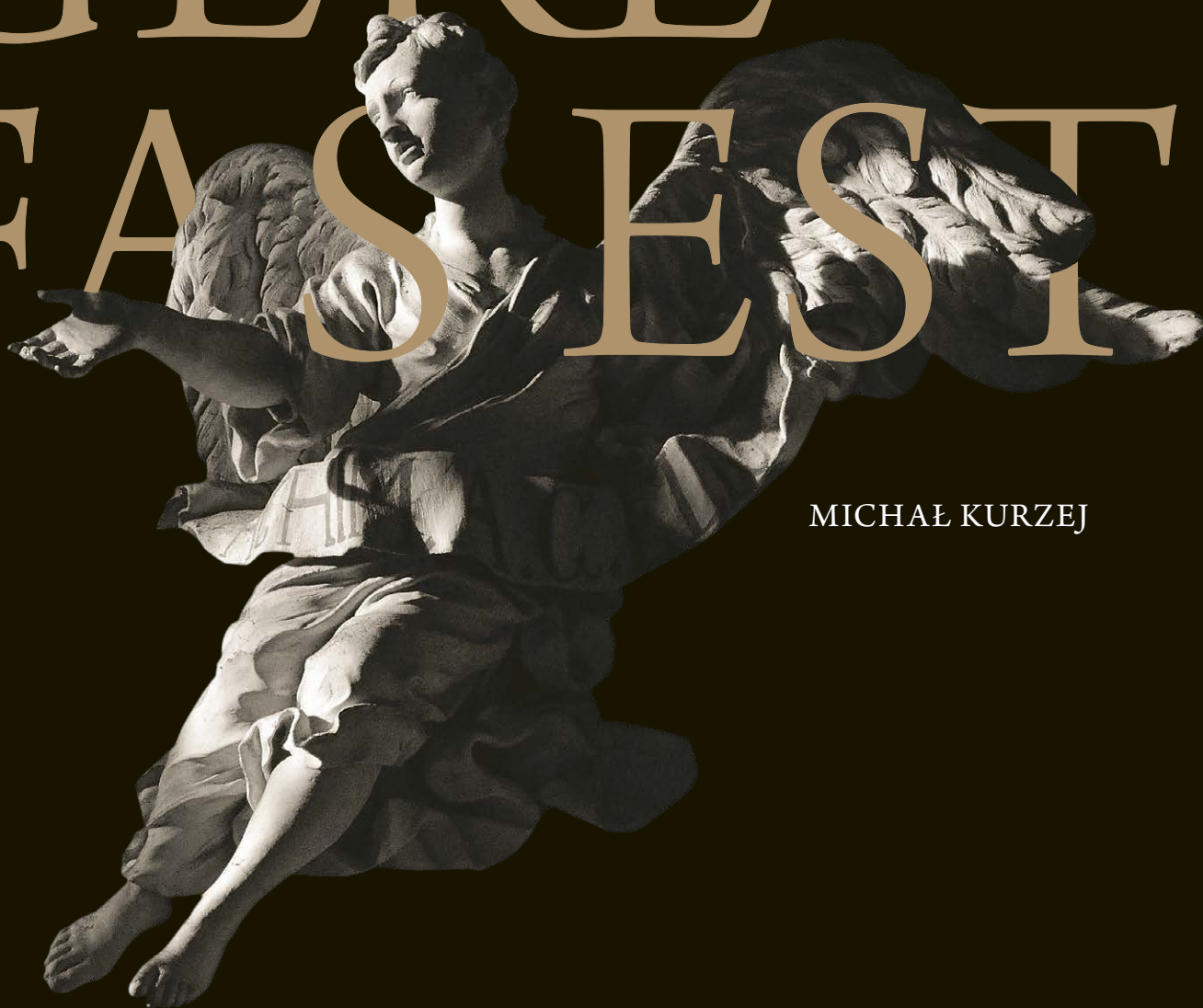


DEPIN- GERE FASEST

SEBASTIAN PISKORSKI
JAKO KONCEPTOR
I PROWIZOR



MICHAŁ KURZEJ

DEPIN-
GERE
FAS EST



PUBLIKACJA SFINANSOWANA PRZEZ
WYDZIAŁ HISTORYCZNY
UNIwersytetu Jagiellońskiego

MICHAŁ KURZEJ

DEPIN—
GERE
FAS EST

SEBASTIAN PISKORSKI
JAKO KONCEPTOR I PROWIZOR

KRAKÓW 2018

Recenzenci: prof. dr hab. JAN K. OSTROWSKI, dr MAGDALENA GÓRSKA
Redakcja: TOMASZ PASTECZKA
Korekta: MARTA ŁUKASZCZYK
Projekt okładki: KAROLINA KOWALSKA – IMEDIUS
Zdjęcie na okładce: MICHAŁ KURZEJ

© Copyright: MICHAŁ KURZEJ, Uniwersytet Jagielloński



ISBN 978-83-944308-8-7

Wydawca: IMEDIUS agencja reklamowa sp. z o. o.
ul. Mogilska 69, 31-545 Kraków

Mojej żonie Kindze

SPIS TREŚCI

9	WSTĘP
10	METODA BADAŃ
12	STAN BADAŃ
13	TŁO HISTORYCZNE – UNIwersYTET KRAKOWSKI W W. XVII
22	VATES, ORATOR, ECCLESIASTES, IURECONSULTUS. BIOGRAFIA SEBASTIANA PISKORSKIEGO
31	UDZIAŁ W PRZEDSIĘWZIĘCIACH ARTYSTYCZNYCH
31	Zarys problematyki
34	Założenie pielgrzymkowe w Grodzisku
42	Kościół w Żębocinie
44	Kościół św. Anny w Krakowie
66	Relikwiarz głowy św. Jana Kantego
68	Aranżacja prezbiterium kościoła Klarysek pw. Trójcy Świętej w Starym Sączu
70	Przebudowa kościoła Klarysek pw. św. Andrzeja w Krakowie
73	Portal kaplicy Doktorów przy katedrze krakowskiej
74	PROGRAMY IKONOGRAFICZNE
74	Zarys problematyki
82	Kwiatki Świętej Pustynie. Założenie pielgrzymkowe w Grodzisku
112	Sola inter omnes Lechiades. Kościół parafialny w Żębocinie
113	Świątynia Mądrości. Kościół św. Anny
169	Ibunt de virtute in virtutem. Relikwiarz na głowę św. Jana Kantego
179	Universum Trinitatis Complementum. Kościół Klarysek pw. Trójcy Świętej w Starym Sączu
179	Floruit Virga Aaron. Kościół Klarysek pw. św. Andrzeja w Krakowie
191	ŹRÓDŁA INSPIRACJI
191	Retoryka
197	Symbolika i emblematyka
201	Estetyka
203	Matematyka, gnomika, astronomia
207	GŁÓWNE WĄTKI TREŚCIOWE
207	Córka Gołębice Niebieskiej. Homiletyka maryjna
211	Satis colueris, si imitatus fueris. Kult świętych polskich
222	Mare gratiarum non complecteris, nisi volumen in lineam, caelum in circulum contrahere velis. Kult cudownych wizerunków
233	Ludi seculares. Historia i pamiątki historyczne
237	Generosa proles Almae Parentis Sarmaticae. Nobilitacja uniwersytetu
246	Pustynia po przyjacielsku z Bogiem się ciesząca. Fascynacja eremityzmem
249	Profunda viscerum terrae sepulchra sciscitabor. Stosunek do przyrody
255	Glans światłości wiecznej. Symbolika światła
261	Per visibila in invisibilium amorem. Dydaktyczna rola sztuki
262	Miłość budownicza. Poglądy na architekturę
267	DOCTOR ET DUCTOR. POZYCJA W ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM
286	NIHIL GRATIOSIUS IN POLONIA DIVAE ANNAE BASILICA. SEBASTIAN PISKORSKI A SZTUKA 2. POŁOWY W. XVII I XVIII
298	ZAKOŃCZENIE
299	BIBLIOGRAFIA
323	INDEKS OSÓB
329	INDEKS TOPOGRAFICZNY
333	SUMMARY

*Ita exotica, quantumvis minus forte miranda,
quærimus curiosi, observamus stupentes,
laudamus imperiti, at domestica, quia cognata nobis,
quantumvis dignitate præcellant,
despicimus, parum oculati.*

*Tak cudzoziemskie, lubo mniej podobno dziwne rzeczy,
wynajdujemy ciekawi, uważamy zadumieni,
chwalimy usilni; domowe, że urodzone z nami,
lubo godnością przewyższają,
przeglądamy mniej przezorni.*

Piskorski 1691a, k. K2v, K3r

WSTĘP

Wyjaśnienie najciekawszych zjawisk w sztuce Krakowa 2. połowy w. XVII wymaga uwzględnienia różnorodnych zagadnień leżących na styku problemów kulturowych, religijnych, politycznych, społecznych i gospodarczych. Zagadnienia te łączy osoba Sebastiana Piskorskiego, dlatego zasadne wydaje się postawienie jego działalności i poglądów w centrum zainteresowań badawczych. Celem tej pracy nie jest jednak stworzenie pełnej biografii tego uczonego i duchownego, ale zrekonstruowanie jego poglądów, motywacji i stosunku do sztuki przez połączenie rozproszonych w różnych aspektach działalności wątków ideowych, aby lepiej zrozumieć treści dzieł sztuki, w których powstanie był zaangażowany.

Główne części pracy poświęcono działalności Piskorskiego polegającej na organizowaniu przedsięwzięć artystycznych od strony praktycznej i ideowej. Mimo że dotyczą one w większości tych samych obiektów, zasadne wydaje się ich rozdzielenie ze względu na odrębną problematykę badawczą. W kolejnych rozdziałach znajdują się uwagi na temat genezy oraz kontekstu niektórych aspektów omówionych wcześniej programów treściowych, a także głównych wątków tematycznych, które występują w wielu inicjatywach Piskorskiego, łącząc jego działalność artystyczną i literacką. Najistotniejsze fragmenty tekstów źródłowych zostały przytoczone w językach oryginalnych, by czytelnik mógł samodzielnie wyrobić sobie zdanie o ich właściwym znaczeniu, a dla ułatwienia bardziej pobieżnej lektury dodano do nich autorskie propozycje przekładu. Ortografia i interpunkcja zostały częściowo uwspółcześnione.

Przedstawione zjawiska mają charakter lokalny, ale ich geneza sięga najważniejszych centrów kultury europejskiej, dlatego w ich analizie konieczne było uwzględnienie również szerszej perspektywy zagranicznej. W sensie ogólnym istotny kontekst dla działań artystycznych Piskorskiego stanowią siedemnastowieczna praktyka oraz teoria sztuki. To ostatnie zagadnienie zostało obszerniej omówione jako stosunkowo słabo opracowane w polskiej literaturze

naukowej. Części końcowe są próbą oceny znaczenia działalności Piskorskiego dla sztuki Krakowa i Małopolski.

Podziękowania za pomoc w powstaniu tej książki kieruję przede wszystkim do recenzentów – prof. dr. hab. Jana K. Ostrowskiego i dr. Magdaleny Górskiej, którzy pomogli mi uniknąć bardzo wielu błędów, zasugerowali liczne uzupełnienia, a także podjęli trud wnikliwej redakcji tekstu. Liczne cenne uwagi i wskazówki bibliograficzne zawdzięczam prof. dr. hab. Piotrowi Krasnemu, a za poprawki językowe dziękuję mojemu ojcu Wojciechowi, który przeprowadził wstępną korektę tekstu i dopracował przekłady tekstów poetyckich. Dziękuję też wszystkim, którzy ułatwili mi dostęp do omówionych obiektów – w szczególności ks. prof. Tadeuszowi Panusiowi – proboszczowi parafii św. Anny w Krakowie, ks. Stanisławowi Langnerowi – proboszczowi parafii Ojców-Grodzisko i s. Elżbiecie Sander z klasztoru Klarysek w Krakowie, a także dr. Michałowi Wardzyńskiemu z Uniwersytetu Warszawskiego – za udostępnienie mi niepublikowanych wypisów archiwalnych. Zgromadzenie materiału porównawczego oraz zagranicznej literatury było możliwe dzięki stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Stypendium Polskiej Misji Historycznej przy Uniwersytecie w Würzburgu oraz dotacjom celowym dla młodych naukowców Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego, przyznanym na wyjazdy do Rzymu, południowych Niemiec i Neapolu. Jestem również wdzięczny instytucjom zajmującym się udostępnianiem zbiorów bibliotecznych w internecie, w szczególności twórcom projektów *Książki Google*, *Internet Archive*, *Europeana* (i powiązanych z nim bibliotek cyfrowych), a także społeczności Wikipedii, która okazała się cennym źródłem ilustracji. Osobne podziękowania kieruję do osób, które zgodziły się na wykorzystanie zdjęć ich autorstwa. Dziękuję również wszystkim, którzy przyczynili się do nadania książce ostatecznego kształtu – w szczególności redaktorowi Tomaszowi Pasteczce i grafikowi Markowi Sokołowskiemu oraz całemu zespołowi wydawnictwa IMEDIUS.

METODA BADAŃ

Działalność Sebastiana Piskorskiego przypadła na 2. połowę w. XVII i początek w. XVIII, a więc okres, którego kulturę w dwóch kolejnych stuleciach postrzegano przez pryzmat pojęcia baroku. Bywa ono stosowane też obecnie, mimo że jego słabość dostrzeżono już w połowie ubiegłego wieku. Jak słusznie zauważył Giuliano Briganti, terminem tym określano bardzo różne zjawiska o wręcz przeciwstawnej naturze, a u jego podstaw leżało założenie istnienia w danym czasie powszechnej wspólnoty kulturowej¹. Błądność takiej tezy można nie tylko łatwo dostrzec przez analogię do czasów mniej odległych, ale też wykazać poprzez brak racjonalnego wytłumaczenia mechanizmu działania takiej wspólnoty, którą można sobie wyobrazić tylko jako odwołanie do sił nadprzyrodzonych – jak heglowski Duch Dziejów. Pomimo tego sztucznie stworzone kategorie stylowe bardzo długo traktowano jako realne byty, a przez rozszerzenie ich charakterystyki ukształtowano koncepcje „epoki baroku”, „człowieka barokowego” czy „barokowego stylu życia”, starając się znaleźć dla takiej formacji jednolite podłoże ideologiczne. Jak zauważył Jan Białostocki, działania te nie mogły się skończyć powodzeniem, podobnie jak próby stworzenia dla całego okresu jednolitej charakterystyki formalnej². Według Lecha Kalinowskiego do zniszczenia tak rozumianego pojęcia stylu prowadzi też analiza wiązanych z nim procesów historycznych, gdyż stopień wnikliwości ich poznania jest odwrotnie proporcjonalny do precyzji zdefiniowania sztucznie stworzonych kategorii teoretycznych³. Z tych powodów stosowanie pojęcia baroku, podobnie jak innych pokrewnych mu ahistorycznych pojęć stylowych⁴, nie jest możliwe do pogodzenia z dążeniem do zachowania precyzji wywodu i ścisłości terminologicznej.

Stosowanie pojęcia baroku i stojącego za nim modelu historyczno-filozoficznego miało daleko idące konsekwencje dla badań nad sztuką, również ze względu na jego wyraźne negatywną asocjacje. Jeszcze w okresie międzywojennym dla wielu wpływowych teoretyków był to synonim złego smaku czy wręcz zaprzeczenie sztuki, a jeszcze powszechniejsze było przekonanie o braku w zaliczanych do tego stylu dziełach głębi intelektualnej. Nikolaus Pevsner jako charakterystyczne cechy zarówno wczesnego, jak i późnego baroku wskazywał m.in. zewnętrżność, zmysłowość i zewszwiecczenie katolicyzmu, prowadzące do ostentacyjnej teatralizacji⁵, a sam Białostocki przyjmował ten pogląd, twierdząc że „sens barokowej iluzji wyczerpywał się w ludzeniu

widza”⁶. Przy obecnym stanie wiedzy, po wykazaniu, że sens iluzji często służył właśnie podkreśleniu treści, takie poglądy mogą wydawać się śmieszne. Warto jednak pamiętać o tym, jak silnie i trwale zniechęcały one uczonych do badania treści dzieł sztuki powstałych w w. XVII i XVIII, a zwłaszcza wystrojów wnętrz kościelnych, które nierzadko traktowano jako drugorzędny, a nawet zbyteczny dodatek do architektury⁷. Podobne stereotypy podzielali badacze literatury⁸, głównie homiletyki, którzy powszechnie uznawali wymowę „barokową” za „zepsutą” albo „skażoną”⁹. Charakterystycznym przykładem utrwalania takich poglądów może być nagana „panegiryzmu” i „złego smaku epoki” we wpływowej pracy Józefa Sebastiana Pelczara¹⁰ albo opinia Wacława Urbana, według której charakterystyczną cechą wymowy przełomu w. XVI i XVII było „przechodzenie późnorennesansowej retoryki w barokowe oratorstwo, pełne napuszoneści i panegiryzmu, a pozbawione umiaru i często zdrowego sensu”¹¹.

Wspomniane stereotypy przyczyniły się do ugruntowania wciąż powtarzanego poglądu, według którego barok nie stworzył własnej teorii sztuki¹². Zdanie to jest prawdziwe tylko w tym sensie, że barok niczego stworzyć nie mógł, gdyż nigdy nie istniał jako podmiot sprawczy, będąc jedynie koncepcją historiozoficzną wymyśloną po okresie swego rzekomego istnienia. Jednak wysnuty z tego twierdzenia pogląd, jakoby w w. XVII nie zajmowano się szczególnie teorią sztuki i nie dochodzono na tym polu do istotnych wyników oraz nowych poglądów, jest z gruntu fałszywy. Najistotniejsza część ówczesnej refleksji o sztuce została po prostu przysłonięta przez skrajnie uproszczony i fałszywy stereotyp pojęcia stylu historycznego.

Trwałość tego stereotypu dobrze pokazuje powszechny (nie tylko wśród badaczy polskich) pogląd na początek pojęcia baroku w odniesieniu do sztuki, według którego jest nim hasło w Wielkiej encyklopedii francuskiej. Wojciech Bałus powtórzył ten pogląd za Janem Białostockim¹³, Białostocki przejął go od Hansa Tintelnota¹⁴, a Tintelnot powołał się na pracę Heinricha Wölfflina¹⁵. We wskazanym miejscu można jednak znaleźć jedynie stwierdzenie, że encyklopedia ta nie zna słowa „barok” w znaczeniu

¹ Briganti 1950.

² Białostocki 1958, s. 17. Zob. też Białostocki 1978.

³ Kalinowski 1958, s. 108.

⁴ Na temat historycznego rozumienia stylu zob. Sohm 2001.

⁵ Zob. Białostocki 1958, s. 12, 28.

⁶ Białostocki 1962, s. XXXI.

⁷ Zob. np. Klein 1909, s. 61, 62.

⁸ Nowicka-Jeżowa 2016, s. 88, 89.

⁹ Pawlak 2005, s. 7, 10.

¹⁰ Pelczar 1896, s. 187–194.

¹¹ Urban 1964, s. 193.

¹² Białostocki 1970.

¹³ Bałus 2011, s. 63.

¹⁴ Białostocki 1958, s. 14.

¹⁵ Tintelnot 1956, s. 19.

dziewiętnastowiecznym: „Die grosse Encyclopädie (II. Bd 1758) kennt das Wort noch nicht in dem Sinne, wie wir es gebrauchen”¹⁶. Jest to wniosek zgodny z prawdą, gdyż w encyklopedii w ogóle nie ma takiego hasła, a przytoczony przez Wölfflina cytat pochodzi z późniejszego o trzy dekady słownika Antoine'a Chrysostome'a Quatremère de Quincy¹⁷. Oznaczenie tego źródła wypadło już jednak na kolejnej stronie pracy szwajcarskiego badacza¹⁸, co zapewne było przyczyną błędu Tintelnota, który skojarzył cytat ze wskazanym tomem encyklopedii, gdzie hasło „Baroque” mogłoby się znaleźć, gdyby zostało na jej potrzeby opracowane.

Funkcją pojęcia baroku jest też oczywiście termin „barokizacja”, niosący ze sobą te same obciążenia co jego podstawa, które rzutują również na próby jego dodatkowego usystematyzowania i doprecyzowania. Krytykę tego pojęcia przeprowadził Meinrad von Engelberg, zastępując je umocowanym historycznie terminem „renowacja”. Badacz ten zebrał i opisał liczne ciekawe przykłady przekształcenia średniowiecznych kościołów, dokonane w czasach nowożytnych, ale nie zdołał ich właściwie usystematyzować i zanalizować. Wprowadzony przez niego w tym celu system „modusów” renowacji, skojarzonych z poszczególnymi krajami, okazuje się bowiem nielogiczny i niekoherentny, zarówno w stosunku do znacznej części przykładów, jak i do ich geograficznej strukturyzacji¹⁹. Wyróżnione przez von Engelberga modusy (włoski, francuski i austriacko-czeski) mają przez to cechy renowacyjnych stylów, łącznie z ich ahistorycznością i apriorycznością, przez co nie służą wyjaśnieniu omawianego zjawiska. Nie należy się więc dziwić, że próba przeniesienia tej kuriozalnej metodologii na grunt polski nie dała dobrego rezultatu, a był on tym gorszy, że zrealizowano ją pobieżnie i bez dostatecznej dbałości o aparat naukowy²⁰.

Rezygnacja z badań klasyfikacyjnych na rzecz interpretacji wybranych zjawisk wiąże się z koniecznością znalezienia metody, która w satysfakcjonującym stopniu uwzględniłaby kontekst historyczny. Ważnym krokiem w tym kierunku była ikonologia Erwina Panofskiego, która w ogromnym stopniu przyczyniła się do skierowania zainteresowań badaczy na problematykę znaczeń²¹. Dla tego naukowca badanie intencjonalnej treści dzieła sztuki kończyło się na rozpoznaniu ikonograficznym, natomiast będąca kolejnym etapem interpretacja ikonologiczna zmierzała wprawdzie do odczytania dzieła jako zjawiska

historycznego, ale była oderwana od zamierzeń autora czy zleceniodawcy²². Tak zakreślona metoda badawcza pomija bardzo istotny etap pośredni, którym powinna być interpretacja treści dzieła jako zaplanowanego przekazu, osadzonego w kontekście zamierzeń właściwego autora programu oraz możliwości percepcyjnych przewidzianego odbiorcy. Mimo że odtworzenie takiego kontekstu jest możliwe wyłącznie w mniejszym lub większym przybliżeniu, to w uzasadnionych przypadkach jej podjęcie wydaje się niezbędne dla pełnego zrozumienia dzieła.

Metoda Panofskiego nie wystarcza do badania zespołów dzieł sztuki, co uwidacznia się tym wyraźniej, im taki zespół jest bardziej złożony i skomplikowany, gdyż nie ma w niej miejsca na analizę wzajemnych relacji między poszczególnymi dziełami w miejscu ich pierwotnego przeznaczenia. Ponadto badacz ten chciał szukać wyjaśnienia symbolicznego znaczenia dzieła w psychice ludzkiej, kierując się intuicją, co łatwo mogło odebrać jego metodzie charakter naukowy. Właściwsza jest interpretacja oparta na źródłach, wśród których szczególne znaczenie mają przekazy literackie.

Ten ostatni wniosek prowadzi do konieczności podjęcia badań interdyscyplinarnych. Takie podejście metodologiczne jest jednak utrudnione przez tradycyjną odrębność badań literaturoznawczych i historyczno-artystycznych oraz powolną recepcję wyników jednej z tych dyscyplin w drugiej. Tymczasem szeroka analiza przekazów literackich wydaje się konieczna do rekonstrukcji otoczenia kulturowego, w którym funkcjonowały dzieła sztuk plastycznych. Starsze rozważania nad teorią sztuki pokazały, że stosunkowo niewiele istotnych wypowiedzi zawarto w traktatach poświęconych wyłącznie architekturze lub plastyce, warto ich więc poszukać w innych tekstach oraz pokusić się o zestawienie szerszego obrazu z drobnych i pozornie drugorzędnych wzmianek z różnego rodzaju druków ulotnych i okazjonalnych, takich jak kazania i panegiryki. Te pisma, dawniej przeważnie ignorowane, ze względu na przekonanie o ich niskiej wartości literackiej, wynikające z omówionego stereotypu baroku, stanowią dla historyka sztuki cenne źródło do poznania mecenatu artystycznego²³. Publikacje tego typu były też szczególnym wyrazem kultury akademickiej, mającym duże znaczenie w kształtowaniu wizerunku nowożytnego akademika, przez co są ważnym źródłem do badań nad dziejami uniwersytetów²⁴. W przypadku sztuki sakralnej duże znaczenie mają też prace teologiczne, wraz z ich odrębną problematyką. Ponadto literatura – podobnie jak w przypadku Piskorskiego – była szczególnie często głównym polem działalności osób odpowiedzialnych za określanie programów treściowych najambitniejszych dzieł sztuki, musi więc zająć odpowiednie miejsce w analizie ich twórczości.

¹⁶ Wölfflin 1908, s. 10. Pierwsze wydanie tej pracy ukazało się w r. 1888. Datę wydania II tomu encyklopedii podano błędnie, w rzeczywistości ukazał się on w r. 1751.

¹⁷ de Quincy 1788, s. 210.

¹⁸ Wölfflin 1908, s. 10, 11. O wyobrażeniach Wölfflina na temat baroku zob. Holly 1994.

¹⁹ von Engelberg 2005.

²⁰ Zob. Pencakowski 2009, s. 115–158.

²¹ Stan badań nad znaczeniami dzieł sztuki nowożytnej w Hundermer 1997, s. 6–8.

²² Białostocki 1957.

²³ Chrościcki 1973, s. 147.

²⁴ Kirwan 2013.

STAN BADAŃ

Zjawiska powstałe na styku literatury, teologii i sztuk plastycznych są niezwykle istotne dla zrozumienia dawnej kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego, z którym Sebastian Piskorski był związany przez całe dorosłe życie. Do tej pory zainteresowanie nimi było znikome, a badania nad dziejami uniwersytetu obejmowały dotychczas przede wszystkim historię organizacyjną lub biografistykę wybitniejszych uczonych, szczególnie tych, którzy zajmowali się naukami przyrodniczymi¹. Takie podejście doprowadziło do upowszechnienia się opinii, według której w 2. połowie w. XVII uniwersytet znajdował się w stanie głębokiego upadku. Odzwierciedla ona przesunięcie zainteresowań krakowskich uczonych z kwestii naukowych w kierunku kultury – przede wszystkim literackiej, ale także artystycznej. Zaowocowało to powstaniem wielu wybitnych dzieł, na czele z kościołem św. Anny, otwierającym nowy rozdział w dziejach sztuki Krakowa i Małopolski. Zauważalna dysproporcja między liczbą wydawanych przez akademików publikacji naukowych i panegiryków wiązała się więc nie tyle z zahamowaniem ich działalności intelektualnej, ile ze zmianą jej charakteru na taki, który znajdował się poza obszarem zainteresowań historyków nauki. Bardzo symptomatyczny jest fakt, że w obszernym omówieniu dziejów uczelni brak nawet wzmianki o budowie nowej kolegiaty akademickiej, nie wspominając już o innych aspektach działalności Sebastiana Piskorskiego². Opierając się na wynikach starszych badań można jednak zaryzykować stwierdzenie, że działalność ta należała do najciekawszych przejawów kultury Uniwersytetu Krakowskiego w okresie nowożytnym, toteż badania nad tą kulturą warto zacząć właśnie od jego osoby.

Pierwszy biogram Piskorskiego, który zestawiał Żegota Pauli³, był stopniowo uzupełniany o nowe fakty⁴, a najbardziej notę sporządziła Wanda Baczkowska⁵. Znaczenie uczonego dla dziejów sztuki jako pierwsza podkreśliła Ewa Chojecka, która w pionierskim szkicu o kulturze artystycznej uniwersytetu zauważyła, że jej apogeum na przełomie w. XVII i XVIII było związane właśnie z działalnością Piskorskiego⁶. Jego zasługi w powstaniu kościoła św. Anny

uwypukliła Zofia Maślińska-Nowakowa w nowatorskim opracowaniu ikonografii wnętrza tej świątyni. Badaczka stwierdziła, że Piskorski był autorem tego programu ikonograficznego, zaznaczając, że w takim przypadku osoba niebędąca artystą-wykonawcą musi być uznana za współtwórcę dzieła sztuki⁷. Lidia Szymonkówna opracowała międzyryt zamieszczony w zbiorze panegiryków Piskorskiego *Argo Sarmatica*⁸, a Jan K. Ostrowski i Mariusz Karpowicz zajęli się akwafortami zdobiącymi żywot bł. Salomei⁹. Jan Dreścik poświęcił obszerne opracowanie treściom założenia w Grodzisku¹⁰, a Elżbieta Macioł przedstawiła wnikliwą analizę zastosowanych tam rozwiązań iluzjonistycznych¹¹.

Działalnością literacką Piskorskiego najwcześniej zainteresował się Endre Angyal, który osadził ją w kontekście stosunków polsko-węgierskich, analizując kazania o św. Kinde oraz żywot bł. Salomei. Badacz ten jako pierwszy podkreślił wartość rycin w tym dziele oraz wskazał na konieczność pełniejszego opracowania działalności Piskorskiego w formie monografii¹². Jego prace znalazły zainteresowanie u badaczy teatru¹³ i emblematyki¹⁴, a niedawno także historiografii¹⁵ i dziejów turystyki¹⁶. Uwagi nie przyciągnęły natomiast jego liczne kazania¹⁷, a zarysu analizy homiletycznej doczekała się jedynie mowa na konsekrację kościoła św. Anny¹⁸. Możliwe, że na taki stan rzeczy wpłynęła – w zasadzie trafna, choć mało wnikliwa i jednak niemożliwa do ekstrapolacji – uwaga Bronisława Natońskiego, który jedną z jego mów opisał słowami „dużo łaciny, mało treści”¹⁹. Ostatnio ukazało się też kilka artykułów przedstawiających częściowe wyniki badań prezentowanych w niniejszej pracy. Pierwszy z nich zawiera krótką charakterystykę działalności uczonego na polu sztuki²⁰, a kolejne dotyczą komponowanych przez niego programów treściowych²¹.

⁷ Maślińska-Nowakowa 1966, s. 26; Maślińska-Nowakowa 1971, s. 42, 50.

⁸ Szymonkówna 1966.

⁹ Ostrowski 1973; Karpowicz 1974, s. 53–56.

¹⁰ Dreścik 1987.

¹¹ Macioł 2000.

¹² Angyal 1969. Badacz ten poświęcił też sporo miejsca Andrzejowi Buchowskiemu, analizując jego panegiryk ku czci Józefa I Habsburga.

¹³ Targosz 1976, s. 36.

¹⁴ Buchwald-Pelcowa 1981; Pelc 2002, s. 209, 317–319, 323, 338–341, 360.

¹⁵ Bömelburg 2011, s. 15–21, 495.

¹⁶ Ziarkowski 2011, s. 36.

¹⁷ Kazania Piskorskiego nie znalazły miejsca w wyborze polskich homilii maryjnych (*Kazania maryjne*) ani w opracowaniu polskiej homiletyki konceptowej (Pawlak 2005).

¹⁸ Panuś 2014.

¹⁹ Natoński 1982, s. 376.

²⁰ Kurzej 2014.

²¹ Kurzej 2015a; Kurzej 2016a; Kurzej 2016d; Kurzej 2016e.

¹ Podobną prawidłowość zauważono też w badaniach nad dziejami uczelni w krajach Rzeszy (van Dülmen 2005, s. 188, przyp. 1).

² Baran 2008.

³ *Słownik biograficzno-bibliograficzny...*, k. 85–90.

⁴ Janów 1935, s. CXVIII–CXIX; Maślińska-Nowakowa 1966, s. 82–84, Maślińska-Nowakowa 1971, s. 60, 61; Szymonkówna 1966, s. 14.

⁵ Baczkowska 1981. Biogramy Piskorskiego opublikowali też Natoński 1982 (tam informacja bibliograficzna oparta na *Bibliografii polskiej* Estreicherów), Teresińska 2002, Witkowska, Nastalska 2007, Nowicka-Struska 2011, Fokt 2015 i Panuś 2016 (tam krótki przegląd informacji o działalności naukowej, artystycznej i literackiej).

⁶ Chojecka 1965, s. 39.

TŁO HISTORYCZNE – UNIwersYTET KRAKOWSKI W W. XVII

Sytuacja uniwersytetu stanowi dla działalności Sebastiana Piskorskiego najistotniejszy kontekst historyczny i kulturowy. Była ona w znacznym stopniu uwarunkowana ogólnoeuropejskim kryzysem szkół akademickich, który zaznaczył się już w XVI stuleciu²². W Krakowie odnotowano wtedy spadek liczby studentów, szczególnie wyraźny wśród obcokrajowców oraz przedstawicieli odleglejszych województw, co świadczy o utracie przez szkołę znaczenia ponadregionalnego²³. W tej sytuacji konkurencja musiała się krakowskim profesorom wydawać bardzo poważnym zagrożeniem, mogącym doprowadzić uczelnię do ostatecznego upadku. Dlatego za głównego wroga uznali oni zakon jezuitów, prowadzący darmowe szkoły o poziomie nauczania przeważnie wyższym niż uniwersytecki, i starali się nie dopuścić do ich otwarcia w Krakowie, a w innych miastach Polski blokowali próby podniesienia szkół jezuitów do rangi uniwersytetu²⁴.

O realności tego zagrożenia można się było bardzo szybko przekonać, śledząc rozwój wydarzeń w innych ośrodkach europejskich²⁵. Uniwersytet praski stał się obiektem rozgrywki między katolickimi władcami a protestancką szlachtą i mieszczaństwem, z którego wywodziła się niemal cała kadra akademicka o wyraźnych sympatiach prohusyckich. Karolinum już na początku stulecia znajdowało się w głębokim kryzysie, a wszystkie jego wyższe wydziały zanikły jeszcze przed r. 1528, zostało więc łatwo zdystansowane przez jezuitów uniwersytet Klementinum, wyrosły w r. 1562 z założonego sześć lat wcześniej kolegium. Dzięki poparciu biskupa i zakonów mendykanckich stara szkoła przetrwała triumfalny powrót jezuitów wygnanych za rządów Króla Zimowego i wegetowała jeszcze do r. 1654, kiedy obie uczelnie połączono w jedną pod zarządem Towarzystwa Jezusowego²⁶. Dominację tego zakonu w szkolnictwie Królestwa Czech podkreśliło założenie kolegium w Ołomuńcu w r. 1566, które po siedmiu latach podniesiono do rangi uniwersytetu²⁷. Podobna sytuacja miała też miejsce w innych krajach rządzonych przez Habsburgów. Średniowieczny uniwersytet w Wiedniu, który na początku w. XVI należał do największych w Europie, w latach 20. tego stulecia odnotował nagły spadek studentów spowodowany w znacznym stopniu popularnością idei reformacyjnych, którego skutkiem była ruina finansowa. W r. 1533 wydział

teologiczny przestał funkcjonować, a na pozostałych zdecydowaną większość stanowili zwolennicy reformacji. Dwaście lat później w mieście otwarto kolegium jezuitów, które początkowo miało przygotowywać do studiów na uniwersytecie, ale w latach 70. rozpoczęło z nim otwartą rywalizację, otwierając wykłady z filozofii i teologii. Wkrótce potem zakonnicy objęli katedry starej uczelni, a Towarzystwo stało się głównym narzędziem jej rekatalizacji. Ostateczną kontrolę nad uniwersytetem jezuitów przejęli w r. 1623, kiedy to powierzono im większość wykładów wspomnianych dyscyplin, a także przekazano zarząd kolegiów i burs, których wyburzenie umożliwiło budowę okazałego kościoła i gmachu kolegium²⁸. Na Węgrzech po upadku średniowiecznych uniwersytetów, zakładanych kolejno w Pięciokościolach (węg. Pécs), Budzie i Preszburgu, jedyną szkołą wyższą była jezuitowska uczelnia w Trnawie, utworzona w r. 1635²⁹.

Jeszcze w w. XVI zakon przejął uczelnię w Dylindze (1564), należącej do księstwa biskupów Augsburga, i w bawarskim Ingolstadt (1588) – po przełamaniu oporu profesorów tamtejszego wydziału sztuk³⁰. Jezuitów ponieśli porażkę w Brabancji, gdzie nie udało się im przejąć uniwersytetu lowańskiego. Przekuli ją jednak w sukces, organizując prężny ośrodek naukowy w Antwerpii, słynny z badań matematycznych oraz historycznych, w ramach których Jan Bolandus rozpoczął publikację *Actis Sanctorum*³¹. Do niezależnych niezależnych od jezuitów uczelni w katolickich krajach Rzeszy należał też uniwersytet w Salzburgu, gdzie wykładowców dostarczać miała konfederacja południowo-niemieckich klasztorów benedyktyńskich, a arcybiskup mógł powierzyć katedrę jezuitom tylko wtedy, gdy mnisi nie wywiązali się z tego obowiązku³².

Niechęć do jezuitów wychodziła z kręgów akademickich również we Francji, gdzie szerokim echem odbił się proces wytoczony zakonowi przez uniwersytet w Paryżu, sprzeciwiający się otwarciu kolegium zakonnego w stolicy. Argumenty wygłoszone w r. 1564 przez występującego w imieniu starej uczelni Etienne'a Pasquiera przypomniano po trzech dekadach, kiedy to parlament zdecydował o wygnaniu zakonników z kraju jako wrogów króla i państwa psujących młodzież i zakłócających spokój publiczny³³. Takie postrzeganie jezuitów było też uwarunkowane sytuacją wyznaniową – pojawienie się zakonników pochodzących głównie z Włoch i Hiszpanii uważano za zagrożenie dla

²² Na temat sytuacji uniwersytetów w Rzeszy zob. zwłaszcza van Dülmen 2005, s. 188–210.

²³ Urban 1964, s. 253, 254. Spadek odsetka obcokrajowców wśród studentów był też widoczny na uniwersytetach w krajach Rzeszy (van Dülmen 2005, s. 195).

²⁴ Natoński 2002, s. 18, 19.

²⁵ Urban 1964, s. 279.

²⁶ Pánek 1996, s. 25–33.

²⁷ Zob. Schulz 1996, s. 42.

²⁸ Denk 2017.

²⁹ Almási 2014, s. 18–21.

³⁰ Natoński 2002, s. 22, 31.

³¹ Natoński 2002, s. 9, 10.

³² Fürst 2002, s. 101, 102.

³³ Salmon 1987, s. 161, 173.

stabilności lokalnych stosunków społecznych, opartej na względnej tolerancji dla różnowierców.

Projekt założenia kolegium jezuickiego w Krakowie pojawił się niedługo po połowie w. XVI, zapewne w wyniku kontaktów Marcina Kromera z Piotrem Kanizjuszem, który stracił wiarę w realność tego przedsięwzięcia po osobistym zbadaniu sytuacji w mieście na przełomie r. 1558 i 1559. Do podobnych wniosków doszli nuncjusz Giovanni Francesco Commendone i czeski jezuita Baltazar Hostounsky, przybyli wraz z nim do Krakowa w r. 1563, którzy przekonali o niemożliwości założenia placówki w Krakowie generała zakonu Franciszka Borgiasza. Jezuici pojawili się w mieście dopiero po jego śmierci, za sprawą przyjaciela Kromera, ks. Tomasza Płazy, proboszcza św. Szczepana, który chciał odstąpić ten kościół zgromadzeniu. W r. 1579 zamieszkało tam trzech zakonników, tworząc pierwszą placówkę o charakterze misji¹.

Sytuacja w Krakowie zaczęła się wtedy szybko komplikować. Do tego czasu Towarzystwo Jezusowe zyskało przychylność Stefana Batorego. Wcześniej król, dostrzegając kryzys uniwersytetu, planował utworzyć w Krakowie konkurencyjną szkołę na wzór paryskiego College Royal, w r. 1578 zdecydował się jednak poprzeć szkolnictwo jezuickie i założył prowadzony przez ten zakon uniwersytet w Wilnie². Podczas sejmu na przełomie r. 1579 i 1580, biskup krakowski Piotr Myszkowski, w obawie przed wzrostem znaczenia Towarzystwa w mieście, starał się przekonać władcę, że miejscowi jezuici są w niebezpieczeństwie, gdyż nienawidzi ich nie tylko akademicy i wyższe duchowieństwo, ale też innowiercy, na czele z wojewodą Piotrem Zborowskim. Zgadzało się to zresztą z opinią jezuita Antonia Possevina, który analizując krakowskie stosunki w związku z przygotowaniami do otwarcia placówki, wskazywał na niechęć uniwersytetu i biskupa Myszkowskiego, a także innowierców, wśród których byli liczni zbiegowie z Italii³. Uniwersytet zyskał też poparcie Jana Zamoyskiego i kontynuujących jego linię polityczną rodów magnackich, które były niechętne kontrreformacji i jezuitom⁴. Krakowscy akademicy nie protestowali więc przeciwko utworzeniu akademii w Zamościu, zwłaszcza że często powierzano im tamtejsze katedry⁵.

W tej sytuacji stosunek uczelni do protestantów był wyraźnie ambiwalentny. Jak zauważył Waclaw Urban, mimo programowej niechęci do kontrreformacji akademicy stanowili jej praktyczną awangardę, gdyż jej studenci brali czynny udział w burzeniu krakowskich zborów w r. 1574, 1587, 1588 i 1591 oraz w licznych późniejszych rozruchach antyprotestanckich, przypuszczał jednak, że robili to raczej podburzeni przez innych duchownych niż swoich

nauczycieli. Do połowy w. XVI uczelnia była jednym z najbardziej zainteresowanych protestantyzmem środowisk w państwie. Stan ten osłabiło opuszczenie jej przez część studentów w r. 1549, ale jeszcze później z reformacją sympatyzowali wpływowi profesorowie, jak teolog Stanisław Stalek i prawnik Jan z Turobina. W r. 1578 od uzyskujących stopnie naukowe zaczęto wymagać katolickiego wyznania wiary, a wkrótce rozszerzono ten obowiązek na immatrykulowanych studentów, ale różnowiercy mogli być z niego zwolnieni bądź też studiować bez immatrykulacji⁶.

Spór zaostriżył się na początku lat 80., w związku z planem przekazania jezuitom kościoła św. Barbary, przeciwko któremu różnowiercy protestowali wtedy wspólnie z akademikami⁷. Jego realizacja, porównywana przez niektórych do wkroczenia wojsk hiszpańskich, nastąpiła w r. 1583 na mocy ugody z uniwersytetem, gwarantującej poszanowanie jego praw i przywilejów. Trzy lata później przy kościele św. Szczepana zaczął działać jezuicki nowicjat przeniesiony z Braniewa. Plany założenia kolegium odżyły na początku lat 90., w związku z objęciem diecezji przez przychylnego jezuitom kard. Jerzego Radziwiłła. Planowano je zbudować przy nowym kościele położonym w narożniku Rynku i ul. Wiślniej, czyli w bezpośrednim sąsiedztwie zabudowań uniwersytetu. Według koncepcji Garcii Alabiana, nowe kolegium miało być połączone ze starym uniwersytetem i częściowo mu podporządkowane, na wzór uczelni w Ingolstadt. Jej realizacja została jednak odłożona w związku z budową nowego kościoła przy ul. Grodzkiej i planem otwarcia akademii w Poznaniu⁸. Ważnym elementem walki z zamiarem otwarcia kolegium w Krakowie było dążenie do utworzenia przez uniwersytet własnej szkoły średniej, uwieńczony sukcesem w r. 1583 dzięki fundacji Bartłomieja Nowodworskiego. Projekt Towarzystwa zakładał włączenie jej do placówki zakonnej, przez co profesorowie nowodworscy należeli do jego najzagorzalszych przeciwników⁹.

Na początku w. XVII sytuacja uniwersytetu zaczęła się stopniowo poprawiać. W 2. dekadzie tego stulecia przeciętna liczba zapisywanych studentów wzrosła do około 250 ze 136 w 2. połowie poprzedniego wieku. W grupie uczniów przejściowo wzrósł wtedy odsetek przedstawicieli szlachty, który jednak stale malał wśród wykładowców. Ponadto do krakowskiej wszechnicy szczególnie rzadko trafiali przedstawiciele magnaterii, która chętniej wybierała uczelnie zagraniczne. Uniwersytet pozyskiwał nowych uczniów dzięki rozbudowie systemu kolonii akademickich, która była odpowiedzią na ekspansję jezuitów. Po r. 1600 w takie kolonie przekształcono szkoły katedralne w Gnieźnie i Lwowie, kolegiacką w Warszawie i parafialną w Tucholi,

¹ Natoński 2002, s. 23–41.

² Urban 1964, s. 258.

³ Natoński 2002, s. 39, 47.

⁴ Urban 1964, s. 259.

⁵ Zob. Chachaj 1996, s. 114.

⁶ Urban 1964, s. 258, 272–277. Na temat sytuacji wyznaniowej w uniwersytecie zob. też Machaj 2015.

⁷ Urban 1964, s. 276.

⁸ Natoński 2002, s. 70–75, 91, 103, 108–112.

⁹ Barycz 1988, s. 48, 122, 123.

a także poznańską Akademię Lubrańskiego, a ponadto założono nową w Białej Radziwiłłowskiej. Za filię uważano też czasem akademię w Zamościu, rozważając jej ostateczne połączenie z krakowską¹⁰. W ciągu w. XVII poziom kolonii stopniowo się różnicował, toteż określano tak szkoły zarówno o charakterze akademickim, jak i elementarnym¹¹. Sytuację uczelni poprawiało też powstanie nowych katedr – m.in. wymowy, bogato uposażonej w r. 1615 przez biskupa Piotra Tylickiego, i geodezji, ufundowanej w r. 1632 przez Adama Strzałkę, która miała w programie m.in. gnomikę i budownictwo wojskowe¹².

W sporze z jezuitami uniwersytet powoływał się na monopol nauczania w Koronie, który rzekomo gwarantowały mu dawne przywileje, zwracając się najczęściej o pomoc do różnych instancji szlacheckiego samorządu. Droga ta okazywała się skuteczna, pomimo zdominowania uczelni przez mieszczan, co prawdopodobnie wiązało się z przekonaniem polskiego społeczeństwa o mocy prawnej zbiorowej nobilitacji krakowskich uczonych przez Zygmunta Starego¹³. W ten sposób rektor Jakub Janidło uzyskał w r. 1613 cofnięcie zgody na podniesienie kolegium poznańskiego do rangi akademii, wydane dwa lata wcześniej przez Zygmunta III¹⁴.

Decydujące starcie obu organizacji miało się jednak rozegrać w Krakowie, gdzie jezuita, porzuciwszy ostatecznie nadzieje na porozumienie z uniwersytetem, zdecydowali się w r. 1622 otworzyć szkołę bez zgody lokalnych władz, opierając się na ogólnym pozwoleniu nadanym im bullą Piusa V. Akademia zareagowała wszystkimi dostępnymi środkami. Jednym z nich była akcja propagandowa wzywająca pomocy szlachty. Prowadzono ją za pomocą druków, często wydawanych anonimowo – jak słynny *Gratis* Jana Brozka – w protestanckiej drukarni w Wielkanocy¹⁵. Atmosfera w mieście stała się szczególnie gorąca w kwietniu r. 1625, kiedy nowa szkoła uruchomiła pełny kurs zajęć. Dochodziło wtedy do licznych zamieszek i starć studentów obu placówek, a podczas jednego z tumultów zginął bakałarz akademii Bartłomiej Przepiórka. Uniwersytet wytoczył też zakonowi proces przed Trybunałem Roty Rzymskiej, który zakończył się nakazem uznania szkoły Towarzystwa i opłacenia kosztów procesowych. Rektor Jakub Naymanowicz nie zastosował się do wyroku i po śmierci przychylnego jezuitom Zygmunta III wznowił akcję propagandową. Władysław IV – wychowanek dobrodzieja uniwersytetu Gabriela Prewancjusza Władysławskiego – dał się przekonać przedstawicielom akademii do zwołania komisji rozjemczej, która 15 III 1633 orzekła, że szkołę zakonną należy zamknąć. W następnym roku dzięki poselstwu Jerzego

Ossolińskiego uzyskano od Urbana VIII brewe nakazujące Towarzystwu zastosowanie się do tej decyzji, a w kolejnym sejm przyjął konstytucję rozszerzającą monopol uniwersytetu i zakazującą jezuitom otwierania w przyszłości innych szkół publicznych w Krakowie i na jego przedmieściach¹⁶.

Bronisław Natoński uznał, że krakowska porażka przyniosła u jezuitów zapał do studiów i pogłężyła zakon w intelektualnym zastoju, widocznym chociażby w zestawieniu z bardziej dynamicznym rozwojem prowincji litewskiej, a brak naukowego współzawodnictwa odbił się negatywnie na całym społeczeństwie Korony¹⁷. Wydaje się, że zwycięstwo nie wyszło też na dobre uniwersytetowi, któremu zabrakło impulsu do prowadzenia badań naukowych, zwłaszcza w zakresie historii i przyrodznawstwa. Trzeba jednak zaznaczyć, że prawdopodobnie również w tej sprawie celem starej uczelni było zachowanie dawniejszego stanu rzeczy. Jak zauważył Julian Dybiec, charakterystyczną cechą siedemnastowiecznego uniwersytetu było kultywowanie tradycji średniowiecznej, wraz z jej immanentną cechą polegającą na przekazywaniu wiedzy w niezmiennionej formie. Powodowała ona niechęć do jakichkolwiek innowacji, a także specjalizacji czy prowadzenia własnych badań naukowych¹⁸.

Ważną cezurą w życiu uniwersytetu, podobnie jak i całego kraju, były wojny w połowie stulecia. W aglomeracji krakowskiej ich skutki pognębiła epidemia, która w r. 1652 zebrała prawie 40 tysięcy ofiar, a powracała też w r. 1662 i 1677¹⁹. Za rządów sprzyjającego jezuitom Jana Kazimierza próbowali oni stworzyć własną uczelnię wyższą. W r. 1650 krakowskim profesorom udało się zablokować jej powstanie w Poznaniu²⁰, ale groźniejsza okazała się sytuacja we Lwowie, gdzie król zezwolił na podniesienie kolegium do rangi akademii w r. 1661. Protest uniwersytetu, zorganizowany przez kolejnych rektorów – Wojciecha Łańcuckiego, Andrzeja Kucharskiego i współpracującego z nimi Jana Michalskiego zaowocował poparciem małopolskich posłów i niezatwierdzeniem królewskiego przywileju przez sejm w r. 1664. Aprobata dla utworzenia nowej akademii cofnął też papież Aleksander VII, pozostawiając kolegium prawo do promocji z filozofii i teologii, a w r. 1669 sprawę ostatecznie pogrzebał król Michał, potwierdzając monopol Akademii Zamojskiej do nauczania na Rusi²¹. Sprzeciw uniwersytetu wywołało też wnoszenie przez zakon nowego skrzydła zabudowań przy krakowskim kościele św. Piotra i Pawła. Podejrzewano, że gmach, w rzeczywistości budowany dla wewnętrznego studium zakonnego,

¹⁰ Urban 1964, s. 254, 258, 269.

¹¹ Przyboś 1964, s. 347.

¹² Urban 1964, s. 294, 304, 305.

¹³ Zob. s. 237–239.

¹⁴ Urban 1964, s. 279, 280.

¹⁵ Urban 1964, s. 276, 280–282. Tam szczegółowe omówienie literatury polemicznej.

¹⁶ Barycz 1988, s. 120–133; Natoński 2002, s. 118, 119; Sondel 2006, s. 327–329.

¹⁷ Natoński 2002, s. 10.

¹⁸ Dybiec 2007, s. 54.

¹⁹ Przyboś 1964, s. 313.

²⁰ Przyboś 1964, s. 337.

²¹ Przyboś 1964, s. 337–340; Sondel 2006, s. 331–333. Akademia jezuita we Lwowie powstała dopiero w r. 1759, a jej funkcjonowaniu położyła kres dopiero kasata zakonu w r. 1773.

zostanie przeznaczony na pomieszczenie szkoły publicznej. Po śmierci jego fundatora, biskupa Andrzeja Trzebieckiego, który popierał jezuitów, a jako kanclerz uniwersytetu mógł ich chronić przed oskarżeniami, akademikom udało się doprowadzić do przerwania prac¹. W r. 1678 zakonnicy uzyskali jeszcze zgodę na promowanie uczniów w Poznaniu, ale w r. 1685 została ona odwołana pod wpływem sejmików proszowskiego i średzkiego. Towarzystwo utworzyło też szkołę w Nowym Korczynie, której zamknięcie uniwersytet uzyskał na mocy dekretów trybunału lubelskiego z r. 1691 i 1692². Pod koniec w. XVII walka z jezuitami nie stanowiła więc zamkniętego rozdziału, ale była wciąż aktualnym tematem działań politycznych, prawnych i propagandowych.

W przeciwieństwie do niesłabnącej wrogości wobec jezuitów uniwersytet utrzymywał przyjazne stosunki z większością obecnych w Krakowie zakonów i mógł liczyć na ich poparcie³. Najściślejsze były związki z dominikanami, którzy od r. 1450 mogli podejmować studia uniwersyteckie bez obowiązku immatrykulacji, a po uzyskaniu stopnia w szkole klasztornej obejmować katedry akademickie⁴. Jak to ujął Sadok Barącz,

Uniwersytet Jagielloński kilkuwieczną z Dominikanami krakowskimi zawarł był ścisłą przyjaźń, wskutek której przywileje zakonu odnośnie do szkoły poczytane bywały za przywileje akademickie i wzajem akademicy ze wszystkich łask zakonu Kaznodziejskiego korzystali.

Okazją do integracji były wspólne obchody uroczystości św. Tomasza z Akwinu, podczas których urządzano całotygodniowe publiczne dysputy. Przedstawiciele uniwersytetu wygłaszali mowę i kazania na cześć dominikańskiego teologa, za co zakonnicy rewanżowali się homiliami, głoszonymi m.in. w dzień św. Jana Kantego⁵. Przykładem wartych w nich wyrazów sympatii pod adresem uczelni może być zdanie Stanisława Ormińskiego:

akademii jako siostrzyce naszej życząc affektem u swoich rodzonych braci Batuela i Labana pożyczoną, Rebecce siostrze daną waledykcją: *Soror nostra es, crescas in mille milla et possideat semen tuum portae inimicorum suorum*⁶.

Wyrazem wzajemności tego afektu były też liczne pochówki profesorów w kościele Trójcy Świętej⁷.

Elementem łączącym uniwersytet z zakonami były wspólne inicjatywy pobożnościowe. Najważniejszą z nich było przeznaczone dla studentów akademickie bractwo różańcowe, powołane w r. 1621 jako alternatywa dla jezuickiej sodalicy mariańskiej⁸. Jego nabożeństwa odbywały się w dominikańskim kapitularku, a nad wejściem do niego wisiała „piękna tablica [...] która kłęczących akademików przed Najśw. Panną Różańcową wystawia z herbem akademii i podpisem *Oratorium sanctissimi Rosarii Academiae Cracoviensis*”⁹. Kiedy w r. 1631 dominikanie zawarli z jezuitami ugodę skutkującą likwidacją konfraterni, akademicy odtworzyli ją jako bractwo szkaplerzne pod patronatem karmelitów bosych. Początkowo zbierało się ono w ich kościele św. Michała i Józefa, a po wzniesieniu nowego budynku Szkół Nowodworskich jego siedzibą stała się wielka frontowa sala na jej pierwszym piętrze, gdzie działało do likwidacji w r. 1786¹⁰. W r. 1621 akademie pod berłem Jakuba Naymanowica wspólnie z karmelitami bosymi hucznie świętowała kanonizację św. Teresy z Ávili, chcąc w ten sposób przyćmić jezuickie uroczystości ku czci św. Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego¹¹. Uniwersytet rozwijał też nabożeństwo do św. Anny, której bractwem – otwartym dla przedstawicieli różnych stanów – opiekował się wspólnie z bernardynami¹². Z tym samym zakonem, podobnie jak z augustianami oraz kanonikami regularnymi od pokuty (markami) i laterańskimi wiązała akademię wspólna promocja kultu świętych żyjących w „Szczęśliwym Wieku Krakowa”¹³. Wśród przeorów tego ostatniego zgromadzenia było kilku wybitnych absolwentów uniwersytetu. Należał do nich Marcin Kłoczyński, doktor obojga praw, za rządów którego (1612–1644) przeprowadzono kompleksową modernizację kościoła Bożego Ciała, wprowadzając do jego wnętrza wiele wybitnych dzieł sztuki, jak ołtarz główny, stalle i mauzoleum św. Stanisława Kazimierczyka¹⁴. Jego następcą, popularny kaznodzieja Jacek Liberiusz, był wykładowcą na wydziale sztuk oraz fundatorem okazałej kaplicy kopułowej¹⁵, a rządzący na przełomie w. XVII i XVIII Michał Maciej Rusiecki wślawił się szczególną dbałością o poziom intelektualny wspólnoty, doprowadzając do dalszego wzrostu liczby tytułów naukowych uzyskiwanych przez jej członków¹⁶. Przyjazne uniwersytetowi były też najważniejsze podkrakowskie opactwa. Benedyktynom tyńieckim uczelnia zawdzięczała przekazanie kościoła św. Mikołaja, a cystersom

r. 1762 przeniesiono z kościoła do krużganka (zob. Daranowska-Łukaszewska 2013, s. 812).

⁸ Muczkowski 1845, s. 14–16; Barycz 1988, s. 120, 121, 126.

⁹ Barącz 1888, s. 59.

¹⁰ Muczkowski 1845, s. 17–19; Barycz 1988, s. 126, 243, 247.

¹¹ Sondel 2006, s. 326.

¹² Muczkowski 1845, s. 54, 55.

¹³ Zawadzki 1998.

¹⁴ Stolorz 1973, s. 64–72.

¹⁵ Kurzej 2012a, s. 361, 362.

¹⁶ Sondel 2006, s. 316.

¹ Paszenda 2006, s. 229.

² Przyboś 1964, s. 339, 340.

³ Urban 1964, s. 260.

⁴ Sondel 2006, s. 286, 294, 295.

⁵ Barącz 1888, s. 63, 64.

⁶ Ormiński 1689, k. B 4 v. Również Michał Siejkowski wspominał, że klasztor z akademią „szczyli się filadelfią gruntowną” (Siejkowski 1743, s. 9).

⁷ Po wielu z tych pochówków pozostały epitafia, które około

mogilskim – kolegiaty św. Anny. Krakowska wszechnica była jedynym miejscem, w którym mogli się kształcić mniszcy ze wszystkich polskich opactw, planowano też utworzenie dla nich osobnego studium przy akademii¹⁷.

Oprócz obrzędów religijnych szczególne miejsce w życiu uniwersytetu zajmowały uroczystości nadania stopni naukowych, z których najważniejszą była promocja doktorska¹⁸. Ponieważ przed podjęciem studiów medycznych, prawniczych czy teologicznych przeważnie uzyskiwano doktorat z filozofii, promocja na tym „niższym” wydziale była symbolicznym wprowadzeniem nowego członka do społeczności akademickiej¹⁹, a od pewnego momentu uchodziła za równoznaczną z aktem nobilitacji²⁰. Odbывała się ona w jednym z lektoriów Collegium Maius, podczas gdy na wydziałach „wyższych” uroczystości te organizowano w świątyniach. Tradycyjnie promocje lekarskie odbywały się w kościele Franciszkanów, prawnicze w farze Wszystkich Świętych, a w kolegiacie św. Anny promowano z teologii²¹ – która powszechnie uchodziła za najbardziej prestiżową z nauk²². W krakowskim uniwersytecie nie było zwyczaju drukowania tez akademickich w formie wielkoformatowych rycin o wyszukanej ikonografii i często wybitnej klasie artystycznej, będących graficzną prezentacją treści pracy na stopień i pamiątką z promocji charakterystyczną dla uniwersytetów jezuickich²³. Wydawano natomiast krótkie rozprawy, zawierające analizę i rozstrzygnięcie kwestii zadanej przez promotora²⁴.

Ważnym aspektem kulturalnej działalności uniwersytetu był teatr działający przy Szkołach Nowodworskich, będący jedyną w mieście regularnie działającą sceną publiczną i cieszący się dużą frekwencją widzów. Jego powstanie było wyraźnym życzeniem fundatora szkoły, który pragnął, „aby komedye, tragedye, deklamacyje, choć małe [...] były wyprawowane przynajmniej co rok pięćkroć”²⁵. Teatr był szczególnie aktywny w l. 1626–1628, na początku prowizoratu Adama Opatowiusza. Organizowano wtedy corocznie kilka spektakli, wśród których oprócz tragedii i komedii klasycznych dominowały deklamacje wierszy religijnych i mów okolicznościowych. Czasem też grano dialogi współczesnych autorów poświęcone tematom moralno-wychowawczym, które przerywały ucieszne intermedia. Wtedy zapoczątkowano też zwyczaj organizowania deklamacji oraz występów śpiewaków i oratorów z okazji inauguracji

semestru²⁶. W następnym okresie duże znaczenie dla funkcjonowania teatru miała aktywność młodych profesorów szkół, którzy zapewne byli autorami sztuk i adaptacji. Spośród nich wyróżniali się Jakub Witeliusz i Wawrzyniec Śmieszkwic – płodni poeci, którzy objęli później prestiżową katedrę wymowy, ufundowaną przez biskupa Piotra Tylickiego, i doszli do godności rektora. Pierwszy z nich był prawdopodobnie autorem niezwykle ambitnego widowiska historycznego *Academia cracoviensis seu de illius felicissima atque auspiciatissima erectione comoedia*, które wystawiono w r. 1637. Treść, łączącą wątki fabularne i alegoryczne oraz momenty wzniosłe z elementami satyry, podzielono na trzy części, ukazujące czasy przed założeniem uniwersytetu, okres jego powstania (*circa erectionem*) i czasy istnienia. O gigantycznym rozmiarze spektaklu świadczy zachowany program dwóch pierwszych części, z których każda dzieliła się na osiem aktów, liczących odpowiednio 44 i 64 sceny²⁷. Działalność teatru w 2. połowie w. XVII jest słabiej udokumentowana źródłowo²⁸. W okresie wojen szwedzkich wystawiano spektakle o tematyce państwowo-patriotycznej²⁹, którą też podjął Piskorski w ambitnym spektaklu przygotowanym z okazji koronacji Michała Korybuta Wiśniowieckiego w r. 1669³⁰. Za panowania Jana III Sobieskiego przedstawiano alegoryczne dramaty o wojnach z Turcją, w których występowały antyczne bóstwa oraz personifikacje krajów, cnót i przywar. Ich ważną częścią był wątek panegiryczny, w r. 1689 odnoszący się do biskupa Jana Małachowskiego, a w r. 1693 do rodu Potockich³¹. Główne miejsce zajmowała jednak tematyka religijna. W r. 1681 podczas nabożeństwa czterdziestogodzinnego w kościele Dominikanów studenci odegrali duże, pięcioaktowe widowisko o triumfie religii, zatytułowane *Żalose echo ostatniej rebeliej na Chrystusową wiarę*³², a na przełomie wieków wystawiono dwa ambitne dramaty alegoryczne o tematyce pasyjnej. Pierwszy z nich, *Triumphus Amoris* z r. 1700, opowiadał o Zbawicielu w nawiązaniu do postaci ateńskiego króla Kodrusa, który poświęcił się za ojczyznę. O rok późniejszy *Dolor Christi in Cruce* pod wpływem wydarzeń wojny północnej ukazywał personifikację Świata pragnącego pokoju, który mu przynosi Ukrzyżowany Chrystus³³. Przenosiem religijne były też popularnym tematem dramatów osiemnastowiecznych, w których wykorzystywano czasem obrazy mitologiczne. W inscenizacji z lat 40. Perseusz uwalniający Andromedę był alegorią Zbawiciela, a wstąpienie Apolla do podziemi oznaczało odejście fałszywych bogów. Wystawienie tego spektaklu w czasie procesji Bożego Ciała

¹⁷ Sondel 2006, s. 274, 275, 302.

¹⁸ Dybiec 2007, s. 60.

¹⁹ Karbowski 1887, s. 11. Studia na wydziale filozoficznym miały charakter wstępny również na uniwersytetach niemieckich (van Dülmen 2005, s. 188, 189).

²⁰ Zob. s. 237–239.

²¹ Karbowski 1887, s. 8–12.

²² Dybiec 2007, s. 60; van Dülmen 2005, s. 189.

²³ O tezach zob. Lechner 1985, s. 3–13; Appuhn-Radtke 1988, s. 11–27; Togner 2003, s. 118, 119; Štěpán 2010; Górka 2017, s. 29–39.

²⁴ Dybiec 2007, s. 57.

²⁵ Targosz 1976, s. 22, 23, 25.

²⁶ Barycz 1988, s. 110–115.

²⁷ Targosz 1976, s. 23, 24, 32–35.

²⁸ Barycz 1988, s. 224.

²⁹ Targosz 1976, s. 37.

³⁰ Zob. s. 233–236.

³¹ Targosz 1976, s. 37.

³² Barycz 1988, s. 225.

³³ Targosz 1976, s. 28, 29.

1. Kraków, Collegium Iuridicum, fasada, fot. M. Kurzej



2. Kraków, Kolegium Nowodworskiego, fasada, fot. M. Kurzej



wywołało duże zgorzenie wiernych i skończyło się karą dla reżysera Jana Kantego Jankiewicza¹. Przedstawieniom często towarzyszyła oprawa muzyczna, zapewniana przez wynajęte kapele². Uniwersytet najmował też muzyków do oprawy uroczystych przedstawień religijnych³, jednak niestety nic nie wiadomo na temat utworów wykonywanych w czasie szkolnych przedstawień i nabożeństw.

W w. XVII uniwersytet przeprowadził wiele przedsięwzięć budowlanych, większość z nich ograniczała się jednak do koniecznych remontów oraz niezbędnych adaptacji w budynkach kolegiów i burs. Przykładem może być Collegium Iuridicum (il. 1), którego fasada otrzymała ciosowe obmurowanie i okazały portal z herbem uczelni⁴. Najistotniejszą inwestycją była budowa siedziby Szkół Nowodworskich (il. 2), przeprowadzona w l. 1639–1643. Podjęto ją dzięki fundacji Gabriela Prewancjusza Władysławskiego z r. 1630 i energicznemu zaangażowaniu Adama Opatowiusza oraz późniejszym darom rektora Jakuba Naymanowicza i króla Władysława IV. Budynek, złożony pierwotnie z dwóch równoległych skrzydeł, połączonych arkadowym

¹ Barycz 1988, s. 224.

² Targosz 1976, s. 46.

³ Świadczy o tym wydatek 33 złp dla „kapeli zamkowej”, która 28 VII 1699 uświetniła pierwsze nabożeństwo w nowym kościele św. Anny (*Rationes Perceptorum...*, s. 155).

⁴ Prace te nie są uchwytne źródłowo, a jedyną wskazówką do ich datowania może być małżowinowo-chrzastkowy ornament kartusza, typowy dla środkowych lat w. XVII. Efektowne krużganki tego budynku w obecnej formie powstały dopiero w w. XVIII (zob. Szyma 2015b, s. 43, 48).

dziedzińcem, miał mieć od ul. św. Anny okazałą elewację z wykuszem oraz wnękę nad wejściem, przeznaczoną na figurę przychylnego uniwersytetowi władcy. Niezrealizowanie tych elementów było jedną z przyczyn procesu wytoczonego przez uniwersytet muratorowi Janowi Leitnerowi, który prowadził budowę. Już po uroczystym otwarciu gmachu, w r. 1644, u Clementa Molliego zamówiono za 300 złp spiżowy posąg króla, który z nieznanых przyczyn nie został zrealizowany⁵. Piętro budynku frontowego mieściło wielką aulę – największą salę szkolną ówczesnego Krakowa – którą przeznaczono na siedzibę oratorium. Urządzenie tego



wnętrza w w. XVII nie jest niestety znane. Wiadomo jedynie, że w okresie poprzedzającym kasatę w r. 1786 mieściło ono trzy ołtarze. Główny, na osi dłuższej ściany od ulicy, który pierwotnie planowano ustawić w niezrealizowanym wykuszu, był „snycerskiej roboty” i mieścił wizerunek Niepokalanie Poczętej Marii przykryty srebrną sukienką i koroną z klejnotami, a na zasuwie scenę Zwiastowania. W ołtarzach bocznych, przy obu krótszych ścianach, znajdowały się obrazy ukazujące św. Kazimierza i św. Katarzynę. Między dwoma wejściami prowadzącymi z krużganka ustawiono osiem konfesjonałów i szafy na paramenty liturgiczne⁶.

Znacznie obszerniejszym zagadnieniem są działania uczelni i jej przedstawicieli na polu architektury sakralnej. Dla uzyskania ich pełnego obrazu należałoby

⁵ Barycz 1988, s. 179–184. Umowę z Mollim opublikował Jan Leniek (*Książka pamiątkowa* 1888, s. 34).

⁶ Bąkowski 1897, s. 56, 57. Po kasacie wyposażenie oratorium przeniesiono do kościoła św. Anny. Jego spis opublikował Jan Leniek (*Książka pamiątkowa* 1888, s. 140–143).

przeanalizować dzieje artystyczne pozakrakowskich kościołów parafialnych, w których profesorowie pełnili funkcję proboszczów z prezenty uniwersytetu. To zagadnienie zasługuje jednak na osobne obszerne opracowanie, podczas gdy dla przybliżenia tła działalności Piskorskiego musi wystarczyć krótka charakterystyka inicjatyw podejmowanych w w. XVII w kościołach aglomeracji krakowskiej. Ich krótki przegląd należy rozpocząć od przebudowy kościoła św. Wojciecha (il. 3), przeprowadzonej w r. 1611 pod kierunkiem lekarza i matematyka Walentego Fontany⁷, który przekazał na ten cel 400 zł⁸. Polegała ona na zrównaniu poziomu posadzki kościoła z powierzchnią rynku oraz podwyższeniu ścian i nakryciu nawy kopułą. Dobry stan świątyni przed tymi zmianami⁹ sugeruje, że nie były one spowodowane potrzebą przeprowadzenia remontu, ale raczej chęcią modernizacji budowli, którą upodobniono do popularnych wtedy kaplic kopułowych.

Prace przy innych kościołach podejmowano raczej z konieczności. Tak prawdopodobnie było w przypadku połączonego z kolegium prawniczym kościoła św. Marii Magdaleny, który w r. 1638 został „*de novo* kształtem pięknym restaurowany”, czyli zapewne gruntownie wyremontowany po okresie zaniedbań, odnotowanych w poprzedniej dekadzie. Zakres tych prac nie jest możliwy do ustalenia, gdyż ich rezultat został zniszczony przez pożar w r. 1719¹⁰. Większe przedsięwzięcia budowlane stały się niezbędne po okupacji szwedzkiej, kiedy to uniwersytet stanął przed koniecznością odbudowy świątyni położonych poza murami Krakowa. Pierwszą z nich był kościół św. Mikołaja, zburzony wraz z innymi zabudowaniami przedmieść w r. 1656¹¹, którego odbudowę rozpoczął w r. 1657 były rektor Adam Roszczewic, a ukończył i współfinansował prawnik Jan Kopciowicz¹². W r. 1669 poświęcono trzy ołtarze, a kolejne trzy wraz z całą budowlą konsekrowano w r. 1682. Wbrew opinii wcześniejszych badaczy¹³ nie musi to jednak świadczyć, że odbudowa postępowała etapami, gdyż zapewne od początku jej celem było odtworzenie kościoła w kształcie sprzed zburzenia, na co wskazuje wykorzystanie wcześniejszych murów wszystkich głównych części budowli. Podobnie jak przed zniszczeniem składała się ona z prezbiterium i dwóch niesymetrycznych naw, z których węższa, północna, mieściła kaplicę św. Anny¹⁴.

⁷ Łuszczkiewicz 1900, s. 157; Bohusz-Dobosz 2005, s. 35.

⁸ Rożek 1977, s. 96.

⁹ Łuszczkiewicz 1900, s. 157; Bohusz-Dobosz 2005, s. 35.

¹⁰ Szymba 2015a, s. 27.

¹¹ Rojkowska, Niewalda 2002, s. 106.

¹² *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 213r; Przybyszewski 2002, s. 25. Jego epitafium umieszczono przy wejściu z prezbiterium do zakrystii, gdzie zwyczajowo upamiętniano szczególnych dobrodziejów świątyni.

¹³ Bieniarzówna 1984b, s. 411; Rojkowska, Niewalda 2002, s. 107 – tam przypuszczenie, że odbudowa postępowała w trzech etapach, których ukończenie autorzy wiązali z zaprowadzeniem ksiąg metrykalnych w r. 1662 oraz konsekracjami ołtarzy w r. 1669 i 1682.

¹⁴ Zob. Rojkowska, Niewalda 2002, s. 107.



4. Kraków, kościół św. Mikołaja, fot. M. Kurzej



5. Kraków, kościół św. Floriana w w. XVII, fragm. obrazu w ołtarzu gł., mal. Jan Tryczusz, fot. M. Kurzej

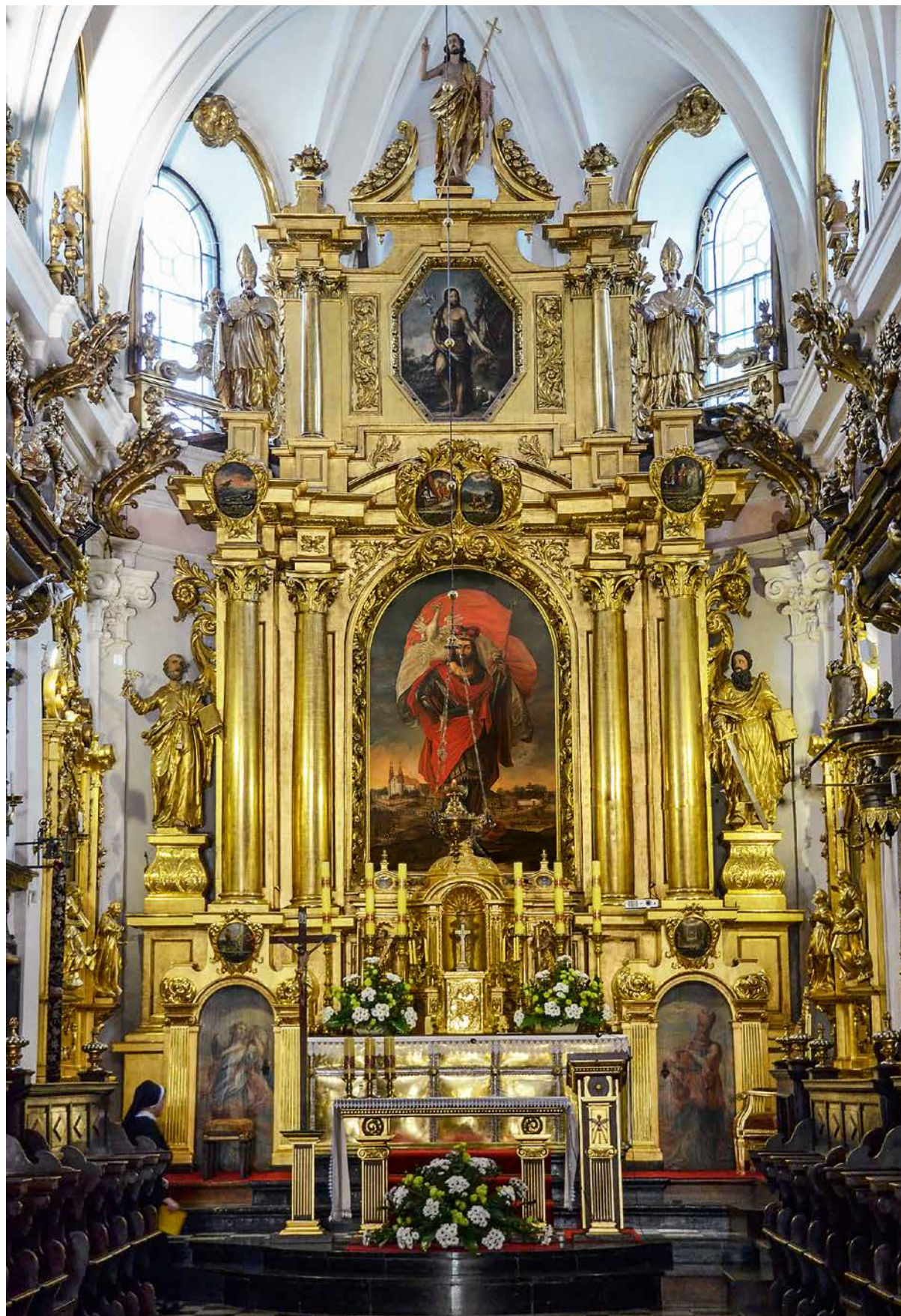
Nowym elementem była więc tylko artykulacja wnętrza (il. 4) z przysadzistymi arkadami i ciężkim belkowaniem podkreślającym jego horyzontalne proporcje oraz niezgrabna, asymetryczna fasada o nieproporcjonalnie niskich kondygnacjach odciętych zwielokrotnionymi gzymsami.

O wiele większym wyzwaniem stało się odtworzenie kleparskiej fary¹⁵ (il. 5), będące największym przedsięwzięciem budowlanym uniwersytetu przed podjęciem budowy kościoła św. Anny. Niestety, źródła dotyczące tych prac ograniczają się do kilku lapidarnych wzmianek, które nie pozwalają na odtworzenie ich przebiegu czy wskazanie zaangażowanych wykonawców. Odbudowę, rozpoczętą w r. 1657, prowadził początkowo teolog Stanisław Jurkowski¹⁶, który

¹⁵ Kościół został złupiony przez Szwedów, a następnie spalony i zburzony w r. 1655 (*Regestrum Ecclesiae...*, s. 39; *Wizytacja Łubieńskiego...*, s. 438).

¹⁶ *Katalog zabytków* 2000, s. 2.

6. Kraków, kościół
św. Floriana, ołtarz gł.,
fot. M. Kurzej



aedificia praepositurae per illum biennalem hostilitatem funditus deleta, proprio impendio a fundamentis erexit, eamque, quae nunc visuntur, structuram, viridariumque illi contiguum, arte topiaria factum, circumquaque moenibus cinxit¹

budynki prepozytury w czasie dwuletniej wojny zupełnie zburzone, własnym kosztem od fundamentów zbudował, a także widoczny obecnie budynek i przyległy do niego ozdobnie urządzony ogród otoczył murami.

Prace wsparł biskup Piotr Gembicki, którego szczodrobliwość „accessit constructioni eiusdem² / przyczyniła się do tej budowy”. Kościół musiał być szybko odbudowany prowizorycznie lub częściowo oddany do użytku, gdyż już w r. 1667 zwłoki królowej Ludwiki Marii złożono przed pogrzebem „in aedibus S. Floriani”, a w r. 1669 witano tam wjeżdżającego na koronację Michała Korybuta Wiśniowieckiego. W tymże roku w kościele pochowano Jurkowskiego³, a kierownictwo odbudowy przejął prawnik, teolog i wielokrotny rektor Andrzej Kucharski⁴. Po jego śmierci pracami kierował prawdopodobnie teolog Jan Michalski, którego staraniem udało się doprowadzić do konsekracji kościoła w r. 1686⁵. Odbudowę wspierali też biskup Andrzej Trzebicki⁶ i niektórzy profesorowie⁷. Świątyni nadano niezwykłą formę pseudobazyliki emporowej, która na gruncie krakowskim ma równie tajemniczy precedens w postaci kościoła św. Marka⁸. W obu budowlach wprowadzenie empor można tłumaczyć chęcią połączenia monumentalnej, blokowej bryły z wyraźnie osiowo ukierunkowanym wnętrzem. W przypadku wcześniejszej takie rozwiązanie mogło mieć wymiar praktyczny (pozostawienie przy przebudowie z hali na bazylikę starszych murów obwodowych i więźby dachowej), ale jego wybór w kleparskiej kolegiacie, odbudowywanej po niemal całkowitym zniszczeniu, mógł być podyktowany chyba tylko względami ideowo-estetycznymi. Można się wśród nich dopatrywać chęci odtworzenia bryły sprzed zburzenia, została ona jednak wzbogacona o fasadę z parą niskich wież, zwieńczonych smukłymi hełmami, którą poprzedzono kopułową kruchtą, oraz parę kaplic poświęconych św. Annie i Janowi Kantemu. Oprócz upamiętniających ich nastaw w momencie konsekracji wnętrze mieściło ołtarz główny oraz cztery boczne – dedykowane Zbawicielowi, Matce Boskiej oraz

¹ *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 24r.

² *Wizytacja Lubieńskiego...*, s. 438.

³ Zob. *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 12v, 24r, 26r.

⁴ *Bieniarzówna 1984b*, s. 415.

⁵ *Regestrum Ecclesiae...*, s. 40.

⁶ Przyboś, Rożek 1989, s. 140; Reinhard-Chlanda 2009, s. 78.

⁷ Zasługi Wojciecha Papenkowica i Sebastiana Stryjewicza odnotowano na ich epitafiach zachowanych w kościele.

⁸ Aldona Sudacka i Waldemar Niewalda przypuszczali, że w w. XVII zdecydowano się na zmianę układu kościoła, gdyż jego wcześniejsza aranżacja miała charakter prowizoryczny (Sudacka, Niewalda 2001, s. 169).



7. Kraków, kościół św. Florianiana, obraz *Św. Rodzina* w ołtarzu bocznym, fot. M. Kurzej

Zwiastowaniu i Wniebowzięciu⁹, można więc przypuszczać, że starano się w nim połączyć wątek hagiograficzny z maryjno-chrystologicznym. Głównym akcentem plastycznym wnętrza pozostała do dziś wielka nastawa w prezbiterium (il. 6), wykonana może przez Jerzego Hankisa, z płótnem autorstwa Jana Trycjusza¹⁰. Z czasu bezpośrednio po zakończeniu odbudowy mogą też pochodzić inne obrazy ołtarzowe, ukazujące Matkę Boską oraz św. Annę z Dzieciątkiem, Marią i św. Józefem¹¹ (il. 7).

Konsekracja kościoła św. Florianiana musiała się zbiec z momentem podjęcia decyzji o budowie nowej kolegiaty św. Anny – najważniejszej świątyni uniwersyteckiej, a zarazem ostatniej, która zachowała do tego czasu formy średniowieczne. Imponujący widok nowej kleparskiej fary musiał wpłynąć na zapał akademików do podjęcia jeszcze większego i ambitniejszego przedsięwzięcia. Chociaż między zakończeniem pierwszego, a rozpoczęciem prac przy drugim z tych kościołów upłynęło zaledwie kilka lat, ich porównanie uwydatnia ogromne różnice, które dotyczącą nie tylko klasy artystycznej (w kościele św. Florianiana zresztą nie najgorszej) ale przede wszystkim podejścia do sztuki i całościowego potraktowania architektury i jej wystroju jako środków wyrażenia programu treściowego.

⁹ *Regestrum Ecclesiae...*, s. 40.

¹⁰ *Katalog zabytków 2000*, s. 10; Wardzyński 2009, s. 216.

¹¹ W *Katalogu zabytków* pierwszy z nich został zadatowany na początek w. XX, a drugi na czas przed r. 1761 (*Katalog zabytków 2000*, s. 11), oba noszą jednak cechy krakowskiego malarstwa końca w. XVII.

VATES, ORATOR, ECCLESIASTES, IURECONSULTUS. BIOGRAFIA SEBASTIANA PISKORSKIEGO

Sebastian Jan Piskorski urodził się w r. 1636 w Skawinie. Jego ojciec miał na imię Marcin¹. Niektórzy badacze uznali, że wywodził się on z rodziny szlacheckiej herbu Dołęga², co jest najprawdopodobniej skutkiem wzięcia za pewną informacji, którą Wanda Baczkowska podała jako prawdopodobną³, a Kacper Niesiecki jedynie za możliwą⁴. Jej źródłem jest najpewniej właśnie praca heraldyka, który opisując rodzinę Piskorskich z ziemi dobrzyńskiej uczciwie przyznał, że nie wie, czy zaliczyć do niej krakowskiego profesora o tym samym nazwisku. Wątpliwość tę można rozstrzygnąć dzięki znajomości heraldyki uniwersyteckiej, opartej na przekonaniu, że promocja doktorska była równoznaczna z aktem nobilitacji. Nowo promowanym z niższych stanów nadawano więc herby koncyponowane przez kolegów i uświetniane stosownym panegirycznym, natomiast pochodzących ze szlachty honorowano sławiąc ich znaki rodowe. Piskorski otrzymał wtedy herb ukazujący puste pole⁵, który widnieje też na jego nagrobku (pod skrzyżowanymi berłami oznaczającymi godność rektora).

Za mieszczańskim pochodzeniem przyszłego rektora przemawia również jego urodzenie w Skawinie, które ułatwiło mu początki kariery i o którym pamiętał spisując testament. Wujem Piskorskiego był Wojciech Łańcucki⁶ (ok. 1610–1686), wywodzący się z tamtejszego mieszczaństwa⁷. Zasłynął on jako jeden z najaktywniejszych dydaktyków i administratorów uniwersytetu w 2. połowie w. XVII. Wieloletni rektor, zagorzały przeciwnik jezuitów i biskupa Trzebieckiego, był jednym z profesorów, którzy w r. 1655 nie zgodzili się na podpisanie przez uniwersytet kapitulacji Krakowa i złożenie przysięgi Karolowi Gustawowi, a w r. 1661 wziął udział w delegacji na sejmik proszowski, protestującej przeciwko utworzeniu jezuitskiego uniwersytetu we Lwowie. Łańcucki popierał też ideę budowy nowego kościoła św. Anny, zapisując na ten cel część swego majątku⁸. Piskorski poświęcił wujowi jeden z najwcześniejszych panegiryków, uświetniając objęcie przez niego urzędu rektora⁹, a w późniejszej karierze siedł w jego ślady, pracując w Akademii Lubrańskiego, zarządzając para-

fią w Luborzycy i zajmując się podobnymi zagadnieniami naukowymi.

Po studiach na Uniwersytecie Krakowskim, w r. 1660 Piskorski uzyskał stopień bakałarza sztuk i filozofii¹⁰ oraz zadebiutował zbiorkiem wierszy, wydanym zwyczajowo z okazji promocji. Złożyły się na niego zgrabne i różnorodne utwory, w których autor skojarzył siedmiu kolegów z muzami, za co sam został uczczony *Polihymnią* przez dominikanina¹¹ Jana Władysława Nagotha i *Uranią* przez Sebastiana Józefa Taralicza. Obaj chwalili jego umiejętności poetyckie, a ten ostatni stwierdził nawet, że muza „Metra Piskorski celebra secum | sumpsit in astra / prześwietne wiersze Piskorskiego zabiera ze sobą do gwiazd”. W części wstępnej znalazły się obszerna dedykacja dla wuja („domino suo et patrono faventissimo / swemu najłaskawszemu panu i opiekunowi”), utwory ku czci egzaminatorów i promotora oraz wiersze o matce Akademii, o ojcu Febie, Duchu Świętym jako źródle mądrości, Matce Boskiej, największej patronce uczelni, oraz o synu i zarazem ojcu akademii – św. Janie Kantym, a także pomyslna wróżba Apollina¹². Pod koniec r. 1661 Piskorski wydał imienny panegiryk dla sufragana krakowskiego Mikołaja Oborskiego¹³, a w styczniu r. 1664 opublikował trzy pieśni żałobne poświęcone ks. Janowi Fugaszowicowi, zasłużonemu dla świątyń w okolicach Skawiny¹⁴.

27 III 1664 Piskorski dostąpił promocji „drugiego lauru”, uzyskując tytuł magistra sztuk i doktora filozofii. Również tym razem to on obdarzył współpromowanych kolegów wierszami i zapewne także ułożył im herby, a sam został podobnie uhonorowany przez Nagotha. Powstały w ten sposób zbiór wyróżnia się na tle konwencjonalnych druków tego typu dodaniem ryciny ukazującej główny koncept dzieła, która z kolei odznacza się na tle krakowskiej produkcji graficznej dobrym poziomem artystycznym. Koncept nadanego Piskorskiemu herbu (il. 413) (a zwłaszcza jego dewiza – *Depingere fas est*) wskazuje, że już wtedy był on znany z zainteresowań artystycznych, co pozwala przypuszczać, że przejawiał pewne zdolności nie tylko w kierunku poezji, ale też malarstwa. Jego prace tego typu nie są jednak znane; można jedynie zakładać, że dla ówczesnego studenta najbardziej prawdopodobną okazją do rozbudzenia talentów plastycznych było ozdabianie ksiąg uniwersyteckich, ewentualnie iluminowanie dokumentów



8. Herb Wojciecha Łańcuckiego, wg Piskorski 1660a

¹ Baczkowska 1981, s. 559.

² Natoński 1982, s. 370; Witkowska, Nastalska 2007, s. 185.

³ Baczkowska 1981, s. 559.

⁴ Niesiecki 1841, s. 316.

⁵ Zob. s. 242.

⁶ Arteński 1683, k. A 2v.

⁷ Przypuszczenie co do mieszczańskiego pochodzenia Łańcuckiego, wyrażone przez Leszka Hajdukiewicza (Hajdukiewicz 1973, s. 206), potwierdza również wizerunek herbu (krzyż równoramienny z półksiężycem) (il. 8) który nie był używany przez rody szlacheckie.

⁸ Przyboś 1964, s. 338, 349, 350; Hajdukiewicz 1973.

⁹ Piskorski 1661.

¹⁰ Baczkowska 1981.

¹¹ Przynależność Nagotha do zakonu kaznodziejskiego odnotowano w księdze promocji (*Statuta nec non Liber Promotionum...*, s. 334, 333).

¹² Piskorski 1660a.

¹³ Piskorski 1660b.

¹⁴ Piskorski 1664b.

bądź przygotowywanie dekoracji dla szkolnego teatru. Nawet podstawowa umiejętność rysunku była z pewnością pomocna w kontaktach z profesjonalnymi artystami, do czego pierwszą okazją było stworzenie koncepcji wspomnianej ryciny¹⁵.

Po doktoracie Piskorski został profesorem Szkół Nowodworskich¹⁶. W zbliżonym czasie podjął też pracę domowego nauczyciela synów Franciszka Szembeka, późniejszego kasztelana krakowskiego, i przez dwanaście lat opiekował się Stanisławem, późniejszym arcybiskupem gnieźnieńskim, oraz Przecławem, przyszłym kasztelanem wojnickim¹⁷. Ten okres okazał się bardzo istotny nie tylko dla nauczyciela, który tą drogą nawiązał kontakty w kręgach magnaterii, dochodząc z czasem aż na dwór królewski, i dzięki wpływowym protektorom zdobywał dochodowe beneficja, ale też dla uczniów, którzy pamiętali o nim jeszcze długo po jego śmierci¹⁸.

W r. 1665 Piskorski uczcił ingres Stefana Wierzbowskiego do katedry poznańskiej zbiorem wierszy, które przez skojarzenie z podkową w jego herbie opisują zasługi biskupa jako rydwan Apollina i zaprzężone do niego rumaki. Poszczególne utwory są udanym popisem kompozycji w różnych metrach, a każdy kończy się wierszem obrazowym w kształcie obelisku – mety, ponieważ inauguracyjne wejście biskupa do kościoła zostało porównane do wyścigu na hipodromie¹⁹. W następnym roku poeta ułożył krótką odę z okazji położenia kamienia węgielnego pod krakowski kościół Reformatorów, którą wydał ze wstępem sławiącym swego protektora Franciszka Szembeka²⁰ – głównego fundatora budowli²¹. W r. 1668 Piskorskiemu wypłacono 105 złp na wydrukowanie zbiorku wierszy studenckich²², którym powitano w Krakowie nuncjusza Galeazza Marescottiego²³. Można więc przypuszczać, że przyszły rektor był autorem dedykacji oraz tytułowego konceptu, w którym przybycie hierarchy skojarzono z pojawieniem się na wiosennym niebie gwiazdozbioru Łabędzia, przypominającego kształtem znak krzyża²⁴.

W r. 1668 Piskorski został przyjęty do Kolegium Mniejszego i wydał z tej okazji pierwszą pracę o charakterze naukowym. Dotyczy ona właściwości powstawania substancjalnego w ujęciu arystotelesowsko-tomistycznym i ma

zwyczajową formę kwestii, z której autor wyprowadza kilka wniosków i każdy z nich popiera krótkimi argumentami. Poprzedza ją ciekawy wierszowany horoskop, który jest wczesnym świadectwem zainteresowania problematyką światła²⁵. Uczony nie stracił też kontaktu ze Szkołami Nowodworskimi, z uczniami których w następnym roku wystawił ambitne i rozbudowane widowisko historyczne, będące elementem obchodów elekcji Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Przedstawienie okazało się tak dużym sukcesem, że planowano je powtórzyć w obecności króla²⁶.

Wiosną r. 1671 Piskorski wyjechał do Włoch. 23 VI wpiisał się do metryki uniwersytetu w Padwie²⁷, co jednak najprawdopodobniej nie wiązało się z podjęciem studiów, a jedynie ze zwiedzeniem uczelni i zwyczajowym złożeniem ofiary na ołtarz św. Stanisława²⁸, a 29 I następnego roku uzyskał doktorat z prawa na rzymskiej Sapienzy, co prawdopodobnie było uwieńczeniem studiów podjętych jeszcze w Krakowie²⁹. Można się domyślać, że jego pobyt w wiecznym mieście trwał około roku i stanowił doskonałą okazję do rozwinięcia fascynacji sztuką przez obejrzenie dzieł Gianlorenza Berniniego i innych ówczesnych artystów.

Piskorski był z powrotem w Krakowie 19 IX 1672, kiedy to przedstawił kolejną krótką kwestię, w której dowodził, że świeccy za przestępstwa przeciw Kościołowi mogą być pozywani, sądzeni i skazywani przez sądy kościelne³⁰. Wkrótce potem został oddelegowany do Poznania, gdzie od 12 XI 1672 do 3 X 1675 pełnił funkcję dyrektora Akademii Lubrańskiego i prowadził tam wykłady z prawa³¹. Po kolejnym powrocie do Krakowa, w r. 1676 przyjął święcenia kapłańskie i objął stanowisko kaznodziei oraz spowiednika krakowskich klarysek, z którymi pozostał związany do końca życia. W następnym roku zakonnice powierzyły mu prebendę w Grodzisku³², gdzie rozpoczął budowę założenia pielgrzymkowego, upamiętniającego założycielkę klasztoru³³. W zbliżonym czasie wrócił też do służby dworskiej jako nauczyciel synów wojewody wileńskiego Michała Kazimierza Radziwiłła i Katarzyny z Sobieskich – Jerzego Józefa, późniejszego wojewody trockiego, i Karola Stanisława, który doszedł do godności kanclerza wielkiego litewskiego, a potem także ich kuzyna Jakuba Sobieskiego. Jak się wydaje, przebywał wtedy przede wszystkim w rezydencji Sobieskich w Jaworowie (w r. 1682 wygłaszał tam

¹⁵ Piskorski 1664a. Więcej na temat tego dzieła zob. s. 239–242.

¹⁶ W r. 1665 określony jako profesor poetyki (Piskorski 1665), w r. 1666 – retoryki (Piskorski 1666).

¹⁷ Według napisu na epitafium Piskorskiego w kościele św. Anny.

¹⁸ Zob. s. 28.

¹⁹ Piskorski 1665.

²⁰ Piskorski 1666.

²¹ Szembek przeznaczył na ten cel łącznie 2840 tal. Prace ukończono w r. 1672 (Pasiecznik 1978, s. 72, 73).

²² *Rationes Universitatis...*, s. 758. Kwotę wypłacono w ratach 6 i 26 V oraz 11 VI 1668.

²³ *Sidus Oloris* 1668.

²⁴ Poszczególne części zbiorku nie są podpisane, wyjątkiem jest jedynie epigramat na herb biskupa, autorstwa Krzysztofa Szembeka.

²⁵ Piskorski 1668. Zob. s. 256.

²⁶ *Eleutheria* 1669; *Annales Fundationis Petricianae...*, k. 32v–33v. Więcej w zob. s. 233–236.

²⁷ Baczkowska 1981, 559.

²⁸ Na temat tego zwyczaju zob. Kowalczyk 2010, s. 296. W tekście wpisu zanotowano, że Piskorski wniósł ofiarę, na miarę możliwości skromnego majątku, dla rozpropagowania kultu św. Stanisława (zob. *Archiwum Nacji Polskiej...*, s. 148).

²⁹ Baczkowska 1981, 559.

³⁰ Piskorski 1672.

³¹ Baczkowska 1981, s. 559.

³² Gąsiorowska 2015, s. 309.

³³ Zob. s. 34–42.

kazania na Nowy Rok, Wielkanoc i Niepokalane Poczęcie¹), gdzie mógł nawiązać kontakt ze środowiskiem intelektualistów skupionych wokół króla Jana III². Władca ten opracował szczegółową instrukcję pedagogiczną, określającą program kształcenia jego synów. Jakub, jako najstarszy, był kształcony pod kątem przyszłych obowiązków monarchicznych – rozpoczął naukę jako pięciolatek, a zakończył w wieku lat szesnastu, wyruszając na wyprawę wiedeńską. Pierwszym jego preceptorem był jezuita Piotr Kostrzycki, a w jedenastym roku życia królewicz został przekazany pod opiekę Marcinowi Winklerowi, który opuścił uniwersytecką katedrę wymowy i w r. 1678 przybył na dwór, by uczyć go łaciny. Piskorski, jako kolejny preceptor, przekazywał mu wiedzę z zakresu prawa ogólnego i szczegółowe zasady prawa polskiego, a Adam Adamandy Kochański uczył królewicza matematyki. Kształcenie młodszych synów Jan III zaplanował nieco inaczej, wzorując rozkład ich zajęć na planie własnej nauki w Szkołach Nowodworskich. Oprócz Kochańskiego ich nauczycielami byli sabaudzki jezuita Maurycy Vota i krakowski profesor filozofii Remigiusz Suszycki³, a może także Piskorski, który opiekował się królewiczem Aleksandrem⁴.

Przed r. 1683 Piskorski podróżował po krajach niemieckich, jednak trasa, cel ani dokładna data tej podróży nie są znane⁵. Ponieważ w zbliżonym czasie został określony jako sekretarz królewski⁶, można jedynie przypuszczać, że powierzono mu jakąś misję dyplomatyczną, związaną być może z formowaniem koalicji antytureckiej. W roku bitwy wiedeńskiej Piskorski był przy królu podczas sejm⁷, a następnie wrócił do Krakowa, by 12 X nostryfikować dyplom z prawa, ponownie podjąć pracę na uniwersytecie i orzekać w sądzie konsystorskim⁸. 4 XI, już jako kanonik wieluński i archidiakon krakowskiej kolegiaty Wszystkich Świętych, otrzymał miejsce w Kolegium Prawniczym, a wydarzenie to zostało uświetnione gratulacyjnymi panegirykami przez Rafała Kazimierza Arteńskiego i Stanisława Biezanowskiego⁹. Z tej okazji Piskorski wydał też swoją największą pracę naukową. Rozważania poświęcone pięciu problemom z zakresu dziedziczenia uczony poprzedził obszernym wstępem zawierającym przystępne objaśnienie najważniejszych zagadnień i tabele ilustrujące stopnie pokrewieństwa, a także opatrzył bardzo licznymi odnośnikami do przepisów i opracowań nadając pracy charakter zwartej syntezy prawa

spadkowego. Książkę otwiera motto zaczerpnięte z mowy Cicerona w obronie Aulusa Cecyny, wyrażającej pochwałę praworządności, według której „większy spadek dostajemy od prawa i ustaw niż od tych, którzy zostawili nam jakieś dobra, bo majątek przechodzi na nas dzięki testamentowi, ale nie pozostałby naszą własnością bez prawa cywilnego”¹⁰.

Zajęcie przez Piskorskiego miejsca w kolegium zostało uczczone kilkoma ciekawymi utworami literackimi. Jeden z nich napisał najbardziej wówczas ceniony poeta uniwersytecki, Stanisław Biezanowski. Już w tytule nazwał on swojego bohatera kapłanem Temidy i Apollina, w tekście zaś wspominał o jego pracy w Szkołach Nowodworskich, poznańskiej kolonii akademickiej, na dworach Sobieskich i Radziwiłłów, a także o uzyskaniu doktoratu w Rzymie. Piskorski został więc określony jako

vates, orator, ecclesiastes, iureconsultus | qualem non
decurit coronati, nisi inter laureata fastigia Romae.

wieszcz, mówca, kaznodzieja, prawnik, którego nie godziło
się koronować gdzie indziej niż między uwiecznionymi szczytami Rzymu.

Krótki utwór kończy się proroczym stwierdzeniem, że Piskorski dorówna zasługom i godności wuja, „ukoronowanego rektorskimi berłami”¹¹. Rafał Kazimierz Arteński ofiarował nowemu koledze prawników oryginalny zbiór czterech wierszy i trzech emblematów, składających się na jego poetycki biogram¹², a Marcin Ośliński napisał panegiryczną odę¹³.

21 II 1684, z okazji rozpoczęcia procesu beatyfikacyjnego księżnej Kingi, Piskorski miał w kościele Klarysek kazanie przed parą królewską, a 8 V tego roku w katedrze, z okazji zawarcia koalicji antytureckiej z Austrią, Wenecją i Rosją, wygłosił ciekawą homilię o św. Stanisławie, wychodząc od słów „Gdzie Jedność, tam Bóg zawsze przytomny, tam wszystkie szczęśliwości”¹⁴. Kolejne kazania są świadectwem ciągłości związków profesora z Szembekami. We wtorek po Wielkanocy r. 1686 uświetnił w ten sposób mszę prymicyjną Michała Szembeka i przyjęcie habitu wizytki przez jego siostrę Teresę, wplatając wątki heraldyczne i genealogiczne (pokrewieństwo matki, Zofii Pieniążkówny, ze św. Jackiem) do homilii o ukazaniu się Chrystusa apostołom¹⁵. Rok później miał też kazanie z okazji profesji Teresy, a w r. 1698 na prymicji Ludwika Szembeka w kościele Karmelitanek Bosych¹⁶.

¹ Piskorski 1706, s. 32, 261, 267, 401.

² Baczkowska 1981.

³ Komasa 1982, s. 53–55; Skrzypietz 2015, s. 51–55.

⁴ Według napisu na epitafium Piskorski był nauczycielem królewiczów Jakuba i Aleksandra.

⁵ Zob. Arteński 1683, k. Bv.

⁶ Ośliński 1683.

⁷ Piskorski 1691b.

⁸ Baczkowska 1981, s. 559.

⁹ Arteński 1683; Biezanowski 1683; *Annales Fondationis Petricianae...*, k. 194r (tam data 6 XI).

¹⁰ Piskorski 1683a.

¹¹ Biezanowski 1683.

¹² Arteński 1683; zob s. 198, 199.

¹³ Ośliński 1683.

¹⁴ Piskorski 1706, s. 717, 1007–1015.

¹⁵ Piskorski 1706, s. 275; wydane także osobno: Piskorski 1686. Uroczystość odbyła się zapewne w prowizorycznej kaplicy domu na Biskupim, która służyła wizytkom przed zbudowaniem kościoła (zob. Włodarek 2010, s. XI).

¹⁶ Piskorski 1706, s. 284, 771.

W r. 1686 Piskorski otrzymał uniwersyteckie probostwo w Luborzycy, a dwa lata później, dzięki Szembekom, otrzymał parafię w Żębocinie, gdzie przebudował kościół¹⁷. W tym czasie przetłumaczył wielką kompilację żywotów pustelników wschodnich, której autorstwo wiązano ze św. Hieronimem. Licząca przeszło 1800 stron książka, będąca jego największą pracą literacką, ukazała się w r. 1688 kosztem Katarzyny z Sobieskich Radziwiłłowej¹⁸. W r. 1689 Piskorski wraz z teologiem Marcinem Winklerem i filozofem Franciszkiem Tokarskim został wyznaczony do opieki nad ociemniałym Stanisławem Bieżanowskim, powołanym na stanowisko uniwersyteckiego historiografa¹⁹. W r. 1691 ukończył najważniejsze prace w Grodzisku i wydał żywot bł. Salomei połączony z przewodnikiem po sanktuarium. Bogato ilustrowana pierwsza część tej książki, zatytułowana *Flores vitae B. Salomeae virginis, czyli Kwiecie żywota b. Salomei panny*, składa się z 24 *Kwiatów* opisujących wydarzenia z życia błogosławionej. Część druga, pod tytułem *Flosculi Sacrae Eremitae B. Salomeae Virginis in Lapide S. Mariae, czyli Kwiatki Świętej Pustyni b. Salomei Panny na skale ś. Mariej*, to zbiór tyłuż *Kwiatków* opisujących elementy założenia w Grodzisku oraz jego dzieje i otoczenie. Część pierwszą autor zadedykował królowi Teresie Kunegundzie Sobieskiej, drugą zaś ksieni krakowskich klarysek – Ludwinie Salomei Zamoyskiej²⁰. W tym samym roku opublikował też trzy kazania o św. Kindze, zadedykowane ksieni sądeckiej Konstancji Jordanównie²¹.

24 X 1692 Piskorski został kanonikiem katedry krakowskiej, a 1 XII tego roku wyznaczono go do kierowania pracami przy budowie kościoła św. Anny, czym zajmował się do jego konsekracji w r. 1703. Od r. 1692 był też podkanclerzym wydziału prawa, a przynajmniej od 1694 wszystkich czterech wydziałów. Ponadto w l. 1695–1700 był prowizorem Szkół Nowodworskich²², a w l. 1693–1695 i 1698–1699 sześciokrotnie pełnił funkcję rektora uniwersytetu²³. W tym czasie był też adresatem kolejnych panegiryków. Samuel Jan Podgórski w zgrabnym wierszu ofiarowanym z okazji imienin podkreślił zasługi rektora na polu sztuki²⁴, a Kazimierz Jan Ceypler wyraził mu wdzięczność jako podkanclerzemu w zbiorze stemmatów doktorskich²⁵. Będąc

rektorem, Piskorski przeprowadził reformę podległych uniwersytetowi szkół niższego szczebla, zlecając ich wizytację, a następnie wprowadzenie jednolitych przepisów dotyczących regulaminu i programu nauczania, które wydano drukiem. Zawarty w tym dokumencie tygodniowy plan zajęć jest cennym źródłem informacji o dawnej oświacie, podobnie jak przepisy porządkowe stanowią cenne świadectwo uczniowskiej obyczajowości. Program był oparty na dziełach klasyków łacińskich, a uczniom zakazano używania innych języków nawet poza lekcjami. Dużą rolę odgrywała nauka śpiewu chórowego oraz jego wykonywanie w kościele podczas wskazanych uroczystości. Uczniom zalecano szczególne nabożeństwo do Marii jako Matki Miłosierdzia i surowo zabraniano kontaktów z kobietami, pijaństwa, nocowania poza szkołą, śpiewania na ulicach, odprawiania jasełek, a także noszenia broni i napadania na protestantów (zwłaszcza w trakcie pogrzebów) oraz niepokojenia Żydów²⁶.

W tym pracowitym okresie rektor nie zaniedbywał też pracy literackiej. W r. 1694 napisał żałobny utwór ku czci Katarzyny Radziwiłłowej, wydany wspólnie z tekstem przemowy wygłoszonej w imieniu akademii podczas egzekwii²⁷. Głosił też liczne kazania – m.in. u wizytek, z okazji profesji Konstancji Wodzickiej (córci podczaszego warszawskiego Jana Wawrzyńca Wodzickiego) w r. 1695 oraz oblóczyn Heleny Opackiej w r. 1698, a także u karmelitanek bosych – na wspomnianych już prymicjach ks. Ludwika Szembeka²⁸. Do ciekawszych należy homilia wygłoszona na pogrzebie biskupa Jana Małachowskiego, w której Piskorski słał m.in. jego działalność fundacyjną i patronat nad budową kościoła św. Anny²⁹. Administrując uniwersytetem, Piskorski wprowadził zwyczaj układania przez nowo promowanych doktorów filozofii wierszowanych oracji na zadany temat³⁰. W l. 1696–1702 ukazały się ich cztery zbiory, poświęcone świętym patronom Polski³¹, cudownym wizerunkom Matki Boskiej³², słynącym łaskami krucyfiksom³³ oraz dobrodziejom uniwersytetu³⁴.

Ostatni okres jego życia przypadł na niespokojny czas wojny północnej, wiążącej się dla Krakowa z okupacją szwedzką w r. 1702, skutkującą pożarem Wawelu i nałożeniem na miasto kontrybucji, która okazała się być pierwszą z bardzo wielu wojskowych rekwizycji. Wyznaczały one kolejne epizody walk między Sasami Augusta II a Szwedami popierającymi Stanisława Leszczyńskiego oraz ich

¹⁷ Baczkowska 1981, s. 560. O przebudowie kościoła w Żębocinie zob. s. 42–44. Pod koniec życia Piskorski administrował uniwersytecką parafią w Przemykowie (Podgórski 1707), a przez jakiś czas mógł też być proboszczem w Wieliczce (taką informację podaje *Słownik biograficzno-bibliograficzny...*, k. 88r).

¹⁸ *Żywoty Ojców* 1688.

¹⁹ Barycz 1936, s. 92.

²⁰ Piskorski 1691a.

²¹ Piskorski 1691b. Kazania te zostały później włączone do zbioru Piskorski 1706.

²² Baczkowska 1981, s. 560. Na temat funkcji prowizora Szkół Nowodworskich zob. Barycz 1988, s. 98.

²³ Baczkowska 1981, s. 560.

²⁴ Podgórski 1695. Zob. s. 33.

²⁵ Ceypler 1696, k. A2v–A2r. Na temat tego gatunku zob. s. 238, 239.

²⁶ *Leges Scholis* 1695. Na temat tej ostatniej kwestii zob. Krukowski 1991, s. 82, 83.

²⁷ *Exequiae solennes* 1694.

²⁸ Piskorski 1706, s. 128, 771, 832.

²⁹ Piskorski 1699.

³⁰ Baczkowska 1981, s. 560.

³¹ *Pantheon* 1696.

³² *Sacratissima Maiestas* 1698.

³³ *Arbor Vitae* 1700.

³⁴ *Regia Solis* 1702.

stronnikami. Dopełnieniem zniszczeń była zaraza, która w l. 1707–1710 zebrała w mieście i okolicach do 20 tysięcy ofiar¹. Wydarzenia te spowodowały wygaśnięcie inicjatyw artystycznych, przez co na polu sztuki kolejne lata stanowiły wyraźną cezurę, zamykającą poprzedni okres rozkwitu.

W r. 1703 Piskorski poważnie zachorował. Stało się to prawdopodobnie przed 17 V 1703, gdyż tego dnia sporządził testament, w którym prosił akademię o złożenie jego zwłok w krypcie pod kaplicą św. Józefa w kościele św. Anny². Możliwe, że z powodu tej choroby Piskorski nie napisał monografii ukończonej w tym roku świątyni, której autorem został Andrzej Buchowski³. Dyrektor fabryki zdołał jednak przygotować kazanie na konsekrację, która odbyła się 21 X⁴. W r. 1705 Piskorski stracił wzrok⁵, w następnym udało mu się jednak wydać obszerny zbiór wcześniejszych kazań, będący podsumowaniem jego doświadczeń homilicznych i poglądów teologicznych, a także świadectwem dużej popularności jako mówcy⁶. 11 VIII 1707, zapewne w związku z pogarszającym się stanem zdrowia, duchowny sporządził kodycył testamentu, w którym zawarł szczegółowe wskazówki na temat pogrzebu:

Primum precor executores meos in testamento nominatos, ut ibi primum vocatus fuero et de carcere hoc exivero, statim exange corpus sacerdotis habitu loculo includant et vero illius diei deportati faciant incognito, atque in capella S. Sebastiani Patroni intra Ecclesiam S. Annae deponant et omnino sequenti die (nisi impedita fuerit) in sepulchro Capellae S. Josephi (quod mihi quas fortuito aliud faciendo obtigit) deportent et occlusi locum faciant. Sacristiae pro cereis et ministris aliisque circa officium Divinum impensis 100 tinfonos dabunt. Cerei autem sint in maiori altari sex, circa tumbam quatuor, in aliis altaribus duo. Pro missis lectis absolvendis tinfonos 100, die sepulturae musicae capellae cathedralis ecclesiae tinfonos 100, pro collegiorum refectionibus aureos Majori quinque, Juridico quinque, Minori quinque numerabunt. Sacrificium cantatum cum conductu absolventi hungaricos tres.

¹ Zob. Górny, Piwarski 1932.

² *Liber testamentorum...*, s. 312, 313: „Sit precor itidem ut eadem Alma Universitatis uti patrona det exuviis meis locum in capella ejusdem ecclesiae S. Josephi in loculo seorsivo sepulchri ibidem pro fundatore capellae extracti”. Informację o chorobie Piskorskiego odnotowano też opisując list z życzeniami zdrowia, wysłany mu przez Karola Dankwarta, który został włączony do księgi fabrycznej kościoła św. Anny (*Rationes Perceptorum...*, s. 365). Nie wiadomo, dlaczego Piskorski nie został pochowany pod kaplicą św. Sebastiana.

³ Buchowski 1703. Na temat tej książki zob. s. 45, 46, a o jej autorze s. 269–271. Zofia Maślińska-Nowakowa jako powód podawała skromność Piskorskiego (Maślińska-Nowakowa 1971, s. 61) co jest mniej prawdopodobne, gdyż pisząc przewodnik po Grodzisku, nie ukrywał on przesadnie swoich zasług.

⁴ Piskorski 1706, s. 1025–1047. Zob. s. 263–265.

⁵ Według napisu na epitafium.

⁶ Piskorski 1706.

Illustrissimo et Reverendissimo Capitulo Cracoviensi supplicabunt, ut sequenti post sepulturam die in cathedrali ecclesia celebrare dignentur exequias in quibus singulis Reverendis Dominis interessentibus assigno aureos duos, celebranti tres, ministris unum. Admodum Reverendis Vicariis vigiliis et missas decantantibus aureos 10 et pro missis lectis in eadem ecclesia, illa ipsa die ordino tinfonos 100, sacristiae pro candelis vino etc. tinfonos 50. Item pro exequiis in ecclesia Scaviniensi, Żembociensi, Premikoviensi, Skalensi ad B. Salomeam assigno unicuique ecclesiae hungaricos septem, pro pauperibus ad easdem Ecclesias die exequiarum per florenos viginti. Pro exequiis in Ecclesia Wielunensi aureos decem⁷.

Po pierwsze proszę wykonawców mojej woli wskazanych w testamencie, żeby, jak tylko zostaną wezwani i wyjdą z tego więzienia, natychmiast martwe ciało, w stroju liturgicznym, zamknęli w trumnie, koniecznie tego samego dnia kazali wynieść, po czym nie ujawniając tożsamości złożyli w kaplicy patrona św. Sebastiana w kościele św. Anny, a następnego dnia (jeśli nie będzie przeszkody) odnieśli do krypty kaplicy św. Józefa (która mi jakby przypadkiem przypadła choć inną fundowałem) i tam zamknęli. Zakrystii dadzą 100 tyńfów na świece, ministrantów i inne wydatki związane ze służbą bożą. Zaś świec ma być sześć na głównym ołtarzu, cztery przy grobie [św. Jana Kantego] i po dwie na pozostałych. Wyliczą też 100 tyńfów na odprawienie mszy czytanych, tyleż muzykom kapeli katedralnej za grę w dniu pogrzebu, a po 5 złotych na posiłki w kolegiach Większym, Prawniczym i Mniejszym. Na mszę śpiewaną z odprowadzeniem dadzą 3 floreny węgierskie. Poproszą też Jaśnie Oświeconą i Przewielebną Kapitułę [katedralną] Krakowską, żeby w dniu po pogrzebie raczyła odprawić egzekwie w katedrze, a każdemu z uczestniczących w niej Wielebnych Panów zapisują 2 złote, celebransowi 3, a ministrantom po jednym. Przewielebnym wikarym śpiewającym wigilie i msze przeznaczam złotych 10, na msze czytane w tymże kościele tyńfów 100, a zakrystii na świece, wino itd. tyńfów 50. Także na egzekwie w kościołach skawińskim, żębocińskim, przemysłowskim i grodziskim zapisują każdemu florenów węgierskich 7, a dla biednych przy tychże kościołach w dzień egzekwii florenów 20. Na egzekwie w kościele wieluńskim złotych 10.

Spisując ostatnią wolę, profesor pamiętał o swoich krewnych, czyli dzieciach siostr Agnieszki i Małgorzaty oraz niewymienionym z imienia, nieżyjącym już bracie, którego dobra uwolnił od obligacji. Prosił również akademię, aby zaopiekowała się jego krewniakami, „którzy się in studio znaleźć mogą, dając im participationem mensae in fundationibus”, podobnie jak kiedyś zaopiekowano się nim samym. Piskorski zapisał też 1000 złp na kościół w Skawinie oraz

⁷ *Liber testamentorum...*, s. 313, 314. Egzekutorami testamentu byli profesor obojga praw Jan Ekart, prepozyt będziński Jan Kotulecki i prebendarz skawiński Jakub Gruszczyński.



po 500 złp na tamtejszy szpital i kaplicę prebendarską, której przekazał też następujące obrazy: *Zwiastowanie*, *Matka Boska* „z Dzieciątkiem nagim”, *Matka Boska Śnieżna* (być może tożsamy z zachowanym w kaplicy) (il. 9), *Niesienie Krzyża* oraz „trzech królów rznętych” – co może oznaczać płaskorzeźbę *Hołd Trzech Króli* lub figurki do szopki. Prebendarz skawiński miał dostać obrazy: *Matka Boska z Dzieciątkiem i św. Janem*, *Matka Boska z Dzieciątkiem* „przy pieńcach śpiącym synowcom swoim” (czyli prawdopodobnie ze św. Janem i muzykującymi aniołami), *Św. Sebastian*, *Nawrócenie św. Pawła*. Do szkoły skawińskiej miał trafić obraz *Matka Boska z Dzieciątkiem w wieńcu różanym*, a do Grodziska wizerunek bł. Salomei. W testamencie wspomniano też obrazy „inventarskie” czyli zapewne będące na wyposażeniu mieszkania Piskorskiego w Collegium Iuridicum. Były to *Matka Boska Częstochowska*, *Św. Maria Magdalena* – oba malowane na blasze, *Ukrzyżowanie ze św. Franciszkiem* i *Św. Katarzyna Sieneńska*⁸. O wartości artystycznej ani nawet rynkowej tych obrazów nic nie wiadomo. Uwagę zwraca duża liczba wizerunków maryjnych, mogąca świadczyć o nabożeństwie profesora do Matki Boskiej⁹.

Piskorski rozdysonował też inne cenniejsze przedmioty, wśród których było kilka wyrobów z kamienia grodziskiego – biblioteka Collegium Maius dostała stół z białego marmuru, a Collegium Iuridicum „odrzwia dobrze polerowane” i „stół także marmurowy z obrazem ś. Sebastiana”. Tam też

⁸ *Liber testamentorum...*, s. 316, 318, 319, 320.

⁹ Zob. s. 207–211.

profesor przekazał książki z zakresu prawa, kilka innych pozycji powierzył kościołowi skawińskiemu, a prace humanistyczne, filozoficzne i teologiczne zostawił w rękach egzekutorów testamentu z przeznaczeniem „dla krewnych, którzy się będą uczyć”. Z mantoletów miano uszyć kapy do kościołów w Żębocinie i Skawinie, a drobniejsze przedmioty otrzymali ks. Jakub Gruszczyński, ks. Jan Kotulecki oraz niejacy Gutschlagierowa, Zieliński i Teresa¹⁰. Profesor zostawił szczegółowe wskazówki dotyczące uzupełnienia jego najważniejszych przedsięwzięć artystycznych¹¹, a na potrzeby kościoła św. Anny polecił przekazać dochody z należących do niego prebend, jeśli takowe pozostałyby po spłacie zobowiązań¹².

Piskorski zmarł najprawdopodobniej 17 VIII 1707¹³. Profesor Samuel Jan Podgórski pożegnał go wyjątkowo ciekawym utworem, zbudowanym na podstawie wyrafinowanego konceptu, zaczerpniętego z terminologii prawa rzymskiego. Jest to mianowicie *Exceptio peremptoria ab insigni in Deum Divos[ue] pietate cum asistentia aliarum virtutum, Sapientiae, et magnorum in utraq[ue] Republica maritorum [...]* Sebastiani Piskorski [...]. *viri aeterna memoria dignissimi, contra fatale Libithinae forum et perimentem omnia iurisdictionem interposita* – czyli zarzut formalny w stosunku do przebiegu procesu, powodujący oddalenie pozwu, który został zgłoszony przez cnoty zmarłego, stojącego przed pośmiertnym sądem. Chociaż nie jest to sąd jedyne Stwórcy, ale rzymskiej bogini śmierci Libitiny, to za zmarłym wstawia się przede wszystkim jego chrześcijańska pobożność, wspierana przez mądrość i inne cnoty oraz zasługi dla Rzeczypospolitej¹⁴.

Spśród tych zasług Podgórski za najważniejsze uznał te dla nauki i sztuki – zmarły to „vir de Rebuspublicis, ecclesiastica, politica, maxime vero literaria ex asse meritissimus / człowiek w sprawach państwowych, kościelnych, politycznych, najbardziej zaś literackich szczególnie zasłużony”. Panegiryczny nekrolog rozpoczyna się od wspomnienia działalności teatralnej zmarłego, która stanowiła preludium jego pracy uniwersyteckiej:

Piscorscius ludos aperuit, theatra struxit, ut in illis Juventutis Lechicae Genius disceret domi, qualis debuerat esse fortis. Non fictos ex Plauto et Amphitruones, sed heroes in Prosaenio praesentavit, ut optimam vitae scaenam agere docuisset¹⁵

¹⁰ *Liber testamentorum...*, s. 317, 320, 321; Hajdukiewicz 1966, s. 371.

¹¹ Zob. s. 37; s. 63, 64.

¹² *Liber testamentorum...*, s. 312.

¹³ Według napisu na epitafium; według notatek Pauliego 14 VIII, obok skreślone cyfry 1, 7, 6, 17 świadczą jednak, że autor miał wątpliwości co do daty (zob. *Słownik biograficzno-bibliograficzny...*, k. 88r). Terminus ante quem wyznacza datowanie pośmiertnego panegiryku Podgórskiego na 18 VIII (Podgórski 1707).

¹⁴ Podgórski 1707. Na temat konceptów prawnych zob. Kochan 2005.

¹⁵ Podgórski 1707, k. Bf.

9. Skawina, kaplica Narodzenia NMP, obraz *Matka Boska Śnieżna*, fot. M. Kurzej

10. Kraków, kościół św. Anny, epitafium Sebastiana Piskorskiego, wyk. Wojciech Maciejowski, fot. M. Kurzej

Piskorski sztuki wystawiał, teatry budował, żeby w nich duch lechickiej młodzieży w domu się uczył, jak ma być dzielny. Nie wymyślone z Plauta czy Amfitriona, lecz bohaterские rzeczy na scenie pokazał, żeby nauczyć najlepszej gry w rolach życia.

Piskorski rozpoczął więc swoją pracę jako „doctor et ductor” – nauczyciel i reżyser, wykorzystujący teatr jako środek nauczania. Podgórski chwalił też jego zdolności dydaktyczne: „ius canonicum et civile ita legit, ut ipse Caton et regula virtutis fieret / prawo kanoniczne i świeckie tak wykładał, że stał się samym Katonem i prawidłem cnót”, a najwięcej miejsca poświęcił pobożności, twierdząc, że zmarły „Platonem non palio vel fastu imitatus, sed Divinorum contemplatione operum¹ / Platona naśladował nie płaszczem czy dumą, lecz rozważaniem dzieł boskich”.

Panegirysta nawiązał też do ozdobionych przez Piskorskiego kościołów, wymieniając ich patronów, którzy wstawią się za jego duszą:

Cantius ipse mille stipatus gratiis | promotori fabricae,
excitatori benefacotrum, | pro columnis mausolei, colum-
nam aget | pro loculo, vastissimum in Coelo locum im-
petrabit. | Addent vota reliqui tutelares, | quorum aedes
similibus ornamentis decoravit. | Andreas et Stanislaus
cum triumphali Cruce praecedent. | Margareta thesauros
meritorum augebit².

Sam Kanty otoczy tysiącnymi łaskami | promotorowi budowy,
zachęcie dobroczyńców | za kolumny mauzoleum wystawi
kolumnę | za małe miejsce pochówku, największe zapew-
ni miejsce w Niebie. Dodadzą swoje głosy pozostali patro-
ni, | których przybytki udekorował podobnymi ozdobami. |
Na przedzie Andrzej i Stanisław z triumfalnym krzyżem. |
Małgorzata powiększy skarbiec zasług.

W późniejszych czasach do podtrzymania pamięci o Piskorskim przyczynił się przede wszystkim jego niegdysiejszy wychowanek – prymas Stanisław Szembek, który ofiarował 1000 złp na wykonanie epitafium (il. 10) – jak odnotowano – swojego dawnego preceptora. Wydatki na jego wykonanie przewyższyły tę sumę o 107 złp i 18 gr. Brakującą kwotę w uznaniu zasług zmarłego wypłacił Stanisław Markiewicz, ówczesny prokurator uniwersytetu³.

¹ Podgórski 1707, k.A2v, B2r.

² Podgórski 1707, k. cv.

³ Epitafium wykonał kamieniarz Maciejowski, któremu wypłacono 850 złp za kamień i jego obróbkę oraz 110 złp za wykucie liter. Tyle samo otrzymał niewymieniony z nazwiska malarz za ich pozłocenie. Osadzenie epitafium w murze kosztowało 37 złp i 18 gr (*Liber perceptorum...*, s. 26). W archiwum klasztoru w Czernej odnotowano wpłatę olbory za epitafium Piskorskiego (w lipcu r. 1721 i rok później) oraz za nieokreślone epitafia do kościoła św. Anny (zapewne epitafium Piskorskiego i bliźniaczy pomnik Andrzeja Krupeckiego, w grudniu r. 1722). Przy ostatniej z wpłat odnotowano nazwisko kamieniarza Wojciecha Maciejowskiego,



Miejsce, w którym umieszczono epitafium, zostało wybrane z uwzględnieniem programu wystroju wnętrza⁴. Treść napisu poprzez metaforę mówiącego marmuru nawiązuje do inskrypcji na kamieniu węgielnym, którego wmurowanie stało się symbolicznym początkiem budowy kościoła. W ten sposób pochówek głównego architekta stał się jej symbolicznym domknięciem, a jego nagrobek to ostatni element skończonego dzieła.

D.O.M. | LAPIDEM ME QUI TRANSIS VIATOR | MUTUM
NE EXISTIMA. | EGO HUIUS QUAM CERNIS FABRICAE
LINGUA | AD SCHOLAM REGNI LOQUI DIDICI | SUB ME
IACET | PER QUEM HAEC MAGNIFICA STETIT MOLES |
M. SEBASTIANUS PISKORSKI | J. U. D. & PROFES-
SOR CANONICUS CRACOVIENSIS | QUI | UT FORET
SAECULORUM MEMORIA | CUNCTIS AD MENTEM SESE
EFFORMAVIT. | AD MAGNORUM PRINCIPUM AULAS
MORARI AC AESTIMARI DEBUIT, | CUM MINORIBUS
CAPI NON POTERAT. | CELSISSIMI & REVERENDISSIMI

z którym należy łączyć oba epitafia (*Akcepta pieniędzy...*, k. 116, 117). Za te informacje i udostępnienie mi niepublikowanych wypisów z Archiwum Klasztoru w Czernej dziękuję dr. Łukaszowi Młynarskiemu.

⁴ Zob. s. 156.



DOMINI | D. STANISLAI IN SŁUPÓW SZEMBEK |
 ARCHIEPISCOPI GNESNENSIS LEGATI NATI REGNI
 POLONIAE & M. D. L. PRIMATIS, PRIMIQUE | PRIN-
 CIPIS, ABBATIS TYNECENSIS | AC | ILLUSTRISSIMI
 DOMINI | D. PRAECLARI CASTELLANI WOYNICENSIS |
 FRATRUM INTER SE GERMANORUM | NOBILISSIMAM
 IN PRAETEXTA INDOLEM | DOMESTICUS XII ANNIS
 PROFESSOR | ERUDITA FOVIT CURA, | UT DELICIUM
 GENERIS HUMANI EFFICERET. | QVORUM | PRIMI LAR-
 GA & GRATA IN SUUM PROFESSOREM MANUS | HOC
 MONUMENTUM POSUIT. | MOX POSTEA | SERENISSI-
 MUM JACOBUM & ALEXANDRUM | JOANNIS III REGIS
 POLONIAE FILIOS | AC | TANTAE MAIESTATIS EX
 SORORE NEPOTES | CELSISSIMOS GEORGIUM AC CA-
 ROLUM DUCES RADZIVILIOS | DISCIPULOS NACTUS, |
 MONSTRAVIT QUID SIT PRAECEPTOREM ESSE. | SCEP-
 TRIS ACADEMICIS ADEO BENE PRAEFUIT RECTOR, |
 SCHOLIS NOWODWORSIANIS PROVISOR, | UT MELIUS
 SI VELLE NON VALERET. | PROCANCELLARIUS PLU-
 RIMOS CREAVIT DOCTORES | OMNIUM IPSE CORONA.
 | LIBERELISSIMUS IN ARAS EFFUSUS IN PAUPERES |
 ECCLESIASTES ALIENIS FACUNDUS IN LAUDIBUS, MU-
 TUS IN SUIS. | TOT VOLUMINUM IN PUBLICUM DATO-
 RUM ERUDITISSIMUS AUTHOR | AETERNITATI NOMEN
 SUUM INSCRIPSIT. | B. SALOMEAE IN GRODZISKO &
 S. CLARAE CRACOVIAE AEDES CLARIORES REDDIDIT |
 QUAS SAXEAS CUM INVENERIT, MARMOREAS PENE RE-
 LIQUIT. | BASILICAM HANC DUM ADMIRANDAM SUA
 CURA & INGENIS PERFECIT | UNUM ILLI DEESSE FECIT,
 | NIMIRUM QUOD TANTI OPERIS IPSE SPECTATOR
 DEESSET | DUOBUS ANTE OBITUM ANNIS VISU ORBA-
 TUS, | NEMPE: NIHIL MORTALE CUM EGERIT MERUIT
 MORTEM NON VIDERE. | VIAM AETERNITATIS CLAUSIS
 OCULIS FLEBITER ADIIT | QUAM VIVENS OPTIME
 SCIVIT | ANNO DOMINI MDCCVII DIE XVII AUGUSTI. |

ABI VIATOR | ET NE DURIOR LAPIDE FIAS | A ME ELIN-
 GUI DISCE LOQUI | TANTNO VIRO | REQUIEM⁵.

Bogu Najlepszemu Największemu. | Za kamień, Przechod-
 niu, który mijasz, | niemy mnie nie uważaj. | Jestem języ-
 kiem budowli, którą widzisz | w szkole królewskiej uczyłem
 wymowy. | Pode mną ten leży, | dzięki któremu powstał
 ten wspaniały gmach | Magister Sebastian Piskorski | Oboj-
 ga Praw Doktor i Profesor, Kanonik krakowski, | który, | jak
 głosi pamięć pokoleń, | wszystko w swoim umyśle ułożył. |
 W pałacach wielkich książąt musiał przebywać i był cenio-
 nym, | dopóki w mniejszych nie mógł być przyjęty. | Jego
 Wysokości Przewielebnego Pana | Stanisława Szembeka ze
 Słupowa | Arcybiskupa Gnieźnieńskiego legata urodzone-
 go Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego
 Prymasa i Pierwszego | Księcia, Opata Tynieckiego, | a tak-
 że | Jaśnie Oświeconego Pana | D. Przecława, Kasztelana
 Wojnickiego | braci rodzonych | w chłopięcym wieku
 najszlachetniejszą zdolność, | przez 12 lat, jako domowy
 nauczyciel, | rozpałił uczoną troską, | by uczynić z nich
 rozkosz rodzaju ludzkiego. | Z nich | pierwszego hojna
 i wdzięczna swemu profesorowi ręka | ten pomnik położy-
 ła. | Zaraz później przez | Najjaśniejszego Jakuba i Aleksan-
 dra, | synów Króla Polskiego Jana III | oraz | siostrzeńców
 tejże dostojności | Ich Wysokości Jerzego i Karola Książąt
 Radziwiłłów | Jako uczniów pozyskany, | pokazał że wiel-
 kim jest nauczycielem. | Tak dobrze przewodził berłom
 akademickim jako rektor, | i Szkołom Nowodworskim
 jako prowizor, | że lepiej, gdyby chciał, by się nie dało. |
 Jako podkanclerzy wielu promował doktorów, | samemu
 będąc ich wieńcem. | Szczodry dla ołtarzy, rozrzutny dla
 biednych | wymowny piewca cudzych pochwał, niemy
 o własnych. | Jako niezwykle uczony autor wielu opubliko-
 wanych książek | zapisał swoje imię w wieczności. | Święty-
 nie bł. Salomei w Grodzisku i [zakonu] św. Klary w Krakowie
 uczynił znakomitszymi, | co zastał ze zwykłego kamienia,
 zostawił zupełnie marmurowym. | Ten kościół tak wspania-
 ły, własną troską i talentami doprowadził do doskonałości |
 dopuszczając jednego tylko braku, | a mianowicie tego, że
 sam nie był widzem tak wielkiego dzieła | dwa lata przed
 śmiercią utraciwszy wzrok, | zaiste: gdy nic śmiertelnego
 nie uczynił, zasłużył by nie widzieć śmierci. | Z zamknię-
 tymi oczami płacząco odszedł na drogę wieczności, | którą
 za życia najlepiej poznał, | roku Pańskiego 1707, dnia 17
 sierpnia. | Odejdź przechodniu | i żebyś nie był twardszy
 niż kamień | ode mnie niemowy ucz się odmawiać | za tak
 wielkiego człowieka | Wieczny Odpoczynek

Wśród wydatków na wykonanie epitafium nie odnotowano
 kosztów namalowania portretu zmarłego (il. 11), można
 więc przypuszczać, że powstał on wcześniej. Drugi portret

11. Kraków, kościół
 św. Anny, portret epitafijny
 Sebastiana Piskorskiego,
 fot. M. Kurzej

⁵ Odpis z drobnymi błędami opublikował Tylkowski 1863, s. 39–41.

12. Kraków, kościół
św. Anny, zakrystia, portret
Sebastiana Piskorskiego,
fot. M. Kurzej



13. Kraków, Collegium ▶
Maius, aula, portret
Sebastiana Piskorskiego,
mal. Zdzisław Pabisiak,
fot. M. Kurzej



zawieszono w zakrystii (il. 12), umieszczając na nim napis przypominający zasługi zmarłego dla świątyni:

M. SEBASTIANUS PISKORSKI U. J. D. Canonicus Cath[edralis] Crac[oviensis] sanctimoniam vitam in directione Fabricae istius Ecclesiae S. Annae admiranda Providentia aliisque donis animi large a DEO cumulatus.

Magister Sebastian Piskorski, doktor obojga praw, kanonik katedry krakowskiej nabożnym życiem, godną podziwu opatrnością w kierowaniu budową tego kościoła i innymi przymiotami duszy hojnie przez Boga napelniony.

Trzeci portret, znajdujący się w auli Collegium Maius (il. 13), został namalowany przez Zdzisława Pabisiaka w połowie w. XX¹.

¹ Za tę informację dziękuję p. Joannie Śladze, Głównemu Inwentaryzatorowi Muzeum UJ.

UDZIAŁ W PRZEDSIĘWZIĘCIACH ARTYSTYCZNYCH

Zarys problematyki

Postrzeganie procesu powstawania dzieła sztuki, nawet tak złożonego jak budowa i dekoracja dużego kościoła, było długo zdeterminowane przez ahistoryczną wizję artysty jako samodzielnego twórcy wyrażającego swoją osobowość niezależnie od uwarunkowań ekonomicznych, możliwości praktycznych i innych przeciwności czy łaskawości losu. Wizja ta rozwijała się na gruncie „galeryjnej” historii sztuki, dążącej do sytuacji, gdy każde eksponowane dzieło ma jednego autora wskazanego w umieszczonym przy nim podpisie. Skutkowało więc usilnym doszukiwaniem się jednostkowego autorstwa, prowadzonym często wbrew źródłom, a nawet zdrowemu rozsądkowi. Odejście od takiej postawy stało się możliwe dopiero dzięki bardziej wnikliwym badaniom nad przebiegiem powstawania nowożytnej budowli wraz z jej wystrojem i wyposażeniem. Badania te wykluczają możliwość postrzegania kompleksowego dzieła sztuki jako kreacji jednego umysłu nawet tam, gdzie architektura, malarstwo i rzeźba zostały zintegrowane szczególnie wyraźnie. Jarl Kreimer doszedł do takiego wniosku, analizując przypadek kaplicy pałacowej w Würzburgu (il. 14), która jego zdaniem nie tylko nie jest idealnie jednorodna pod względem artystycznym, ale nie została nawet podporządkowana spójnemu programowi ikonograficznemu².

W literaturze polskiej pierwszą historyczną analizą realizacji kompleksowego dzieła sztuki jest praca Tadeusza Mańkowskiego, poświęcona sposobowi organizacji budowy kościoła. Jego ogromną zasługą było zwrócenie uwagi na złożoność tego procesu oraz działalność osób pośredniczących między fundatorem a wykonawcą. Omawiając kościoły zakonne, badacz ten przybliżył działalność prowizorów, czyli prefektów budowy, którzy kierowali nią z ramienia wspólnoty. W zakończeniu doszedł do wniosku, że bezwzględna niezależność i twórcza samodzielność architekta nie jest możliwa do zrealizowania, ale mimo wszystko przecenił rolę wykonawców, traktując budowlę przede wszystkim jako dzieło sztuki³.

Podsumowaniem późniejszej refleksji metodologicznej jest wnikliwy artykuł Zbigniewa Bani, który stwierdził, że w w. XVII i XVIII inwestorzy najprawdopodobniej dobrze wiedzieli, jak mają wyglądać budowle wznoszone z ich funduszy. Dlatego też kwestię autorstwa dzieła architektury



14. Würzburg, kaplica pałacowa, fot. M. Kurzej

należy rozważać przy założeniu, iż jego koncepcja była wypracowana w wyniku dyskusji między świadomym zleceniodawcą a jego współpracownikiem obeznanym z problematyką architektoniczną. Ktoś taki był niezbędny w otoczeniu znaczniejszych arystokratów prowadzących stałą działalność inwestycyjną, a często pełnił stały urząd dworskiego budowniczego⁴. Prowizorów wyznaczano też w przypadku jednostkowych przedsięwzięć prowadzonych przez instytucje, dla których pełnili oni funkcję „inwestora zastępczego” z bardzo szerokim zakresem kompetencji, włącznie z zamówieniem projektu i wskazaniem dla niego konkretnego wzoru. Do tych instytucji należy zaliczyć również zakony i kapituły, które na takie stanowisko poływały przeważnie osoby ze swojego grona⁵.

Bania zwrócił też uwagę na sytuacje, gdy pozyskiwano projekt i realizowano go bez dalszych konsultacji z autorem, zauważając, że wówczas cała odpowiedzialność za budowę spadała na prowizora, który musiał właściwie ocenić możliwość jego wykonania na miejscu, a w razie potrzeby dokonać niezbędnych korekt. Inwestor oczekiwał, że będzie on znał najmodniejsze rozwiązania artystyczne, będzie rozumiał jego intencje co do smaku, a także zdoła wyegzekwować ich realizację przez wykonawców. Ów organizator nadzorował też prace, pośredniczył między inwestorem a rzemieślnikami i wykonawcami, administrował placem budowy i troszczył się o pozyskiwanie materiałów. Od niego w największej mierze zależał ostateczny wynik

² Kreimer 1999, s. 201.

³ Mańkowski 1946. Ten błąd wiąże się z tym, że badacz często odwoływał się do przykładu Pawła Rzymianina, muratora wbrew faktom wykreowanego na symbol osiągnięć sztuki Lwowa.

⁴ Bania 2007.

⁵ Kunkel 2007, s. 15.

przedsięwzięcia architektonicznego, toteż często nazywano go po prostu architektem¹.

Określenie tej ostatniej profesji było więc bardzo szerokie i mogło się odnosić nie tylko do artysty – projektanta, inżyniera – konstruktora, mistrza kierującego warsztatem budowlanym i przełożonego murarzy², ale też mogło być synonimem prefekta, prowizora czy dyrektora budowy. Ten ostatni termin był często równoznaczny z pojęciem fabryki, które rozciągano też na prace dekoratorskie, a w przypadku kościoła także na wykonanie elementów małej architektury, zaopatrzenie w paramenty oraz bieżące utrzymanie budynku wraz z całym wyposażeniem. Niekiedy też, zwłaszcza w literaturze zagranicznej, termin *fabrica ecclesiae* mógł też oznaczać instytucję stale zajmującą się materialnym funkcjonowaniem kościoła wraz z jej pracownikami oraz dobrami ziemskimi będącymi w jej uposażeniu. Organizacje tego typu, zwane *fabbricheria* lub *opera del duomo*, działają do tej pory przy wielu najważniejszych kościołach włoskich³.

Z późniejszych publikacji na temat procesu budowy należy wspomnieć książkę Krzysztofa Rafała Prokopa, który zebrał na ten temat liczne interesujące wzmianki źródłowe⁴. Niestety nie opracował on odpowiednio zebranego materiału, dlatego jego książka zawiera liczne błędy, wynikające

przeważnie z niezajomości problematyki historyczno-artystycznej, a także pominięcia nowszej literatury⁵. Cenne uwagi na temat organizacji budowy świątyni w siedemnastowiecznej Polsce zawiera praca Pawła Dettloffa, dla którego szczegółowe omówienie okoliczności powstania kościoła Dominikanów w Gidlach stało się punktem wyjścia do ciekawego studium porównawczego⁶.

W świetle szczegółowych badań można dostrzec różnorodność procesów budowy kościołów w dawnej Polsce. Pomijając specyficzną, a przy tym stosunkowo dobrze opracowaną sytuację świątyni jezuickich⁷, można wskazać liczne przypadki, w których decydującą rolę w ukształtowaniu tego typu budowli odegrał reprezentujący inwestora duchowny, specjalizujący się w organizowaniu przedsięwzięć budowlanych. Pierwszym przykładem może być udział kustosa lwowskiego klasztoru Bernardynów Bernardyna Avelidesa w budowie tamtejszego kościoła (il. 15), rozpoczętej w r. 1602. Zakonnik ten „ideam futuri aedificii concinnavit”, czyli sporządził przynajmniej ogólny projekt kościoła, a następnie zebrał wykonawców i wyznaczył im przełożonego architekta-realizatora Pawła Rzymianina⁸. Możliwe, że podobny charakter miało zaangażowanie Avelidesa w Sokalu, gdzie budowę kościoła i klasztoru rozpoczęto dwa lata

15. Lwów, kościół Bernardynów, fot. M. Kurzej



16. Kraków, kościół Wizytek, fot. M. Kurzej



¹ Bania 2007, 50, 51.

² Zob. Krasny 2007.

³ Na ich temat zob. Sabente 2012, s. 16, przyp. 3 (tam starsza literatura).

⁴ Prokop 2011.

⁵ Dworzak 2015.

⁶ Dettloff 2014.

⁷ Zob. Betlej 2011 (tam przegląd starszej literatury).

⁸ Kurzej 2015b, s. 183, przyp. 64.

później⁹. Interesującym przykładem z końca wieku jest budowa krakowskiego kościoła Wizytek (il. 16), będąca w Krakowie drugim (obok kolegiaty św. Anny) w miarę dobrze udokumentowanym przedsięwzięciem z tego czasu. Było ono realizowane w l. 1692–1695 z funduszy biskupa Jana Małachowskiego, a główną rolę w tym procesie odegrał Stanisław Solski – jezuicki architekt znany jako autor podręczników inżynierii i geometrii. Nie tylko kierował on pracami, ale też obliczał ilość potrzebnych materiałów budowlanych i dostarczał szczegółowe projekty wykonawcze¹⁰.

Żaden ze wspomnianych duchownych nie zajmował się zawodowo organizacją prac budowlanych, ale każdy był chyba uznanym ekspertem w tej dziedzinie, można więc przypuszczać, że w swoim środowisku uchodził za autorytet w sprawach sztuki i wywierał znaczący wpływ na kształt powierzonych mu przedsięwzięć artystycznych. Pomimo tego ich sylwetki długo pozostawały poza obszarem zainteresowań badaczy sztuki, skupionych na postaciach artystów i mecenasów. Podobnie było w przypadku Piskorskiego, który odegrał kluczową rolę w licznych akcjach budowlanych i dekoratorskich.

W różnych przedsięwzięciach budowlanych rola prawnika mogła być jednak nieco inna, a przy tym w każdym przypadku trudna do precyzyjnego określenia. Analiza pozostawionej przez Piskorskiego dokumentacji dotyczącej wznoszenia i dekorowania kościoła św. Anny dobitnie pokazuje, jak skomplikowany był proces powstawania złożonego dzieła sztuki¹¹. Jego formę należy więc traktować jako wypadkową wielu, często przypadkowych czynników (do których należały przede wszystkim możliwości ekonomiczne oraz dostępność odpowiednio wykwalifikowanych wykonawców) oraz różnych, nie zawsze spójnych koncepcji ideowych i artystycznych. Autorów tych koncepcji mogło być bardzo wielu, zarówno po stronie fundatora czy zleceniodawcy, jak i wśród wykonawców.

Zasługi profesora na polu sztuki były dostrzegane i podkreślane już przez współczesnych, czego pierwszym przykładem jest panegiryk Podgórskiego, który wspominał jego zaangażowanie w budowę pustelni w Grodzisku i kościoła św. Anny.

Eximias curas et marmora surda loquentur
Temporibus seris, sacras dum faenore largo
Basilicas Divis Altaria construis, ornas.
Gratatur Salomea tuis conatibus inq[am];
Aede triumphali, pulchro vestita decore,
Tantum saeculis faciet monumenta laborum.
Praefectus Phaebi laribus, sub pondere quanto
Curarum patiens, summoque labore gravari
Non refugis, suetus vigiles perducere noctes.

⁹ Zob. Betlej 1999, s. 66.

¹⁰ Ignaszewska 1976, s. 93, 94.

¹¹ Zob. s. 45–66.

Omnes in partes oculos Academicus Argus
Torques, Alcides nullo conamine victus
Sustentas sacrae generosus pondera curae.
En moles crescit, surgunt Sacra Divum?
Magnis ecce Tuis, quae nunc conatibus auge.
Anna Dei Matris Mater Divusque Ioannes
Augustale novum, quae sollicitudine mira
Aedificas: studium sanctum pensare perenni,
Tempore contendit, Caeli referentque Coronam¹².

Przyszłym pokoleniom ten marmur przekaże,
Jak chłód kamienia w żarliwość zamienić,
Gdy wznosisz świątynię, ozdabiasz ołtarze,
Święta Salomea podziękuj Ci czyni
Z pięknie ozdobionej triumfalnej świątyni,
Która przez stulecia będzie jej pamiątką
Dzięki Twym wysiłkom i hojnym wydatkom.
Ciężar obowiązków niech Cię nie przytłoczy.
Wśród dni pracowitych i bezsennych nocy
Argusowe oczy kierujesz gdzie trzeba,
Na budowę świątyni, nadzór gmachów Feba¹³.
Podobnie jak Alkidesa praca Cię nie zdusi,
A gmach sam się nie wzniesie, Ty go stawić musisz.
Mężnie znosisz trudy zadania wielkiego
Ku chwale świętej Anny i Jana Kantego,
Którzy trud twój i gorliwość w wielkiej mają cenie.
Gdy ich przybytek wznosisz tak starannie,
W nagrodę ofiarują Ci niebiański wieniec.

W sposób bardziej konkretny działalność architektoniczną Piskorskiego opisał Andrzej Buchowski, zaznaczając, że dyrektora fabryki kościoła św. Anny wyznaczono ze względu na jego architektoniczną wiedzę i umiejętności praktyczne.

[...] Ordines Academicos cum plenaria ac absoluta potestate [...] Sebastianum Piskorski [...] constituere, laudatam perspectamque habentes viri huius rerum perficiendarum, cultuque Divini promovendi constantiam et prudentiam, ac in aedificiis excellentioribus, praecipue ad eremum D. Salomeae et ecclesiae suae parochialis zebocinensis, probatam perfectamque architecturae scientiam et praxim, optime persvasi, virum hunc optimum ad meliora in dies rerum magnitudine excitari¹⁴.

Stany Akademickie zdecydowały, by przekazać Sebastianowi Piskorskiemu całkowitą i niezależną władzę [nad budową kościoła], zważywszy na jego chwaloną i dobrze znaną wytrwałość oraz umiejętność doprowadzania przedsięwzięć do końca i powiększenia czci należnej Bogu, a także doskonałą i szeroko znaną wiedzę oraz praktykę architektoniczną, sprawdzoną

¹² Podgórski 1695, k. cr.

¹³ Aluzja do funkcji podkanclerzego.

¹⁴ Buchowski 1703, k. D3r.

i potwierdzoną przez wspaniałe budynki – szczególnie pustelnię bł. Salomei i kościół parafialny w Żębocinie, czym zostali najlepiej przekonani, by temu najlepszemu człowiekowi dla dokonania jeszcze lepszych rzeczy powierzyć wtedy tę godność.

W zakończeniu książki zamieszczono też panegiryk sławiący Piskorskiego jako budowniczego kościoła.

Solone quantum claruit Attica
 Catone quantum iura Quiritibus
 Crevere, quantum viribusque
 Herculeis viguere Thebae:
 Tantum refulget legibus e Tuis
 Curisve Memphis nostra potentior,
 Te rebus olim roborandis,
 Grande sibi columen precata.
 Te quippe cuncti surgimus altius
 Cunctante, nedum pone quievimus;
 Et gloriamur vivimusque
 Te vigili placidam quietem.
 Evecta porro brachia et ambitus,
 Templique culmen firmius eminet,
 Tantique conatum laboris,
 Ruderibus posuisse finem,
 Censebit aetas postera, quae Tuis
 Ornata curis, splendidior nitet,
 Cultuque Templorumque forma
 Clarior ingenioque morum.
 Tu cuncta solus munera perficis,
 Vastum laboris germen et inclytum
 Lumen repandis, quo vigere
 Fana diu cupient et artes.
 Ergo Polonae gloria Palladis
 Ad vota vivas; ispicias diu
 Terreste coelum, quod replesti
 Agminibus pretiisque rerum.
 Confirmet artus membraque corporis
 Tot gloriosis fracta laboribus,
 Vitamque prolonget, superne
 Prospiciens Oculi potestas¹.

Jak bardzo Solonem słynęła Attyka,
 A dzięki Katonowi prawa Kwiryta
 Rozszerzył, i jak mężów siły
 Herkulesowe Teby ożywiły –
 Tak też jaśnieje prawami dzięki pracom
 Twoim świetniejsze niż Memfis nasze miasto,
 Które kiedyś z wielką swoją chwałą
 Do szczególnych zadań Ciebie powołało.
 Dlatego teraz głośno wychwalamy
 I do zasłużonego spoczynku skłaniamy,

¹ Buchowski 1703, k. N3v, N4r.

Chociaż się przed zaszczytami wzbranasz
 I długiej bezczynności unikasz,
 Bo już wzniesiony transept i kaplice
 Oraz kopuła, na kościoła szczycie,
 Która całą wielką pracę wieńczy
 I kres ruinom kładzie ostateczny.
 Wszystkie te dzieła oceni czas przyszły,
 Które z Twych starań najwspanialej błyszczą
 I jaka forma kultu i świątyni
 Więcej jasności dla wiernych przyczyni.
 Ty obowiązki wszystkie sam wypełniasz
 I Sam wspaniałą pracę rozpoczynasz,
 Wpuszczasz tu światło, w którym będą chcieli
 W przyszłości wzrastać świątynie i sztuki.
 Opromieniony polskiej Ateny chwałą
 Obyś żył szczęśliwie i oglądał długo
 Te cenne sklepienia ziemskiego nieba,
 Przez Ciebie w liczne ozdobione dzieła.
 Niech wzmocnią się członki i całe ciało
 Chwalebłą pracą strudzone niemato,
 A życie Twoje Opatrzność przedłuży,
 Której to oko dogląda Cię z góry.

Zasługi Piskorskiego dla architektury sakralnej wspomina-
 no też po jego śmierci, o czym świadczą drugi panegiryk
 Samuela Jana Podgórskiego² oraz przytoczony napis na epi-
 tafium. Te informacje zostały przyjęte przez późniejszych
 badaczy architektury³, a Adam Miłobędzki rozszerzył je
 o omówienie działalności architektonicznej Piskorskiego,
 nazywając ją mecenatem⁴. Z kolei Adam Małkiewicz określił
 go mianem architekta dyletanta i uznał nie tylko za pro-
 jektanta założenia w Grodzisku, ale też za twórcę koncepcji
 przekształcenia krakowskiego kościoła Klarysek, gdzie jego
 zdaniem rektor pełnił podobną funkcję jak u św. Anny⁵. Nie
 ulega więc wątpliwości, że Piskorski odegrał decydującą
 rolę w wielu przedsięwzięciach budowlanych i dekorator-
 skich. W każdym z pięciu zidentyfikowanych przypadków
 jego udział był jednak nieco inny, podobnie jak różne są
 charakter i zakres przeprowadzonych prac oraz ich ranga
 artystyczna i wymowa symboliczna.

Założenie pielgrzymkowe w Grodzisku

Grodzisko od dawna przyciągało zainteresowanie jako miej-
 sce pielgrzymkowe i atrakcja turystyczna. Jego opisy o cha-
 rakterze dewocyjno-krajoznawczym opublikowali księża

² Podgórski 1707, k. Cr, Cv.

³ Klein 1909, s. 62; Łoza 1931, s. 262.

⁴ Miłobędzki 1980, s. 416–419.

⁵ Małkiewicz 1999, s. xxiii; Małkiewicz 2000, s. 157, 158, 174, 175.

Alojzy Karwacki, Aleksander Syski i Jan Wiśniewski⁶. Jan Przała poświęcił temu założeniu pracę magisterską, która została opublikowana jedynie w fragmentach. Wskazał on Sebastiana Piskorskiego jako projektodawcę i fundatora zespołu, podkreślił oryginalność programu treściowego i osiową kompozycję założenia. Badacz ten szerzej omówił figurę słonia dźwigającego obelisk oraz posąg Henryka Brodatego, który uznał za przeniesiony przez Piskorskiego z kaplicy Zygmuntowskiej. Aby poprzeć tę tezę, stwierdził, że znaczna część rzeźbiarskiego wyposażenia Grodziska została skompletowana w sposób przypadkowy, wskazując w tym kontekście na główny ołtarz w kościele, który był jego zdaniem stanowczo za duży⁷. Wniosek o pochodzeniu rzeźby z Wawelu, jakkolwiek prawdopodobny, musi pozostać w sferze hipotez, należy natomiast wykluczyć możliwość, by to Piskorski zdecydował o jej przeniesieniu, podobnie jak sugestię, że ołtarz jest zbyt duży do tego kościoła, gdyż został on przecież zaprojektowany w ten sposób w celu optycznego powiększenia wnętrza.

Jan K. Ostrowski opracował ryciny ilustrujące napisany przez Piskorskiego emblematyczny żywot Salomei (il. 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 105, 108, 109, 111, 113, 116–118, 122, 124, 125, 127, 129–131), połączony z przewodnikiem po Grodzisku, dowodząc że ich autorem był Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski⁸. Do tego samego wniosku doszedł Mariusz Karpowicz, który próbował wskazać wzory kompozycji, tworząc fantasmagoryczną teorię, według której niektóre z nich miałyby powtarzać rzekomo istniejące prace Tomasza Dolabelli⁹. Anna Kozak opisała strukturę tego dzieła, wskazując wzory użytych w nim emblematów¹⁰, a Klaudia Socha przeprowadziła analizę jego układu typograficznego¹¹.

Późniejsze badania nad architekturą zespołu koncentrowały się wokół problemu wykorzystania przez Piskorskiego elementów wcześniejszych budowli. Sporo miejsca poświęcił pustelni Adam Miłobędzki, który zauważył, że jej twórca zaadaptował wcześniejszą kaplicę, zmieniając jej orientację¹². Elżbieta Macioł przypuszczała, że do starszej budowli dodał on prezbiterium, które połączył z sąsiednim budynkiem zaadaptowanym na zakrytą, a także zwróciła uwagę na wykorzystanie części starszego muru otaczającego tę budowlę¹³. Próbę określenia zakresu prac z ostatniej ćwierci w. XVII podjął też Witold Domogalla, opierając się na szeroko zakrojonych badaniach architektonicznych.

Nie wszystkie jego wnioski wydają się prawdopodobne; wątpliwości budzi wyróżnienie w chronologii kościoła aż czterech faz, datowanie domku kapelana na czasy ksieni Stanisławskiej oraz niektóre pomysły interpretacyjne, warto jednak zwrócić uwagę na ustalenia dotyczące architektury kościoła¹⁴. Teresa Holzerowa zebrała wcześniejsze wiadomości, dodając do nich kilka uwag dotyczących stanu zachowania¹⁵. Ostatnio Patrycja Gąsiorowska zestawiała stan badań nad dziejami krakowskich klarysek i omówiła okoliczności przenosin konwentu z Zawichostu do Skąty, skąd trafił on do Krakowa, oraz przedstawiła biogramy Salomei i Kolomana zgodne z obecnym stanem wiedzy historycznej¹⁶.

Przed objęciem prebendy przez Piskorskiego w Grodzisku znajdowały się zabudowania wzniesione w czasie pierwszej kadencji ksieni Eufrozyny Stanisławskiej (1639–1642), która w Skale „kaplicę i kruchtę wymurowała i mur wokoło tego wzniosła”, a także zaopatrzyła budowlę w paramenty¹⁷. Według ustaleń Domogalla kaplica stała na starszym fundamencie, ale jej oś odchyliła o 4 stopnie na północ, co spowodowało naruszenie statyki i silne spękania murów nawy¹⁸. Ksieni ufundowała też prebendę z rocznym dochodem 210 złp (z których 30 miało być przeznaczone na paramenty i ozdobienie ołtarza) i obowiązkiem odprawiania trzech mszy w tygodniu (w intencji fundatorki, zakonnic i rychłej beatyfikacji Salomei), a także ku czci Trójcy Świętej (w środy), Męki Pańskiej (w piątki) i Wniebowzięcia Marii (w co trzecią sobotę)¹⁹. W r. 1677 beneficjum powierzono Piskorskiemu, który zostawił ciekawy opis przeprowadzonych prac:

Zostającego bez kapłana i bliskim upadnięciem [...] grożącego kościoła, b. Salomei, na skale ś. Marij, żalobę jak skoro obaczył, Bogu poświęconych Panien, tegoż miejsca pan, na on czas spowiednik postanowionej, tej książeczki autor; świętego miejsca wziętością i szczerem ku Błogosławionej *Matce, córkami cieszącej się*, nabożeństwem wewnątrznie wzruszony, opiekę tegoż w wiązanie urzędowe otrzymawszy przyjął R.P. 1677 i zrównawszy naprzód wierzch góry, kupy rumów i chrustów powikłanych gęste pniaki z korzeniami wydarłszy, cmentarza, kościoła, kaplic (na miejscu kościoła kiedyś ś. Marij Magdaleny, od Błogosławionej wystawionego i pogrzebem jej pierwszym zaszczyconego) grunty zaraz zaczął i następujących lat, kształtem przed oczy obecnie wystawionym, wielką placą i pracą skończył²⁰.

⁶ Karwacki 1911, s. 173–180; Syski [b.r.]; Wiśniewski 1934.

⁷ Przała 1959; Przała 1968, s. 458.

⁸ Ostrowski 1973.

⁹ Karpowicz 1974, s. 53–56.

¹⁰ Kozak 1982.

¹¹ Socha 2016, s. 281, 330, 331, 459, 460, 463, 527. Tam również (s. 461) uwagi na temat symboliki, które – jak zresztą autorka słusznie zauważyła – mają charakter nadinterpretacji.

¹² Miłobędzki 1980, s. 417–419.

¹³ Macioł 2000, s. 10.

¹⁴ Domogalla 2005, s. 72, 80, 150, 176, 177.

¹⁵ Holzerowa 2007.

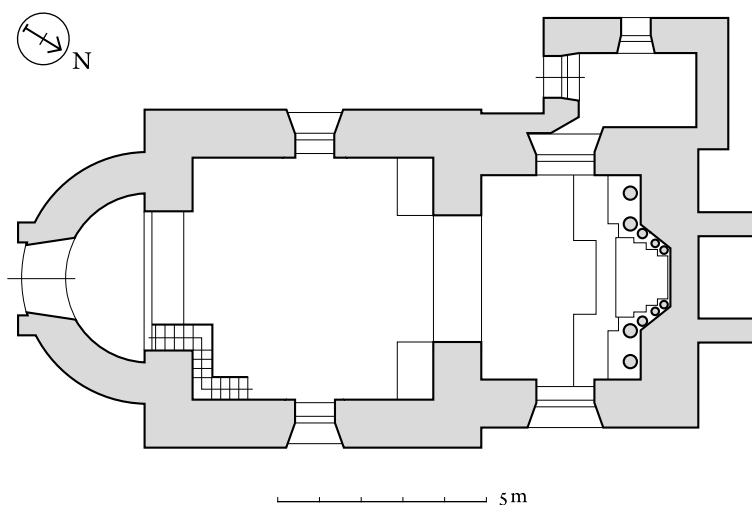
¹⁶ Gąsiorowska 2015, s. 22–38, 57–65, 70–75.

¹⁷ *Najstarsza kronika...*, s. 9. O ksieni Stanisławskiej zob. Sander 2009, s. 623.

¹⁸ Domogalla 2005, s. 76, 77.

¹⁹ Gąsiorowska 2015, s. 305, 306.

²⁰ Piskorski 1691a, k. H2v.



17. Grodzisko, kościół, rzut, Archiwum Ojcowskiego Parku Narodowego

18. Grodzisko, kościół, fot. M. Kurzej

Relacja ta wydaje się wiarygodna, ponieważ pochodzi z pracy adresowanej do krakowskich klarysek i członków rodziny Sobieskich, a więc osób, wobec których Piskorski nie mógł nadmiernie eksponować swych zasług, umniejszając ich własne. Dlatego też trzeba go uznać nie tylko za projektanta i realizatora, ale również za inicjatora całego przedsięwzięcia¹. Prace rozpoczął on zapewne wkrótce po

¹ Macioł sugerowała, że inicjatorką tych prac była Katarzyna z Sobieskich Radziwiłłowa (Macioł 2000, s. 9). Taki wniosek oparty na nadinterpretacji dedykacji przetłumaczonych przez Piskorskiego *Żywotów Ojców Pustyni*, nie ma jednak potwierdzenia w faktach.

objęciu prebendy i zasadniczo ukończył przed wydaniem książki ze szczegółowym opisem całego założenia w r. 1691². Było to możliwe dzięki wsparciu ksieni Ludwiny Zamoyskiej (1690–1693), która przekazała na ten cel 16 000 złp, a także „różnych aparatów nasprawdzała do teje kaplicy”³. O jej udziale w finansowaniu Grodziska przypominały figura patronki ustawiona w kościele oraz dedykacja drugiej części wspomnianej publikacji⁴.

Domogalla doszedł do wniosku, że wnosząc nowy kościół (il. 17, 18) Piskorski wykorzystał mury poprzedniej budowli, zmieniając jej orientację i przekształcając apsydę w przedsionek, nad którym nadbudowano wieżę, a kruchtę w prezbiterium, przy którym wzniesiono zakrystię. Prawdopodobnie resztki starszych murów zostały też użyte przy wznoszeniu pustelni błogosławionej⁵. Ołtarz w nowym kościele powstał po odkryciu w r. 1689 miejscowego białego marmuru, z którego wykonano jedną parę kolumn⁶.

Należy przyjąć, że główne prace zostały ukończone w r. 1691. Piskorski musiał mieć świadomość, że niezgodność stanu rzeczywistego z opisanym w przewodniku wydanym w tym roku wprawiałaby pielgrzymów w konsternację i utrudniała odbiór jego wyrafinowanej koncepcji treściowej. Ułożony przez niego program sanktuarium w Grodzisku ma bowiem wyraźny charakter zamkniętej całości, która poprzez dodanie nowych elementów ikonograficznych byłaby tak samo zepsuta, jak przez odjęcie części pierwotnych⁷. Dlatego też, wbrew założeniom Przały, nie wydaje się możliwe, żeby to on zdecydował o dodaniu figur Jadwigi Śląskiej i Henryka Brodatego⁸. Nie wydają się wiarygodne również przypuszczenia Dreścika, jakoby Piskorski nie zdążył doprowadzić do wykonania przewidzianych malowideł albo inskrypcji⁹, gdyż było to zadanie łatwe, tanie, a przy tym niezwykle istotne dla właściwej recepcji zespołu. Można natomiast ostrożnie przypuszczać, że na początku w. XVIII Piskorski zdecydował o wymianie bocznego ołtarza bł. Salomei na nowy, z figurą, podobną do umieszczonej w kościele krakowskim. W tym stuleciu prowadzono też drobne prace wykończeniowe. Nie wszystkie z nich udało się Piskorskiemu doprowadzić do końca, o czym wspominał w testamencie, prosząc równocześnie o właściwą opiekę nad całym założeniem:

² Piskorski 1691a.

³ *Najstarsza kronika...*, s. 19. O ksieni Zamoyskiej zob. Sander 2009, s. 625–626.

⁴ Piskorski 1691a, k. G5r.

⁵ Domogalla 2005, s. 81.

⁶ Zob. s. 252. Władysław Tatarkiewicz odnotował wykonanie ołtarza do Grodziska w r. 1670 przez Adama Negowicza (Tatarkiewicz 1952, s. 146), co – jak zauważyła Elżbieta Macioł – jest najprawdopodobniej wynikiem pomyłki.

⁷ Zob. s. 82–112.

⁸ Por. Przała 1968, s. 458.

⁹ Dreścik 1987, s. 42.

Kościół b. Salomei na skale wszystkimi sposobami chciałem gruntownie opatrzone i jak najprzystojniej ozdobiony zostawić. Pod kolumną gradusy dla opóźnienia, że jeszcze według abrysu nie są wystawione Ich Mości Executores mei rzemieślnika już umówionego jak prędko skończy i należycie wystawi na cmentarzu ukontentują. Konwent Ichmości Panien Zakonnych miejsca tego patronek raczy dochowywać tego wszystkiego, cokolwiek jest, tak w kościele samym, jako na cmentarzu gruntownym murem obwiedzionym, w kaplicach także, w Celi ś. Salomei z wielką pilnością moją wystawionej, na co jak i na insze potrzeby prowent z ról w Skale mieście zakupionych i z folwarku grodziskowego obracać raczą, według ordynacji mojej, którą dostatecznie wypisaną oddałem do rąk Ichmości Panien. Inwentarz tego folwarku, tak jako spisany jest zupełnie od terazniejszego Jegomości x. Dzierżawce Mości xx Executorowie moi odbierają, to jest budynki, sprzęt gospodarski dobrze opatrzone, krów ośm, koni parę, wołów parę z dokładem JMM Panien Successorowi oddadzą, aby stąd potrzeby opatrował do fabryki należące. O co przez miłość matki jak i fundatorki niegodny Ichmości Panien proszę¹⁰.

Założenie (il. 19) usytuowano po północno-zachodniej stronie krasowej doliny Prądnika, na wysokiej terasie, która jest dostępna od wschodu, a z pozostałych stron opada pionowymi skalnymi ścianami. Jej centrum zajmuje niewielki kościół z przysadzistą, okrągłą wieżą frontową, przed którą wzniesiono domek kapelana. Na osi wytyczonej między budynkami ustawiono figurę *Ecce Homo* oraz kolumnę, którą razem z nimi otoczono wspólnym murem. Na jej szczycie stoi posąg bł. Salomei, a na narożnikach ogrodzenia ustawiono figury jej męża – Kolomana, bratowej – Kingi i brata – Bolesława Wstydliwego. Przy prezbiterium kościoła urządzono grotę Ogrójca, a dalej i nieco niżej wzniesiono budynek mieszczący trzy ciasne kapliczki, przed którym na niewielkim ogrodzonym placu ustawiono fontannę. Na jego tyłach znajdował się ogródek, z którego kręte kamienne schody prowadzą niżej, do właściwej pustelni, przed którą również znajdował się miniaturowy ogródek.

Elementy te zostały perfekcyjnie dopasowane do malowniczego skalistego krajobrazu (il. 86). Jeszcze bardziej niezwykłym aspektem integracji budowli z przyrodą jest dekoracja wnętrza kaplic, wykonana z naturalnych kamieni i nacieków krasowych, co miało upodobnić je do naturalnych jaskiń (il. 110, 112, 114, 119, 120). W najważniejszej z nich, właściwej pustelni bł. Salomei, z kawałków skał ukształtowano również meble (łóżko, szafkę, lawaterz) oraz elementy wystroju (skałę symbolizującą Golgotę, kartusze z inskrypcjami na ścianach oraz dekorację sklepienia).

Szerszy kontekst takich rozwiązań stanowią sztuczne grotty w świeckich założeniach ogrodowych, których



19. Grodzisko, ok. 1836, litografia Godefroy Engelmana wg rys. Jana Nepomucena Głowackiego



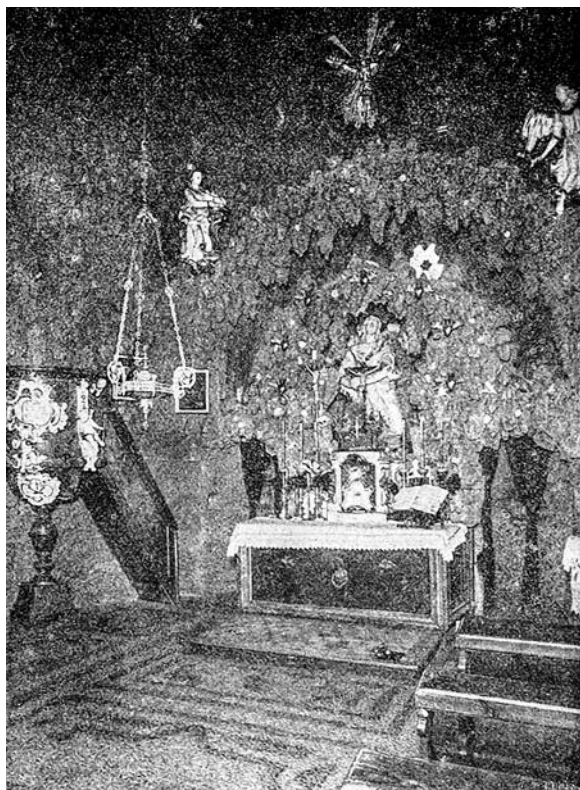
20. Kruszyna, budynek w ogrodzie (tzw. kaplica Sobieskiego), fot. Geociekawostki

21. Praga, kaplica św. Eliasza, fot. M. Kurzej



¹⁰ *Liber testamentorum...*, s. 317.

22. Skałka koło Mniszku pod Brdami, kaplica św. Marii Magdaleny, stan z ok. 1920, wg Stojdl 1924.



23. Grodzisko, pustelnia, malowidło z planem Jerozolimy, fot. M. Kurzej



najsłynniejsze polskie przykłady częściowo zachowały się w Kruszyńcu¹ (il. 20). Podobny wystrój zaczęto z czasem nadawać wnętrzom kaplic, szczególnie tych poświęconych pustelnikom, których legendy opowiadały o życiu w jaskiniach. Kilka takich budowli zachowało się w Czechach. Należy do nich kaplica św. Eliasza w ogrodzie praskiego klasztoru Karmelitanek Bosych (il. 21), wzniesiona między r. 1656 a 1660, i dwie pustelnie św. Marii Magdaleny – na Świętej Górze koło Przybramia, ukończona w r. 1667, i na Skałce koło Mniszku pod Brdami (il. 22), zbudowana przez Krzysztofa Dientzenhoffera w l. 1692–1693².

Kamiennym okładzinom w kaplicach towarzyszyły malowidła, obecnie zachowane we fragmentach. Jeden z większych, w pustelni, ukazuje plan Jerozolimy (il. 23) według ryciny w słynnej pracy Jeronima de Prady i Juana Bautisty Villalpanda³ (il. 24), którą Piskorski chwalił za „godne kopiersztuchy”⁴. Wystrój o charakterze architektonicznym otrzymał jedynie kościół (il. 99), którego sklepienia ozdobiono nietypową sztukaterią o kompozycji kasetonowej⁵. Najważniejszym dziełem małej architektury jest znajdujący się tam ołtarz główny o trzech mensach i iluzjonistycznej architekturze pola środkowego (il. 25), którą – jak zauważył Wardzyński – oparto na frontyspisie traktatu o perspektywie Giacommo Vignoli z r. 1644⁶ (il. 26). Jego nietypowa kompozycja została przez Piskorskiego wyraźnie zaakcentowana w opisie sanktuarium:

Ołtarz wielki z marmuru czarnego, słupami dwunastą (z których dwa pierwsze z marmuru b. Salomei) posągami ś. Józefa, ś. Sebastiana i aniołów (Ukoronowanie Bogarodzicy, w perspektywie na wierzchu wystawiających, a napisem *Cale Trójce dopełnienie*) przeplatany; o trzech stołach, do odprawiania Mszy Świętej dobrze zgodnych, a między szerokością łokci ośm miejsca, na łokci cztery od siebie odległych: co czytającemu zgoła niepodobna, ale tykającym się prawda jest oczywista⁷.

Jedyną informacją o zatrudnionych w Grodzisku artystach jest sygnatura Kazimierza Kaliskiego, wyryta wraz z datą 26 III 1688 na plecach figury *Chrystus w Ogrójcu*. Odnosi

¹ Zob. Sadowski 2000. W tamtejszych budynkach ogrodowych wtórnie doszukiwano się treści religijnych, nadając im nazwy eremu Denhoffa i kaplicy Sobieskiego.

² Royt 1989, s. 498, 502.

³ Dreścik 1987, s. 42. Zapewne posłużono się ryciną *Vera Hierosolymae veteris imago* z Prado, Villalpando 1604, s. 70, 71 lub ewentualnie któryś z jej późniejszych powtórzeń.

⁴ *Liber testamentorum...*, s. 320–321.

⁵ Dla formy sklepienia można wskazać jedynie bardzo odległą analogię, którą są kamienne kasetony we wsch. części krypty katedry w Acerenzy w Bazylikacie (uk. 1524). Oprócz herbów rodziny Ferrillo mieszczą one – podobnie jak w Grodzisku – symbole słońca i gwiazdy.

⁶ Wardzyński 2009, s. 220.

⁷ Piskorski 1691a, H3v, H4v.



◀ 24. Plan Jerozolimy w Prado, wg Villalpando 1604

◀ 25. Grodzisko, kościół, ołtarz gł., fot. M. Kurzej

26. Vignola 1644, frontyspis



się ona zapewne do ojca, który często pracował z synem o tym samym imieniu. Z ich warsztatem można też łączyć inne grodziskie rzeźby, z zastrzeżeniem, że w przypadku tych ustawionych na zewnątrz kościoła, a zatem bardziej zniszczonych, jest to obciążone większym ryzykiem błędu. Tak jest w przypadku słynnej figury słonia dźwigającego na grzbiecie obelisk (il. 27). Oczywiście nawiązanie do słynnej rzeźby Berniniego przed rzymskim kościołem Matki Boskiej „sopra Minerva” (il. 28) zostało w Grodzisku zrealizowane w mocno sprymitywizowanej formie oraz odmiennej funkcji, służąc jako fontanna. Niezbyt sprawny kamieniarz, ewidentnie nieznający pierwowzoru nawet z rysunków czy sztychów, posłużył się ryciną z traktatu o architekturze Wendela Dietterlina, ukazującą projekt pieca

w kształcie słonia bojowego⁸ (il. 29). Któryś z Kaliskich był też najprawdopodobniej autorem najwybitniejszej rzeźby w ołtarzu bł. Salomei (il. 30), w której – pomimo istotnych uproszczeń i pewnej nieporadności – można dostrzec próbę naśladowania wybitnych dzieł artystów rzymskich. Układ postaci przypomina figurę św. Katarzyny Sienieńskiej w kaplicy Chigich przy tamtejszej katedrze, autorstwa Ercoleo Ferraty (il. 31), a jej posadowienie na obłoku jest reminiscencją ołtarzowego wizerunku tej samej świętej w rzymskim kościele pod jej wezwaniem na Magnanapoli, wykonanego przez Melchiorre Cafę (il. 32). Z warsztatem Kaliskich można też wiązać stiukową glorię promienistą w zwieńczeniu głównego pola ołtarza, która jest pierwszym takim rozwiązaniem w Małopolsce (il. 25). Nowatorskim dziełem techniki sztukatorskiej jest też skaliolowe antependium środkowej masy (il. 33), które mogło jednak zostać dodane później, po tym jak Piskorski zetknął się z wykonującym takie dekoracje warsztatem Baltazara Fontany⁹.

Mimo wykorzystania wcześniejszych elementów całe założenie należy traktować jako autorską koncepcję Piskorskiego, który zaprojektował je pod silnym wpływem

⁸ Macioł 2000, s. 80.

⁹ Zob. Kurzej 2011, s. 39–45; Kurzej 2012a, s. 33, 150, 151, 267, 268; Kurzej 2012b, s. 390, 397.

27. Grodzisko, figura słonia z obeliskiem, fot. M. Kurzej

28. Rzym, figura słonia z obeliskiem przed kościołem Matki Boskiej „sopra Minerva”, wyk. Gianlorenzo Bernini, fot. M. Kurzej



29. Kominek w kształcie słonia bojowego, ryc. Wendela Dietterlina, wg Dietterlin 1598.



18

30. Grodzisko, ołtarz boczny, *Bł. Salomea*, wyk. Kazimierz Kaliski mł. (?), fot. M. Kurzej



doświadczeń rzymskich. Są one widoczne w rozplanowaniu osi i dominant, tworzących wyrafinowaną kompozycję o charakterze mikrourbanistycznym (il. 87), a także we wspomnianych inspiracjach rzeźbiarskich, które najprawdopodobniej wskazał wykonawcom. Niestety miał on do dyspozycji tylko miejscowych rzemieślników, którzy nie potrafili zbliżyć się do poziomu artystycznego pierwowzórów, tworząc niekiedy ich karykatury. Elementy powstałe na podstawie różnorodnych, czasem może nawet przypadkowych wzorców włączono w Grodzisku w zupełnie inny kontekst, nadając im nowy sens. Celem Piskorskiego nie było więc samo imitowanie modnych czy nietypowych rozwiązań artystycznych, lecz ich wykorzystanie do prezentacji ułożonego przez siebie programu treściowego, który miał oddziaływać na widza wszystkimi dostępnymi środkami wyrazu.

Poszczególne elementy założenia pielgrzymkowego w Grodzisku są skromne w warstwie artystycznej, ale stopień komplikacji projektu sanktuarium, ściśle zintegrowanego z drukowanym żywotem i przewodnikiem, czyni z niego niezwykle całościowe dzieło sztuki. Jest ono wyjątkowe chociażby dlatego, że składają się na nie nie tylko kompozycja, architektura, rzeźba i malarstwo, ale także szczególnie malowniczy krajobraz z osadzonymi w nim osobliwościami przyrody oraz grafika i literatura. Ta ostatnia została potraktowana jako nadrzędna w stosunku do pozostałych, przez co przewodnik po sanktuarium pióra Piskorskiego należy zaliczyć do najciekawszych osiągnięć piśmiennictwa polskiego doby nowożytnej.



Okoliczności jego powstania nie są udokumentowane, ale można na ich temat wysunąć kilka hipotetycznych wniosków. Dowiedzione przez badaczy autorstwo rycin potwierdza sygnatura na scenie śmierci Kolomana, J[erzy] E[leuter] S[zymonowicz] inven[it]¹ (il. 34). Ukrytych liter można się też dopatrzeć w przedstawieniu księżniczki składającej ślub panieństwa, gdzie – na filakterii z napisem *Ubi est thesaurus tuus* – dodano niewielką gałązkę, której pędy układają się w litery SP (il. 35). Nie są one wprawdzie na tyle wyraźne, by mieć pewność, że jest to zawołowana sygnatura Piskorskiego, ale taką interpretację uprawdopodobnia fakt, iż profesor zestawiał swój podpis z tym samym cytatem w kościele św. Anny², a także brak podobnych ozdobników na banderolach w pozostałych sztychach.



Są też inne przesłanki, pozwalające uznać Piskorskiego za współautora projektów rycin. Najważniejsze z nich to emblematyczny charakter sztychów i ich ścisły związek z tekstem, a także inne przypadki, w których autor tekstu precyzyjnie określał ikonografię ilustracji. Jednym z dokładniej opisanych jest praca Hieronima Nadala, stojąca

◀ 31. Siena, katedra, kaplica Chigich, Św. Katarzyna Sieneńska, wyk. Ercole Ferrata, fot. Sailko

32. Rzym, kościół św. Katarzyny Sieneńskiej na Magnanapoli, Św. Katarzyna Sieneńska, wyk. Melchiorre Caffà, fot. M. Kurzej

33. Grodzisko, kościół, antependium środkowej mensesy ołtarza gł., fot. M. Kurzej

¹ Ostrowski odczytał ją jako *IS inne* (Ostrowski 1973, s. 43), a Karpowicz E. G. *inve...* (Karpowicz 1974, s. 53).

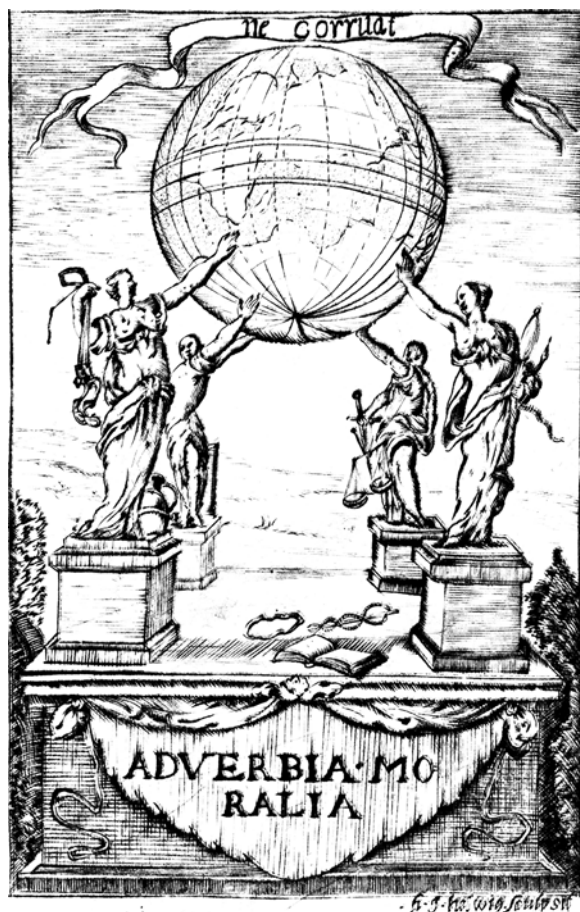
² Zob. s. 133.

J. S. 1691

34. Sygnatura Jerzego Eleutera Szymonowicza, wg Piskorski 1691a



35. Sygnatura Sebastiana Piskorskiego (?), wg Piskorski 1691a



36. Lubomirski 1688, frontypis, ryc. Jana Jerzego Helwiga wg rys. Tylmana z Gameren

37. Żębocin, kościół par., ▶ rzut, wg Dryja, Głowa, Sławińscy 2012

38. Żębocin, kościół par., ▶ fot. M. Kurzej

u podstaw gatunku, z którego wywodzi się żywot Salomei¹. Jej ilustracje powstawały pod ścisłym nadzorem autora², a ich zbiór, początkowo wydano osobno, z jego nazwiskiem na frontyście.

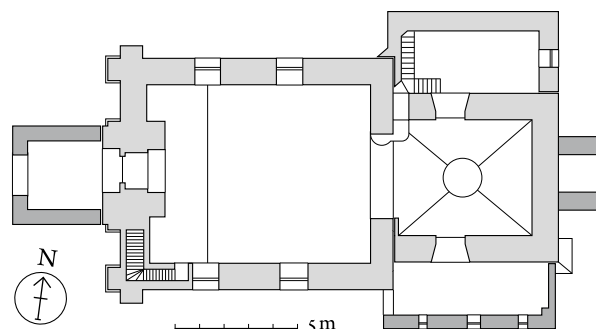
Można więc przypuszczać, że Piskorski dostarczył Siemiginowskiemu bardzo dokładny opis każdej ryciny, a malarz skomponował je bez ingerencji w ikonografię. Sporządzone w ten sposób ilustracje można uznać za najwybitniejszy cykl graficzny powstały w dawnej Rzeczypospolitej. Jego klasa artystyczna dystansuje nie tylko przeważnie bardzo słabe prace siedemnastowiecznych rytowników krakowskich, ale też Tylmanowskie ilustracje *Adverbiorum moralium* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (il. 36), dowodząc, że zaangażowanie królewskiego malarza było najlepszym wyborem, jakiego Piskorski mógł dokonać.

¹ Zob. s. 108.

² Smith 2002, s. 41.

Kościół w Żębocinie

Nowożytna przebudowa tego wiejskiego kościoła nie budziła szczególnego zainteresowania badaczy, ale wnikliwe opracowanie poświęcone jego średniowiecznej architekturze zawiera też cenne uwagi o późniejszych dziejach budowli³. Najistotniejszym źródłem informacji o siedemnastowiecznej przebudowie jest dokument wizytacji, sporządzony wkrótce po jej ukończeniu, znany z niezbyt dokładnego odpisu ks. Jana Wiśniewskiego. Wynika z niego, że częściowy remont bliskiej ruiny kościoła przeprowadził już ks. Stanisław Skrzyszowski⁴, profesor uniwersytetu (wzmiankowany jako proboszcz do r. 1680)⁵, który też wyposażył budowlę w kamienną posadzkę, ambonę, organy oraz ołtarze Matki Boskiej i św. Stanisława⁶. Można przypuszczać, że prace te obejmowały przede wszystkim nawę, która była wcześniej bliska zawalenia. Piskorski, który został proboszczem w r. 1688, podjął natomiast prace przy prezbiterium: „ad restaurationem de fundamentis cellae



³ Dryja, Głowa, Sławińscy 2012.

⁴ Wiśniewski 1917, s. 333.

⁵ Zob. Dryja, Głowa, Sławińscy 2012, s. 13, 14. Skrzyszowski mógł być tożsamy ze Stanisławem Krzeszowskim, wzmiankowanym już w r. 1664.

⁶ Wiśniewski 1917, s. 333. Możliwe, że obrazy z tych ołtarzy zachowały się w obecnych nastawach.



impedit et novam quasi ampliata[m]que [...] picturisque adornavit". Zbudował również zakrystię, dzwonnice i ogrodzenie cmentarza, a wszystkie te prace ukończył w r. 1690⁷. Owo „niby powiększenie” prezbiterium odnosi się zapewne do wzniesienia ponad nim dodatkowego pomieszczenia. Sklepienie chóru zostało wtedy ozdobione sztukaterią i zapewne także wspomnianymi przez wizytatora niezachowanymi malowidłami. Z tej samej fazy pochodzą też posadowiona na pierwotnym fundamencie fasada i wtopiona w nią wieża, wzniesiona z materiału rozbiórkowego⁸.

Po przebudowie kościół (il. 37, 38) składa się z nawy, poprzedzonej częściowo wtopioną w jej bryłę wieżą, prezbiterium zamkniętego ścianą prostą, oraz zakrystii, z której wąskie schody prowadzą do pomieszczenia nad chórem; w późniejszym czasie dodano kruchty i zapewne także zewnętrzną kapliczkę Ukrzyżowania. Nawę nakryto stropem, a prezbiterium krzyżowym sklepieniem o nisko schodzących pachach, które ozdobiono sztukaterią. Składają się

⁷ Zob. Wiśniewski 1917, s. 333, 334.

⁸ Kurzej 2012a, s. 624, 625; Dryja, Głowa, Sławiński 2012, s. 15, 16, 20, 30.



39. Żębocin, kościół par., fasada, fot. M. Kurzej

40. Żębocin, kościół par., krucyfiks na tęczycy, wyk. Kazimierz Kaliski mł. (?), fot. M. Kurzej

na nią profilowane listwy prowadzące po szwach do okrągłego pola środkowego i prymitywne kartusze w wysklepkach, które zapewne wypełniono malowidłami. Listwowe obramienia otrzymały też okna i arkada tęczycy. Aneks nad prezbiterium został wyeksponowany w bryle przez ujęcie wydatnymi gzymsami. Fasada (il. 39) otrzymała artykulację złożoną z pseudopilastrów – bardzo wydatnych przy krawędziach pól bocznych i znacznie cieńszych na narożnikach wieży. Ich głowice, utworzone z odcinków fasciowego architrawu ciągniętego wokół narożników, łączą sąsiednie podpory, ale tylko te ujmujące pola boczne wyposażono w bazy. Kondygnację zamyka wydatne, wyłamane belkowanie, tworzące plastyczny efekt światłocieniowy, którego gzyms jest kontynuowany na wszystkich elewacjach. Fasadę zwieńczono przyczółkiem, przerwany przez środkową kondygnację wieży, której front ujęto lizenami. Jej ostatnie piętro ma rzut czworoboku o ściętych narożnikach⁹.

Architektura kościoła, mimo zgrabnych proporcji, może się wydawać nieco dziwaczna. Charakterystyczne są zwłaszcza nieklasyczne podziały fasady, o zmiennej grubości i głowicach nieodpowiadających bazom, co wskazuje na autorstwo architekta amatora. Podobnie jak w Grodzisku, także i tutaj Piskorski wykorzystał trzynastowieczne mury, ale w znaczącym stopniu przekształcił starszą budowlę, wprowadzając nowe otwory i wzbogacając bryłę o kompozycyjną dominantę w postaci wieży.

Jedynym zachowanym elementem wyposażenia, który można hipotetycznie wiązać z Piskorskim, jest krucyfiks na tęczycy (il. 40), będący nawiązaniem do analogicznej

⁹ Według informacji w *Katalogu zabytków...* 1953, s. 256, około r. 1930 górna kondygnacja wieży została podwyższona i zwieńczona nowym hełmem.

kompozycji w krakowskim kościele św. Anny, której centrum jest rzeźba Kazimierza Kaliskiego (zapewne starszego) z r. 1698. Grupa w Żębocinie, znacznie gorzej opracowana rzeźbiarsko, musiała więc powstać po tej dacie i można ją ostrożnie wiązać z Kazimierzem Kaliskim młodszym¹.

Kościół św. Anny w Krakowie

Budowa kościoła św. Anny była największym i najważniejszym przedsięwzięciem artystycznym podjętym przez Uniwersytet Krakowski. Jego realizacja była już wprawdzie tematem osobnego studium², ale wiele kluczowych kwestii jest wciąż przedmiotem kontrowersji, dlatego zasadne wydaje się przypomnienie najistotniejszych ustaleń i problemów badawczych.

Pierwszym z nich jest autorstwo architektury kościoła, które w starszej literaturze było bezsprzecznie związane z Tylmanem z Gameren³. Dopiero Mariusz Karpowicz usiłował je przypisać sztukatorowi Baltazarowi Fontanie⁴, uciekając się w tym celu do przekręcania źródeł pisanych⁵. Kluczowe znaczenie ma odpis tekstu z galki na szczycie kopuły kościoła, który w odpisie warszawskiego badacza brzmi: „Nobilis Balthasar Fontana, Comensis, tholi architectus et ecclesiae, quaquae versus stuccatorii operis manu propria caelator et author...”⁶ W rzeczywistości fragment ten jest jednak nieco inny: „Nobilis Balthasar Fontana, Comensis, tholi architectus, et ecclesiae quaque versus stuccatorii operis manu propria caelator et author...”⁷ Pomijając błędy ortograficzne, odpis Karpowicza różni się więc od oryginału umiejscowieniem przecinka, który został opuszczony za słowem „architectus”, a wstawiony po słowie „ecclesiae”. Bazując na błędnym odpisie, Karpowicz źle przetłumaczył ów fragment jako „Szlachetny Baltazar Fontana Komasek, kopuły architekt i kościoła, co do dzieł stiuku wszędzie ręką własną cyzelator i autor”. Błędne tłumaczenie doprowadziło zaś do nieprawdziwego wniosku, że „podstawowy tekst z epoki nazywa go ni mniej, ni więcej, tylko architektem kościoła św. Anny”⁸. W rzeczywistości tekst określa Fontanę wyłącznie jako architekta kopuły, co jest oczywiście informacją intrygującą, która zasługuje na

próbę wyjaśnienia. Najbardziej przekonująca wydaje się ta podjęta przez Stanisława Mossakowskiego, który przypuszczał, że sztukator zastępował chorego Franciszka Solariego, nadzorującego prace budowlane⁹. Drugim źródłem są wzmianki o wydatkach na przesłanie projektów dekoracji kościoła pocztą, w odniesieniu do których Karpowicz pominął dwa fakty o fundamentalnym znaczeniu. Starając się dowieść, że Fontana był zajęty wykonaniem projektów kościoła już w r. 1693, warszawski badacz nie zwrócił uwagi na informację, że wspomniane zapiski źródłowe są o dwa lata późniejsze. Karpowicz zignorował też ich zasadniczą treść, z której jednoznacznie wynika, że włoski artysta nie mógł być autorem wspomnianych projektów, bo zostały one sprowadzone z Warszawy, a dopiero później przesłane mu na Morawy – zresztą nie do Ołomuńca, tylko do Kromieryża. Pierwsza wzmianka (z 30 III 1695) dotyczy bowiem wydatku „na pocztę do abrysów z Warszawy”, kolejna (z 17 IV) to wydatek „Na pocztę ołomuniecką do Krimisier porty trzy z abrysami opere di stucco”, a dopiero ostatnia (z 30 IV) mówi o zapłacie za bliżej nieokreśloną „pocztę do stucatora”¹⁰. Pozostałe argumenty Karpowicza są również nie do przyjęcia. Należy do nich powiększanie architektonicznego dorobku Fontany na podstawie podobieństwa do dzieł wcześniej bezpodstawnie mu przypisanych oraz założenie, że sztukator odpowiadał za architekturę budynków, w których prawdopodobnie wykonał stiukowe elementy dekoracji architektonicznej. Nie można się też zgodzić z autorytatem Karpowicza, który przypisał mu wykonanie kopuły kościoła św. Anny¹¹, przy ignorowaniu dawno już znanych argumentów przemawiających za datowaniem ich projektu na czas niedługo przed wzniesieniem zwieńczeń w r. 1775¹².

Wątpliwość badaczy budziła też kwestia autorstwa projektów dekoracji wnętrza. W źródłach wspomniano jedynie „disegno” mauzoleum św. Jana Kantego, zamówione u Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, które wykonał on „według podanej inwencji”¹³. Julian Pagaczewski uważał, że malarz opracował tylko rysunek wykonawczy kolumn na podstawie projektu sztukatora¹⁴, a Mossakowski przypuszczał, że szczegółowo rozrysował on projekt Tylmana¹⁵. Dopiero Zofia Maślińska-Nowakowa podkreśliła rolę Piskorskiego¹⁶, a Karpowicz domyślił się, że inwencja to pisemny program ikonograficzny, który musiał zostać rozrysowany przez malarza¹⁷. Później badacz

¹ Kurzej 2011, s. 48, 49.

² Kurzej 2008. Tam wcześniejszy stan badań.

³ Bukowski 1900a, s. 32; Klein 1909, s. 33; Mossakowski 1973, s. 198, 202.

⁴ Karpowicz 1990, s. 30; Karpowicz 1994, s. 14; Karpowicz 2015, s. 364–371.

⁵ Badacz ten poprawnie zinterpretował te wzmianki we wcześniejszej publikacji (zob. Karpowicz 1974, s. 160).

⁶ Karpowicz 2015, s. 369.

⁷ Buchowski 1703, k. 13r.

⁸ Karpowicz 2015, s. 370.

⁹ Mossakowski 1965, s. 41, przyp. 15.

¹⁰ *Rationes Perceptorum...*, s. 324.

¹¹ Por. Karpowicz 2015, s. 370–404.

¹² Lepiarczyk 1971, s. 203, 204; Betlej 2003, s. 136, 137; Kurzej 2012b – tam polemika z innymi argumentami o rzekomej działalności Fontany jako projektanta.

¹³ *Rationes Perceptorum...*, s. 223.

¹⁴ Pagaczewski 1938, s. 33, 34.

¹⁵ Mossakowski 1965, s. 47, 48; Mossakowski 1973, s. 202; Mossakowski 2012, s. 54, 204.

¹⁶ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 60.

¹⁷ Karpowicz 1974, s. 160.

ten eksponował jednak rolę Fontany, uznając go za projektanta wszystkich innych elementów wyposażenia i wystroju kościoła oraz głównego realizatora całości prac dekoratorskich¹⁸, co nie tylko nie ma oparcia w źródłach, ale też stoi w ostrej sprzeczności z wiedzą na temat ówczesnej praktyki zawodowej¹⁹.

Podstawowe źródła na temat okoliczności i procesu budowy kościoła św. Anny stanowią unikatową dokumentację, której wyjątkowość widać w porównaniu ze stanem wiedzy na temat innych dzieł sztuki nowożytnej w Polsce i Europie Środkowej. Są też wyjątkowym świadectwem świadomości artystycznej twórców tego przedsięwzięcia.

Pierwsze z nich to księga fabryczna, zawierająca rejestr wpływów oraz wydatków na prace budowlane i dekoratorskie, do której wszyto pokwitowania wystawione przez najwybitniejszych artystów. Nie są to jednak bieżące notatki, ale sporządzony na ich podstawie czystopis, spisany zapewne przez sekretarza na polecenie Piskorskiego. Świadczą o tym tytuł części dotyczącej wydatków (*Tabulae expensorum [...] ex originali diario per M. Sebastianum Piskorski [...] conscripto fideliter transumptae*) oraz złożony przez tego profesora podpis, którego pismo wyraźnie różni się od tekstu głównego. Księga nie pozostała w ręku Piskorskiego, który ostatnią wolą, razem z nieznanym obecnie brudnopisem, przekazał ją do biblioteki uniwersyteckiej:

Regesta perceptorum et expensorum na tę fabrykę tak moją własną ręką pisane, jako też ad mundum transsumowane, Bibliothecae Inclyte Domus Maioris zostawuję, aby posteritas miała informacją o wszystkim, co zalecam pismem D[omi]nis Bibliothecariis²⁰.

Świadczy to, że uczony zdawał sobie sprawę nie tylko z rangi dokonanego przedsięwzięcia, ale też z faktu, że będzie ono budzić zainteresowanie przyszłych pokoleń badaczy.

Jeszcze bardziej niezwykła jest wydana z okazji konsekracji kościoła książka Andrzeja Buchowskiego, zawierająca obszernie informacje o okolicznościach powstania budowli i roli Piskorskiego w tym przedsięwzięciu, informacje o najważniejszych zatrudnionych artystach, szczegółowy opis formalno-ikonograficzny, kilka informacji o starym kościele oraz krótki zarys dziejów miasta i uniwersytetu. Na tle literatury epoki książkę tę wyróżnia niespotykany gdzie indziej profesjonalizm, przez co sama zasługuje na analizę jako pierwsze w dziejach polskiej literatury monograficzne opracowanie dzieła sztuki²¹. Ponieważ dotyczy ono najważniejszego dzieła, w którego powstanie był zaangażowany

gażowany Piskorski, można też zakładać, że odzwierciedla jego poglądy i stosunek do sztuki.

Praca Buchowskiego nie ma dokładnego pierwowzoru, można ją natomiast osadzić w szerszym kontekście publikacji opisujących wybitne przedsięwzięcia artystyczne, wydawanych bezpośrednio po ich zrealizowaniu. Książki tego typu prezentują budowle świeckie jako odzwierciedlenie wspaniałości ich właścicieli i fundatorów. Do ciekawszych przykładów należy obszerna monografia biblioteki watykańskiej, zawierająca szczegółowy opis jej nowej siedziby, urządzonej z inicjatywy papieża Sykstusa V, którą napisał Angelo Rocca²², a także opis rzymskiego pałacu Barberinich wraz z jego wystrojem i zbiorami, autorstwa Girolama Tetiego²³. Podobny charakter, przy skromniejszej formie, mają prace André Félibiena opisujące Wersal oraz łuk triumfalny na paryskim Placu Delfina, wzniesione za panowania Ludwika XIV²⁴. Charakterystycznym gatunkiem takich prac były utwory wydawane z okazji konsekracji nowych kościołów, szczególnie popularne w w. XVII wśród niemieckich jezuitów, ale znane też z innych przykładów katolickich i protestanckich. Ulrich Schlegelmilch zdefiniował je jako formę poetyckiej ekfrazy o ambicjach teologicznych, związaną z dramatem i emblematyką. Zawierały one przeważnie pochwały dla fundatorów oraz apologię nowego budynku, podkreślającą jego rolę w sporze konfesyjnym i prezentującą go jako metaforę Kościoła-institucji i naśladownictwo Świątyni Salomona. Utwory te są jednak przeważnie mało konkretne, a informacje o okolicznościach powstania budowli, ich problematyce artystycznej i programie ikonograficznym schodzą w nich na plan dal- szy, ustępując panegirycznym pochwałom i porównaniom mitologicznym²⁵.

Inspiracją oraz zachętą dla Buchowskiego mogła być wydana niecałe dziesięć lat wcześniej erudycyjna monografia bazyliki watykańskiej, autorstwa Carla Fontany. Jeden z jej początkowych rozdziałów jest poświęcony użyteczności książek o znamienitych budowlach i antycznym przykładom tego gatunku literackiego. Za odbiorców takich prac rzymski architekt uznał mieszkańców odległych krain, którzy nie mogą osobiście zobaczyć opisanych dzieł, oraz potomnych, którym szczegółowe pomiary ułatwią przyszłe remonty i rekonstrukcje. Jako ich autorów wskazał zaś architektów i historyków („viro architectionicae, rerumque historicarum peritissimos”)²⁶.

Wartość książki Buchowskiego uwypukla jej porównanie z monografiami dzieł architektury, jakie ukazywały się w Europie Środkowej. Polskim przykładem jest krótka historia lwowskiego klasztoru Bernardynów autorstwa Józefa

¹⁸ Karpowicz 1990, s. 31, 37, 98, 99, 171; Karpowicz 1994, s. 15, 19, 35, 72.

¹⁹ Kurzej 2012, s. 166–182, 394–414.

²⁰ *Liber testamentorum...*, s. 316, 317.

²¹ Buchowski 1703. Polskie streszczenie zostało dodane do uaktualnionego wydania *Klejnotów Krakowa* Piotra Pruszcza (*Abrys* 1745). O jej autorze zob. s. 269–271.

²² Rocca 1591.

²³ Teti 1642.

²⁴ Félibien 1660; Félibien 1674.

²⁵ Schlegelmilch 2003.

²⁶ Fontana 1694, s. 3–5.

Bartłomieja Zimorowica. Nie zawiera ona jednak opisu kościoła, a jedynie zwięzłą kronikę jego dziejów, łącznie z dość dokładnymi informacjami na temat okoliczności budowy¹. Znacznie mniej ciekawa jest nieco późniejsza praca, uświetniająca konsekrację kościoła uniwersyteckiego w Salzburgu, która zawiera głównie kazania wygłoszone w oktawie konsekracji².

Jedną z kwestii obszerniej omówionych przez Buchowskiego są okoliczności podjęcia decyzji o zburzeniu starego i wzniesieniu nowego kościoła. Jako jej główną przyczynę wskazał on rozmiary starej świątyni, która okazała się zbyt mała, by pomieścić studentów, licznie przybywających na uniwersytet z pobliskich prowincji Rzeczypospolitej oraz Węgier, Śląska, Moraw, Łużyc, Brandenburgii i Prus. Brak miejsca był szczególnie dotkliwy w czasie odprawianych cztery razy w roku uroczystych mszy za fundatorów i dobrodziejów uczelni oraz pomyślność władców i całej Rzeczypospolitej, w których z polecenia rektora miała uczestniczyć cała społeczność akademicka. Konieczność powiększenia kościoła wiązała się też z napływem wiernych nawiedzających słynący cudami grób Jana Kantego. Wielu profesorów i innych duchownych dostrzegało konieczność powiększenia kościoła na długo przed rozpoczęciem prac, zapisując na ten cel znaczne kwoty w testamentach³. „Sumę znaczną na kaplicę b. Jana Kantego” zostawił już biskup Jakub Zadzik (zm. 1642)⁴, a w r. 1682 profesor Jan Radzki przekazał spadek „D[ivi] Cantio pro ornamento sepulchri et fabrica ecclesiae S. Annae”⁵.

Przeszkodą w budowie nowego kościoła była natomiast chwalona przez Buchowskiego „sancta et pia illius aetatis professorum cura / święta i pobożna troska ówczesnych profesorów”, którzy woleli przeznaczać pieniądze na wspomaganie ubogich studentów niż na przedsięwzięcia budowlane, postępując w myśl maksymy św. Klemensa Aleksandryjskiego:

Quanto est gloriosius multis benefacere, quam magnifice habitare? Quanto autem prudentius in homines, quam lapides impensas facere. Atque ideo cum omnes prope regni proceres in politioris vitae modum efformatos, sibi haberent addictissimos, et tamen pias plurimorum largitiones

¹ Zimorowic 1672.

² Zob. Fürst 2002, s. 110.

³ Buchowski 1703, k. B4r–C2r.

⁴ Piskorski 1706, s. 1049.

⁵ *Liber testamentorum...*, s. 165, 166. Według Biezanowskiego (*Annales Fundationis Petricianae...*, k. 144r) Radzki „praeter calicem aureum, et patenam auream adaugenda D. Joannis Cantii sacra supellectili donatam, notabilem quoque summam pecuniae templo D. Annae a fundamentis erigendo ultima voluntatis tabulis reliquit / oprócz złotego kielicha z pateną, które ofiarował na powiększenie wyposażenia św. Jana Kantego, zostawił też w testamencie znaczną sumę pieniędzy na wzniesienie od fundamentów kościoła św. Anny”. Podobną wzmiankę umieszczono też na jego epitafium, zachowanym w kościele św. Floriana.

*ultronee oblatas sponte respuerent; factum est ut, cum aliunde bonorum temporalium, aedificiorumque cura, carior quam pauperum egestas Deique gloria produceretur, paupertas academica et nulla rerum cupiditas, pro simplicitate hodie usque diceretur*⁶.

O ile godniej jest pomóc wielu potrzebującym, niż wspaniale mieszkać, o tyleż rozważniej wyłożyć pieniądze na ludzi niż na kamień. I dlatego, kiedy już prawie wszyscy dostojnicy królestwa przyjęli elegantszy sposób życia, [akademy] byli najbardziej oddani [skromności] i odrzucali nawet pobożne dary dobrowolnie im przez wielu ofiarowane. Działo się tak, ponieważ gdy gdzie indziej zamiętanie do budynków i dóbr doczesnych przewyższały troskę o potrzeby biednych i chwałę Boga, to ubóstwo akademickie i brak pożądania dóbr aż do naszych czasów przemawiały za skromnością.

W w. XVII *paupertatem academicam* pojmowano jako skromność wyróżniającą uczonego i stosowną dla jego stanu, nie zaś jako wyraz jego rzeczywistego statusu materialnego⁷. Powyższy fragment świadczy o tym, że kategoria ta była znana również w Krakowie, a odnoszono ją – jak się wydaje – nie tylko do trybu życia profesorów i studentów, ale rozciągano też na formy architektoniczne kościoła uniwersyteckiego, rozumianego jako wyraz *i pars pro toto* statusu uczelni.

Podjęcie prac budowlanych uznano za konieczne, gdy w budynku zauważono pęknięcie grożące jego zawaleniem – nawet wtedy rozbiórka starego i budowa nowego kościoła nie były rozwiązaniem oczywistym, gdyż brano pod uwagę możliwość remontu. Streszczona przez Buchowskiego dyskusja pomiędzy zwolennikami obu rozwiązań zasługuje na szczególną uwagę w kontekście polskiej teorii architektury, nie tylko jako unikatowy opis dylematów towarzyszących takiej sytuacji, ale też jako świadectwo wczesnego, a przy tym jasno sformułowanego głosu na rzecz ochrony zabytków przeszłości.

Parietes quippe Ecclesiae quaquaversus in notabilem inclinati ruinam, aut novis architectonicis fulciri columnis, aut in suos resolvi lapides censebatur.

Placuit nonnullis pristinam Ecclesiae formam conservare, ad dulcem primi ingressus academicorum in hanc ecclesiam recordationem, tum propter multorum opinione sanctitatis in praefata ecclesia dormientium corporum depositionem, tum propter Reverendissimorum Antistitum, Illustrissimorum Heroum, Benefactorum seriem, tum propter D. Annae Mettertiae in majori altari gratiosam statuam, usitatamque populo devotionis praxim, tum propter Serenissimi ac Invictissimi Joannis III Poloniarum Regis, e loco hoc ad Viennae liberationem pergentis,

⁶ Buchowski 1703, k. C1r.

⁷ Boute 2010, s. 258.

acceptam benedictionem et felicissime sub Augustissimae Virginis Mariae Nomine admirabili fortitudine contra Othomannicam potentiam triumphantis, in recognitionem beneficii accepti, praeclarum Monumentum huic loco consecrantis: placuit inquam quibusdam antecessoribus et doctoribus, ob tot et plura alia antiquitatis monumenta in eo statu, quo acceperant, Ecclesiam conservare.

Aliis e contra consultantibus, vergentium in deterius parietum ruina, firmum animi in nova a fundamentis Ecclesia aedificanda propositum stabilivit, maxime cum spes aliquorum Principum eluceret, quorum beneficiis opimum nova ecclesia incrementum accipere credebatur⁸.

Uznano, że ściany kościoła, wyraźnie chylące się ku ruinie, trzeba albo podeprzeć nowymi kolumnami, albo całkiem rozebrać. Niektórzy chcieli zachować dawną formę budowli, ze względu na miłą pamięć o pierwszym wejściu akademików do tej świątyni i złożenie tam wielu ciał odpoczywających w opinii świętości, jak również licznych Przewielebnych Poprzedników, Jaśnie Oświeconych Bohaterów i Dobroczyńców, słynącą łaskami figurę św. Anny Samotrzeciej w ołtarzu głównym, praktykowane przez wiernych zwyczajem dewocyjne, a także na osobę Najjaśniejszego, Niezwyciężonego Jana III, króla Polski, który z tego miejsca, otrzymawszy błogosławieństwo, wyruszył, by uwolnić Wiedeń, a potem najszcześliwiej, pod Imieniem Najświętszej Marii Dziewicy, z podziwu godnym męstwem zwyciężył potęgę osmańską i poświęcił temu miejscu przesławny pomnik na pamiątkę otrzymanej pomocy. Więc ze względu na te i jeszcze liczne inne pamiątki przeszłości podobano się niektórym profesorom i doktorom, żeby zachować kościół w takim kształcie, jaki wcześniej otrzymał. Zaś innych, przeciwnie, postępująca ruina murów utwierdzała w przekonaniu o konieczności budowy nowej świątyni od fundamentów, zwłaszcza że rozbudowano nadzieje pewnych książąt, spodziewając się, że nowy kościół zwiększy hojność otrzymywanych od nich ofiar.

Nazwisk reprezentantów obu tych stanowisk można się jedynie domyślać, przypuszczając, że Piskorski – później najbardziej zaangażowany w powstawanie nowej budowli – należał do drugiej grupy. Nieznana jest data podjęcia ostatecznej decyzji, którą zgromadzenie akademickie podjęło jednogłośnie, postanawiając, że na następnym zebraniu zostanie przedstawiona „mappa ichnographica, seu planta cum facie novae ecclesiae inventa”⁹, czyli projekt obejmujący rzut poziomy i widok fasady¹⁰.

7 VIII 1686 uzyskano zgodę na otwarcie grobu Jana Kantego i przeniesienie jego relikwii¹¹, można się więc domyślać,

że w zbliżonym czasie rozpoczęto prace nad planowaniem nowego kościoła, z którymi wiązało się wykonanie projektu przez Tylmana z Gameren. Niezachowane rysunki są znane dzięki publikacji Tadeusza Makowieckiego, który z krakowskim kościołem zidentyfikował aż 22 plany i szkice, uznając je za wstępne wersje, których nie przeznaczono do realizacji¹². Według relacji Buchowskiego pierwotny projekt Tylmana, wzorowany na rzymskim kościele św. Karola Boromeusza „ai Catinari”, został odrzucony, m.in. ze względu na brak dzwonnicy, niedostosowanie kaplic do odprawiania procesji, niedogodne usytuowanie archiwum oraz niewielkie rozmiary nawy i prezbiterium. Do poprawy tych błędów wyznaczono pewnych doświadczonych profesorów, a aprobatę zyskał nowy plan, wzorowany na kościele św. Andrzeja „della Valle”:

Claruit eo tempore, in aula Excellentissimi et Illustrissimi S[acri] R[omani] I[mperii] Principis Stanislai Lubomirski, Regni Supremi Mareschalli, inventor nobilis Tilman, pictoriae artis peritissimus et ideo in architectura celebris, ac maxime propter evecta nonnulla elegantis formae palatia eidem Principi clarus. Is romanae S. Carloi Boromaei ecclesiae nationis hispanae dispositam suapte ad cubitos nostros mappam monstravit, quae ut in utraque facie, praeclaram praesetulit formam; ita intuentium oculos ad sui approbationem facile attraxit. Deerant nonnulla, quae optabantur: scilicet turrim ad impositionem campanarum regularis applicatio, sacellorum ad peragensdas juxta ritum ecclesiarum parochialium processiones strictior ordo, archivi ecclesiae ad unum ecclesiae latus incommoda positio, brevior arctiorve utriusque chori ambitus et nonnullae intermissae animadversiones, quae singula a generali convocatione, deputatis ad hunc finem clarissimis nonnullis, peritisque professoribus, prudenter corigebantur, et jam ecclesiae planta, ad formam crucis disposita, quaedam ecclesiae romanae similitudinem S. Andreae de Valle praeseferens, nova et regularior componebatur; quae tandem approbata et subscribi jussa, arctius ad antiqui demolitionem templi omnium animos permovit¹³.

W tym czasie na dworze Jaśnie Oświeconego Stanisława Lubomirskiego, księcia Świętego Cesarstwa Rzymskiego i Marszałka Wielkiego Koronnego, słynął jako projektant pan Tylman, niezwykle biegły w sztuce malarskiej, jak również sławny w architekturze, najbardziej znany z licznych pałaców tego księcia, zbudowanych w eleganckich kształtach. Ten pokazał plan rzymskiego kościoła nacji hiszpańskiej pw. św. Karola Boromeusza, dostosowany do naszej miary łokciowej, który w obu widokach przedstawiał znakomitą formę, czym łatwo pozyskał sobie uznanie w oczach patrzących.

⁸ Buchowski 1703, k. cv–c2v.

⁹ Buchowski 1703, k. c2v.

¹⁰ Na temat znaczeń tych terminów zob. Wąsowski 1678, s. 57; Mańkowski 1946, s. 6, 7; Targosz 1991, s. 273, 276.

¹¹ Putanowicz 1780, k. 12v.

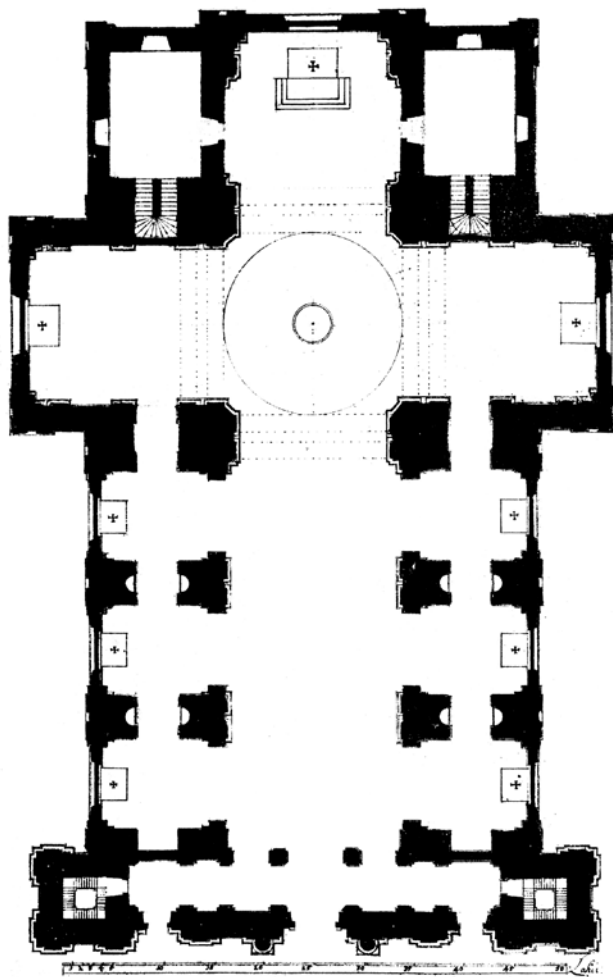
¹² Makowiecki 1938, s. 140–143.

¹³ Buchowski 1703, k. c2v, c3v.

Wskazano w nim jednak pewne niedostatki – mianowicie brak harmonijnego rozmieszczenia wież do zawieszenia dzwonów, układ kaplic zbyt ciasny dla prowadzenia procesji zgodnie z ceremoniałem kościołów parafialnych, niewygodne umieszczenie archiwum przy jednym z boków kościoła, za krótkie i za wąskie obejście prezbiterium i nawy, a także inne jeszcze niedogodności. Zostały one kolejno poprawione

41. Kraków, kościół św. Anny, projekt rzutu, wg Makowiecki 1938

42. Kraków, kościół św. Anny, projekt fasady, wg Makowiecki 1938



przez pewnych świątłych i biegłych profesorów, wyznaczonych w tym celu przez Generalne Zgromadzenie, i sporządzono nowy, bardziej prawidłowy plan, oparty na figurze krzyża, wykazujący podobieństwo do kościoła św. Andrzeja „della Valle”, który wreszcie zatwierdzony i przeznaczony do podpisania bardziej przekonał wszystkich do zburzenia starego kościoła.

Stanisław Mossakowski przypuszczał, że Tylman początkowo zaproponował akademikom projekt oparty na pierwszym z rzymskich wzorów, ponieważ z podobnej koncepcji skorzystano wznosząc paryski kościół Sorbony; architekt postąpił więc podobnie jak niewiele później Johann Bernhard Fischer von Erlach, projektujący kościół uniwersytecki

w Salzburgu¹. Badacz ten zauważył również, że zmiana koncepcji była podyktowana chęcią nawiązania architektonicznej rywalizacji z wzniesionym na podobnym rzucie kościołem Jezuitów², co w kontekście stałej rywalizacji uczelni z tym zakonem wydaje się bardzo prawdopodobne.

Z przytoczonego fragmentu nie wynika, czy plan ten również opracował Tylman, czy też owi doświadczeni pro-

fesorowie, wśród których Wanda Baczkowska domyślała się Piskorskiego i Buchowskiego³, pracujący ewentualnie z pomocą miejscowych budowniczych. Trzeba jednak przyznać, że dwa rysunki opublikowane przez Makowieckiego (il. 41, 42) są bliskie budowli zrealizowanej⁴ (il. 43, 44, 45, 46).

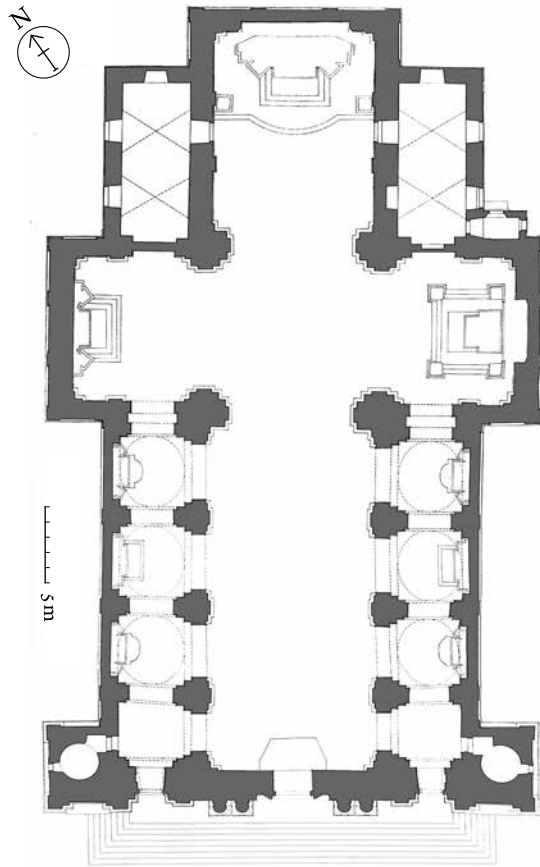
¹ Mossakowski 1965, s. 50. Badacz ten uznał, że Fischer von Erlach odwołał się do tego wzoru za pośrednictwem kościoła Sorbony. Odmienne stanowisko przedstawił Hans Sedlmayr, który stwierdził, że kościół paryski nie był dla niego wzorem, ale „paralełą stylistyczną” (Sedlmayr 1981, s. 381–387). Ta interpretacja nie wydaje się jednak przekonująca, gdyż podkreślone przez niego różnice między obiema budowlami można najprościej wytłumaczyć odmiennością lokalnych warunków. Pierwsza propozycja Tylmana pozwala przypuszczać, że takie rozwiązanie przestrzenne uchodziło w w. XVII za stosowne dla kościoła uniwersyteckiego.

² Mossakowski 1965, s. 52; Mossakowski 2012, s. 48.

³ Baczkowska 1981, s. 560.

⁴ Związek tych rysunków z kościołem św. Anny próbował ostatnio zakwestionować Karpowicz, dochodząc do wniosku, że nie zostały one narysowane przez Tylmana (Karpowicz 2015, s. 367).

Jest ona nieznacznie mniejsza (52×30 m) od narysowanej (54×36 m) i różni się od niej powiększeniem prezbiterium oraz przeszłą chórowego, połączonych z kaplicami, między którymi poszerzono arkady. Kaplice przynawowe nakryto kopułami, z których dwie środkowe wyposażono w latarnie, a cztery skrajne pozostały ślepe. Buchowski odnotował, że to ostatnie rozwiązanie dyrektor fabryki wprowadził „adin-



kaplic w transepcie, co razem z przejściami za ołtarzem głównym i św. Jana Kantego umożliwiało dostęp z zakrystii do kaplic z ominięciem głównej przestrzeni, w której odbywały się uroczyste nabożeństwa, a przedpołudniami ciągła liturgia godzin⁶.

Ponieważ nie ma żadnych dowodów na dalsze zaangażowanie Tylmana w prace projektowe, wydaje się prawdo-



◀ 43. Kraków, kościół św. Anny, rzut, wg Gomoliszewski 1966

44. Kraków, kościół św. Anny, fasada, fot. M. Kurzej

star sacellorum ecclesiae paduanae S. Iustinae”⁵, czyli na wzór związanego z uniwersytetem kościoła Benedyktynów w Padwie (il. 47), który musiał być dobrze znany podróżującym tam polskim studentom. Również fasada różni się od projektowanej dodaniem kolumnowego pseudoportyku, zwężeniem pól z portalami bocznymi i umieszczeniem nad nimi spływów, a także rezygnacją z górnych kondygnacji wież oraz kształtami otworów i szczegółami artykulacji.

Niektóre zmiany wynikały z dostosowania projektu do wymogów liturgicznych. W celu ułatwienia procesji poszerzono przejścia między kaplicami – o czym już była mowa – a także zapewne otwarto zakrystię i kapitularz do

podobne, że jego udział ograniczył się do przedstawienia dwóch rysunków wspomnianych przez Buchowskiego. Było to zapewne zgodne z częstą w okresie nowożytnym praktyką, której późne, ale wyraźne potwierdzenie można znaleźć w pracy Wojciecha Bystrzonowskiego. Zalecał on architektom wykonywanie właśnie tych rysunków, pisząc,

Ten ostatni wniosek jest trudny do przyjęcia, zważywszy że rysunki mają charakterystyczną podziałkę w łokciach, taką samą jak inne wykonane przez tego architekta.

⁵ Buchowski 1703, k. F 4 v.

⁶ Jej porządek jest znany z początku w. XVIII. Wikarzy codziennie śpiewali matutinę i laudes, potem kanonik uroczystie odprawiał mszę czytaną, a w adwencie roraty. Następnie hebdomadariusz śpiewał prymę (w niedzielę razem ze scholarami), później wikarzy śpiewali tercję, a po jej skończeniu wyznaczony kaznodzieja wygłaszał kazanie. Po nim wikarzy śpiewali sekstę, następnie odbywała się procesja i odprawiano sumę, po której wikarzy śpiewali nonę. W godzinach popołudniowych w dni uroczyste prałat i kanonicy odprawiali nieszpory, które rozpoczynało okadzenie głównego i innych ołtarzy, oraz kompletę ze śpiewem scholarów, zaś w dni zwykle odprawienie tych godzin należało do wikarych (*Wizytacja Łubieńskiego...*, s. 572, 573).

45. Kraków, kościół
św. Anny, fot. M. Kurzej

że „ten dwojaki ichnograficzny i ortograficzny abrys każdej struktury jako najregularniej należy wyrobić architektowi”¹. Na taką ewentualność wskazują późniejszy problem z rozwiązaniem kopuły, która została jedynie zaznaczona w rzucie, ale nie była dokładnie widoczna na żadnym z rysunków², oraz fakt, iż nazwiska Holendra nie wspomniano wśród twórców kościoła wymienionych w gałce na jej szczycie, ani nie odnotowano w księdze rachunkowej. Przypuszczenie Mossakowskiego, jakoby pobyt architekta w Krakowie na początku r. 1695 wiązał się z wykonaniem projektów wystroju kościoła³, nie wydaje się prawdopodobne, chociażby dlatego, że w takim wypadku nie trzeba by jego projektów sprowadzać pocztą z Warszawy. Bardzo wątpliwa jest również identyfikacja jednego z rysunków Tylmana jako projektu ołtarza do krakowskiego kościoła, oparta jedynie na podobieństwie architektury wnętrza, do którego miał zostać wstawiony⁴.

Najbardziej prawdopodobny wydaje się wniosek, że Tylman przesłał do Krakowa po dwa podstawowe rysunki dla każdej z przynajmniej dwóch opracowanych przez siebie koncepcji, opartej na dwóch wzorach rzymskich, wskazanych mu zapewne przez profesorów. Projekty te nie były jednak bezpośrednio przeznaczone do realizacji, ale miały za zadanie wskazać rozwiązania artystyczne, które dopiero planowano uzupełnić i dostosować do lokalnych warunków. Wskazuje na to również fakt, że według relacji Buchowskiego dopiero po ich pozyskaniu zaczęto debatować nad miejscem, w którym nowy kościół miał stanąć.

Vastior locus et tabulae ichnographicae accomodatus erat, latus enim plateae a meridiae, ab occidente schola

¹ Bystrzonowski 1743, k. Dv.

² Mossakowski założył, że Tylman musiał dostarczyć projekt kopuły, skoro zakładał jej wzniesienie (Mossakowski 1965, s. 41, przyp. 14), w świetle powyższych ustaleń nie jest to jednak wniosek uprawniony.

³ Por. Mossakowski 1973, s. 198, 199; Mossakowski 2012, s. 20, 197.

⁴ Por. Mossakowski 1965, s. 48.

parochialis, a septemtrione civium domus, ab oriente praepositi residentia, ecclesiam arctabant, igitur principium demolitionis scholae parochialis fecit, quae paulo ad occidentem promotae [...]. Interea nonnullis professoribus aliunde cnostanter persvasum fuit, ecclesiae aedificandae faciem non ad latus plateae sed in ipsa platea diagonaliter consignari, utpote quod e foro urbis augustior, primusque prospectus in plateam S. Annae vergeret, habetque visus insigne operis architectonici objectum, quod animum frequentius ecclesiam demirandi, promoveret. Regulam quoque non postremam architectis inesse, ita faciem sui operis dirigere, ut eam oculus, sine cervicis gravamine elevatus, uno intuitu comprehendat. Alioquin ad rite cognoscendam ecclesiae faciem, pars anterior Collegii Classici ni demoliretur, impediret; essetque strictior futurorum ad ecclesiam graduum ambitus, quam probata praxis laudaret.

Hae et aliae non absimiles rationes, quia ab aliquot condignis viris proferebatur, haesitare tantisper eos, qui ad fundamenta locanda destinati fuerant, fecerunt ut lateres aliaque materia muro novo e veteri inserviens, in alium et non parietem ecclesiae ponetur locum, donec tandem futuro vere, maturior Patrum Universitatis consultatio accederet, quatenus in fundo primaevae, Deo dicato et haereditario, nova ecclesiae extollatur, taliter regulata ut et plateae ornamentum adaugeat et acceptam loci capacitatem pro posse adimpleat, sancte monentium, cupiditatem alienorum fundorum ab animis academicis, qui alios ad justitiam erudiunt, prorsus amoveri, religiosum insuper alias praebere exemplum, suam quantamcunque exiguam haereditatem sine iniuria proximi ad Dei cultum dextre accommodari posse. Nam et plateae latitudo, ubi attentius examinaretur, strictior inveniebatur, quam tam latam imo duplo latiore faciem capere posset. Et ecclesia ipsa, ad latitudinem plateae protracta, plus damni urbi, quam ornamentum fecisset. Et si medium faciei platea comprehendisset, reliqua templi erigendi extrema, Collegii Novodvorsciano ab una, domui praepositali ab altera parte, demolitionem necessitassent⁵.

Brakowało miejsca odpowiednio przestronnego dla rzutu planowanego kościoła, ponieważ od południa zwiężała je pierzeja ulicy, od zachodu szkoła parafialna, od północy domy mieszczańskie, a od wschodu siedziba prepozyta i dlatego szkołę trzeba było zburzyć i przesunąć nieco na zachód [...]. Tymczasem niektórzy profesorowie przekonywali, żeby zbudować kościół z fasadą nie w pierzei ulicy, lecz w poprzek, na samej ulicy, tak żeby wspanialszym widokiem wciągała wzrok patrzących z rynku miasta w ulicę św. Anny i pokazywała znakomite dzieło architektury, zachęcając do częstszego podziwiania kościoła. Jedną z pierwszych zasad architektury każe bowiem tak ustawić fasadę dzieła, żeby dała się objąć

⁵ Buchowski 1703, k. C3v–C4v.

jednym spojrzeniem, bez uciążliwego wyginania karku. Jednak właściwa ekspozycja kościelnej fasady wymagałaby zburzenia frontowej części Kolegium Nowodworskiego, a także zmniejszała miejsce na schody, które powinny ją poprzedzać zgodnie ze sprawdzoną praktyką budowlaną.

Te i inne podobne argumenty, wskazane przez pewne godne osoby, skutkowały tymczasem wahaniem tych, którym powierzono wytyczenie fundamentów, a przez to cegły i inne materiały, które ze starego muru mogły posłużyć nowemu, wykorzystywano w innym miejscu niż ściany kościoła, dopóki w końcu nie zapadło dojrzałe postanowienie Ojców Uniwersytetu, żeby na pierwotnym miejscu, poświęconym Bogu i odziedziczonym zbudować nowy kościół i tak go rozplanować, by zarazem dodawał ozdoby ulicy i w miarę możliwości wypełniał powierzchnię przyjętego placu. Słusznie odrzucono też pomysł zajęcia cudzych gruntów, gdyż akademicy, którzy sami nauczają innych o sprawiedliwości, nie powinni krzywdzić sąsiadów, lecz właściwie wykorzystać własne, choć szczupłe dziedzictwo dla kultu Bożego. Poza tym szerokość ulicy, gdy ją dokładniej zmierzono, okazała się za wąska, by pomieścić nawet dwa razy szerszą fasadę kościoła. Sam kościół, wciągnięty w światło ulicy, byłby też dla miasta bardziej szkodą niż ozdobą, a jeśli fasada miałaby stanąć na osi ulicy, wzniesienie pozostałych ścian zewnętrznych wymagałoby z jednej strony zburzenia Kolegium Nowodworskiego, a z drugiej domu prepozytury.

Początkowy fragment tej relacji był cytowany przez Mossakowskiego, który wyrwał go z kontekstu i błędnie odniósł wzmiankę o skomponowaniu fasady pod kątem widoku z Rynku do koncepcji zrealizowanej, niesłusznie sugerując, że Tylman zaprojektował ją dla obecnej lokalizacji⁶. Zrealizowana fasada była widoczna wyłącznie od strony biegnącej od Rynku ulicy św. Anny⁷, nie można jej jednak dostrzec z jego płyty, jeśli więc planowano ją pod kątem widoku z konkretnego punktu, mogło nim być tylko Collegium Maius (il. 46), a ściślej – jego reprezentacyjne wejście, przy którym znajdował się obraz czczony przez św. Jana Kantego⁸.

Z tekstu Buchowskiego wynika jednoznacznie, że dyskusja nad usytuowaniem kościoła wywiązała się dopiero po wybraniu projektu, a pierwsza, niezrealizowana propozycja zakładała wzniesienie kościoła w przestrzeni ulicy i zamknięcie jej fasadą, która w ten sposób byłaby widoczna od strony Rynku i możliwa do objęcia wzrokiem w całości. Mankamentem takiego rozwiązania miała być przede wszystkim konieczność zburzenia części Kolegium

Nowodworskiego. Oprócz względów praktycznych za usytuowaniem kościoła po północnej stronie ulicy przemawiała też chęć zachowania sakralności miejsca. Trzeba również zaznaczyć, że przy innym niż obecnie usytuowaniu budowli nie dałoby się w jej wnętrzu wykorzystać naturalnego światła do zbudowania programu ikonograficznego⁹.

22 V 1689 odbyło się uroczyste położenie kamienia węgielnego, opatrzonego poetyckim napisem autorstwa Stanisława Bieżanowskiego. Ceremonii dokonał biskup Jan Małachowski¹⁰, a dominikanin Stanisław Ormiński uświetnił ją okolicznościowym kazaniem¹¹. Pracami kierował początkowo niewymieniony z nazwiska architekt luksemburski, który popełnił poważny błąd przy zakładaniu fundamentów, zmniejszając transept. Można się domyślać, że to Piskorski wskazał na pomyłkę poprzednika, co skłoniło władze uniwersytetu do powierzenia mu kierownictwa prac¹², a jej korekta mogła być również okazją do dostosowania długości transeptu do planowanych efektów świetlnych. Piskorski został wybrany na to stanowisko 1 XII 1692 przez specjalnie zwołane zgromadzenie konsyliarzy, a decyzję tę zatwierdzono 15 XII, dzięki czemu mógł on przez zimę przygotować się do nadchodzącego sezonu budowlanego¹³. Można przypuszczać, że jego pierwszym zadaniem było zabezpieczenie przedsięwzięcia od strony finansowej¹⁴.

Pozostawiona przez prowizora księga zawiera wpływy i wydatki z l. 1693–1703, które jednak nie obejmują prac przygotowawczych i wykopów fundamentowych, toteż całkowity koszt budowy i dekorowania kościoła jest trudny do ustalenia. Łączną sumę wydatków i wpływów w udokumen-



46. Kraków, kościół św. Anny, fasada widziana z wejścia do Collegium Maius, fot. M. Kurzej

47. Padwa, kościół św. Justyny, fot. M. Kurzej

towanym dziesięcioleciu można też podać tylko w przybliżeniu, ze względu na niedokładnie oszacowane ofiary przekazywane w materiałach budowlanych, wykorzystanie

⁶ Mossakowski 1965, s. 44; Mossakowski 2012, s. 50.

⁷ Wniosek Jerzego Gomoliszewskiego o dostosowaniu fasady do oglądania z przejścia wzdłuż murów (Gomoliszewski 1966, s. 163, 189) nie wydaje się wiarygodny ze względu na jego minimalną ruchliwość i wątpliwą drożność, a także znaczne prawdopodobieństwo, iż wskazany przez niego punkt był ówczesnie zabudowany.

⁸ Zob. s. 223, 224.

⁹ Zob. s. 113–169.

¹⁰ Buchowski 1703, k. D2r, D2v.

¹¹ Ormiński 1689; zob. s. 267.

¹² Buchowski 1703, k. D3r.

¹³ *Rationes Perceptorum...*, s. 1.

¹⁴ Buchowski 1703, k. D3v.

materiałów rozbiórkowych oraz różnice w wartości różnych monet w stosunku do złotych obrachunkowych¹. Budowę nowego kościoła zasilila też sprzedaż starych oltarzy, które trafiły do świątyni na prowincji, ale niestety nie zachowały się do naszych czasów². Zaksięgowano wydatki na sumę 241 705 złp, a wpływy były o prawie 30 000 niższe. Oprócz środków własnych uniwersytetu złożyły się na nie liczne ofiary i zapisy testamentowe, ale większość z nich pochodziła od profesorów. Sumując środki instytucjonalne i prywatne można szacować, że akademicy pokryli około 2/3 kosztów. Z pozostałych wpływów więcej niż 1/5 ofiar pochodziła od przedstawicieli duchowieństwa, wśród których największą grupę stanowili księża diecezji krakowskiej, zapewne związani z uczelnią jako jej wychowankowie. Zaczęły one napływać szerszym strumieniem po tym, jak 22 v 1695, w święto Zesłania Ducha Świętego, biskup Jan Małachowski publicznie obiecał wesprzeć budowę znaczną sumą, którą w testamencie powiększył do kwoty 16 000 złp, stając się największym prywatnym współfundatorem. Druga co do wielkości była ofiara profesora Krzysztofa Sowińskiego, który pokrył koszt ołtarza głównego, wynoszący 8833 zł, z wyjątkiem obrazu, na który w r. 1698 wydano 1111 złp przekazanych w testamencie przez Annę Balcerowiczową. Na trzecim miejscu plasuje się wkład biskupa Kazimierza Łubieńskiego, który „ingeniosae pietatis insigne opus feliciter aggressus” od początku r. 1695 wspierał urządzenie mauzoleum św. Jana Kantego. Przekazywał on na ten cel nie tylko własne pieniądze, ale też pozyskane od innych ofiarodawców, dzięki czemu mógł wesprzeć budowę sumą 6887 złp³.

Kolejne miejsce na liście dobroczyńców kościoła przypada samemu Piskorskiemu jako fundatorowi wystroju kaplicy swojego patrona. Można jednak przypuszczać, że użył on w tym celu nie tylko gotówki, ale również perswazji, zbierając pieniądze z innych źródeł lub uzyskując zniżki u wykonawców. Na taką ewentualność wskazują wpisy w księdze rachunkowej, według których „hoc primum templi exornati opus Soli Divinae Providentiae pleno titulo Director Fabricae in acceptis refert / to pierwsze dzieło ozdobionego kościoła Dyrektor Fabryki zawdzięcza darom Samej Boskiej Opatrzności”. Po stronie wydatków zanotowano:

Sicut percepta, Deo et Directori Fabricae cognita sunt.
Imago a praestantissimo Pictore Regis Hispaniarum Don
Pagani picta ab arte peritis centum ungaricis aestimata

¹ Zob. Tomaszewski 1934. Tam obszerny materiał, pozwalający na porównanie tych kwot do ówczesnych cen oraz plac. Wszystkie kwoty podano w przeliczeniu na polskie złote obrachunkowe (złp), które dzieliły się na 30 gr. Do ich wypłacania używane były tynfy, miedziane szelągi (solidy, boratynki) o nominale 1/3 gr i talary (floreños, ungaricales), warte 6 1/3 złp, których używano do rozliczeń z artystami zagranicznymi.

² Żmudziński 2009, s. 128–132.

³ *Rationes Perceptorum...*, s. 1–45.

est. Totum nihilominus opus regulari debet ad aliarum capellarum expensas excepta imagine.

[wydatki] tak jak wpływy niech będą znane Bogu i Dyrektorowi Fabryki. Obraz namalowany przez pana Paganiego, najwybitniejszego malarza króla Hiszpanii, został przez znawców sztuki wyceniony na 100 zł węgierskich, zaś pozostałe koszty, oprócz obrazu, można ocenić przez porównanie z innymi kaplicami.

Idąc za tą sugestią, wkład Piskorskiego można wycenić na 2953 złp, zważywszy na koszt urządzenia przeciwległej kaplicy św. Józefa oraz fakt, że jej obraz był dwa razy tańszy⁴. Choć prace dekoratorskie rozpoczęto od sklepienia prezbiterium⁵, to kaplica była pierwszym wnętrzem kościoła, które można było zaprezentować jako ukończone⁶. Wydaje się zatem, że od jesieni r. 1696⁷ można ją było oglądać, co pomogło zachęcić innych ofiarodawców.

Za przykładem Sowińskiego, Łubieńskiego i Piskorskiego poszli inni fundatorzy, którzy sfinansowali urządzenie pozostałych kaplic. Wojski sędzicki Aleksander Myszkowski ofiarował 3100 złp na urządzenie kaplicy św. Józefa, zostając w ten sposób najhojniejszym indywidualnym darczyńcą świeckim. Archidiakon krakowski ks. Remigiusz Suszycki pokrył koszt wystroju oratorium św. Katarzyny, referendarz koronny ks. Władysław Przerembski obdarował kaplicę św. Jana Chrzciciela, a kanonik tarnowski ks. Dominik Gorecki tę dedykowaną Matce Boskiej. Głównym sponsorem kaplicy św. Piotra został infułat tarnowski Piotr Stanisław Orłowski, ale na jej urządzenie wpłynęły też inne ofiary. Koszt urządzenia jednej z kaplic wahał się od nieco ponad 2600 (św. Jana Chrzciciela i św. Józefa) do prawie 3900 złp (św. Piotra), a wpływy (księgowane osobno dla każdej z nich) znacznie różniły się od wydatków⁸.

Spśród wyższego duchowieństwa budowę kościoła wsparł dawny uczeń Piskorskiego, biskup Stanisław Szembek, późniejszy prymas, a ówczesnie sufragan krakowski, który przekazał 2440 złp. Mniejsze ofiary wnieśli biskupi litewscy – żmudzki Jan Kryszpin (1000 złp) i wileński Konstanty Brzostowski (200 złp). Z przedstawicieli szlachty znaczące ofiary złożyli podczaszy warszawski Jan Wawrzyniec Wodzicki i jego żona Anna (łącznie 3550 złp), marszałek nadworny koronny Hieronim Augustyn Lubomirski z żoną Konstancją (łącznie 2230 złp), a także macocha

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 47, 257, 353, 354. Rejestr wydatków na kaplicę św. Sebastiana istniał w niezachowanym brudnopisie. Świadczy o tym wzmianka o ukończeniu malowideł w jej arkadzie przez Karola Dankwarta w listopadzie 1686, których koszt miał być odnotowany „in regesto capellae S. Sebastiani”.

⁵ *Rationes Perceptorum...*, s. 110.

⁶ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 58.

⁷ Malowidła Dankwarta były gotowe 16 XI 1696 (*Rationes Perceptorum...*, s. 116).

⁸ *Rationes Perceptorum...*, s. 43–46, 339–353.

dawnych podopiecznych Piskorskiego, Barbara Anna Szembekowa (1000 złp). Niektóre ofiary miały charakter wotów – kasztelan radomski Jan Lanckoroński przekazał przez lekarza Jana Dwidowskiego 1110 złp w podzięciu przywrócenie zdrowia swojej żony Jadwigi Tarłówny, a Anna z Lubomirskich, żona wojewody poznańskiego Stanisława Małachowskiego, ofiarowała 666 złp za uzdrowienie swojego syna Jana za sprawą św. Jana Kantego. Dary mieszczan wyniosły łącznie niewiele ponad 1500 złp, z czego największy był legat kupca Jana Sroczyńskiego, wynoszący 1110 złp, a drugą co do wielkości była ofiara Zuzanny Kasprowiczowej, matki studenta filozofii. Do zupełnych wyjątków należały wpływy od przedstawicieli innych grup społecznych. Największym z nich była suma 560 złp po zmarłym Janie Chrząszczu, chłopie z należącego do uniwersytetu Nasiechowic, którą windykowano od niejakiego Kąckiego. Odnotowano też symboliczną ofiarę w wysokości złotówki i trzech groszy od siostry wikarii z krakowskiego klasztoru Klarysek⁹.

Osobno księgowano też wpływy i wydatki na niektóre drobniejsze prace. Był wśród nich portal zakrystii, który sfinansowano z zapisu profesora Pawła Wojewódzkiego, jego epitafium umieszczono jednak nad przeciwległym wejściem do kapitułarza, w obramieniu drzwi zakrystii upamiętniono zaś Sowińskiego jako fundatora ołtarza. Fundacją zbiorową o dużym znaczeniu symbolicznym była srebrna figura baranka, którą zamierzano umieścić na grobie św. Jana Kantego. Jej koszt, wynoszący 641 złp, pokryto w całości z drobniejszych ofiar profesorów. Największa, Mateusza Psojeckiego, wyniosła 99 złp, Adam Strykowski dał 66 złp, a reszta (m.in. Jan Ekart, Andrzej Buchowski, Marcin Ośliński) przeważnie po 35 złp; najskromniejszy był dar Samuela Podgórskiego w wysokości 11 złp.

Oprócz finansowania Piskorski jako prowizor zajmował się pozyskiwaniem materiałów budowlanych, organizacją prac oraz kontraktowaniem wszystkich wykonawców od najwybitniejszych artystów zagranicznych po prostych rzemieślników miejscowych, wykonujących drobne prace kamieniarskie, stolarskie czy ślusarskie. Współcześni uważali jego wpływ na formę kościoła za decydujący, nazywając go dyrektorem fabryki i głównym architektem¹⁰, a Buchowski tak opisał jego zaangażowanie:

*Ita demum ad utramque laborantium partem, continua quotidianae directionis attententia laborantium est, ut res tandem in eam deducta perfectionem, latomos, murariosque ipsos, raram impracticatamque artis suae instructionem suscepisse, ac spiritum quendam intelligentiae Directori Fabricae astitisse, cuius motu, e tam vasta lapidum, indispositaque congerie, regularis semper ordo successerit, palam ac libere fateri fecerit*¹¹.

⁹ *Rationes Perceptorum...*, s. 1–43.

¹⁰ Buchowski 1703, k. 13r.

¹¹ Buchowski 1703, k. 8r.

Dopiero przy codziennym nadzorze dyirekcji nad każdą grupą robotników doprowadzono wreszcie prace do takiej doskonałości, że kamieniarze i murarze doszli w swojej sztuce do wyjątkowo rzadko spotykanej wprawy i wspierali przenikliwość umysłu Dyrektora Fabryki, dzięki staraniom którego z ogromnej masy nieobrobionych kamieni ciągle powstawała rosnąca w oczach uporządkowana struktura.

Głównym pomocnikiem Piskorskiego był Franciszek Solari, który odpowiadał za konstrukcyjną stronę budowy przez cały czas jej trwania. Piskorski zatrudnił go

*consilium Taciti monentis secutus eos qui magnarum opera rerum suscipiunt, aestimare debere, an quod inchoatur utile, an promptum effectu aut certe non arduum sit ad securiorem fabricae dispositionem adhibuit Nobilem Franciscum Solari, probatum laudatumque architectum, atque erores in arctiorem transversorum sacellorum murum multo sumptu emanatos, fauste ac diligenter correxerit, stabilivit insuper ampliora transversis sacellis fundamenta et lateri diagonali chori minoris firmiorem addidit in fundo latitudinem*¹².

podążając za radą Tacyta, napominającego, by ci, którzy podejmują się wielkiego dzieła, oceniali, czy coś wydaje się użyteczne, a także czy jest łatwe w wykonaniu, a przynajmniej czy nie jest za trudne, dla pewniejszego zarządzania budową zaangażował szlachetnego Franciszka Solariego, sprawdzonego i chwalonego architekta, a także szczęśliwie i rozważnie poprawił powodujące wielkie koszty błędy, które polegały na zbyt wąskich murach transeptowych kaplic, zabezpieczając je obszerniejszymi fundamentami, a także dodając bezpieczną szerokość podstawie poprzecznej ściany prezbiterium.

Solari pobierał roczną pensję w wysokości 500 zł, którą od r. 1698 obniżono, zapewne w związku ze spadkiem intensywności prac budowlanych. Do jego obowiązków należał najpewniej inżynierski nadzór nad pracami budowlanymi, a także sporządzanie projektów wykonawczych. Z nim też należy wiązać szczegółowe opracowanie wielu wyrafinowanych korektur optycznych¹³. 9 II 1700 wzmiankowano go jako chorego, a następnie nie odnotowano dla niego wypłat aż do 14 IX 1703, kiedy to otrzymał 79 złp jako „solatium laboris”¹⁴. Oprócz niego zatrudniano też superintendenta robotników, który za roczną pensję w wysokości 50 złp miał zapewne kierować murarzami i innymi pracownikami niewykwalifikowanymi¹⁵.

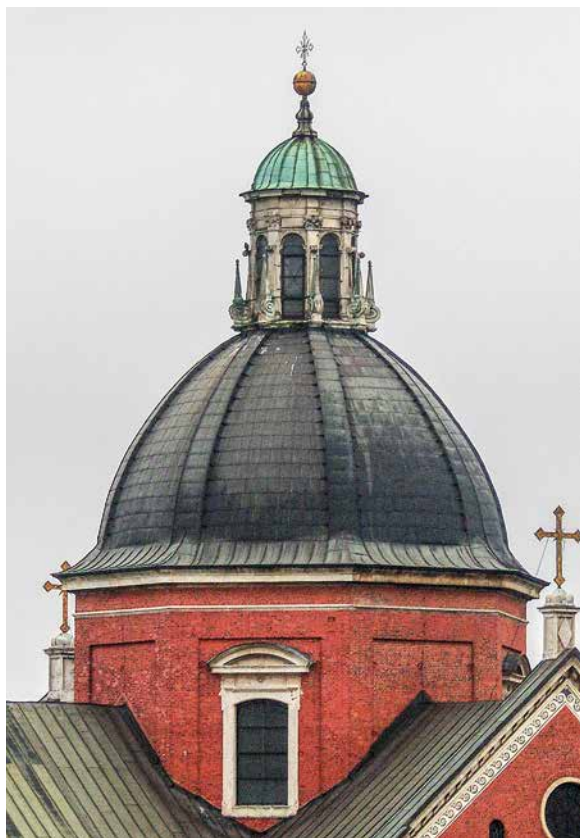
¹² Buchowski 1703, k. D3r, D3v. Cytat pochodzi z II księgi *Historii*, rozdz. 76.

¹³ Na temat szczegółowej analizy korektur zastosowanych w kościele św. Anny zob. Gomoliszewski 1966, s. 141–250.

¹⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 49–164, 206; Kurzej 2012a, s. 399, 400.

¹⁵ *Rationes Perceptorum...*, s. 116, 130, 188, 201.

48. Kraków, kościół śś. Piotra i Pawła, kopuła, fot. M. Kurzej



49. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, fot. M. Kurzej



Prace rozpoczęto od rozbiórki nawy starego kościoła, ale zachowano jego prezbiterium żeby sprawować w nim liturgię do końca budowy. Musiało się więc ono znajdować poza obrysem obecnej budowli, zapewne na wschód od kaplicy św. Jana Kantego¹, a rozebrane zostało dopiero na przełomie r. 1699 i 1700², po tym jak 28 VII 1699 w nowym kościele po raz pierwszy odprawiono uroczystą mszę z okazji święta patronki³. W miarę postępu budowy Piskorski decydował o rozwiązaniach technicznych oraz artystycznych. Do pierwszych należała konstrukcja dachu, według niektórych możliwego do zastąpienia przez pokrycie umieszczone bezpośrednio na murze sklepienia:

Videbatur nonnullis muri quaque versus crassities ac firmitas, fornicem ecclesiae rite clausum, ad instar Graeciae, Latiorumque operum, sub dio secure conservare posse. Verum crassior humidiorque aëris in hac provincia constitutio et praxis tot seculorum tractu probata, semper ad tectum rite construendum Directorem permovebat.

Duplex laudatur in his provinciis, isoscelici figuram trianguli praesentantis tecti forma, una altior ad verticem

coëuntium laterum, acutiorem angulum constituentium, altera inferior, cujus vertex obtusangulus est. Prior a Gothis introducta, mirum in modum firma, nullum prorsus mortis (quae etiam saxis inest) facile accessum praeseferens, crebris interne trabium ligaturis involuta, rariores arbores absorbet. Altera ad verticem, nisi parallela ipsi basi, trabe et adjacentium hinc inde duorum scalenicae figurae substaculorum coordinatione commodior, ad exsiccanda nonnunquam ecclesiae apparamenta plurimum apta, recentioris modi habet approbationem⁴.

Niektórym się wydawało, że ze względu na grubość i solidność murów, porządnie nakrytych sklepieniem, kościół może się obyć bez dachu, podobnie jak budowle greckie i lateńskie. Jednak gęstsza i wilgotniejsza pogoda tego kraju, a także sprawdzona przez wiele stuleci praktyka przekonały Dyrektora do zbudowania zwyczajnego dachu.

W tych stronach znano dwa jego typy, oparte na figurze trójkąta równoramiennego – jeden wyższy, o kalenicy, do

¹ Na temat usytuowania wcześniejszego kościoła zob. Włodarek 2009, s. 92–95.

² *Rationes Perceptorum...*, s. 160–164.

³ *Rationes Perceptorum...*, s. 22, 155.

⁴ Buchowski 1703, k. E2v, E2r. Przytoczony fragment zasługuje na uwagę ze względu na skojarzenie formy wysokiego dachu z ludem Gotów, stanowiąc wczesną próbę wskazania charakterystycznej cechy architektury średniowiecznej. Możliwe, że był on inspirowany obszerniejszymi rozważaniami Fontany, który jednak nie kojarzył kształtów dachów ze stosującymi je narodami (Fontana 1694, s. 102–104).

której połaci schodzą się pod ostrzejszym kątem, drugi niższy, którego szczyt jest mniej ostry. Pierwszy z nich, wprowadzony przez Gotów, odznacza się godną podziwu trwałością, ale nikomu oprócz śmierci (która przecież zdarza się na budowie) nie daje łatwego dostępu, a skrywając wewnątrz liczne łączenia belek, wymaga znacznej ilości rzadkiego drewna. Drugi, o mniejszym spadku połaci, jest wygodniejszy do złożenia z krokwi i więźarów układanych w figury nierównoboczne, jest często właściwszy jako przekrycie kościoła, a przy tym zgodny z nowszym sposobem budowania.

Najpoważniejszym wyzwaniem konstrukcyjnym była budowa kopuły. O tym, jak ważna była ta część kościoła dla jego twórców, świadczy fragment książki Buchowskiego, w którym porównano jej rolę do głowy ciała ludzkiego i brylantu w pierścieniu, a ogrom jej do osobnego kościoła górnego. Matematyk wskazał też najsłynniejsze przykłady jej zastosowania w Rzymie – antyczny Panteon i bazylikę watykańską, której omyłkowo dodał drugie wyzwanie, zapewne przez skojarzenie z krakowskim kościołem Jezuitów.

Universam ecclesiae symmetriam non aliter, acsi caput, humanae imaginis elegantiam, tholus constituit, ingentibus e secto lapide quatuor pilis et coloris insistens machina, supernam quandam ecclesiam, seu ipsum ecclesiae lumen et pretium, velut adamas in annulo praesentat. Admirandum opus, quod manus artificum supra firmare poterat! Priscum illud saeculum gloriari voluit in Pantheone, mirificae structurae circulari aedificio, Romae ad gentium concursus erecto. Sed hoc ipsum artis monumentum, si hodie supra basilicam ss. Apostolorum Petri et Pauli in Vaticano ad eandem mensurae magnitudinem et qualitate firmiter positum cerneret, quid iudicaret aliud, quam indies hominum mentes ad perfectionem habitari, atque incitamento laudis ad maiora molimina elevari⁵.

Właściwą proporcję całego kościoła stanowi kopuła, będąca tym, czym głowa dla wyglądu ciała ludzkiego. Konstrukcja, stojąca na czterech wielkich podporach, czyli filarach z ciosów kamiennych, przedstawia jakby górny kościół albo samo światło i wartość kościoła niczym brylant w pierścieniu. Godne podziwu dzieło, wyniesione rękami artystów ponad ograniczenia statyki! Tamte dawne stulecia chwaliły podobne w Panteonie – okrągłym budynku o niezwyklej strukturze, zbudowanym w Rzymie na zebrania pogan. A jeśli ktoś widział takż pomnik sztuki w bazylice św. Piotra i Pawła na Watykanie, solidnie wzniesiony w nowszych czasach według podobnej jakości i miary, nie miałby wątpliwości, że on również przekonał umysły i dał pobudkę do wznoszenia podobnych wielkich gmachów.

⁵ Buchowski 1703, k. H4v, Ir.



Pierwsza wzmianka o pracach przy kopule pochodzi z 28 II 1699, kiedy to Solari przekazał Piskorskiemu „abrys copulae exterioris et interioris faciei”. Budowa ruszyła jednak dopiero w roku 1701, po tym jak 16 v murarze „pomierzały i zrewidowali” kopułę kościoła św. Piotra i Pawła jako wzór dla nowo wznoszonej konstrukcji, a była na ukończeniu w lipcu 1702⁶. Zwieńczenie świątyni jezuickiej (il. 48) okazało się szczęśliwym wzorem, zarówno pod względem konstrukcyjnym, jak i artystycznym. Wprowadzenie do panoramy Krakowa konkurencyjnej dominanty o bardzo zbliżonej formie (il. 49) podkreśliło związek między oboma budowlami i może być interpretowane jako wyraz rywalizacji ich właścicieli. Trzeba jednak przyznać, że kopuła jezuicka była w Krakowie jedyną konstrukcją, na której mogli się wzorować budowniczy kolegiaty akademickiej.

Z kolei najważniejszą kwestią artystyczną, którą musiał rozstrzygnąć Piskorski jako dyrektor fabryki kościoła św. Anny, był wystrój wnętrza (il. 50). Okoliczności podjęcia tej decyzji, tak brzemiennej w skutkach dla dziejów rzeźby w Małopolsce, zasługują na dokładniejszą analizę w świetle przekazu Buchowskiego:

Postquam minoris chori tectus fornix, imbricibus apprime contactus clauderetur, etiam interne decus rarum aliquod, quo ornatium Domo Domini corda inflammarentur, sollicitabat. Aduit decretoria quaedam Directori,

⁶ *Rationes Perceptorum...*, s. 149, 177, 181, 196; Kurzej 2012a, s. 400. Dodatkowe pomiary kopuły jezuickiej przeprowadzono 31 VII 1701. Powyższe wzmianki wskazują, że rola Fontany w tym przedsięwzięciu mogła się co najwyżej ograniczać do zastąpienia chorego Solariego w nadzorowaniu robotników – jak już przypuszczał Mossakowski (Mossakowski 1965, s. 41, przyp. 15).

50. Kraków, kościół św. Anny, wnętrze, fot. M. Kurzej

51. *Sen św. Józefa*, rys. wg mal. Carla Maratty, repr. wg Karpowicz 1994

ad fornicis concavam superficiem gypso incrustandam, et pulcherrima caelatura investiendam, resolutio. Igitur in hunc finem plures stuccatoriae artis magistri commendabantur; quorum excellentia in varsaviensibus quibusdam palatiis opera, atque in nonnullis ibidem ecclesiis, praeclarissima artis exempla commendabatur. Caeterum ingenium acutissimum et ad placitum s. r. i. Principis Lichtensteini, olim episcopi ołomucensis, continuo animi tenorem directoris permovit, ut viri illius, cuius florentior aetas et ad omne perficiendum opus praemeditatus animus laudaretur (edito pulcherrimo suae artis Vieliciis in sacello Illustrissimae Morsztynianae Domus documento) manufacti, caelatique labores ad ecclesiae ornamentum affigerentur. Requisitis ille una alteraque epistola, ac serio animadvertens exemplum posterae suae famae sibi parari in ea ubre, illoque loco, ad quem reliquarum provinciarum regni manufacta opera, veluti ad censorem aestimatoremque suum confugiunt, ocyus assumptis quibusdam suae artis sociis Cracoviam venit, examinatoque futuri laboris sui loco, ornatus inventionem, dispositionemque, quam ad loci capacitatem prudenter & commode applicaret, desideravit. Hanc a Directore Fabricae accepit. Et idem magna animi cum iucunditate, mentem manumque hilarem, ad futurum ecclesiae ornatum, suique singularem commendationem applicavit, praesentata imprimis monogrammae dispositionis icone¹.

52. *Sen św. Józefa*, ryc. wg Carla Maratty, repr. wg Dolejší, Mlčák 2009

53. Rzym, kościół św. Izydora Oracza, *Sen św. Józefa*, mal. Carlo Maratta, fot. M. Kurzej

Po tym, jak sklepieno prezbiterium, a jego dach pokryto dachówką, przyszła kolej na taki wystrój wnętrza, który by zapalał serca modlących się w Domu Bożym. Dyrektor zdecydował, by powierzchnię krzywizny sklepienia pokryć gipsem i ozdobić najpiękniejszą rzeźbą. Toteż w tym celu polecano licznym mistrzów sztukatorskich, o których znakomitości świadczyły najświetniejsze przykłady sztuki w różnych pałacach warszawskich oraz niektórych tamtejszych kościołach. Jednak zdecydowaną opinię dyrektora przeważał najbystrzej umyślem i stałym zadowoleniem księcia Liechtensteina, ówczesnego biskupa ołomunieckiego, szlachetny Baltazar Fontana, Komeńczyk, którego zachwalał też młodszy wiek i mocne postanowienie ukończenia całego dzieła (jak również najpiękniejszy dowód jego sztuki w wielickiej kaplicy Jaśnie Oświeconego Domu Morsztynowskiego), żeby to jemu powierzyć odręczne prace sztukatorskie przy ozdobie kościoła. Ten, odszukany jednym i drugim listem oraz mocno zdecydowany, by przykład późniejszej swojej sławy zapewnić sobie w tym mieście i miejscu, do którego odręczne dzieła pozostałych prowincji królestwa zwracają się jak do znawcy i krytyka, szybko zebrał kilku czeladników swojej sztuki, przybył do Krakowa, żeby zbadać miejsce swej przyszłej pracy, oraz poprosił o inwencję i rozmieszczenie dekoracji które



mógłby roztropnie i wygodnie zastosować w danej przestrzeni. Otrzymał je od dyrektora fabryki i z wielką radością ducha wesołą rękę i umysł oraz swój wyjątkowy zapał przyłożył do przyszłej ozdoby kościoła, przedstawivszy najpierw szkic rozmieszczenia.

Po podjęciu decyzji o ozdobieniu kościoła stiukiem Piskorski nie musiał więc poszukiwać sztukatorów, gdyż ci sami oferowali swoje usługi. Baltazar Fontana wcale nie został sprowadzony do Krakowa w celu wykonania dekoracji kościoła św. Anny, lecz przeciwnie – sam zabiegał o to zlecenie, pokazując listy referencyjne i przekonując Piskorskiego, że wywiąże się z zadania lepiej niż konkurenci. Wzmianka o artystach pracujących w Warszawie, pozwala

¹ Buchowski 1703, k. E2v, E3r.

zaś domyślać się wśród jego konkurentów takich artystów jak Józef Szymon Belotti i Carlo Giuseppe Giglioli².

Zaangażowany sztukator otrzymał od zleceniodawcy inwencję i dyspozycję dekoracji, zapewne w postaci opisu programu ikonograficznego (który został przytoczony przez Buchowskiego w dalszej części książki) i na tej podstawie wykonał szkicowy rysunek. Z zapisów w księdze fabrycznej wynika jednak, że przynajmniej część projektów dekoracji wnętrza została wykonana w Warszawie przez malarza Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego³. Kolejne projekty przysłano z Warszawy pocztą 30 III 1695, a 17 IV tego roku „porty trzy z abrys[ami] opere di stucco” odesłano do Kromieryża⁴, gdzie zapewne przebywał wtedy Fontana. Wydatki na przesłanie tych rysunków zaksięgowano wprawdzie wśród kosztów wykonania mauzoleum św. Jana Kantego, ale ich liczba (trzy porty, czyli teki) sugeruje, że ukazywały one też inne elementy, jeśli nie całość wystroju kościoła. Niestety nie wiadomo, czy wspomniany *icon monogrammae dispositionis* był szkicem Fontany obejmującym te same partie dekoracji co projekty warszawskie, ale można przypuszczać, że autorska koncepcja sztukatora nie okazała się zadowalająca. Trzeba zaznaczyć, że jego wczesna działalność jako projektanta przedstawia się enigmatycznie⁵, a rysunek *Sen św. Józefa* (il. 51), który Karpowicz uznał za projekt Fontany dla reliefu w kaplicy pod wezwaniem tego świętego⁶, wcale nie musi być projektem dla krakowskiego kościoła, a zatem nie ma żadnego dowodu, że został wykonany przez tego sztukatora. Jest to bowiem przerys ryciny⁷ (il. 52) ukazującej w lustrzanym odbiciu fresk Carla Maratty (il. 53) w kaplicy św. Józefa (uk. 1652) przy rzymskim kościele św. Izidora, należącym do irlandzkich bernardynów⁸.

² Na temat ich warszawskich prac zob. Karpowicz 1983, s. 157–164, 162–164.

³ 4 I 1695 otrzymał on 27 złp i 10 gr za wykonanie „według podanej inwencji” projektu mauzoleum św. Jana Kantego (*Rationes Perceptorum...*, s. 233).

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 234.

⁵ Rysunki projektowe związane z Fontaną w dotychczasowej literaturze to dwa projekty dekoracji sal zamku w Kromieryżu, zachowane w Archiwum Ziemskim w Opawie (Krsek, Kudělka, Stehlík, Válka 1996, s. 348). W ich wspólne autorstwo należy jednak wątpić ze względu na wyraźne różnice w prowadzeniu kreski i sposobie lawowania. Ponadto widniejący na jednym z nich podpis sztukatora wykonano innym charakterem pisma niż opis, co pozwala przypuszczać, że artysta sygnował go nie jako własne dzieło, a jako załącznik do kontraktu, zobowiązując się trzymać przedstawionej mu koncepcji.

⁶ Karpowicz 1994, s. 76.

⁷ Rycina taka zachowała się w albumie morawskiego malarza Dyonysa Straussa – zob. Dolejší, Mlčák 2009, s. 508, il. 1. Autorzy ci nie wskazali jej pierwowzoru.

⁸ Fontana powtórzył tę kompozycję w dekoracji probostwa w Szternberku, którą Karpowicz błędnie uznał za niezachowaną. Zob. Kurzej 2012a, s. 176.



Wspomniana inwencja Piskorskiego była zapewne dokładnym opisem, który przedstawił on artyście jako podstawę do wykonania rysunkowego projektu. Charakter języka i szczegółowość tego tekstu można sobie wyobrazić, zestawiając opis spotkania Estery z Ahaswerem, włączony przez Piskorskiego do kazania na święto Niepokalanego Poczęcia NMP:

Królowa Ester, za wyjściem na wszystkie świat śmiertelnego wyroku, przeciwko rodzinie, przeciwko pokoleniu swemu, przypatrzmy się, jako w swojej i ludu swego sprawie przed majestatem króla Asfera stawa. Przybrała sobie dwóch towarzyszek, boku swego najbliższych, z których pierwsza *Charis* to jest *Gratia Łaska*, a druga *Physis* *Przyrodzenie Natura*. *Charis* jako jedna jej podpora, na której we wszystkim polegała, rękami ją swymi pod rękę prowadzi, a *Physis* tylko spływającą szaty pańskiej obdłużność, albo rucho, za nią zbiera i od ziemi podnosi. [...] Kiedy stanie w oczach majestatu pańskiego, siły nie mając i władzy swojej własnej, skłania głowę na ramionach przystawy swojej. [...] Co postrzegłszy król porwie się sam z tronu, wspierając ją rękami swymi, [...] i mówiąc: *noli metuere non morieris*. Nie bój się, nie umrzesz. *Non tamen pro te, sed pro omnibus haec lex constituta est*⁹.

Opis ten dokładnie zgadza się z freskiem (il. 184), mimo że kazanie zostało wygłoszone 17 lat przed jego namalowaniem¹⁰. Można nawet przypuszczać, że Piskorski wykorzystał ten fragment przygotowując wspomnianą inwencję.

⁹ Piskorski 1706, s. 412, 413.

¹⁰ Kazanie zostało wygłoszone w r. 1682, a za malowidło zapłacono 24 IX 1699 (Piskorski 1706, s. 401; *Rationes Perceptorum...* s. 343).

◀ 54. Stary Sącz, klasztor Klarysek, relikwiarz św. Jana Kantego, fot. M. Wardzyński

55. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Józefa, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

56. Kraków, kościół
św. Anny, mauzoleum
św. Jana Kantego, wyk. Bal-
tazar Fontana, Jan Liszko-
wic, Kazimierz Kaliski st.
i in., fot. M. Kurzej



57. Rzym, bazylika ▶
św. Piotra na Watykanie,
baldachim nad grobem
św. Piotra, proj. Gianloren-
zo Bernini, fot. K. Blaschke



Kolejnym etapem prac projektowych było wykonanie modeli elementów artykulacji i wyposażenia. Za wykonanie tych pierwszych płacono od złotówki do złotówki i 20 gr. Na początku kwietnia 1693 powstał model bazy (prawdopodobnie pilastrów we wnętrzu), w lutym 1695 kolumn (w fasadzie), a we wrześniu 1700 zapłacono nieokreślonemu snyczerzowi za gliniany „modelusz” kapiteła¹. Z kolei *bozetta* ołtarza powstawały bezpłatnie, można więc przypuszczać, że Baltazar Fontana przedstawiał je Piskorskiemu do zatwierdzenia przed przystąpieniem do prac. Możliwe, że w takim charakterze powstał relikwiarz św. Jana Kantego (il. 54), zachowany w starsządeckim klasztorze Klarysek, który Franciszek Stolot zidentyfikował z modelem ołtarza św. Józefa² (il. 55). Prawdopodobne, że nie był to jedyny obiekt, który Piskorski wtórnie wykorzystał w ten sposób, gdyż pierwotnie modelem mógł być również „relikwiarz b. Jana Kantego in forma mausolei illius”, który przekazał on testamentem kościołowi w Przemyskowie³. „Iuxta modellum” miał też być wykonany ołtarz główny, a także srebrna figurka Baranka, do

¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 50, 83, 171.

² Stolot 1968.

³ *Liber testamentorum...*, s. 315.

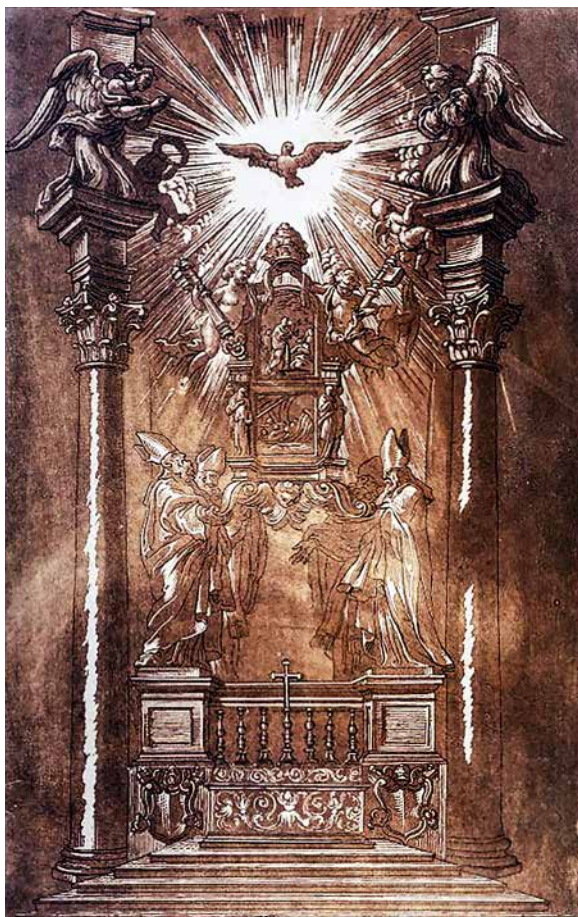
której jeden wzór odpłatnie wykonał nieokreślony snyczerz, a drugi, za darmo, Baltazar Fontana⁴.

Według relacji Buchowskiego pierwszą ozdobioną częścią kościoła była urządzona z funduszy Piskorskiego kaplica św. Sebastiana (il. 243–248):

Adeoque primum a foribus sacellum ipsemet D. Director Fabricae honori S. Sebastiani patroni sui extruxit, fornice circulare, adinstar sacellorum Paduane S. Iustinae applicando. In eo sacello, excellens stucator Fontana altare per modum serti nubiferi cherubinis adornati et ad fenestram gloria caelatoria evecti, mirificum extruxit. Ad utrumque serti latus, cherubinum admirantem, dolentemque super passione D. Martyris, manu tenentem elegantem tabulam S. Sebastiani, opera M. Pauli Pagarri [sic] Mediolanen[si] picta, et supra tabulam genios coelestes palmaria martyris signa portantes ad gloriam applicavit. [...] Hoc sacellum motivum dedit praesenti, nec hactenus viso, futurae ecclesiae ornatui⁵.

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 225, 247.

⁵ Buchowski 1703, k. F4v, Gr.



Pierwszą kaplicę przy wejściu do kościoła sam Pan Dyrektor Fabryki urządził na chwałę swojego patrona św. Sebastiana, nakrywając ją kolistym sklepieniem, na wzór kaplic kościoła św. Justyny w Padwie. W tej kaplicy znakomity sztukator Baltazar Fontana wykonał godny podziwu ołtarz w kształcie wieńca z obłoków, ozdobionego cherubinami i niebiańską glorią wyciągniętą w stronę okna. Po obu stronach tego wieńca [sztukator] ustawił figury aniołów podziwiających i oplakujących mękę św. męczennika, które trzymają wytworny obraz św. Sebastiana, namalowany przez Mediolańczyka Paola Paganiego, a nad obrazem umieścił niebiańskich geniuszy, wynoszących do chwały palmy, będące znakiem męczeństwa. [...] Kaplica ta zapoczątkowała ozdabianie nowego kościoła w formach, jakich dotychczas nie widziano.

Prace przy kaplicy prowadzono zapewne równolegle z tymi w prezbiterium, ale to ona została ukończona jako pierwsza⁶. Można przypuszczać, że jak najszybsze udostępnienie gotowego fragmentu nowej budowli było niezwykle ważne

⁶ Niewielkie malowidła Dankwarta w podłęczach arkad kaplicy były gotowe w listopadzie 1696, ale sztukaterie i ołtarz mogły być ukończone wcześniej, chociaż rozliczenie z Fontaną za te prace nastąpiło dopiero w r. 1698 (*Rationes Perceptorum...*, s. 116, 146).



58. Projekt ołtarza tronu św. Piotra, ryc. Conrada Martina Metza wg rys. Gianlorenza Berniniego, wg Metz 1798

59. Londyn, katedra, nagrobek Johna Wolleya, ryc. Wenceslause Hollar, wg Dugdale 1658

dla zachęcenia dalszych ofiarodawców, którym Piskorski chciał dać przykład własną hojnością oraz zaprezentować nieznane wcześniej w Krakowie możliwości zaangażowanych przez siebie artystów. Służyło temu wspomniane przez Buchowskiego nowatorskie, niearchitektoniczne rozwiązanie ołtarza oraz umieszczenie w nim obrazu, którego klasa artystyczna dystansowała wszystko, co można było zobaczyć w innych krakowskich kościołach. Możliwe też, że zatrudniając przyjezdnego sztukatora, początkowo za własne pieniądze, Piskorski rozwiął ewentualne wątpliwości związane z wyborem wykonawcy.

Przedmiotem szczególnych zachwytów było też mauzoleum św. Jana Kantego (il. 56):

Pulcherrimum artis exemplar omnium fere intuentium oculos ad se pertraxit, animosque superne demirantes, ad gravem quendam, suavemque perduxit stuporem. Novitas enim operis raro quidem his in partibus praedicata et ipsi naturae praeter spiritum par, comprehendi, absque insigni laudis approbatione, ab ipsis etiam, qui genium artis intelligerent, improviso haud poterat; tandem bene praconcepta, in momento, rarissimis quibusdam statuarum iconibus, per urbem plurimis piis, sanctisque locis, dicatis, pretium fecit et aestimationem⁷.

⁷ Buchowski 1703, k. E4v, Fl.

Najpiękniejsze dzieło sztuki ściągnęło na siebie oczy prawie wszystkich patrzących, a umysły podziwiających wprawiło w jakieś ciężkie, lecz rozkoszne osłupienie. Nowatorstwo dzieła, rzadko w tych stronach zapowiadane, a równe samej naturze prócz ducha, bynajmniej nie dało się pojąć bez potwierdzenia zdecydowanych pochwał, wyrażonych przez tych, którzy posiadli zmysł sztuki. Zostało ono tak dobrze skomponowane, że swoimi niezwykłymi figurami w jednej chwili zdobyło szacunek i uznanie miasta słynącego tyłoma wspaniałymi miejscami świętymi.

Projektując usytuowanie grobu świętego w przestrzeni nowego kościoła, uwzględniono możliwość jego okrążania przez pielgrzymów („ut commodum ambitum circumventum hominum comprehendere possit”). Samo miejsce nie było wprawdzie tożsame z lokalizacją poprzedniego pochówku, ale zostało też niejako wskazane przez Opatrzność, gdyż znaleziono w nim ziemię otaczającą ciało przed podniesieniem relikwii:

in eo loco, in quo ad demolitionem antiquae ecclesiae et nova fundamenta elevanda, magno universitatis gaudio, inventa fuerat stannea tumba, eam terram in se continens, quae circa primaevam sacri corporis elevatoinem fuerat conservata¹

w tym miejscu, w którym przy burzeniu starego kościoła i zakładaniu fundamentów nowego, ku wielkiej radości uniwersytetu znaleziono cynową trumnę, zawierającą ziemię zachowaną przy pierwszym podniesieniu ciała świętego.

Można jednak przypuszczać, że decydujące znaczenie miały warunki oświetleniowe².

Sam projekt był od dawna kojarzony z Berninowskim baldachimem nad grobem św. Piotra³ (il. 57), nieprawnie zwanym przez niektórych konfesją⁴. Krakowskie dzieło rozpatrywano jako zredukowane powtórzenie rzymskiego, a Ryszard Mączyński określił je jako „cybrium bezbaldachimowe”, uznając że baldachim jako ekwiwalent nieba okazał się zbędny, gdyż granicę tej sfery wyznaczały figury czterech powszechnie czczonych świętych Janów⁵. Taka uproszczona analiza nie tylko pomija właściwy pierwowzór nagrobka, ale nie uwzględnia też jego programu treściowego oraz związku z pozostałymi elementami wystroju kaplicy i kościoła. Koncept tego dzieła nie mógł przecież zakładać oddzielenia relikwii świętego od strefy niebiańskiej, ale przeciwnie, miał zaznaczyć jego przynależność do niej, co uzyskano przez kompozycyjne

powiązanie go z malowidłami na ścianie i sklepieniu oraz wiele symboli odnoszących się do mądrości i światła⁶. Dla twórcy inwencji krakowskiego mauzoleum punktem wyjścia nie było więc naśladowanie prestiżowego rzymskiego wzorca, ale przekazanie zaplanowanej treści, którą starano się ubrać w odpowiednią koncepcję artystyczną. Nawet samo zastosowanie ogromnych kręconych kolumn miało służyć nie tyle nawiązaniu do dzieła Berniniego, ile wywołaniu skojarzeń ze wspólnym antycznym pierwowzorem oraz właściwą mu symboliką, zaznaczonych przez ich materiał i kolor⁷.

Kompozycja krakowskiego mauzoleum jest rzeczywiście zależna od koncepcji Berniniego, ale jego najbliższym formalnym pierwowzorem nie jest baldachim nad grobem św. Piotra, ale jeden z projektów na ołtarz jego tronu (il. 58), znany z osiemnastowiecznej reprodukcji⁸. Relikwiarz jest w nim podtrzymywany przez cztery postaci ustawione w prostokąt, a kompozycję ujmują kolumny z figurami⁹. Miała to być wprawdzie kompozycja przyścienna, ale projekt sugerował jej pełną plastyczność, na jego podstawie ławo więc było stworzyć dzieło w pełni trójwymiarowe. Mauzoleum z wyniesioną tumbą, którą otaczają cztery figury na kolumnach, zostało zresztą już w r. 1614 zrealizowane w katedrze londyńskiej dla upamiętnienia Johna Wolleya¹⁰ (il. 59), a za pośrednictwem ryciny Wenceslause Hollara zamieszczonej w pracy Williama Dugdale’a z r. 1658¹¹, mogło być znane nie tylko Piskorskiemu, ale i samemu Berninemu, którego projekt powstał około tej daty.

Ostatnią ważną decyzją artystyczną było ozdobienie czaszy kopuły panoramicznym malowidłem (il. 256), które prawdopodobnie zaprojektował jego wykonawca – Karol Dankwart¹². Za takim rozwiązaniem mogły przemawiać względy praktyczne, na czele z niechęcią do dodatkowego obciążania konstrukcji czaszy, a w Małopolsce miało ono też znakomity precedens w lubelskiej kaplicy Tyszkiewiczów¹³. Jest to krok w stronę nowej mody, dającej w wystroju wnętrz prymat malarstwu i prowadzącej

⁶ Zob. s. 121–126.

⁷ Zob. s. 123.

⁸ Na temat tego projektu zob. Ackermann 2007, s. 184–186, il. 123.

⁹ Możliwe, że od tej kompozycji zależny jest również frontyspis *Adverbiorum moralium* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego (il. 36), według rysunku Tylmana, który ukazuje cztery personifikacje dźwigające glob. Na temat tej książki zob. Pelc 2002, s. 274, 275.

¹⁰ Data wykonania nagrobka według Bowdler, Saunders 2004, s. 269.

¹¹ Dugdale 1658, k. Ecv.

¹² 1 VII 1703 malarzowi zapłacono 20 gr „za libry papieru 2 na abrysy do kopule i apostołów”. 15 IX dostał on jeszcze 28 gr „na papier i bibułę i 17 IX 11 złp „na ryz dwie papieru na apostołów i aniołów abrysy” (*Rationes Perceptorum...*, s. 204, 207).

¹³ Michalczuk 1965.

¹ Buchowski 1703, k. F2v. Na temat lokalizacji wcześniejszych pochówków Kantego oraz jego starszego nagrobka zob. Włodarek 2009, s. 99–112.

² Zob. s. 121.

³ Pagaczewski 1909, s. 20; Pagaczewski 1938, s. 32.

⁴ Zob. Krasny, Walczak 2006.

⁵ Mączyński 2003, s. 173–177; Mączyński 2015, s. 223.

do stopniowej rezygnacji ze sztukatorskich dekoracji sklepiennych¹⁴.

* * *

Baltazar Fontana pracował w kościele do r. 1703, a ostatnie poprawki, wprowadzone zapewne przez członków jego warsztatu, odnotowano jeszcze w maju następnego roku. Była to jedyna zatrudniona przez Piskorskiego ekipa sztukatorska i odpowiadała za całość prac w kościele¹⁵. Rachunki pozwalają poznać jego przykładowe stawki. Ozdobienie sklepień prezbiterium, nawy i kaplic w transepcie kosztowało 10 666 złp, 20 gr, wykonanie ołtarza głównego 3333 złp i 10 gr, ołtarz św. Krzyża 2000 złp. Tyle samo kosztowały prace w kaplicy Matki Boskiej, po 1687 złp sztukator zarobił w kaplicach św. Jana Chrzciciela i św. Józefa, a 333 złp i 10 gr otrzymał za skaliolowe antependium ołtarza św. Jana Kantego. Duże figury (na fasadzie, w prezbiterium i pod trumną św. Jana) kosztowały 166 złp i 20 gr za sztukę, te ustawione na kolumnach – po 150 złp, a jeden stiukowy kapitel – 40 złp¹⁶.

Ostateczny wyraz nadali wewnątrz inni, osobno zatrudniani artyści, którzy wykonali dekorację malarską¹⁷. Jej głównym autorem był Karol Dankwart, pracujący w kościele od r. 1696. Buchowski wspomniał, że jest to

Nissensium accola, ad recentia probatissimus author, aequae ac laudatissimus pictor, ob praeclara suae artis Częstochoviae, plurimisque in locis celeberrima documenta specialiter Cracoviam vocatus¹⁸

mieszkaniec Nysy, najbardziej ceniony twórca naszych czasów, malarz szczególnie chwalony ze względu na przesławne świadectwa jego sztuki w Częstochowie i wielu innych miejscach, specjalnie wezwany do Krakowa.

W księdze rachunkowej odnotowano, że to malarz pochodzenia szwedzkiego, „qui Częstochoviae ecclesiam depinxit inter stucaturam¹⁹ / który w Częstochowie pomalował kościół między sztukateriami”. Wydaje się więc, że zatrudniono go właśnie ze względu na tę umiejętność, która na Jasnej Górze pozwoliła uratować wewnątrz zepsute nieudolnymi sztukateriami (il. 60), a w Krakowie wypełnić



60. Jasna Góra, kościół, sklepienie nawy, fot. M. Kurzej

ambitny projekt łączący elementy malarskie i rzeźbiarskie²⁰. Najprawdopodobniej Dankwart był wtedy jedynym dostępnym artystą, który umiał wyprowadzić fresk na stiukową ramę częściowo zasłaniając dekorację rzeźbiarską²¹, a Piskorski zdawał sobie z tego sprawę, podejmując decyzję o jego zatrudnieniu.

Dankwart pracował w Krakowie w l. 1696–1703, zdobiąc wszystkie sklepienia prezbiterium (il. 178), nawy (il. 207–209, 211, 213) i kaplic w transepcie (il. 169, 172, 174, 204–206,) oraz kopułę (il. 256–262). Wykonał też malowidła na ścianach kaplicy św. Krzyża (il. 202, 203), na filarach nawy i prezbiterium (il. 216, 217, 218), w podłęczach kaplicy św. Sebastiana (il. 244), pod chórem muzycznym (il. 242), a także rozpoczął kompozycję na ścianie za grobem św. Jana Kantego. Największą wypłatę odebrał w październiku r. 1703, otrzymując 4067 złp i 20 gr za prace, które zajęły mu tylko dwanaście tygodni. Dziełem Dankwarta jest również obraz *Chrzest Chrystusa* (il. 220) do ołtarza św. Jana Chrzciciela, za który otrzymał 226 złp i 20 gr²². Autorem

¹⁴ Kurzej 2012a, s. 103.

¹⁵ Na temat składu warsztatu Fontany i chronologii prac zob. Kurzej 2012a, s. 176–181, 402–405, 413. Późniejsza jest jedynie dekoracja zakrystii.

¹⁶ *Rationes Perceptorum...*, s. 130, 146, 160, 186, 238, 250, 253.

¹⁷ Sztukaterie z reguły powstawały przed malowidłami, gdyż te były bardziej narażone na zabrudzenie wapnem i gipsem, dlatego ostateczny retusz całej kompozycji należał do warsztatu malarskiego (zob. Kurzej 2012a, s. 31, 32, 414). Taka kolejność prac jest poświadczona także w morawskich wnętrzach ozdobianych z udziałem Fontany (zob. Dolejší, Mlčák 2009, s. 507).

¹⁸ Buchowski 1703, k. E4r.

¹⁹ *Rationes Perceptorum...*, s. 110.

²⁰ Zob. Kurzej 2012a, s. 293, 405.

²¹ Zob. Ptak-Gusin 2007, s. 197, 198.

²² *Rationes Perceptorum...*, s. 110, 139, 204, 209, 239, 249. Chrono-

większości pozostałych prac malarskich był Innocenty Monti, zatrudniany w l. 1698–1703. Pierwszym powierzonym mu zleceniem był obraz do kaplicy św. Józefa (il. 225) (333 złp), a w kolejnych latach wykonał on płótno do ołtarza św. Piotra (il. 232) (400 złp) oraz freski w kaplicach Matki Boskiej (il. 183, 184, 190, 191), św. Katarzyny (po 666 złp, 20 gr) (il. 239–241) i św. Jana Chrzciciela (20 złp), a także w przedsionkach (po 54 złp) (il. 249) i na ścianach kaplicy św. Jana Kantego (il. 173), gdzie dokończył też malowidło Dankwarta (łącznie 324 złp)¹. W księdze rachunkowej odnotowano też Karola Montiego, co zostało uznane za wynik pomyłki². Wprawdzie jest to postać nieznaną z innych źródeł, ale to samo imię nosił ojciec Innocentego, mógł je więc odziedziczyć jego brat³. Ponadto Karol Monti został wspomniany aż trzykrotnie, ale zawsze w związku z pracami wykonanymi w roku 1699, których forma wyklucza ich zwiążanie z Dankwartem, ale też różni się nieco od prac Innocentego. Należy więc przyjąć, że Karol Monti istniał i pracował w Krakowie razem z krewnym. Jego dziełem jest cykl wizerunków Sybilli (il. 212) (każdy kosztował 66 złp i 20 gr) oraz aniołów w pendentywach kaplicy św. Piotra (po 50 złp), a także dekoracja ściany po bokach ołtarza głównego (166 złp i 20 gr) oraz fryzu (il. 176, 177) obiegającego główną przestrzeń kościoła⁴.

Najważniejszych twórców kościoła wymieniono w dokumencie umieszczonym w gałce na szczycie kopuły, który zasługuje na uwagę jako przykład rozbudowanej sygnatury złożonego dzieła sztuki.

*Artifices huius Operis fuere
sub regimine et praesidentia*

M. Sebastiani Piskorski, I[uris] U[triusque] D[octoris] et Prof[essoris] Canonici Crac[oviensis] et c[aelera] huius fabricae directoris et principalis architecti; Nobilis Franciscus Solari, a fundamentis usque ad tectum architectus;|

Nobilis Balthasar Fontana, Comensis, tholi architectus, et ecclesiae quaque versus stuccatorii operis manu propria caelator et author, una cum fratre suo Francisco Fontana, Olomucii defuncto, in choro minore ingeniosissimo coadjutore et cooperatore, cum aliis sociis in arte stuccatoria peritis italis.

Pictores

Nobilis Carolus Danckwart eques, Nissensium accolla, acurattissimus et primus pictoriae ad recentia artis, in urbe author excellentissimus.

logię prac w kościele i wykaz autorów poszczególnych malowideł zestawiała Maślińska-Nowakowa 1966, s. 169, 177.

¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 251, 253, 256, 259, 263; Maślińska-Nowakowa 1966, s. 177.

² Karpowicz 1990, s. 168; Karpowicz 1994, s. 69.

³ Zob. Zapletalová 2007, s. 210.

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 160, 231, 259; Maślińska-Nowakowa 1966, s. 174, 177.

Nobilis Innocentius Monti Bononiensis, inventor acutissimus⁵.

Twórcami tego dzieła byli:

pod zarządem i przewodnictwem

magistra Sebastiani Piskorskiego, doktora obojga praw i profesora, kanonika krakowskiego itd., dyrektora fabryki tego kościoła i naczelnego architekta:

Szlachetny Franciszek Solari, architekt od fundamentów aż po dach;

Szlachetny Baltazar Fontana, Komeńczyk, architekt kopuły, a w kościele wystroju sztukatorskiego własnoręczny modelator i twórca, razem ze swoim bratem Franciszkiem Fontaną, zmarłym w Ołomuńcu, który był jego najbardziej utalentowanym pomocnikiem i współpracownikiem w prezbiterium, oraz z innymi czeladnikami Włochami, biegłymi w sztuce sztukatorskiej.

Malarze:

Szlachetny Karol Dankwart, rycerz, mieszkaniec Nysy, najstarszy i w naszych czasach pierwszy w mieście najwybitniejszy twórca sztuki malarskiej;

Szlachetny Innocenty Monti, Bolończyk, szczególnie biegły rysownik.

Oprócz wspomnianych Piskorski zaangażował wielu innych artystów i rzemieślników. Było wśród nich dwóch wybitnych malarzy – Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, który nie tylko wykonał projekty mauzoleum św. Jana, ale też obraz do ołtarza głównego (il. 152), oraz Paolo Pagani, u którego dyrektor fabryki zamówił wizerunek swojego patrona (il. 243). W budowie kolegiaty ważną rolę odegrało także środowisko lokalne. Wywodzili się z niego malarze, którym powierzano drobniejsze prace, oraz liczni snycerze i kamieniarze. Do ciekawszych postaci należeli Kazimierz Kaliski, który wykonał m.in. krucyfiks zawieszony na łuku tęczowym (il. 195), oraz Jan Liszkowicz, który odpowiadał za najważniejsze prace w marmurze⁶.

Twórcą dotychczas mniej znanym był Jan Baur. Do literatury (jako Jana Bauriego) wprowadził go Olgierd Zagórowski, wymieniając wśród snycerzy, którzy najwcześniej przejęli styl Fontany⁷, a Jakub Sito przekreślił tę informację i powołując się na nią stwierdził, że snycerz był uczniem sztukatora i nazywał się Buri⁸. Według wzmianki archiwalnej, opublikowanej przez Annę Dettloff, artysta ten, pochodzący z Ehingen w Wirtembergii, został w r. 1696 przyjęty do krakowskiego cechu stolarzy za poręczeniem Jerzego Hankisa i blacharza Franciszka Kolba⁹. Dla kościoła św. Anny Baur wykonał strukturę tabernakulum oł-

⁵ Buchowski 1703, k. 13r, 13v.

⁶ Zob. Kurzej 2008, s. 290–293, 297, 298; Kurzej 2011; Kurzej 2012b, s. 389–394; a także s. 281.

⁷ Zagórowski 1959, s. 121.

⁸ Sito 2001, s. 198.

⁹ Dettloff 2013, s. 277.

tarza głównego (il. 153), za co w r. 1701 otrzymał 1000 złp¹⁰. W połowie lutego Piskorski dał mu na wzór „tabernakulum małe hebanowe” z ołtarza św. Krzyża¹¹. Za figurki do nowej struktury (il. 154, 155) płacono osobno anonimowemu snyderzowi (łącznie 82 złp, przeważnie po 10 złp za sztukę)¹² i źródła w najmniejszym stopniu nie uprawniają do wniosku, że ich autorem był Baur. Za to z księgi rachunkowej wynika jednoznacznie, że wszyscy wykonawcy byli zatrudniani osobno przez Piskorskiego i przez niego rozliczani z wykonanej pracy, a ich warsztaty pracowały niezależnie, trzymając się ściśle cechowego podziału rzemiosł¹³.

* * *

Dla kierującego fabryką kościoła jednym z trudniejszych momentów był niewątpliwie najazd szwedzki, z którym wiąże się zagadkowe zniknięcie srebrnej figury baranka, przewidzianej jako centralny element mauzoleum św. Jana Kantego. Złotnik Jan Ceypler ukończył ją w styczniu 1701, otrzymując 879 złp, ale 3 VI następnego roku zapłacono 9 złp za drugą figurę wykonaną z drewna, którą następnie posrebrzono¹⁴. Działo się to już po zajęciu przez Szwedów Warszawy, w okresie, kiedy Kraków intensywnie przygotowywał się do spodziewanego najazdu, a swoje kosztowności wywieźli m.in. krakowscy Włosi oraz dominikanie¹⁵. Można się więc domyślać, że podobnie postąpił również uniwersytet, który przeprowadził dobrze zorganizowaną akcję ewakuacji cennych przedmiotów w czasie poprzedniego najazdu szwedzkiego¹⁶, a srebrną figurę również starano się wywieźć lub ukryć.

Karol XII zajął miasto 10 VIII¹⁷, a dwa dni później odnotowano nałożenie przez Szwedów kontrybucji¹⁸, nie wiadomo jednak, jaka część tej kwoty uszczupliła budżet prac przy kościele. Zapisano za to, że dzieło to było „ab ipsis hostibus Suecis, eorumque Rege plurimi aestimatum”¹⁹, co ze względu na użycie tego czasownika może zarówno oznaczać zachwyt nad ukończoną budowlą, jak i wyznaczenie wysokiego okupu.

¹⁰ *Rationes Perceptorum...*, s. 265. Baur był wzmiankowany w aktach krakowskiego cechu stolarzy (zob. Pasteczka 2005, s. 13).

¹¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 175. W świetle tych wzmianek trzeba oczywiście odrzucić wnioski Jerzego Kowalczyka, który uznał, że tabernakulum wykonał Baltazar Fontana wzorując się na rycinie Giovanniego Battisty Montana (por. Kowalczyk 2000, s. 30).

¹² *Rationes Perceptorum...*, s. 266.

¹³ Kurzej 2012a, s. 414.

¹⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 248, 249.

¹⁵ Zob. Górny, Piwarski 1932, s. 19, 24.

¹⁶ Zob. Przyboś 1964, s. 348.

¹⁷ Zob. Górny, Piwarski 1932, s. 25.

¹⁸ „Hac die cessatum ab opere ob indictum talerorum 60000 sub poena ferri et ignis” (*Rationes Perceptorum...*, s. 198). Wspomniana kwota (400 000 złp) to wysokość całej kontrybucji nałożonej na miasto (zob. *Registr okupu...*, s. 1).

¹⁹ Buchowski 1703, k. 13r.

Obowiązki związane z kierownictwem prac przy kościele św. Anny były głównym przedmiotem troski Piskorskiego podczas spisywania testamentu, w którym starał się on przede wszystkim uporządkować kwestie finansowe.

Idem facio Almae Universitatis Studii Generalis Cracoviensis Matri meae amantissimae, qua me enutrivit, honoribus evexit, beneficiis cumulavit. Cui conservationem decoris sartorumque tectorum Sanctae Annae Cracoviensis diligentissime commendo. Pro continuatione vero fabricae eiusdem imo proventum integrum plebanatus Premikoviensis apud generosum Casimirum Ochocki tenentarium assigno. Item 900 florenos pro decimis in villa Malkowice per tres annos retentis. Item mille florenos apud Illustrissimum Castellatum Camecnsem Barbaram Annam Szembekowa, Ecclesiae per Reverendissimum Archidiaconum Cracoviensem Suszycki applicatos. Item ter mille trecentos prae ultra et supra florenos, alias prout chyrographum enuntiat, quos numeravi nobilis Gasparo Krudner Consuli Becensi pro laminis aereis in Hungaria comparatos at tegendum hemispherium summum Ecclesiae eiusdem. Item florenos 500 apud nobilem Łabudziński quos ipsi numeravi pro lignis comparandis ad coquendam calcem et lateres in usum Ecclesiae prefatae²⁰.

Wzywam też Uniwersytet Krakowski – moją najukochańszą Matkę Karmicielkę, która mnie wychowała, wyniosła zaszczytami i obsypała beneficjami. Jej to najusilniej zalecam konserwację wystroju i utrzymanie budynku krakowskiego kościoła św. Anny. Zaś na utrzymanie tejże fabryki zapisuję po pierwsze cały dochód z probostwa przemysłowskiego, pozostający u dzierżawcy – pana Kazimierza Ochockiego. Także 900 złp dziesięciny ze wsi Malkowice, wstrzymanej przez trzy lata. Także 1000 złp u Jaśnie Oświeconego Kasztelana Kamienieckiego, które Barbara Anna Szembekowa przekazała kościołowi za pośrednictwem przewielebnego archidiakona krakowskiego Suszyckiego. Oprócz powyższego 3300 złp, które – jak zaświadcza pokwitowanie – wypłaciłem szlachetnemu Kacprowi Kunderowi, burmistrzowi bieckiemu, żeby kupił na Węgrzech blachę miedzianą na pokrycie głównego dachu kościoła. Również 500 złp u szlachetnego Łabuzińskiego, które mu wypłaciłem na zakup drewna do wypalania wapna i cegły na potrzeby tegoż kościoła.

Dyrektor fabryki kościoła uniwersyteckiego troszczył się o powierzoną mu budowę również w dodatku do swej ostatniej woli, sporządzonym cztery lata później.

Fabryka kościoła św. Anny doskonale opatrzenie i skończenie (ponieważ niniejsza desuper ordynacja tego uczynić nie pozwoliła) Almae Universitatis et Venerabili Capitulo

²⁰ *Liber testamentorum...*, s. 312.

eiusdem ecclesiae gorąco zalecam, aby eligant virum operi perficiendo parem który by opus sarcientorum tecrorum a zwłaszcza na kaplicach pobocznych perficiat. Skądby zaś impensas obmyślić podają na osobnej karcie, gdzie mam obietnicę, albo legata temu kościółowi pro elemosyna ofiarowane. Posadzki przysposobilem i dalej przysposobiam, Franciszka kamieniarza naznaczając, aby ją według informacji mojej wysadził, płacąc mu od kopy różnych form jako ex quatro et bono umówi się, jeżeli nie ja to uczyni naznaczony prudens Fabricae Director. Życzę aby pensję za młyn zniesiony w Przemykowie Alma Universitas pro conservatione Fabricae convertat, com już wyżej wspomniał, życzę i tego, aby w sakrystii tego kościoła i kapitułarzu otwarte lumen było do kościoła, bo



61. Kraków, kościół św. Anny, prospekt organowy, fot. M. Kurzej

to majestatem et magnitudinem auget ecclesiae. I oto proszę by tak jako jest teraz pozytyw mały na chórze, tamże i na potem zostawał, a zaś dla ozdoby organy w kąciech na facjacie aby pozostawiono, jedne które by grały, a drugie ad speciem pryncypał tylko ozdobiwszy, nie wynosząc tychże organ tylko pod gżems, a tak decorem templi na facjacie nic nie zaćmi, i kościółowi całemu światła nie ujmie. Temuż kościółowi jakom się totum devoveram i teraz wszystką superatę expensorum ultra perceptam daruję, daję, ofiaruję Bogu w Trójcy ś. Jedynemu, ś. Annie Samotrzejcej, b. Janowi Kantemu i Wszystkim śś. na cześć i na chwałę jako największą. Trzymam, że Alma Universitas i ten kościół memores erunt coram Deo miseri peccatoris¹.

Szczególnie ciekawe są zawarte tam szczegółowe wytyczne dotyczące kształtu prospektu organowego, które miały

¹ *Liber testamentorum...*, s. 316.

na celu zachowanie zaplanowanych przez Piskorskiego efektów świetlnych. Zalecenie to zostało szczęśliwie spełnione (il. 61), w odróżnieniu od postulatu pozostawienia otwartych arkad, prowadzących z transeptu do zakrystii i kapitułarza, co oprócz ułatwienia komunikacji miało służyć przedłużeniu perspektyw ciągów kaplic.

Wyjątkowe miejsce kościoła św. Anny w dziejach sztuki podkreślano od dawna. Przykładem może być opinia Zbigniewa Hornunga, który uznał tę budowlę za najdoskonalsze i najbardziej reprezentacyjne dzieło polskiej architektury sakralnej tamtego okresu². W tradycyjnemu ujmowanych syntezach trudno jednak było w pełni wydobyc jego najbardziej niezwykły aspekt, polegający na harmonijnym połączeniu dzieł architektury, rzeźby i malarstwa, które mimo różnego autorstwa sprawiają wrażenie doskonałej spójności. Osiągnięcie takiego efektu świadczy o talencie organizacyjnym i niewątpliwym wyczuciu artystycznym Piskorskiego, ale jest też wynikiem zbiegu sprzyjających okoliczności, które ówczesznie postrzegano w kategoriach cudu.

Pierwszą z nich była możliwość ukończenia całego przedsięwzięcia w ciągu czternastu lat i przeprowadzenia go zasadniczo pod tym samym kierownictwem, według jednej koncepcji treściowej i artystycznej. Ten aspekt różni krakowską budowlę od zaliczanych do jej pierwowzorów wielkich kościołów rzymskich, takich jak jezuickie Imienia Jezus i św. Ignacego oraz teatyński św. Andrzeja „della Valle”, których wystrój powstawał przez długi czas jako wypadkowa starań właścicieli i fundatorów poszczególnych części oraz możliwości finansowych. Po śmierci głównych fundatorów (przeważnie kardynałów) prace nad wystrojem nawy i prezbiterium były blokowane przez brak zainteresowania ze strony ich spadkobierców. Z kolei kaplice przynawowe (a często także transeptowe) znajdowały się w gestii innych ofiarodawców, którzy niezależnie decydowali o ich urządzeniu i ozdobieniu, co skutkowało dużą dozą przypadkowości, zarówno w warstwie formalnej, jak i treściowej³. Podporządkowanie tych wnętrz artystycznej koncepcji całości udało się jedynie filipinom w kościele Narodzenia NMP „in Vallicella”, którego wystrój uzupełniano według koncepcji założyciela zakonu św. Filipa Neriego⁴. Szczególne ujednoczenie wnętrza kolegiaty uniwersyteckiej było więc rozwiązaniem nowatorskim, które różniło ją także od krakowskiego kościoła śś. Piotra i Pawła, gdzie kaplice urządzało stopniowo, w ciągu aż sześciu dekad⁵.

Drugą szczęśliwą okolicznością to podjęcie prac w czasie, gdy można było zaangażować wykonawców gwarantujących dobry poziom artystyczny. Jeszcze w poprzedniej

² Hornung 1965, s. 336.

³ Haskell 1963, s. 66, 83; Levy 2003.

⁴ Danieli 2009, s. 113.

⁵ Zob. Kurzej 2012a, s. 334–341.



dekadzie mogło to być wręcz niemożliwe, co pokazuje chociażby przykład Grodziska. Kościół św. Anny realizowany skromnymi siłami miejscowego środowiska artystycznego stałby się zaledwie karykaturą ambitnych zamierzeń i wzorów. Budowa kolegiaty zbiegła się z silną falą impulsów artystycznych, otwierając nowy rozdział w artystycznych dziejach Krakowa, ale w skali europejskiej trzeba ją raczej postrzegać jako zamknięcie pewnego okresu, który charakteryzował się artystycznym prymatem Rzymu i dążeniem do łączenia dekoracji rzeźbiarskiej z malarską. Tylko na gruncie tej mody mogły zaistnieć interesujące eksperymenty formalne, polegające na dążeniu do syntezy obu tych sztuk. Należy do nich nie tylko zacieranie granic między malarstwem i rzeźbą, ale też wprowadzone na szeroką skalę imitowanie jednej techniki przez drugą. Piskorski zlecił Dankwartowi stworzenie cyklu „rzeźb” namalowanych na filarach (il. 216–218) i w kopule (il. 62), a Fontanie malarzko potraktowanych reliefów oraz zupełnie dwuwymiarowych dekoracji w technice skalioli (il. 63, 440), dając tym samym obu artystom okazję do świadomego popisu wirtuozerii. Obie techniki zrównoważono w prezbiterium, nawie i transepcie; rzeźba dominuje w kaplicach przynawowych, a malarstwo w kopule (il. 256–261), wpisując się w tendencję do kształtowania wystroju wnętrza głównie



za pomocą pędzla. Symbolem jej zwycięstwa może być skucie sztukaterii w nawie rzymskiego kościoła św. Ignacego (w r. 1688), by zrobić miejsce pod malowidło Andrei Pozza, który miał stwierdzić, że stiuk jest bardziej stosowny do kuchni niż do kościoła⁶. Podążanie za tą modą stało jednak w sprzeczności z wprowadzeniem do wnętrza efektów świetlnych, polegających na wydobywaniu z półmroku fragmentów złożonych rzeźb.

W kontekście takiego zbiegu okoliczności można zrozumieć panegiryczne pochwały Podgórskiego, według którego Piskorski pokierował budową kościoła dzięki rządzeniu Opatrzności.

Exhausto communi Universitatis peculio, sat angusto, |
quiescendum erat et auscultandum improperium: |
hic homo caepit aedificare et non potuit consummare. |
Inchoata Sanctae Annae Mettertiae Basilica, | aegre
ad primas bases surrexerat | et iam malignantis naturae
particula, | animum Proceribus Academicis desponde-
rat. [...] | Ecce enim assurgunt parietes, | sublimantur
tholi, ornantur mirandis | figuris et picturis laquearia. |
Quidquid visum in exteris, | huc prudens imitatio

⁶ Haskell 1963, s. 90.

62. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, *Anioł z księgą soboru nicejskiego*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

63. Kraków, kościół św. Anny, *Św. Józef*, fragm. antependium kaplicy św. Józefa, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

anhelo conatu congeffit. | Nihil gratiosius in Polonia
D[ivae] Annae Basilica. | Certe miraculum Divinae
Providentiae, | prodigium artificii, non unus Praxiteles
et Zeuxis miratur, | quod Sebastiani genius adinvenit¹.

Po wyczerpaniu dość szczupłego skarbca całego uni-
wersytetu | musiano w milczeniu słuchać obelżywego
przysłowia: | *ten człowiek zaczął budować, ale nie zdołał
skończyć*². | Zaczęty kościół św. Anny Samotrzejcej | z tru-
dem wznosił od samych podstaw | i w końcu przekonał
niechętną temu | przedsięwzięciu część uniwersyteckich
osobistości. [...] | Oto rosną ściany, wznosi się kopuła, |
sklepienia ozdabiają godnymi | podziwu figurami i ma-
lowidłami. | Cokolwiek można zobaczyć na zewnątrz, |



64. Kraków, kościół
św. Anny, relikwiarz głowy
św. Jana Kantego, wyk. Jan
Ceypler, fot. M. Kurzej

tu mądre naśladownictwo zebrało ogromnym wysiłkiem. |
Nie ma w Polsce nic piękniejszego niż kościół św. Anny – |
prawdziwy cud Opatrzności Bożej, | niezwykle dzieło sztu-
ki; nie tylko Praksyteles i Zeuksis podziwia, | co wymyślił
geniusz Sebastiana.

¹ Podgórski 1707, k. c1, cv.

² Łk 14, 30.

Mimo zwyczajnej w takich kwestiach hiperbolicznej kon-
wencji tekst ten wiele mówi o wrażeniu, jakie ukończony
kościół wywierał na współczesnych.

Relikwiarz głowy św. Jana Kantego

Według umieszczonych na spodzie relikwiarza napisów
jego autorem był *Joannes Ceypler Civis et aurifaber Crac[oviensis]*. Umieszczono tam też obszerną inskrypcję fundacyjną, według której „pobożna hojność pewnych profes-
orów uniwersytetu” zadedykowała to dzieło Janowi Kantemu
w r. 1695: *B. Joanni Cantio S[acrae] T[heologiae] D[octori]
et P[ro]fessori Pia liberalitas nonnullorum A[mae] Universi-
tatis studii G[eneralis] Crac[oviensis] Professorum dedicavit
A[nno] D[omi]ni M.DC.XC.V*. Nazwiska owych profesorów
nie są niestety znane³, choć można się wśród nich domy-
ślać tych najbardziej zaangażowanych w powstanie nowego
kościola – z Piskorskim na czele. Chociaż relikwiarz (il. 64)
nie był finansowany wspólnie z budową nowej kolegiaty,
to jego zamówienie w momencie rozpoczęcia prac deko-
ratorskich wskazuje, że zaplanowano go jako dopełnienie
programu treściowego wnętrza⁴. Głowę świętego umiesz-
czono w nim dopiero wtedy, gdy prace te były na ukoń-
czeniu, zapewne w r. 1702, co wiązało się z koniecznością
uzyskania zgody na podział relikwii. Szczególną rangę tego
wydarzenia podkreślił Andrzej Buchowski:

Cum nova omnia in templo viderentur, etiam caput
D. Doctoris ad novum et apertum monumentum affabre
constructum, solenni imponere ritu, novoque honoris
cultu, Ordines Academici optabant. Levare illud e tumba
consignata Sedis Apostolicae potestas, post innumera
alia gratiose concessa beneficia, ad supplicationem Uni-
versitatis indulsit, iubente Sanctissimo Domino D[omi]
no nostro, Divina Providentia PP. Clemente XI, literarum,
literatorumq[ue] protectore clementissimo, et ut Sacra
D. Corporis Lipsana nonnullis Regni Civitatibus in tute-
lam concederentur, benigne annuente. Ad hancmetem
Sanctae Sedis Apostolicae delcarationem, Illustrissimus
et Reverendissimus Dominus Casimirus a Łubna Łu-
bieński, Episcopus Heracleensis, Suffraganeus et Admi-
nistrator Cracoviensis, solenni caeremoniarum ordine,
tumbam Sacri Depositi aperuit, atque Caput odoriferum
plenum scientiae et veritatis, plenum timoris Domini
et sanctitatis, praesuleis suis manibus levavit, ac thecae
argenteae deauratae, selectissimis petrarum fulgoribus

³ Podana przez Jana Samka informacja o wypisaniu nazwisk fun-
datorów na spodzie puszki jest nieprawdziwa (por. Samek 1986,
s. 482).

⁴ Zob. s. 177.



adornatae inclusit et obsignavit. Reliquias aliquot principalioribus Regni civitatibus, Leopoli, Varsaviae, Lublino, Culmae, Zamoscio, Kęty Oppido, Marchionali Illustrissimae Myszkovianae Domui et nonnullis religiosis familiarum templis dividendo. Sibi a pede, particulam minimam, in praesidium ad ambulandum vias Domini, optimus praesul assumpsit⁵.

Gdy już wszystko w kościele wydawało się nowe, Stany Akademickie chciały też głowę św. doktora w uroczystym obrzędzie z nową czcią złożyć do nowego relikwiarza, łatwo dostępnego i wykonanego po mistrzowsku. Na jej wyjęcie z opieczętowanej trumny zezwoliła uniwersytetowi, obdarzywszy go innymi niezliczonymi dobrodziejstwami, władza Stolicy Apostolskiej, z rozkazu Najświętszego Pana naszego, dzięki Bożej Opatrzności papieża Klemensa XI, najłaskawszego opiekuna nauk i uczonych, który też dobrotliwie zezwolił, by partykuły świętego ciała przekazano na opiekę niektórym miastom królestwa. Dzięki temu łaskawemu przywilejowi Stolicy Apostolskiej Jaśnie Oświecony i Najprzewielebniejszy Pan Kazimierz łubieński z łubnej, biskup heraklejski, sufragan i administrator krakowski, w uroczystym porządku ceremonii otworzył trumnę ze świętą zawartością i pachnącą głowę, pełną nauki i prawdy, pełną bojaźni Bożej i świętości, podniósł swoimi biskupimi rękami i w relikwiarzu srebrnym, pozłacanym i ozdobionym blaskiem najrzadszych kamieni

⁵ Buchowski 1703, k. Lr, Lv.

zamknął i zapieczetował. Wydzielił też kilka mniejszych partykuł dla ważniejszych miast królestwa – Lwowa, Warszawy, Lublina, Chełma, Zamoscia, miasteczka Kęt, a także dla Jaśnie Oświeconego Margrabskiego Domu Myszkowskich i świątyni innych pobożnych rodów. Dla siebie najlepszy biskup został najmniejszą cząstką ze stopy, na opiekę w obchodzeniu dróg Bożych.

Najważniejszym problemem rozpatrywanym przez wcześniejszych badaczy relikwiarza była kwestia autorstwa jego projektu lub modelu. Stało się tak za sprawą Juliana Kołaczkowskiego, który bez podania źródła napisał, że Jan Ceypler wykonał relikwiarz „według pomysłu malarza Jerzego Eleutera, a rzeźby Jana Liskowicza”⁶. Informację tę przyjęła Wanda Drecka, która – idąc za sugestią Jana Samka – uznała ją za potwierdzoną archiwalnie i przeprowadziła analizę reliefów na ścianach relikwiarza jako dzieł Jerzego Eleutera Szymonowicza Siemiginowskiego⁷. Mariusz Karpowicz, zwrócił uwagę na brak źródeł potwierdzających autorstwo malarza, ale uznał je za możliwą do przyjęcia hipotezę⁸. Andrzej Ciechanowiecki przypuszczał, że Liskowicz wykonał drewniany model puszki na podstawie projektu malarza⁹, a Jan Samek widział w nim samodzielnego twórcę figurek na narożnikach relikwiarza¹⁰. Interpretację Ciechanowieckiego przyjął Jerzy Żmudziński¹¹, a Joanna Sikorska uznała, że rozbudowane kompozycje scen na puszcze sprawiają wrażenie zaprojektowanych raczej przez malarza niż złotnika, a relikwiarz mógłby być kwintesencją współpracy między twórcami różnych profesji¹². Wydaje się jednak, że wszystkie przypuszczenia o udziale Szymonowicza i Liskowicza w powstaniu relikwiarza należy odrzucić jako bezpodstawne. Sceny z życia Kantego mają raczej statyczną, czasem wręcz prymitywną kompozycję, a w niektórych z nich rzuca się w oczy zachwianie proporcji i perspektywy, trudno więc wyobrazić sobie, by stał za nimi projekt wybitnego malarza wykształconego w rzymskiej akademii. Z kolei Jan Liskowicz umiał wprawdzie zgrabnie komponować pełnoplastyczne figury, o czym świadczy dekoracja fasady krakowskiego kościoła Wizytek, ale nie są znane żadne jego prace w drewnie¹³. Ponadto istnienie zaginionych źródeł, z których mógłby ewentualnie skorzystać Kołaczkowski, wydaje się mało prawdopodobne. Należy więc przyjąć, że badacz ten się pomylił, odnosząc do

⁶ Kołaczkowski 1888, s. 701.

⁷ Drecka 1964, s. 328–341.

⁸ Karpowicz 1974, s. 160.

⁹ Ciechanowiecki 1974, s. 28.

¹⁰ Samek 1986, s. 482.

¹¹ Żmudziński 2000, s. 191.

¹² Sikorska 2010, s. 162, 174.

¹³ Zob. Kurzej 2012a, s. 159–162.

65. Kraków, kościół Dominikanów, relikwiarz głowy św. Jacka, fot. M. Kurzej

66. Kościelec Proszowicki, kościół par., relikwiarz głowy św. Pauliny, fot. A. Dworzak



puszki na głowę św. Jana informacje o relikwiarzu, w którym spoczęła reszta jego ciała¹.

Jan Samek osadził relikwiarz Kantego w lokalnej tradycji tego typu dzieł, która została ukonstytuowana przez relikwiarze dwóch głównych patronów Polski – św. Wojciecha i Stanisława, a później podtrzymana przez siedemnastowieczne relikwiarze świętych związanych z Krakowem – Jacka (il. 65), Salomei (niezachowany) i Szymona z Lipnicy. Przypuszczał też, że puszka na głowę św. Jana była wzorem dla relikwiarza św. Pauliny w Kościelcu Proszowickim (il. 66), ufundowanego w r. 1701 przez ks. Władysława Opackiego². Choć ich podobieństwo ogranicza się do kształtu i zastosowania artykulacji porządkowej, można się tu domyślać częściowej inspiracji, gdyż Opacki – teolog wykształcony na krakowskim uniwersytecie, który wspierał budowę kościoła św. Anny³ – musiał znać oprawę relikwii patrona uniwersytetu. Porównanie wspomnianych dzieł daje podstawę do wydobycia szczególnej rangi relikwiarza głowy Kantego, nie tylko ze względu na ambitny koncept jego programu ikonograficznego⁴, ale też na wartości czysto artystyczne, takie jak harmonijne proporcje jego architektury, różnorodność rozwiązań technicznych oraz dobry poziom dekoracji ornamentalnej i – przynajmniej częściowo – figuralnej. Te cechy pozwalają uznać puszkę na głowę Kantego za najwybitniejsze dzieło tego typu

¹ Relikwiarz mieszczący ciało świętego, znajdujący się w kaplicy kościoła św. Anny został rzeczywiście zaprojektowany przez Szymonowicza i częściowo wykonany przez Liszkowica. Zob. s. 62.

² Samek 1986, s. 482, 483.

³ Sikorska 2010, s. 147.

⁴ Zob. s. 169–178.

w Polsce od czasów relikwiarza św. Stanisława autorstwa Marcina Marcińca.

Aranżacja prezbiterium kościoła Klarysek pw. Trójcy Świętej w Starym Sączu

Archiwalne informacje o pracach przy aranżacji prezbiterium kościoła Klarysek opublikował Stanisław Załęski⁵, a Julian Pagaczewski umieścił ją w kontekście prac Baltazara Fontany i przypuszczał, że Piskorski, pozostając w bliskich stosunkach z ksienią Jordanówną, miał udział w sprowadzeniu sztukatora do Starego Sącza⁶. Wiktor Bazieli opublikował umowę zawartą z artystą⁷, a następnie przytoczył źródła, według których Piskorski pośredniczył również w zapłacie za obrazy do nastaw bocznych, i domyślał się, że ich autorem był jeden z wybitnych malarzy czynnych wówczas w Krakowie⁸. Nie znając tej publikacji, Mariusz Karpowicz przypisał obraz *Św. Klara* Karolowi Dankwartowi, natomiast wizerunek św. Antoniego uznał za przemalowany i przez to niemożliwy do jednoznacznego atrybuowania⁹.

Prace przy przekształceniu kościoła rozpoczęto w r. 1696 od wymurowania krypt i położenia posadzki oraz stopni przed ołtarzami, co wraz z materiałem kosztowało aż 4329 złp¹⁰. Trzy nastawy w prezbiterium powstały dopiero trzy lata później. Sztukatorzy przybyli do miasta 29 VII 1699. Fontana podjął się zlecenia za 3000 złp „dobrą monetą bez nadatku rachując tynfa po złotemu szóstak po gr dziesięć”, ale siostry musiały osobno kupić marmur, a także zatrudnić kamieniarza, murarza, polernika i pomocnika, przez co całość prac kosztowała 4945 złp i 25 gr „oprócz wiktu, który na ten czas in magno praetio zostawał w tych tu krajach podgórnym”¹¹. Prace ukończono w październiku, a Piskorski pośredniczył wtedy w przekazaniu zapłaty za marmur (846 złp) i wynagrodzenia sztukatorów, a także w zakupie trzech obrazów – *Trójca Święta* „do wielkiego ołtarza” za 420 złp oraz *Św. Antoni* (il. 299) i *Św. Klara* (il. 300, 301), „obrazy dwa poboczne” za 360 złp¹². Wystrój kościoła był następnie uzupełniany o kolejne elementy. W tym samym miesiącu ukończono „obicie płócienne na cały kościół to jest historia żywota Świętej Matki”, czyli zapewne cykl

⁵ Załęski, 1882, s. 89, 90.

⁶ Pagaczewski 1909, s. 30, 31.

⁷ Bazieli 1939, s. 95, 96.

⁸ Bazieli 1966, s. 197.

⁹ Karpowicz 2002, s. 164.

¹⁰ Bazieli 1966, s. 190.

¹¹ *Inventarium bonorum...*, s. 638, 639.

¹² *Dochoy i wydatki klasztorne...*, k. 70v. Kwoty te wypłacono w talarach, licząc je po 6 zł, obraz główny kosztował zatem 70 talarów, a boczne po 30.



67. Stary Sącz, kościół Klarysek, apsyda, fot. M. Kurzej

obrazów ze scenami z życia św. Kingi¹³. W listopadzie zapłacono za malowanie stali w prezbiterium oraz sklepień i ścian całego kościoła, a także obrazy Męki Pańskiej: trzy „wielkie” za 30 złp, dwa (*Umycie nóg i Modlitwa w Ogrójcu*) po 20 złp i dwa „tylne” (*Obdarcie z szat i Przybicie do*

krzyża) po 15 złp. Odnowiono też obrazy *Ostatnia Wieczera* i *Trójca Święta*, „który był przedtym w oltarzu”¹⁴.

W nawie kościoła pozostały ołtarze przytęczowe, wykonane w r. 1661 i 1664, oraz ambona w kształcie *Drzewa Jessego* z r. 1671¹⁵, stanowiąca silny akcent plastyczny. Triada ołtarzy w prezbiterium stworzyła jednak nową, silniej-

¹³ *Dochody i wydatki klasztorne...*, k. 71r. Za ich wykonanie zapłacono dwóm anonimowym malarzom, a następnie oprawiono w ramy.

¹⁴ *Dochody i wydatki klasztorne...*, k. 71v.

¹⁵ Beiersdorf, Kornecki, Krasnowolski 2007, s. 365, 366.

68. Stary Sącz, kościół Klarysek, płaskorzeźba w polu ołtarza gł., fot. M. Kurzej



szą dominantę, przyciągając wzrok widza i w ten sposób nadając wnętrzu pozorną regularność (il. 67). Zwiążanie obrazu *Św. Klara* z Dankwartem nie budzi wątpliwości, a za jego dzieło trzeba też uznać drugie płótno, *Św. Antoni*. Wskazuje na to nie tylko fakt, że za oba obrazy zapłacono łącznie, ale też forma tego ostatniego, który mimo częściowych przemalowań zachował cechy charakterystyczne dla twórczości tego malarza, widoczne zwłaszcza w dłoniach i atrybutach świętego oraz kompozycji z kwiatów i główek anielskich, przedstawionych w ulubionych przez Dankwarta ostrych skrótach perspektywicznych. Co więcej, wzmianka o tym, że Piskorski pośredniczył również w zapłacie za obraz do ołtarza głównego, pozwala przypuszczać, że Dankwart wykonał wszystkie trzy płótna, ale środkowe zostało wkrótce zastąpione (lub permanentnie zasłonięte) blaszaną płaskorzeźbą (il. 68) o prymitywnych formach¹.

Biorąc pod uwagę wcześniejsze kontakty Piskorskiego z Dankwartem i Fontaną, jego pośrednictwo w przekazywaniu im wypłat i główną rolę w niewiele późniejszym przekształceniu krakowskiego kościoła Klarysek, można domniemywać, że był on inicjatorem i twórcą koncepcji prac w Starym Sączu. Ostateczną decyzję o wymianie ołtarza musiała podjąć ksieni Konstancja Jordanówna, zarządzająca klasztorem od r. 1691², której wraz z całym konwentem

¹ Datowanie płaskorzeźby na ok. r. 1700 (Beiersdorf, Kornecki, Krasnowolski 2007, s. 367) w kontekście wzmianki o zakupie obrazu jest zbyt wczesne, gdyż trudno przypuszczać, żeby płótno zostało zastąpione blachą zaraz po namalowaniu.

² Zob. Borkowska 2006, s. 436.

Piskorski zadedykował w tymże roku zbiórek trzech kazań o św. Kindze³. Ciekawym świadectwem uznania dla zasług Jordanówny jest rękopiśmienny zbiorek emblematycznych panegiryków, ofiarowany jej z okazji imienin w r. 1711 przez pijarów z Podolińca. W jednym z wierszy wspomniano szczególną troskę ksieni:

Nie wygra na swej Apollo kitarze,
Jako Świątnice Pańskie i ołtarze,
(Gdy pracy nie żałujesz na to)
Zdobisz Bogu i Świętym bogato⁴.

Przebudowa kościoła Klarysek pw. św. Andrzeja w Krakowie

Przekształcenie krakowskiego kościoła św. Andrzeja jest słabiej udokumentowane źródłowo, toteż w literaturze naukowej wspomniano o nim głównie w kontekście zatrudnionych tam artystów. Związaną z Fontaną dekorację sztukatorską omówił Julian Pagaczewski⁵, zaś malowidła, przypisane przez Mariusza Karpowicza Innocentemu Montiemu⁶, były wzmiankowane w kontekście jego twórczości⁷. Jan K. Ostrowski wskazał na zależność cyklu scen z bł. Salomeą od rycin Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego ilustrujących jej żywot autorstwa Sebastiana Piskorskiego⁸. Nowożytnie przekształcenia kościoła szerzej omówił Adam Małkiewicz⁹, a Elżbieta Sander¹⁰ i Patrycja Gąsiorowska opublikowały kilka interesujących wzmianek archiwalnych.

Piskorski był blisko związany z krakowskimi klaryskami, od r. 1676 pełniąc funkcję ich spowiednika¹¹. W kwestiach artystycznych doradzał im już wcześniej, kiedy to za czasów ksieni Marianny Czaplńskiej (1681–1687) wybito nowe okno, położono posadzkę, wstawiono ołtarze św. Klary i bł. Salomei, ambonę, organy i ławki¹², a także wykonano nową puszkę na komunikanty¹³. W okresie rządów Ludwiny Zamoyskiej (1690–1693) powstał nowy ołtarz główny, na

³ Piskorski 1691b.

⁴ *Tryumf Wielkich Cnot...*, s. 14.

⁵ Pagaczewski 1909, s. 26–29.

⁶ Karpowicz 1990, s. 168, 211, 212.

⁷ Zapletalová 2007, s. 211.

⁸ Ostrowski 1973, s. 49.

⁹ Małkiewicz 1990.

¹⁰ Sander 2009.

¹¹ Możliwe, że w klasztorze zachowało się po nim kilka drobniejszych pamiątek. Jedną z nich miał być obraz *Bł. Salomea* (wzmiankowany Karwacki 1911, s. 86), którego jednak nie udało się zidentyfikować.

¹² Małkiewicz 1999, s. XXIII; Sander 2006, s. 620; Gąsiorowska 2015, s. 314.

¹³ Zob. s. 190.



który 2000 złp ofiarowała Anna Zbąska¹⁴. Zasadnicza przebudowa nastąpiła prawdopodobnie dopiero pod rządami Anny Eufrozyny Tyrawskiej (1693–1706)¹⁵. Polegała ona na wstawieniu empor w korpusie i ramionach transeptu oraz wymianie przynajmniej części sklepień, co prawdopodobnie wiązało się z podwyższeniem murów obwodowych i budową nowego dachu. Do wnętrza wprowadzono artykulację porządkową oraz dekorację malarską i sztukatorską¹⁶. Według kroniki klasztornej wszystkie te prace kosztowały 19 000 złp¹⁷ i zostały ukończone w ciągu jednego roku¹⁸. Datę 1701 wraz z inicjałami ksieni Tyrawskiej umieszczono na kartuszu nad emporą zachodnią, ale 9 XI tego roku nie były jeszcze gotowe sztukaterie, do zakończenia prac należy więc odnieść datę 1702 odnotowaną poniżej¹⁹. Najprawdopodobniej zostały ukończone przed 19 VIII, kiedy to Fontana i Monti opuścili Kraków „rejerując przed Szwedami”²⁰.

¹⁴ *Inwentarz...*, s. 94. Zapewne Anna ze Stanisławskich Zbąska, podkomorzyna lubelska i znana poetka. W poprzednim ołtarzu znajdował się „bardzo piękny, staroświecki” obraz ukazujący Zaśnięcie NMP w otoczeniu apostołów, który przekazano do kościoła w Grodzisku, a samą nastawę podarowano kościołowi w Skale (*Inwentarz...*, s. 94) – zapewne jest ona tożsama z zachowanym tam ołtarzem głównym. Tradycja o pochodzeniu ołtarza skalskiego przetrwała w tym miasteczku do w. XX (zob. Wiśniewski 1934, s. 6). Obecny ołtarz w kościele św. Andrzeja został wykonany za rządów ksieni Ludwiki Potockiej (1741–1744), a jego strukturę wymieniono w l. 1906–1908. Obecny obraz jest późniejszy od ołtarza (zob. Małkiewicz 1999, s. XXVI) – można go orientacyjnie datować na 1. ćwierć w. XIX.

¹⁵ Na jej temat zob. Sander 2009, s. 620, 626; Gąsiorowska 330.

¹⁶ Małkiewicz 1999, s. XXIII, XXIV.

¹⁷ Pagaczewski 1909, s. 27; Gąsiorowska 2015, s. 315 – tam datowanie prac na r. 1693, co jest prawdopodobnie wynikiem pomyłki.

¹⁸ *Najstarsza kronika...*, s. 23.

¹⁹ Kurzej 2012, s. 447–450.

²⁰ *Rationes Perceptorum...*, s. 198, 248.

Za rządów Tyrawskiej powstały również tabernakulum ołtarza głównego²¹ (il. 69), stalle na emporach i tkaniny ścienne. Przeprowadzono też remont refektarza²², a w kapitułarzu urządzono Grób Boży²³. Zapewne na przełomie w. XVII i XVIII prowadzono też inne, nieudokumentowane źródłowo prace, do których należało wzniesienie bram prowadzących na teren kościoła i klasztoru²⁴.

Choć przebudowa kościoła została przeprowadzona z maksymalnym wykorzystaniem starych murów, to jednak radykalnie zmieniła charakter jego architektury. Nadbudowa naw bocznych do wysokości transeptu i przedłużenie elewacji północnej nad murem zakrystii umożliwiły nakry-

◀ 69. Kraków, kościół Klarysek, tabernakulum, fot. M. Kurzej



70. Kraków, kościół Klarysek, stan z l. 70. w. XIX, fot. I. Krieger

cie były wspólnym dachem (il. 70), co w widoku od Rynku nadało jej cechy surowej ciężkości i monumentalizmu²⁵.

²¹ Za projektanta i wykonawcę tabernakulum Jerzy Kowalczyk uznał Baltazara Fontanę (por. Kowalczyk 2000, s. 30, il. 8), co jest również bezpodstawne, jak wnioski tego badacza na temat analogicznej struktury w kościele św. Anny (zob. s. 73).

²² Gąsiorowska 2015, s. 315, 318.

²³ *Najstarsza kronika...*, s. 25; Krasny 1999.

²⁴ W *Katalogu zabytków* bramę południową (prowadzącą do kościoła) zadatowano na koniec w. XVII, a wschodnią (wiodącą do klasztoru) na 1. ćwierć w. XVIII (*Katalog zabytków* 1971, s. 61). Ze źródeł wiadomo, że starsza brama klasztorna, wzniesiona przez Zofię Głowińską, ksienię w l. 1651–1657 (zob. Sander 2009, s. 619), została uszkodzona podczas transportu przez teren klasztoru Klarysek materiałów na budowę kolegium jezuickiego (Gąsiorowska 2015, s. 95), wznoszonego w latach 70. w. XVII (zob. Paszenda 2006, s. 228, 229). Obecna brama mogła więc powstać później.

²⁵ Obecny wygląd elewacji i dachu jest wynikiem przebudowy z l. 1947–1950 (*Katalog zabytków* 1971, s. 56).

71. Kraków, kościół Klarysek, fot. M. Kurzej



72. Kraków, kościół Klarysek, ołtarz bł. Salomei, fot. M. Kurzej



Bryła ta ostro kontrastowała z wnętrzem, gdyż korpus został przez wstawienie empor ograniczony do przęsła krzyżowego (il. 71), tworzącego wraz z prezbiterium niewielką, strzelistą przestrzeń, której wertykalizm został dodatkowo podkreślony wstawieniem smukłych pilastrów¹. Efekt ten wzmogło też przykrycie owego przęsła ślepą kopułą, której czasza pozostaje w półmroku.

Dekorację sztukatorską rozmieszczono głównie na sklepieniach. Większe figuralne reliefy, znajdujące się po bokach okien transeptu, są przeznaczone głównie do oglądania z empory. Najważniejsze akcenty wystroju stanowią malowidła, których związan z Montim wydaje się słuszne. Świadczą o tym przede wszystkim charakterystyczne postaci muzykujących aniołów, powtarzające się często w innych jego dziełach. Ostatnio Weronika Ptak stwierdziła, że Monti z pewnością nie jest autorem wszystkich malowideł w kościele², co jest słuszne w odniesieniu do obecnie widocznej warstwy malarskiej. Nie znaczy to jednak, że w kościele podczas omawianych prac zatrudniono jeszcze innego freskanta, ale że część malowideł – głównie ta dostępna z chóru – została wtórnie w całości przemalowana.

¹ Małkiewicz 1999, s. xxiv.

² Ptak 2014. s. 52.

Nie można też wykluczyć, że oprócz Innocentego w kościele pracował także Karol Monti³.

Co charakterystyczne, wykonanie kompleksowego wystroju wnętrza nie szło w parze z powstaniem nowego wyposażenia. Nie sposób ustalić, czy przystępując do prac planowano wymianę jego kluczowych elementów, lecz uniemożliwiły to wojny i zarazy, czy też świadomie zdecydowano się na pozostawienie wcześniejszych ołtarzy oraz ambony i organów, które były jeszcze względnie nowe. Niestety nic nie wiadomo o wyglądzie tych sprzętów ani ich autorstwie. Zachowało się tylko okazałe tabernakulum w typie rozbudowanego tempietta, zbliżonym nieco do tego z kościoła św. Anny. Na strukturę z czarnego drewna nałożono srebrną ażurową dekorację roślinną, a w niszach umieszczono figurki świętych zakonnic i aniołów, które wyróżnia ekspresja i dynamika póż, będąca dalekim echem rzeźby rzymskiej.

Jedynym elementem wyposażenia wykonanym wspólnie z wystrojem jest obudowa ołtarza bł. Salomei, stanowiąca rodzaj niewielkiej kaplicy (il. 72), urządzonej we wnęce pod oknem w południowej ścianie prezbiterium. Przy miniaturowej powierzchni otrzymała ona monumentalną oprawę ze skośnie ustawionych filarów dźwigających

³ Zob. s. 62.

wygięte belkowanie. Ukryta za nim studnia świetlna kierowała promienie słoneczne na stiukową figurę Salomei, która trzymała srebrną lilię i krucyfiks, a na głowie miała srebrną, połączoną koronę⁴. Zakładając, iż rzeźba ta, podobnie jak inne elementy wystroju kościoła z tego materiału, była dziełem Baltazara Fontany, można przypuszczać, że jej forma nawiązywała do sztuki rzymskiej kręgu Berniniego, podobnie jak kamienna figura błogosławionej w Grodzisku (il. 30), i ukazywała Salomeę unoszoną na obłoku i spoglądającą ku górze, w kierunku źródła światła. Niewykluczone, że właśnie figura w ołtarzu kościoła św. Andrzeja była wzorem, który Piskorski polecił skopiować w kamieniu Kazimierzowi Kaliskiemu i ustawić w bocznej nastawie kościółka w Grodzisku.

Piskorski został uznany za głównego inicjatora przekształcenia kościoła już przez Juliana Pagaczewskiego. Badacz ten oparł się jednak na błędnie odpisanej wzmiance z kroniki klasztornej, twierdząc, że według tego źródła „ksieni Tyrawska odnowiła kościół za interwencją ks. Sebastiana”⁵, podczas gdy w księdze zapisano, że za rządów Tyrawskiej kościół był „reperowany za jej inwencją z ks. Piskorskim”⁶. Pomimo tego wydaje się prawdopodobne, że duchowny, od dawna zajmujący się sztuką, miał znaczącą rolę w tym przedsięwzięciu. Należy więc przyjąć opinię Małkiewicza, według której Piskorski był autorem ikonograficznej i artystycznej koncepcji prac oraz czuwał nad ich przebiegiem i doborem artystów⁷. Obecne w literaturze sugestie, jakoby Fontana kierował pracami budowlanymi bądź dekoratorskimi⁸, były oparte na przekonaniu o jego podobnej roli w przypadku kościoła św. Anny, które trzeba uznać za błędne⁹. Można więc przypuszczać, że również w tym przedsięwzięciu Piskorski pełnił funkcję prowizora, ograniczoną jednak nie tylko stosunkowo niewielkim zakresem prac, ale też koniecznością zatwierdzania ważniejszych decyzji przez konwent. Wydaje się też, że decydował o konkretnych rozwiązaniach architektonicznych, czego przykładem może być ślepa kopuła, zbliżona do tych, które na wzór padewski polecił wzniesić w kościele akademickim. Udział Piskorskiego w przekształceniu kościoła zwięzł i poetycko

wspomniano na epitafium, zestawiając jego zasługi dla świątyń w Skale i Krakowie¹⁰.

Portal kaplicy Doktorów przy katedrze krakowskiej

Na wkład Piskorskiego w ozdobienie kaplicy katedralnej zwrócił uwagę Michał Rożek, który uznał, że profesor odnowił to oratorium pomiędzy r. 1692 a 1702. Zdaniem Rożka w aktach wizytacji biskupa Łubieńskiego zanotowano, że Piskorski sfinansował budowę marmurowego portalu oraz takiegoż ołtarza z alabastrowym krucyfiksem i figurkami apostołów po bokach¹¹. Ostatnio Michał Wardzyński hipotetycznie zidentyfikował tę nastawę z edikulą odkutą w białym marmurze grodziskim, która zachowała się w kościele w Ilży¹². Wspomniany akt wizytacji z r. 1711 jednoznacznie wyklucza jednak taką interpretację. Napisano tam bowiem, że kaplica została

crate ferrea, et in ipso ingressu columnis marmoreis et foribus ligneis artificiose extractis decentissime recenter adornata sumptu perillustris olim Sebastiani Piskorski J[uris] U[triusque] D[ocoris] Canonici Cracoviensis. [...] altare marmoreum ex lapide coloris cineri seu grisei, imaginem crucifixi ex alabastro in medio continens, mensam habet lapideam recenter per memoratum per illustrem Piskorski extractam non consecratam¹³.

niedawno jak najwłaściwiej ozdobiona żelazną kratą oraz w samym wejściu marmurowymi kolumnami i artystycznie wykonanymi drewnianymi drzwiami, kosztem śp. Oświeconego Sebastiana Piskorskiego, Doktora Obojga Praw i Kanonika Krakowskiego. [...] ołtarz marmurowy, z kamienia w kolorze popielatym czyli szarym, mieszczący w środku wizerunek Ukrzyżowanego z alabastru, ma mensę kamienną, niekonsekrowaną, niedawno sprawioną przez wspomnianego Oświeconego Piskorskiego.

Piskorski był więc wyłącznie fundatorem kraty, ujętych kolumnami drzwi oraz mensy, a nie nastawy ołtarzowej. Nie ma też pewności, że wprowadził te dodatki po r. 1692, czyli już jako kanonik katedralny, gdyż mógł to zrobić wcześniej, kaplica należała bowiem do uposażenia kolegium prawniczego. Użycie przysłowka *recenter* pozwala jednak przypuszczać, że działo się to niedługo przed przeprowadzeniem wizytacji, a więc pod koniec jego życia.

⁴ *Inwentarz...*, s. 94. Tam figurę określono jako gipsową i zaznaczono, że ołtarz był już trzy razy reperowany, a figurę naprawiano też w r. 1738 (zob. Sander 2018). Można więc przypuszczać, że ołtarz miał jakąś wadę konstrukcyjną, która spowodowała konieczność usunięcia figury i zastąpienia jej obrazem. Obecnie obraz znajduje się w ołtarzu datowanym na r. 1639 (Wardzyński 2015, s. 570), na którym wykuto inskrypcję informującą o jego ustawieniu w r. 1685. Możliwe, że już wtedy został on ustawiony w kościele, ale nie wiadomo, czy stanowił oprawę wspomnianej figury.

⁵ Por. Pagaczewski 1909, s. 27.

⁶ *Najstarsza kronika...*, s. 23; Małkiewicz 1999, s. X XIII.

⁷ Małkiewicz 1999, s. X XIII.

⁸ Małkiewicz 1999, s. XXVI; Gąsiorowska 2015, s. 315.

⁹ Zob. s. 44, 45.

¹⁰ Zob. s. 30, 31.

¹¹ Rożek 1980, s. 187.

¹² Wardzyński 2015, s. 288.

¹³ *Wizytacja Łubieńskiego*, s. 313, 314.

PROGRAMY IKONOGRAFICZNE

Zarys problematyki

Ostateczny kształt złożonego dzieła sztuki jest najczęściej wypadkową życzeń zleceniodawcy, inwencji konceptora i interpretacji artysty¹. Drugi z tych elementów miał większy wpływ na przedstawione treści, opracowując program ikonograficzny, który przez nowożytnych pisarzy był definiowany jako pomysł twórczy, określający sens dzieła i zajmujący pierwsze miejsce w procesie jego powstawania. Nazywano go najczęściej inwencją lub też z włoska *con-cetto* albo *libretto* i sporządzano w formie szczegółowego opisu ikonograficznego². Zachowane przykłady należą do rzadkości³, ale istnieje kilka wzmianek rzucających światło na funkcję, charakter i okoliczności powstawania takich programów oraz osoby ich twórców. Ci ostatni znajdowali się przeważnie poza zakresem zainteresowań badaczy skupionych na działalności artystów i mecenasów, informacje o nich można zatem znaleźć przede wszystkim na marginesie opracowań innych tematów.

Jako działalność pisarska, układanie inwencji mieściło się w zasięgu oddziaływania teorii literatury i wchodziło w zakres twórczości poetyckiej. Znamienna jest wypowiedź Hansa Georga Asama, który – gdy w r. 1708 oferowano mu zlecenie na dekorację malarską kościoła we Freystadt – oświadczył, że sam nie wymyśli inwencji, gdyż nie jest poetą⁴. Jeśli takiego zadania podejmowali się artyści, to przede wszystkim ci najwybitniejsi, odpowiednio utalentowani i wykształceni, aspirujący w ten sposób do wyższego prestiżu, jaki wiązał się z działalnością literacką. Wskazuje na to choćby pochwała wypowiedzi Berniniego, który wyznając ideał *artificis docti*, sam był konceptorem i ikonografem swoich dzieł⁵. Chwalił on erudycję Nicolasa Poussina, nazywając go wielkim narratorem i poetą – *gran instoriatore e favoleggiatore*⁶. Taka postawa nie była jednak regułą nawet u najwybitniejszych malarzy⁷. Podejście do samodzielnego wyboru tematów różniło np. Salvatora Rosę i Pietra da Cortone. Pierwszy z tych malarzy miał odesłać klienta, który oczekiwał od niego namalowania obrazu

o wskazanej ikonografii, do strycharza – bo ci pracują na zamówienie; drugi zaś zarzekał się, że nigdy w życiu sam nie decydował o tym, co ma namalować⁸. Zdarzało się też, że dekoratorzy pracowali na podstawie szkiców bardziej doświadczonych i lepiej wykształconych malarzy. W kościele opactwa w Tegernsee wspomniany Hans Georg Asam malował na podstawie sprowadzonych z Wenecji szkiców Johanna Carla Lotha⁹.

W okresie nowożytnym twórcom programów ikonograficznych stawiano coraz wyższe wymagania, oczekując, że ich koncepty będą nie tylko stosowne i właściwe, ale możliwie jak najbardziej wyszukane oraz jak najlepiej dostosowane do różnorodnych warunków zamówienia i życzeń zleceniodawcy¹⁰. Wydaje się, że ten proces osiągnął kulminację w środkowej tercji w. XVIII, czego przykładem mogą być wnętrza południowoniemieckich kościołów benedyktyńskich, ale już znacznie wcześniej doprowadził do profesjonalizacji i otworzył drogę dla działalności konceptorów zwanych też ikonografami. Chociaż przeważnie sztuki plastyczne nie były ich głównym źródłem dochodu, to specjalizowali się oni w układaniu programów ikonograficznych. Często też uchodzili za ekspertów i doradców artystycznych, a w takiej funkcji wiązali się nieraz z jednym mecenasem. Oprócz zdolności poetyckich musieli dysponować szerokim wykształceniem humanistycznym, a przy tworzeniu konceptów dzieł sakralnych także teologicznym, toteż wywodzili się często spośród akademików i duchownych.

W 2. połowie w. XVI działało kilku wybitnych przedstawicieli tej ostatniej grupy, którzy wykazali szczególne zainteresowanie problematyką treści dzieł sztuki. Należał do nich św. Filip Neri, głęboko zainteresowany historią oraz wszystkimi dziedzinami sztuki, który nadzorował prace przy budowie nowego kościoła w rzymskiej Valli-cellii i tłumaczył: „między mną a Bogarodzicą jest pewna umowa; że ja nie umrę, aż na kościele dachu nie dokończę”. Założyciel oratorium był inicjatorem powiększenia budowli w stosunku do pierwotnego projektu (dzięki czemu w cudowny sposób odkopano taką „kamieni i cegły gromadę, że na założenie fundamentów i wyniesienie prawej ściany wystarczyła”¹¹) oraz twórcą programu ikonograficznego o treściach maryjnych i wyraźnym przekazie katechetycznym. Był on konsekwentnie realizowany przy pomocy najwybitniejszych malarzy (zarówno za życia świętego, jak i po jego śmierci) i obejmował również

¹ Obszerną analizę tych zależności na przykładzie malowideł w turyńskim pałacu Carignano przeprowadził Huub van der Linden 2013, s. 335–356.

² Tietze 1912; Schwarz 1937; Mrázek 1953, s. 48–61; Bauer 2000, s. 18–31; Loudová 2003, s. 7.

³ van der Linden 2013, s. 328.

⁴ Hundemer 1997, s. 198.

⁵ Białostocki 1962, s. XXXVIII.

⁶ Białostocki 1962, s. XXXV.

⁷ Na temat wykształcenia i odczytania artystów nowożytnych zob. Damm, Thimann, Zittel 2013. Tam przegląd starszej literatury.

⁸ Haskell 1963, s. 11.

⁹ Hundemer 1997, s. 198.

¹⁰ Hundemer 1997, s. 35, 199.

¹¹ *Żywot świętego Filipa* 1683, s. 68–70.

kaplice boczne, które powierzano prywatnym fundatorom pod wyraźnym warunkiem dostosowania się do całościowej koncepcji wnętrza¹². Działalnością Neriego inspirował się m.in. Gabriele Paleotti, autor obszernego traktatu o różnicach między sztuką świecką a chrześcijańską, kładącego nacisk na problem jej funkcji i swoistych kryteriów oceny¹³.

Wyspecjalizowanym ikonografem z kręgów niższego duchowieństwa był Fulvio Orsini, bibliotekarz, antykwar i numizmatyk, któremu proponowano objęcie katedry na krakowskiej lub wileńskiej akademii. Pracując dla kardynałów Farnesich – kolejno Ranuccia, Alessandra i Odoarda – układał on programy malowideł, m.in. dla wnętrza rezydencji w Capraroli¹⁴ (il. 73). Na początku następnego stulecia działał Giovanni Battista Agucchi, arystotelik, krytyk literacki i teoretyk sztuki. Krytykował on przypisywany Caravaggiowi pogląd, według którego sztuka jest jedynie naśladowaniem natury, i odrzucał naturalizm dzieł tego malarza. Jego zdaniem sztuka musi dążyć do ideału, wyrażonego najpełniej w dziełach starożytnych oraz Rafaela, Carraccich i Domenichina, co spowodowało powrót mody na formy klasyczne i silnie wpłynęło na postawę artystyczną Guercina. Agucchi uważał, że mecenas musi być prowadzony przez wyspecjalizowanego znawcę sztuki i prawdopodobnie odgrywał taką właśnie rolę na dworze rodu Farnesich, a według niektórych badawczy był twórcą programu ikonograficznego galerii w jego rzymskim pałacu¹⁵. Słuszność poglądu Agucchiego potwierdzają przykłady programów układanych przez samych fundatorów. Przeważnie cechują się one ostentacyjną i mało wyrafinowaną gloryfikacją, czego przykładem może być fasada weneckiego kościoła Zwiastowania NMP „del Giglio” (il. 74), wykonana w l. 1675–1683 przez Giuseppa Sardię według koncepcji Antonia Barabara¹⁶.

W siedemnastowiecznej Italii z pomocy konceptorów korzystano przy planowaniu najwybitniejszych dekoracji malarskich. Program fresku, którym Pietro da Cortona ozdobił w l. 1632–1639 główną salę rzymskiego pałacu Barberinich (il. 75), ułożył Francesco Bracciolini, ulubiony poeta Urbana VIII, znany jako autor mało wyrafinowanych poematów panegirycznych¹⁷. Przy planowaniu dekoracji rzymskiego kościoła Imienia Jezus (il. 76) współpracowali Bernini, Baciccio i generał zakonu jezuitów Giovanni Paolo Oliva, który przypuszczalnie odgrywał rolę konceptora¹⁸. Program malowideł w turyńskim pałacu Carignano, wykonanych w l. 1699–1703 przez Stefana Marię Legnaniego,



73. Caprarola, pałac Farnesich, sala Chwały Rodu, *Alessandro i Octavio Farnese na czele wojsk papieskich u boku Karola v w czasie pierwszej wojny szmalklandzkiej*, mal. Taddeo Zuccari, fot. M. Kurzej



74. Wenecja, kościół Zwiastowania NMP „del Giglio”, fasada, fot. M. Kurzej

napisał Ercole Agostino Berò, dworzanin związany z kręgami uniwersyteckimi Bolonii¹⁹.

Wydaje się, że w Europie Środkowej doradztwo artystyczne dłużej pozostało domeną malarzy. Zapotrzebowanie na taką działalność rozwinęło się być może w związku z działalnością zakonu jezuitów, którzy wznosząc i ozdabiając liczne świątynie, potrzebowali wykwalifikowanych

¹² Danieli 2009, s. 81–122.

¹³ Krasny 2010, s. 23, 24.

¹⁴ Matteini 2013.

¹⁵ Mahon 1947, s. 109–155; Toesca, Zapperi 1960, Haskell 1963, s. 28. Na temat poglądów Agucchiego zob. Di Stefano 2007.

¹⁶ Haskell 1963, s. 248.

¹⁷ Haskell 1963, s. 51.

¹⁸ Haskell 1963, s. 81; Levy 2003.

¹⁹ van der Linden 2013, s. 343–351.

75. Rzym, pałac Barberinich, *Triumf Opatrzności Bożej*, mal. Pietro da Cortona, fot. Livioandronico2013



76. Rzym, kościół Imienia ▶ Jezus, *Triumf Imienia Jezus*, mal. Giovanni Battista Gaulli, fot. M. Kurzej



konsultantów. Już w w. XVI taką funkcję pełnił Friedrich Sustriss, określony przez Joffreya Smitha mianem nadzorca artystycznego kościołów w Monachium i Landsbergu¹. Pod koniec następnego stulecia jako konceptorzy działali malarze morawscy – Martin Anton Lublinsky, który około r. 1686 ułożył wymyślny program treściowy klasztoru Norbertanów w Hradisku², oraz jego uczeń Dyonys Strauss, który zaplanował m.in. dekorację rezydencji opatów hradeckich w Konicach i Šebetowie, zrealizowaną częściowo z udziałem innych artystów na początku w. XVIII³. Przykładem z 2. ćwierci tego stulecia może być twórczość Daniela Grana, który ułożył program malowideł biblioteki

klasztoru w austriackim Sankt Florian, wykonanych przez Bartolomea Altomontego⁴ (il. 77).

W w. XVIII inwencje wystrojów takich wnętrz były już częściej domeną uczonych. Autorem programu malowideł w bibliotece kapitulnej na praskich Hradczanach był Michael Adam Franck z Franckensteinu, pisarz, historyk i heraldyk, któremu w r. 1725 zapłacono 50 talarów „pro conceptibus ad bibliothecam compositis”⁵. Bardzo interesujący program niezachowanej biblioteki opactwa Norbertanów w Louce koło Znojma, ozdobionej malowidłami Franza Antona Maulbertscha, ułożył tamtejszy bibliotekarz i profesor prawa Georg Norbert Korber, a jego opis został wydany drukiem⁶. Jego naśladownictwem są malowidła w bibliotece tego zakonu na praskim Strachowie, opisane w anonimowej broszurze, której autorstwo przypisuje się malarzowi i biografowi artystów Gottfriedowi Johannowi Dlabaczowi. Do programu z Louki norbertanie nawiązali

¹ Smith 2002, s. 138.

² Kroupa 1999. Lublinsky był też autorem rysunków do kilkadziesiątu tez akademickich, wśród których znajduje się interesujące polonikum, zaprezentowane w r. 1682 w Pradze przez Andrzeja Kuropatnickiego i dedykowane Janowi III Sobieskiemu (Górska 2017, s. 51–53).

³ Loudová 2003, s. 10–26; Dolejší, Mlčák 2009; Mlčák 2010.

⁴ Loudová 2003, s. 7.

⁵ Šeferisová Loudová, Suchánek 2009, s. 466, 467.

⁶ *Historische Erklärung* 1778.

jeszcze w Geras, w malowidłach z r. 1805, wykonanych przez ucznia Maulbertscha – Josefa Winterhaltera młodszego⁷.

Wśród wybitnych duchownych współczesnych Piskorskiemu na szczególną uwagę zasługuje Bernard Rosa, opat klasztoru Cystersów w śląskim Krzeszowie oraz inicjator wielu ambitnych przedsięwzięć popularyzujących pobożność, głównie o charakterze mistycznym. Ich rozbudowana oprawa artystyczna angażowała wielu wybitnych artystów, na czele z Michaelem Willmannem, który na zlecenie opata i najpewniej według jego koncepcji ideowej wykonał liczne ryciny, obrazy i malowidła ściennie – na czele z cyklem fresków w krzeszowskim kościele należącym do bractwa św. Józefa⁸.

Do wybitnych zakonnych konceptorów działających w 1. połowie XVIII stulecia należy zaliczyć benedyktyńskiego historyka Karla Meichelbecka, który był autorem programu modernizacji katedry we Fryzyndze (il. 78), zrealizowanej zasadniczo w l. 1722–1724 przez braci Cosmasa Damiana i Egida Quirina Asamów z inicjatywy biskupa Johanna Franza Eckera von Kapfing⁹. W tej samej dekadzie powstał nowy kościół Kanoników Regularnych w Dießen nad Ammersee (il. 79), którego budową kierował prepozyt Herkulan Krag, absolwent uniwersytetu w Ingolstadt, będący przypuszczalnie także autorem konceptu¹⁰. Z tego czasu znana jest też działalność ikonografów dworskich, takich jak Conrad Adolph von Albrecht – poeta, dyplomata, numizmatyk i zbieracz antyków związany z dworem Karola VI, który w l. 1723–1733 układał programy najbardziej prestiżowych dzieł Josepha Emanuela Fischera von Erlach¹¹. Przykładem szczególnie wybitnego wystroju, zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym, jest kościół Benedyktynów w Zwiefalten (il. 80). Koncept malowideł sklepiennych (il. 81), wykonanych tam w połowie wieku przez Franza Josepha Spieglera, opracował opat Benedikt Mauz, który perfekcyjnie połączył temat łaski okazywanej w cudownych wizerunkach oraz ich roli w propagowaniu naśladownictwa Chrystusa i Marii z wątkiem zakonnym, eksponującym historię klasztoru i miejscowy kult figury Matki Boskiej¹².

Konkretne informacje na temat okoliczności powstania programów dzieł polskich są bardzo rzadkie. Jednym z wyjątków był umieszczony na fasadzie wilanowskiego pałacu zegar słoneczny, którego koncept Augustyn Locci przedstawił królowi Janowi III. W liście z 24 X 1681 architekt pisał: „co się tycze kompasów, ja bym rozumiał, żeby te figury, to jest trophea, dać di stucco, a tarcze na miedzi złociste in rilievo trzymające się. Tak i wydatniejsze opus będzie i magis congruum miejscu”. Zegar miał się znajdować pośrodku wraz z postacią Sławy: „Fama insistens globo, który



sphaeram horologii presefert, trzyma obiema rękoma dwa końce tropheów, a za nią aniołkowie gestantes lub usentes insignii Famae id est trombi”. Drugi projekt, zaopatrzonej w niezachowany rysunek, przewidywał

słońce na miejscu zegara promienie rzucające po całym frontispicium złociste, same corpus słońca reprezentujące przez pół globu złocistego na miedzi, na glanc, a godziny między promieniami z daleka znaczone, aniołkowie zaś Famam reprezentujący trąbią, w koło trąb cartelle volantes cum inscriptione *Refulsit Sol in Clipeos*. Index zaś nie będzie zwyczajny, ale zaś tylko extremitas indeksa post sphaeram globi za corpus Solis będzie się pokazywała¹³.

77. Sankt Florian, biblioteka, *Triumf Wiary i Cnót*, mal. Bartolomeo Altomonte, fot. Zairon

78. Fryzynga, katedra, fot. M. Kurzej

⁷ Loudová 2003, s. 204, 207.

⁸ Kozieł 2006. Zob. też s. 111.

⁹ Coburger 2002.

¹⁰ Hundemer 1997, s. 31–35.

¹¹ Zob. Kroupa 1999.

¹² van der Meulen 2016.

¹³ Targosz 1991, s. 353.



79. Dießen, kościół Kanoników Regularnych, fot. Zairon

80. Zwiefalten, kościół Benedyktynów, fot. M. Kurzej

81. Zwiefalten, kościół ▸ Benedyktynów, *Wstawiennictwo Matki Boskiej*, mal. Franz Joseph Spiegler, fot. M. Kurzej



W tym samym liście Locci doradzał królowi wybór tego konceptu, używając charakterystycznego argumentu: „Jeżeli się ta nie spodoba intentia, wymyślą się inne, ale naszym zdaniem nie puściłbym się tej, bo nie jest zagęszczona jako u JMC Pana Marszałka, gdzie stos cały tego nawalono, obscurae significationis”¹. Uwagę tę należy interpretować jako aluzję do fundacji artystycznych Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, która pokazuje, że dwóch najwybitniejszych mecenasów tego czasu rywalizowało również na polu konceptów.

Dziewięć miesięcy później Locci informował Sobieskiego, że jezuicki matematyk Adam Kochański przystąpił do wykreślenia zegarów: „JMcx Kochański tu jest i koło kompasów in frontespicio disponit, już sztukatorię na

¹ Karpowicz 1976, s. 130.

nim robią”². Czasomierz ten został zniszczony w związku z nadbudową piętra pałacu w l. 1688–1692, ale wcześniej na jego elewacjach pojawiły się dwa kolejne dzieła o charakterze astronomicznym, prawdopodobnie również wykonane pod nadzorem jezuitę³ i oparte na wyrafinowanych konceptach. Na elewacji południowej pałacu umieszczono trzy połączone ze sobą zegary słoneczne – centralny, którego wskazówką jest kłos zboża trzymany przez postać uzbrojonego w kosę Chronosa, wskazuje właściwą godzinę, a boczne – ich liczbę od wschodu i zachodu słońca. Od północy odpowiada im tajemnicza kompozycja alegoryczno-astronomiczna⁴, interpretowana ostatnio jako przedstawienie Śmierci wyrwijającej skrzydła Amorowi i mapa mitycznych wysp szczęśliwych. Zegary i alegorie astronomiczne stanowią część erudycyjnego i wielowarstwowego programu rezydencji, łączącego liczne motywy literackie w pochwałę cnoty, mądrości oraz miłości domowej i politycznej⁵.



² Targosz 1991, s. 353.

³ Wykreślenie tych zegarów na podstawie błędnych przesłanek wiązano wspólnie z Adamem Kochańskim i Janem Heweliuszem. Wiadomo jednak, że ten drugi nigdy nie był w Warszawie (zob. Targosz 1991, s. 353, 354, przyp. 242). Autorstwo jezuitę wydaje się najbardziej prawdopodobne ze względu na jego udział w powstaniu starszego zegara. Na temat roli Kochańskiego w układaniu programu Wilanowa zob. też Lisiak 2005, s. 73–76.

⁴ Targosz 1991, s. 354, 355.

⁵ Górka 2006.



◀ 82. Warszawa, Łazienki, Pałac na Wodzie, Pokój Kąpielowy, fot. M. Kurzej

◀ 83. Warszawa, kościół Bernardynów w Czerniakowie, fot. M. Kurzej

84. Oliwa, d. kościół Cystersów, ołtarz gł., fot. M. Kurzej

Marszałek Lubomirski, jako poeta i filozof, również zaliczał się do wybitnych humanistów i prawdopodobnie osobiście układał koncepcje swoich najważniejszych fundacji. Oprócz jego intelektualnych ambicji pośrednio wskazuje na to silne zaakcentowanie treści osobistych, które są widoczne zarówno w budowach świeckich, jak i sakralnych. Do pierwszej kategorii należy Łazienka Ujazdowska, o ciekawym wystroju mitologicznym (il. 82) wzbogaconym o podtekst erotyczny⁶, drugą zaś reprezentuje wyjątkowo nasycony bogactwem treści kościół w Czerniakowie (il. 83). Złożoność tamtejszego programu, streszczonego przez Lubomirskiego w akcie fundacyjnym, pozwala zaliczyć tę niewielką budowlę do najambitniejszych kompleksowych dzieł sztuki sakralnej, jakie powstały w siedemnastowiecznej Polsce. Dominuje w nim cykl scen z życia i cudów patrona kościoła, czyli św. Antoniego, do którego wpleciono wątki rodowe i osobiste⁷. Dodatkowe elementy – „prawdziwy” wizerunek św. Franciszka, szesnastowieczny tryptyk Oplakiwania i relikwie św. Bonifacego – można wpraw-

dzie skojarzyć z tematem chrystomimetyzmu męczennika i pasyjnego aspektu pobożności franciszkańskiej, jest to jednak połączenie na tyle luźne, że wywołuje wrażenie dużej różnorodności i zdaje się doskonale potwierdzać opinię Locciego, że „cały stos tego nawalono”.

Intrygującą postacią, z którą można wiązać autorstwo ambitnych konceptów artystycznych, był oliwski opat Michał Hacki. Jego inicjatywy artystyczne z pewnością zasługują na pełne opracowanie. Poeta, dyplomata, kryptolog, stronnik Krystyny Wazówny jako kandydatki na tron polski po abdykacji Jana Kazimierza, a następnie sekretarz Jana III⁸, był wybitnym intelektualistą, utrzymującym kontakty z Janem Heweliuszem. Angażował się też w badania toruńskiego historyka Mateusza Pretoriusa nad historią Gotów, a do jego dzieła *Mars Gothicus* dołączył panegiryk na cześć króla⁹. Podobnie jak Piskorski, był on promotorem rzymskich rozwiązań artystycznych z kręgu Berniniego, czemu dał wyraz fundacją wspianego ołtarza

⁶ Zob. Karpowicz 1976, s. 30–49.

⁷ Zob. Topińska 1977; Karpowicz 2013; Herman 2015.

⁸ Piwarski 1961; *Splendor Olivae* 1690.

⁹ Piwarski 1961; Targosz 1991, s. 115, 340; Bömelburg 2011, s. 650.

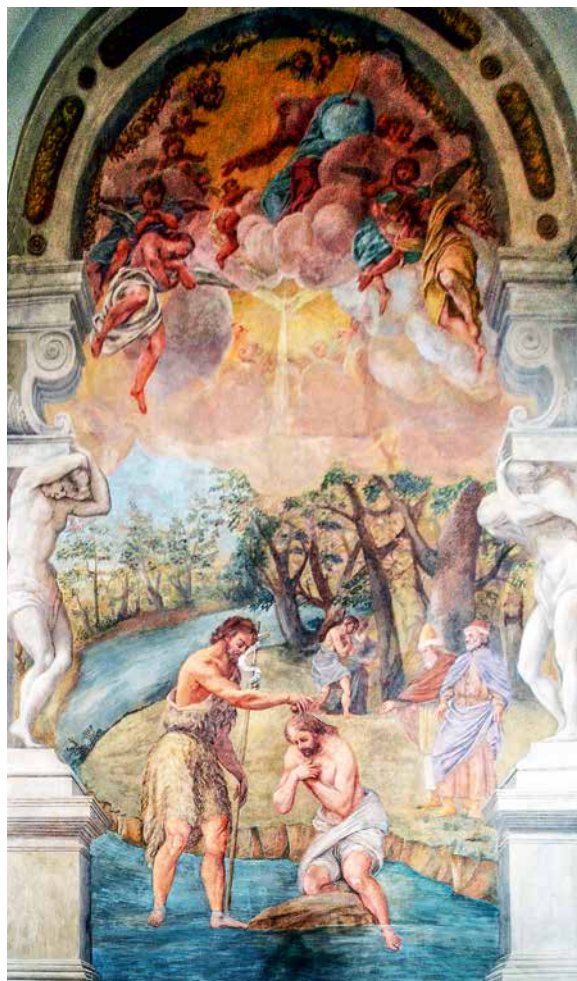
85. Węgrów, kościół par., kaplica boczna, *Chrzest Chrystusa*, mal. Michelangelo Paloni, fot. M. Kurzej

głównego do pocysterskiego kościoła w Oliwie¹ (il. 84), zrealizowanego najprawdopodobniej między r. 1686 a 1690. Powtarzająca się w jego kompozycji liczba siedem, oprócz nawiązania do sakramentów i darów Ducha Świętego², odnosi się też do maryjnej symboliki świątyni Mądrości, a pierwotnie siedmiokolumnowe tabernakulum podkreślało jej aspekt chrystologiczny. Na obrazie, ukazującym wstawiennictwo Marii, zaakcentowano pionową oś rozświetlonych obłoków, której pozornym źródłem jest okrągły otwór gigantycznej glorii stanowiącej zwieńczenie i będącej daleką, choć czytelną reminiscencją watykańskiej *Cathedrae Petri*³. Możliwe, że oprócz teologicznej ołtarz miał też symbolikę historyczno-astronomiczną. Ponieważ orientacja kościoła zgadzała się ze świętem Imienia Marii, w które miała miejsce bitwa pod Wiedniem, okno umożliwiało zaakcentowanie tej rocznicy przez rozświetlenie glorii pierwszymi promieniami słońca.

Hacki wzbogacił też kościół klasztorny o wiele innych dzieł. Były wśród nich ołtarze boczne, organy, portal główny, dzieła złotnicze oraz cykl siedmiu obrazów ukazujących sceny z życia Jezusa i Marii⁴, który stanowił uzupełnienie maryjno-chrystologicznej symboliki ołtarza głównego. Zasługi opata dla upiększenia świątyni zostały wspomniane w panegiryku ofiarowanym mu z okazji imienin przez gdańskich jezuitów. Oprócz zachwytów nad jego talentem poetyckim i opisu dobrodziejstw dla różnych gdańskich kościołów znalazła się tam wymowna pochwała ołtarzy:

Erexi in Oliuensi Basilica Divinissimae Triadi immortales aras, dignas Tuo invento: Caelorum distinctiones Caelestium Geniorum Ordines disposuisti; profundissima Theologiae Arcana in summam redegisti, unico prodigiosae Arae Operae universos Tractatus Theologicos complexus. Eucharistico Numini extruxisti Ferulum, an caelum novum? Pretio et mole admirandum, quo publice expositus Deus-Homo, Tua liberalitate ut olim Pallio Martini gloriatur. Aureis Calicibus Aras dastisti. Musico novorum Organorum concentu implevisti Templum. Lauretanam Domum Olivae inserere disponis. Miraculis Imaginibus quotquot toto celebratur in orbe, ad prodigium exornas⁵.

Wzniosłeś w oliwskiej bazylice nieśmiertelne ołtarze Najświętszej Trójcy, godne Twojej inwencji. W kręgach Niebios rozmieściłeś Szeregi Niebiańskich Geniuszy, najgłębsze Tajniki Teologii sprowadziłeś do Sumy, w dziele jednego cudownego



ołtarza zawierając całe Traktaty Teologiczne. Eucharystycznemu Bóstwu zbudowałeś Pomnik czy nowe niebo? Podziwu godne, ze względu na cenę i wielkość, na którym publicznie wystawiony jest Bóg-Człowiek, dzięki Twojej hojności jest czczony, jak niegdyś w płaszczu Marcina⁶. Obdarowałeś ołtarze złotymi kielichami. Wypełniłeś świątynię harmonią nowych organów. Dom Loretański w Oliwie każesz założyć. Cudownymi obrazami, iloma czci się na całym świecie, w niezwykły go sposób ozdabiasz.

Wśród dzieł z początku XVIII stulecia należy jeszcze wspomnieć dekorację malarską kościoła parafialnego w Węgrowie (il. 85), wykonaną w l. 1707–1708 przez Michelangela Palonego. Twórcą jej programu był prawdopodobnie tamtejszy reformata Jakub Wolski, a jego główna idea polegała

¹ Karpowicz 1975, s. 136, 137.

² Babnis [b.r.].

³ Pierwotnie na glorii znajdowały się przedstawienia Osób Trójcy Świętej, częściowo niestety zniszczone po drugiej wojnie światowej, zob. Babnis [b.r.].

⁴ Babnis [b.r.].

⁵ *Splendor Olivae* 1690, s. 11.

⁶ Nawiązanie do legendy hagiograficznej św. Marcina, według której po darowaniu połowy płaszcza ubogiemu miał on wizję ubranego w tę tkaninę Chrystusa, mówiącego „Martinus hac me veste contexit”.

na ukazaniu alegorii całego Kościoła z zaakcentowaniem wątku maryjnego i wymowy antyprotestanckiej⁷.

* * *

Zofia Maślińska-Nowakowa, podsumowując rozważania wcześniejszych badaczy, bardzo trafnie stwierdziła, że program ikonograficzny jest integralnie związany z artystyczną formą dzieła, która bez znajomości przedstawionego sensu nie zawsze może być właściwie oceniona. Dlatego, chociaż wartość estetyczna istnieje poza historią i semantyką, to semantyka jest tak samo konieczna do rozumienia wartości estetycznej jak historia⁸. Z tego powodu szczegółowa analiza stworzonych przez Sebastiana Piskorskiego programów ikonograficznych jest nie tylko samodzielnym zadaniem badawczym, ale też kluczem do wskazania właściwego miejsca sztuki Krakowa przełomu w. XVII i XVIII w dziejach kultury europejskiej.

Dwóm najciekawszym programom autorstwa krakowskiego profesora – pustelni w Grodzisku i kościołowi św. Anny – poświęcono już wiele publikacji. Ich autorzy koncentrowali się jednak na znaczeniu poszczególnych elementów składowych, przywiązując o wiele mniejszą wagę do ich układu, a programy starali się odczytywać w sposób ściśle chronologiczny, nie uwzględniając percepcji odbiorcy, do którego dany program był adresowany. Tymczasem – jak wykazał Matthias Kroß, analizując Berninowską ekstazę św. Teresy – jej rola często okazuje się szczególnie istotna dla właściwego zrozumienia analizowanej dekoracji, gdyż właśnie widz jest centralnym punktem programu treściowego o charakterze dydaktycznym⁹.

Frank Büttner słusznie zauważył, że chociaż percepcja ludzi żyjących w czasie powstawania dzieł sztuki dawnej nie jest możliwa do pełnego zrozumienia i odtworzenia, to próba jej rekonstrukcji jest jedyną drogą właściwej interpretacji¹⁰. Należy pamiętać, że oprócz treści odbieranych intelektualnie, dzieła te niosły ze sobą ogromny ładunek emocjonalny, który dla współczesnego odbiorcy jest przeważnie niedostępny, a jego rola pozostaje praktycznie niemożliwa do zrozumienia¹¹. Ten afektywny aspekt upodabniał odbiór dzieła plastyki do teatru, stanowiąc jedno z wielu istotnych punktów stykowych między tymi sztukami. Jak wykazali Caroline van Eck i Stijn Bussels, w okresie nowożytnym powiązania te polegały nie tylko na wzajemnym przejmowaniu środków wyrazu czy zapożyczeniach formalnych, ale sięgły znacznie głębszej sfery postrzegania. Doświadczenie teatralne wpływało więc na odbiór dzieł plastyki, stając się często kluczem do ich interpretacji¹². Ten aspekt

jest szczególnie istotny dla interpretacji wystrojów wnętrz, które – podobnie jak teatr – mogły oddziaływać na widza połączeniem różnych środków wyrazu.

Joffrey Smith uznał, że upowszechnienie zwyczaju ozdabiania wnętrz kościelnych według jednolitego planu było zasługą jezuitów i wyróżnił wspólne cechy układanych przez nich programów. Ich powstawanie zaczynało się od określenia głównego tematu lub tezy, która przeważnie była związana z dydaktyczną misją zakonu. Następnie powstawał szczegółowy schemat rozmieszczenia poszczególnych elementów, którego starano się trzymać nawet, jeśli wykonywanie dekoracji zajmowało wiele dekad. Dotyczyło to najczęściej kaplic, których wezwania zestawiano parami, a urządzenie powierzano prywatnym fundatorom. Przy ustalaniu programu brano pod uwagę percepcję różnych grup wiernych, starając się trafić do osób o różnym stopniu zrozumienia i zainteresowania. Te same przedstawienia mogły na niektórych oddziaływać emocjonalnie, a dla innych stanowić punkt wyjścia do medytacji lub wskazywać drogę do duchowej doskonałości. Odbiorcom nie narzucano też jednej „prawidłowej” drogi odczytania programu, która wymuszałaby konkretny kierunek poruszania się po wnętrzu, a poszczególne elementy zestawiano ze sobą według ich znaczenia i hierarchii, dzięki czemu wystrój kościoła mógł się stać kaznodziejskim pałacem pamięci. Te mnemoniczne konstrukcje, znane z traktatu Cyserona *O mówcy*, a od średniowiecza wykorzystywane w nauczaniu, mogły być jednym z źródeł koncepcji jednolitego planowania wystrojów wnętrz. Wskazane cechy powtarzały się w analizowanych przez Smitha przypadkach, choć nie były nigdy sformułowane ani zapewne nawet uświadomione, co badacz tłumaczył podobną formacją zakonników, opartą na duchowości ignacjańskiej¹³. Można przypuszczać, że podobnie, jeśli nie identycznie, odbywało się planowanie programów również w świątyniach nienależących do Towarzystwa, co wiąże się nie tylko z jego pionierską rolą na tym polu oraz trudnym do przecenienia wpływem jezuickiej edukacji, ale też z praktyczną uniwersalnością wspomnianych zasad. Ich przestrzeganie nadawało programom wnętrz retoryczną wyrazistość, która stanowiła cechę powszechnie pożądaną, a zarazem zupełnie oczywistą dla elit intelektualnych w w. XVII i XVIII.

Badając takie programy, Büttner zwrócił uwagę, że już samo pojęcie *ornatus*, stosowane w okresie nowożytnym na określenie wystroju budowli, zostało przejęte z teorii retoryki, gdzie oznaczało obrazowe środki wyrazu. Badacz ten wprowadził pojęcie retorycznej analizy dzieła sztuki¹⁴, a Markus Hundemer rozwinął tę metodę i opracował jej szczegółowy podręcznik, tworząc ciekawe i w dużym stopniu uniwersalne narzędzie interpretacyjne. Opiera się ono na założeniu, że poszczególne przedstawienia, a także całe ich

⁷ Karpowicz 1976, s. 170–186.

⁸ Maślińska-Nowakowa 1966, s. 60.

⁹ Kroß 1985.

¹⁰ Büttner 1989, s. 72.

¹¹ Hundemer 1997, s. 22.

¹² van Eck, Bussels 2011, s. 11. Zob. też inne artykuły w tym tomie, omawiające przykłady potwierdzające tę tezę.

¹³ Smith 2002, s. 8, 38, 78, 79, 89.

¹⁴ Büttner 1989.

cykle można analizować jak ciąg wypowiedzi, wyróżniając w nim elementy konstrukcji retorycznej: wprowadzenie – *exordium*, rozwinięcie – *narratio*, uzasadnienie – *argumentatio* i podsumowanie – *conclusio*, które w przypadku wystrojów wnętrz obrazowano przeważnie w triumfalnym malowidle na sklepieniu. Ponieważ konkluzja ma postać klasycznego sylogizmu, w którym wniosek wynika z zestawienia przesłanki większej i mniejszej, cykl przedstawień można opisać jako ciąg takich zdań, w którym wniosek jednego jest większą przesłanką następnego. W praktyce przedstawienie całego sylogizmu nie było możliwe, przesłankę większą redukowano więc przeważnie do głównej figury, a w całości wyobrażano przesłankę mniejszą¹. Obraz w ołtarzu głównym krakowskiego kościoła św. Anny można by więc zinterpretować następująco: przesłanka większa – kto trzyma książkę, ten posiadał zawartą w niej wiedzę; przesłanka mniejsza – św. Anna naucza Marię o pochodzeniu Chrystusa; wniosek – św. Anna jest nauczycielką teologii².

Według Hundemera konstrukcję retoryczną można również odnaleźć w procesie powstawania programu treściowego, który dzieli się na *inventio* – opracowanie konceptu, *dispositio* – rozplanowanie jego poszczególnych elementów w przestrzeni i *elocutio* – dobór właściwych środków artystycznych. Wreszcie w samych dziełach sztuki można odnaleźć przykłady zastosowania figur i tropów retorycznych, a także określić przynależność dzieł do jednego z gatunków wypowiedzi, z których w malarstwie monumentalnym przeważnie wybierano styl wzniosły i rodzaj demonstratywny³.

Słabą stroną opisanej metody jest jej niewystarczające umocowanie w tekstach z epoki, spośród których Hundemer wskazał jedynie na pochodzący z roku 1773 traktat Ernsta Ludwiga Daniela Hucha – filozofa i teologa, profesora retoryki gimnazjum w Zerbst – o rozróżnieniu malarstwa wolnego i mechanicznego⁴. Koncepcja retorycznej budowy dzieła sztuki jest jednak znacznie starsza⁵. Trzeba też zaznaczyć, że program treściowy dzieła sztuki mógł otrzymać podobną budowę retoryczną nawet wtedy, gdy jego twórca nie był świadomy opisanej teorii. Taka konstrukcja musi być bowiem – przynajmniej do pewnego stopnia – zawarta w każdej złożonej wypowiedzi, ponieważ sylogizm jest uniwersalnym modelem myślowym umożliwiającym jakiegokolwiek wnioskowanie. Cykle ikonograficzne nie mogą być więc zupełnie pozbawione elementów *inventio*, *elocutionis*, *narrationis*, *argumentationis* i *conclusionis*, a z tego względu opisana metoda staje się tyle uniwersalna, ile mało użyteczna. Skoro pasujące do niej elementy można odnaleźć praktycznie w każdym złożonym dziele, to sama ich

identyfikacja nie przybliży do jego zrozumienia. Dlatego analiza retoryczna wydaje się cenna przede wszystkim jako ogólny klucz do postrzegania zjawisk artystycznych, nie zaś jako najwłaściwszy sposób ich opisu.

Kwiatki Świętej Pustynie.

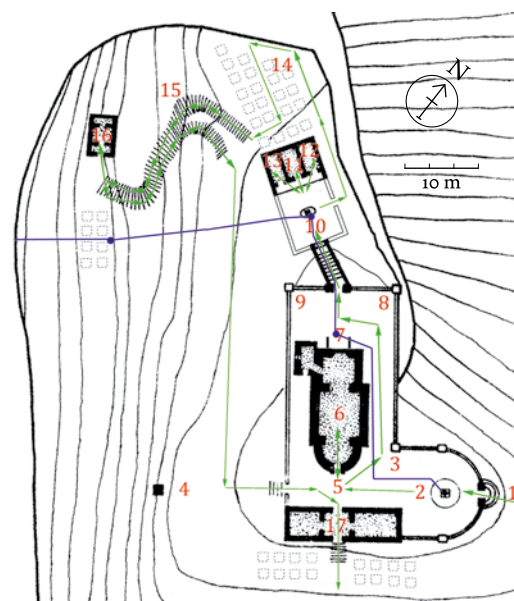
Założenie pielgrzymkowe w Grodzisku

Zespołowi budowli w Grodzisku poświęcono już kilka opracowań monograficznych, które w znacznym stopniu dotyczyły jego treści ideowych. W najobszerniejszym z nich Jan Dreścik szczegółowo omówił program

86. Grodzisko, widok od pd., fot. M. Kurzej



87. Grodzisko, plan, wg Miłobędzki 1980, z zaznaczeniem kolejności Kwiatków (czerwony), przebiegu drogi pielgrzymów (zielony) i cieków wodnych (niebieski) oprac. M. Kurzej



¹ Hundemer 1997, s. 46–48.

² Więcej na temat ikonografii tego obrazu zob. s. 117, 118.

³ Hundemer 1997.

⁴ Huch 1773.

⁵ Zob. s. 191.

ikonograficzny założenia, prezentując wnikliwe interpretacje jego najważniejszych elementów, z wykorzystaniem zarówno wskazówek zawartych przez Piskorskiego w żywocie Salomei i przewodniku po Grodzisku, jak i szerokiego kontekstu literatury religijnej oraz emblematycznej. Analizując znaczenie poszczególnych symboli, nie zwrócił uwagi na retoryczną wymowę całości i jej wewnętrzną strukturę⁶. Kilka cennych spostrzeżeń na temat sanktuarium zawiera praca magisterska Elżbiety Macioł, która odkryła jeden z zaprojektowanych w Grodzisku efektów świetlnych⁷. Nie przedstawiono jednak całościowej interpretacji zespołu, a niektórzy wręcz wykluczali taką możliwość jej dokonania. Anna Kozak uznała, że Piskorski odwoływał się do stworzonej na własny użytek symboliki⁸, mimo że takiej interpretacji przeczy już sam charakter miejsca pielgrzymkowego, którego treści musiały być zrozumiałe dla licznych odwiedzających je wiernych. Nikt też nie prześledził relacji między poszczególnymi członami aranżacji Grodziska a wydarzeniami z życia Salomei opisanymi w żywocie. Przeciwnie – Dreścik uznał, że związek między tymi elementami nie sięga poza ich równą liczbę⁹. Tymczasem właśnie ich wyjątkowo misterne powiązanie jest głównym konceptem całego sanktuarium. Treści ideowe Grodziska trzeba więc przeanalizować na nowo, uwzględniając relacje między obiema częściami książki oraz percepcją widza, poruszającego się po sanktuarium we wskazanym przez nią kierunku.

Cały kompleks można ogarnąć wzrokiem tylko z przeciwległego brzegu doliny (il. 86), ale z drogi, która prowadzi jej dnem, można go nie zauważyć. Kolejne elementy programu ukazują się widzowi jeden po drugim, tworząc sekwencyjną narrację, której dalsze człony pozostają ukryte. Grodzisko miało być miejscem pielgrzymkowym, więc uwzględnienie w jego projekcie ruchu wiernych można uznać za oczywistość, podobnie jak w przypadku zespołów kaplic kalwaryjskich, a poruszanie się po nim miało służyć pogłębieniu przeżycia religijnego poprzez rozważanie wydarzeń z przeszłości (il. 87). Różnica dotyczy więc przede wszystkim osoby głównej bohaterki, a także sposobu owego rozważania, które miało polegać nie tyle na emocjonalnym współczuciu – jak w przypadku inscenizacji pasywnych – ale na przywołaniu intelektualnych skojarzeń między epizodami żywota Salomei a wydarzeniami z udziałem postaci biblijnych. Wyrażenie tych skojarzeń za pomocą środków polegających na zestawianiu cech przedmiotów, roślin i zwierząt w celu zobrazowania sensu alegorycznego i pobudzenia aktywności umysłowej¹⁰ jest więc zabiegiem zupełnie naturalnym. Piskorski po mistrzowsku wykorzy-

stał go do osiągnięcia zamierzonego celu, zwielokrotniając konstrukcję symboliczną do niespotykanego poziomu.

W owej konstrukcji ilustrowane *Kwiaty* żywota błogosławionej, *Kwiatki* będące przewodnikiem po sanktuarium oraz poszczególne budowle i figury tworzą integralną całość, powiązaną misterną siecią skojarzeń i paraboli. Każdy z pierwszych dwudziestu epizodów opisanych w *Kwieciu* ilustruje rycina – „obraz {icon}” (często o charakterze alegorycznym). W poszczególne ilustracje włączono pojedynczy lub czasem podwójny emblemat – „wyobrażenie {hieroglyphicon}”, który stanowi komentarz do sceny głównej, a z opisanym wydarzeniem wiąże go „napis {lemma}” i objaśniający czterowiersz – „rym {epigramma}”. Każdemu *Kwiatowi* odpowiada *Kwiatek* będący jego materialnym pomnikiem. Dzięki wyposażeniu w osobną lemmę zyskuje charakter odrębnego emblematu, którego wymowa jest czasami inna od podstawowego sensu zastosowanych symboli. Sama konstrukcja dzieła wskazuje zatem, że jego celem nie było dostarczenie odbiorcy gotowej interpretacji, ale zachęcenie go do samodzielnego interpretowania odkrytych podobieństw. Dodatkową warstwę skojarzeń, wskazujących na antyczne pierwowzory pustelniczej pobożności Salomei, zawiera „indeks kaznodziejski”, dodany przez Piskorskiego do przekładu zbioru żywotów pustelników i pustelnic¹¹, w którym przewidział on liczne przykłady do wykorzystania w kazaniach na święto Salomei.

Pierwszy *Kwiat* opisuje „urodzenie¹²”, czyli prozapię błogosławionej. Przypomniano tu jej pokrewieństwo z innymi świętobliwymi Piastami, wskazując na „świętobliwość dziedziczną”. Salomea jest więc „nie mniej wstydlivą” siostrą Bolesława, potomkinią siostry Mieszka Adelajdy¹³, wnuczką Kazimierza Sprawiedliwego, a także krewną Adelajdy¹⁴ i powinowatą Jadwigi Trzebnickiej. Piskorski zaznaczył, że córka Leszka Białego i Grzymisławy przyszła na świat 8 v 1202, a dzień ten „dziwną wypogodził się wesołością”, którą zinterpretował jako cudowną zapowiedź świętości księżniczki i skojarzył z nadprzyrodzonymi okolicznościami narodzin Eliasza¹⁵. Na rycinie (il. 88) ukazano Salomeę w towarzystwie rodziców i brata, z którym łąpią kwieciste gałązki, rzucane z obłoków przez anioła. Na ścianach komnaty ukazano dwa symbole heraldyczne¹⁶ – polskiego orła wlatującego ku wschodzącemu słońcu i ruskiego lwa wspinającego się na górę – ze wspólną lemmą *Co na niebie jest,*

¹¹ Na temat tego dzieła zob. s. 246–249.

¹² O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty w tym rozdziale pochodzą z odnośnych fragmentów w Piskorski 1691a.

¹³ Postać o kwestionowanej autentyczności. Tradycyjnie uważana za żonę księcia węgierskiego Gejzy i matkę św. Stefana. Obszerne rozważania na ten temat zob. Balzer 1895, s. 29–34.

¹⁴ Piskorski wspominał tu o Adelajdzie, siostrze Kazimierza Sprawiedliwego, ale prawdopodobnie miał na myśli jego córkę, założycielkę klasztoru Dominikanów w Sandomierzu.

¹⁵ *Żywoty Ojców* 1688, s. 835.

¹⁶ Zob. Kozak 1982, s. 117.

⁶ Dreścik 1987.

⁷ Macioł 2000.

⁸ Kozak 1982, s. 114. Zob. też Domogalla 2005, s. 98.

⁹ Dreścik 1987, s. 37.

¹⁰ Zob. 197–203.

88. Pochodzenie bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



89. Grodzisko, brama gł., ▶ fot. M. Kurzej



90. Pierwsze słowa bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



91. Grodzisko, kolumna ▶ bł. Salomei, fot. M. Kurzej



nie co na ziemi i czterowierszem, wskazującym na umiłowanie czystości i porzucenie spraw ziemskich dla niebiańskich przez oboje rodzeństwa. Scenie tej odpowiada *Kwiatek* otwierający zbiór, którym jest brama na teren sanktuarium (il. 89). Umieszczono na niej dewizę *Haec requies mea, hic habitabo, quoniam elegi eam*, zaczerpniętą z Psalmu 131, oraz lemmę *Floruit virga Aron*. Ta metafora, odnoszona

pierwotnie do Marii¹, wskazuje na pierwotną patronkę tego miejsca, przedstawiając Salomeę jako jej czcicielkę i naśladowniczkę. Napisowi odpowiadają gałązki ukazane na rycinie *Kwiatu*, który łączy też z bramą oczywista symbolika wejścia jako początku życia, ale też nadprzyrodzone

¹ Zob. Marraccy 1684, s. 301.

zrządzenie Opatrzności. Sam czas narodzin Salomei – dzień św. Stanisława – wskazywał, że przyszła ona na świat by zostać patronką Polski, a ukryte w miejscu jej pustelni złoże białego marmuru mogło być interpretowane jako znak, że w tym miejscu miała dokonać żywota, bądź też cud dokonany za wstawiennictwem błogosławionej².

Drugie wydarzenie to wypowiedzenie przez Salomeę pierwszych słów, które brzmiały „Jezus Maria”. Na ilustracji (il. 90) ukazano Matkę Boską z Dzieciątkiem, które przyjmuje te słowa, oraz dewizę „z ust dzieci i niemowląt” zaczerpniętą z Psalmu 8, a także anioły obsypujące dziewczynkę kwiatami i małego Bolesława podającego jej owoce. Słowa błogosławionej zinterpretowano oczywiście jako zapowiedź jej przyszłej świętości, co Piskorski wyraził metaforą „Z pogodnego jutrzeńki wejścia, złote dnia godziny; z dzieciństwa jako kto żywot, źle czy dobrze na po tym ma prowadzić, nieplonnym domniemaniem przepatrujemy”. Do tej metafory odnosi się odpowiadający wydarzeniu „Kolos Błogosławionej” (il. 91), czyli jej figura na kolumnie, na której trzonie umieszczono „słonecznik bez prętu znakującego, godziny znaczący”. Jego działanie było obliczone na najdłuższy dzień w roku, a odczytanie godziny polegało na znalezieniu w trzonie kolumny nacięcia, którego krawędzie nie rzuciły cienia, zgodnie z przypisanym mu mottem „Bez cienia światłość”³. Kolumna jest więc dowodem wypełnienia przepowiedni odczytanej z jej pierwszych słów, a sam zegar słoneczny, umieszczony pod figurą, symbolizuje metafizyczne światło wyrażające świętość danej osoby, co jest też kluczem do interpretacji pozostałych grodziskich „słoneczników”. Na postumencie umieszczono napis określający Salomeę jako patronkę Polski, wspominający hojność Bolesława, który przekazał jej Grodzisko, oraz czterowiersz przypominający o tym, że tutaj Salomea spędziła siedem ostatnich lat życia, zmarła i została pochowana przed przeniesieniem jej relikwii do Krakowa. Z czwartej strony wypisano słowa „petra refugium”, zapowiadające porównanie pustelni Salomei do innych skalnych samotni⁴. Kolumna jest też aluzją do

opisanej w najstarszych żywotach Salomei wizji o. Bogusława, franciszkanina, który w momencie śmierci klaryski miał ją ujrzeć wchodzącą do nieba między dwiema kolumnami i usłyszeć melodię pieśni ze słowami wykorzystanymi jako lemma poprzedniego *Kwiatka*:

Factumque eciam est, quod frater Boguslaus dictus Lupus, ordinis predicti [franciscanorum], qui illo tempore stabat in castro sancta[e] Salome[a]e, in quadam visione vidit duas columpnas marmoreas de celo protensas, ante capellam sancta[e] Salome[a]e et per easdem columpnas vidit beatam Salomeam ascendentem ad altitudinem c[a]eli. Qui in tali visione, in qua nec perfecte dormiebat nec perfecte vigilabat, audiebat dulcissimum cantum decantari ad similitudinem melodie, qua cantatur „Fronduit, floruit Aaron virgula”, nec tamen cantantes vidit. Qui plene expergefactus audivit vocem sorosum deflencium. Erat autem illa hora, qua sancta Dei in sabbato proximo infra octo dies suae infirmitati in Domino obdormivit⁵.

Stało się bowiem, że brat Bogusław zwany Wilkiem, ze wspomnianego zakonu [franciszkanów], który znajdował się wtedy na zamku św. Salomei, zobaczył w pewnej wizji dwie marmurowe kolumny spuszczone z nieba przed kaplicą św. Salomei i widział bł. Salomeę wchodzącą po tych kolumnach na wysokości nieba. I w tej wizji, w której ani niezupełnie spał, ani w pełni nie czuwał, słyszał najśodszy śpiew, intonowany na podobieństwo melodii „Zakwitła, zazieleniła się różdżka Aarona”, ale śpiewających nie widział. A gdy się zupełnie obudził, usłyszał głos płaczących sióstr. Była to bowiem ta godzina, w której święta Pańska, w sobotę, po ośmiu dniach choroby, zasnęła w Panu.

Według innej wersji „pobożna jedna białogłowa” zobaczyła „dwie kolumny wysokie, po których dusza pomienionej Błogosławionej Matki do nieba wstępowała”. Piskorski przypomniał to w kazaniu o św. Kindze, wyjaśniając, że kolumna oznacza biskupa Mikołaja Oborskiego (h. Roch), który prowadził procesy kanonizacyjne obu klarysek⁶.

Na kolumnie umieszczono posąg Salomei „Ukrzyżowanego Pana między liliami pokazującej”⁷, co odpowiada rycinie trzeciego *Kwiatu* (il. 92), ukazującej przyszłą klaryskę ofiarującą serce „Barankowi, który się pasie między liliami”. Na filakterii ze słowami *Ubi est thesaur[us] tuus* narysowano

jednym z powodów przeniesienia klasztoru do Krakowa (zob. Gąsiorowska 2015, s. 77).

⁵ *Vita sanctae Salomeae...*, s. 781. Zob. Karwacki 1911, s. 103.

⁶ Piskorski 1691b, k. A4v. Profesor przypomniał tam udział biskupa w procesach beatyfikacyjnych i kanonizacyjnych Jana Kantego, Stanisława Kostki i Szymona z Lipnicy i kojarząc te zasługi z herbem, porównał go do kardynała Colonna, który przywiózł do Rzymu kolumnę Biczowania (Piskorski 1691b, k. B2r, cr).

⁷ Na przełomie w. XIX i XX został on zastąpiony figurą św. Klary (Holcerowa 2007, s. 175).

² Zob. s. 106.

³ Na temat działania tego zegara zob. Dreścik 1987, s. 44, 45.

⁴ Domogalla przypuszczał, że kolumna została ustawiona na miejscu studni, wzmiankowanej w aktach procesu beatyfikacyjnego Salomei, będącej miejscem samobójczej śmierci kilku zakonnic, chcących uniknąć gwałtu w czasie jednego z najazdów tatarskich. Badacz ten zastanawiał się nawet, dlaczego Piskorski nie upamiętnił tego wydarzenia, sugerując, że świadomie ukrył studnię, pozostawiając widza z trudną do rozwikłania zagadką (Domogalla 2005, s. 73, 75, 94). Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak prostsze wytłumaczenie: ów tragiczny epizod nie pasował do skomponowanego przez Piskorskiego programu, ukazującego Grodzisko jako miejsce szczególnego działania Łaski Bożej. W jego czasach na terenie założenia z pewnością znajdowało się jednak źródło wody i niewykluczone, że była nim właśnie studnia ukryta pod kolumną. Nie ma jednak pewności, że istniała ona już w w. XIII, skoro trudny dostęp do wody był

92. *Ślub czystości bł. Salomei*, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



93. Grodzisko, posąg ► Bolesława Wstydlwego, fot. M. Kurzej



94. *Wyjazd bł. Salomei na Węgry*, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



95. Jerozolima, ► Łuk Ecce Homo, ok. 1860, fot. L. de Clercq



niewielką gałązkę, której pędy układają się w litery SP, co można hipotetycznie interpretować jako zakamuflowaną sygnaturę Piskorskiego (il. 35)¹. Aluzję do napisu stanowi ukazany w tle widok Wawelu z wyeksponowanym budyn-

kiem katedralnego skarbcza. Rycina upamiętnia ślub czystości złożony przez Salomeę w trzecim roku życia, przez który poszła ona w ślady św. Eufrazji, Heliodora i Eugenii². Odpowiada jej figura (il. 93) również słynącego z tej cnoty

¹ Zob. s. 41.

² *Żywoty Ojców* 1688, s. 302, 309, 726.

księcia Bolesława, który wraz ze swą żoną Kingą złożył podobny ślub. Władcę przedstawiono wspartego na drzewcu, wskazującym godziny na tarczy zegara.

Pobożność pasyjną Salomei³, o której przypominał rycyfyks w dłoni jej wyobrażenia na kolumnie, przywołano też w następnym *Kwiatku*, zestawiając samotność cierpiącego Zbawiciela z wysłaniem trzyletniej Salomei na Węgry, wymuszonym „uprzykrzonymi prośbami i surowymi groźbami” swatów króla Andrzeja, występujących w imieniu jego syna Kolomana. Epizod ten zilustrowano (il. 94) sceną pożegnania dziewczynki z rodzicami oraz emblematem ukazującym orlicę wlatującą nad winnice z lemmą *Si sumpsero pennas diluculo, illuc manus tua deducet me*, która parafrazuje Ps 139,9 i 10. O wydarzeniu tym przypominał niezachowany łuk z figurą ubiczowanego Chrystusa, ustawiony, nad urwiskiem opadającym do doliny Prądnika. Według opisu w *Kwiatkach* była to „tęcza wystawiona robotą niegładką, wiele postaw zwierząt pokazującą {arcus opere rustico, complures ferarum species referens}”. W dokumencie wizytacji z r. 1783 ten element sanktuarium opisano następująco: „Pan Jezus do słupa przywiązany na forszcie dębowym, malowany w strukturze kamiennej z martwice kładzionej”⁴, można jednak przypuszczać, że nie był to już stan pierwotny, gdyż opis wyraźnie mówi o łuku⁵. Najpewniej była to ideowa kopia jerozolimskiego łuku *Ecce Homo* (il. 95) – rzymskiej bramy triumfalnej otwierającej wejście na forum. Była ona interpretowana jako pozostałość ganku prowadzącego do twierdzy Antonia, z którego Pilat miał wygłosić owe słynne słowa, pokazując ubiczowanego Chrystusa ludowi. Piskorski uwypuklił paradoks wywyższenia Chrystusa poprzez poniżenie, zaznaczając, że jest to łuk wystawiony Ubiczowanemu („arcus flagellato Christo erectus”) i umieszczając na nim starotestamentowe zapowiedzi tej sceny: *Non erat ei species, neque decor* (Iz 53,2) oraz *Circumdederunt me canes multi, consilium malignantium obsedit me* (Ps 22,17). Można więc przypuszczać, że pierwotnie wizerunek Chrystusa ubiczowanego był kamienną figurą ustawioną na szczycie łuku. W zimowe popołudnia mógł on rzucić cień na kolumnę błogosławionej, stając się symboliczną wskazówką umieszczonego na niej zegara. Piskorski zaznaczył, że „tęcza” znaj-

dowała się za drugą bramą cmentarza, dokładnie naprzeciw pierwszej, co czyniło z niej szczególnie istotny element kompozycyjny, zamykający oś poprzeczną całego założenia.

Następnym wydarzeniem jest ślub Salomei z Kolomanem, w którym błogosławiona „naśladowcę nienaruszonych znalazła czystości”. Wśród antycznych świętych żyjących w takich związkach Piskorski wskazał Olimpię, Protokomesa i Eucharistusa, który był dzięki temu „nad dwóch pustelników większy”⁶. Wydarzenie zostało ukazane (il. 96) na tle obrazu *Zaślubiny Marii i Józefa*, do którego dodano lemmę *Vinum germinans virgines*, zaczerpniętą z litanii do Najświętszego Sakramentu. Odpowiada mu wejście do kościoła (il. 97) z napisem dedykacyjnym *Deo, Deiparaeque Virgini in caelos assumptae, et B. Salomeae Virgini, Patronae, Sacrum, Anno Domini M. DC. XCI. dedicatum*. W tym miejscu Piskorski najwyraźniej podkreślił związek między obiema patronkami Grodziska, przypominając nie tylko ich panieńskie zaślubiny, ale też sławne potomstwo: Maria zrodziła Chrystusa – winną latorośl, a Salomea, jako założycielka klasztoru, wydała „wdzięczne niebu panien grono”.

Szczególnie wyrafinowaną metaforykę Piskorski zastosował w kolejnym *Kwiecie*, którym jest złożenie przez małżonków ślubów tercjarskich. W tle tej sceny (il. 98), rozgrywającej się przy ołtarzu, ukazano Stygmatyzację św. Franciszka oraz emblemat z rysiem ściganym przez dwa jelenie i lemmą *Trahe me in odorem*, odnoszący się do podążania za pięknym przykładem⁷. Wydarzenie to upamiętniono we wnętrzu kościoła (il. 99), eksponując tam symbolikę trynitarną, obecną również w potrójnych ślubach, czy właściwie przyrzeczeniach tercjarskich, odnoszących się do czystości, ubóstwa i posłuszeństwa. Ustawiono w nim trzy ołtarze – przytęczowe bł. Salomei⁸ i Ukrzyżowania⁹ oraz główny (il. 25), wyposażony w trzy mensy¹⁰, trójpolowy, z obrazami ukazującymi obie patronki kościoła, czyli Salomeę i Wniebowziętą Marię¹¹, oraz figurami śś. Józefa i Sebastiana. W zwieńczeniu ukazano Koronację Marii z napisem *Universum Trinitatis Complementum*, który należy odczytywać w kontekście poglądów Piskorskiego na naturę Matki Bożej¹². Wezwania ołtarzy skojarzono ze ślubami tercjarskimi – Maria jest uosobieniem czystości,

³ O szczególnej dewocji klaryski do Męki Pańskiej oraz Najświętszego Sakramentu obszernie pisał Opatowiusz 1633, s. 248–254.

⁴ Dreściak 1987, s. 39. Do niedawna zachowała się jeszcze znacząca pozostałość tej struktury – zapewne podstawa jednego z ramion łuku. Obecnie istnieje tylko fragment jej dolnej części.

⁵ Macioł zwróciła uwagę na akwarelę Józefa Peszki, ukazującą w miejscu owej „tęczy” niewielką czworoboczną budowlę nakrytą namiotowym daszkiem, w której, na postumencie, znajduje się figura klęczącej postaci, widoczna od tyłu przez arkadę (zob. Macioł 2000, s. 28). Wbrew jej wnioskowi nie można jednak uznać tego przekazu za wiarygodny. Widok nie był malowany z natury, gdyż Grodzisko ukazano z punktu znajdującego się nad dnem doliny, namalowanej budowli nie da się połączyć z reliktem znanym z fotografii, a zaznaczona w kapliczce figura nie przedstawiała ubiczowanego Chrystusa.

⁶ *Żywoty Ojców* 1688, s. 410, 578, 660, 773.

⁷ Zob. Kozak 1982, s. 123.

⁸ W *Kwiatkach* opisano ołtarz z obrazem, obecny, z figurą, musiał więc powstać po ich wydaniu. Macioł zauważyła, że nastawa ukazuje Salomeę w momencie jej przedśmiertnej wizji – unoszona na obłoku zakonnica patrzy w górę, gdzie w zwieńczeniu ołtarza znajdowała się figurka Matki Boskiej (Macioł 2000, s. 69).

⁹ Wezwanie tego ołtarza zmieniono w 2. ćwierci w. XVIII na św. Marii Magdaleny, a po r. 1783 ustawiono w nim figurę tej świętej przeniesioną z jej kaplicy (Macioł 2000, s. 21).

¹⁰ Zob. s. 38.

¹¹ Na początku w. XX w ołtarzu znajdował się obraz ukazujący Wniebowzięcie NMP i klaryski otaczające jej pusty grób (Karwacki 1911, s. 173).

¹² Zob. s. 207–209.

96. Ślub bł. Salomei z Kolomanem, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



97. Grodzisko, ► kościół, elewacja frontowa, fot. M. Kurzej



Chrystus posłuszeństwa, a błogosławiona zakonnica ubóstwa. Dopełnieniem programu kościoła były¹ ustawione na gzymsie figury patronów Polski: Wojciecha, Stanisława, Kazimierza, Floriana, Jana Kantego, Jacka, Szymona z Lipnicy, Stanisława Kostki, Salomei i Kingi, a także św. Klary i Ludwiny². Symboliczne znaczenia nadano też sztukatorskiej dekoracji sklepienia, którą w prezbiterium stanowiły księżyc i gwiazdy „noc tego wieku znacząc”, a w nawie „słońce na palmy i lilie pogładające”, obiecujące „wieczne i bez zaćmienia dni czystym i porządnie wojującym”. Eschatologiczne znaczenie światła podkreśla też cytat z Księgi Hioba (17,12) *Et rursum post tenebras spero lucem*, umieszczony pierwotnie na kamiennym włązie do krypty, którą zapewne identyfikowano z pierwotnym miejscem pochówku Salomei. W odniesieniu do niej można było ten napis rozumieć metaforycznie, jako nadzieję niebiańskiej szczęśliwości po pustelnicznym życiu, ale także dosłownie, jako zapowiedź otwarcia grobu i przeniesienia ciała do Krakowa³. Zaznaczona tu symbolika światła wiąże się z jego praktycznym wykorzystaniem, gdyż przez zróżnicowanie

wysokości i rozgliwień okien oświetlono wnętrze w miarę równomiernie⁴, ale też skierowano bezpośrednie światło słoneczne na dwa ołtarze w okresie równonocy wiosennej. Ponieważ jest to data kojarzona z rocznicą śmierci Chrystusa, rankiem okulus umieszczony nad wejściem oświetlał ołtarz św. Krzyża, a około godziny 10 (10.20 czasu słonecznego) przez okno w prezbiterium promienie padały na wizerunek Marii w ołtarzu głównym, tworząc oprawę przypadającego wtedy święta Zwiastowania⁵. Najciekawszy efekt Piskorski zaplanował w rocznicę śmierci Salomei, kojarząc go z *Kwiatem XVII*⁶.

Kościół został więc ukształtowany jako sanktuarium Salomei. Chociaż nie było w nim jej relikwii większych, miejsce pierwotnego pochówku było z pewnością bardzo istotne i mogło być otaczane kultem. Charakterystycznym motywem w dekoracjach mauzoleów były też posągi innych świętych, prezentowane jako wzór dla pochowanego. W tym przypadku była to liczna grupa patronów Rzeczypospolitej, co podkreślało narodowy charakter kultu Salomei, a także założycielka sprowadzonego przez nią do Polski zakonu oraz mistyczka będąca wzorem wytrwałości w umartwieniu.

Siódmy *Kwiat* przypomina o umartwieniach i nocnych modlitwach Salomei, w których naśladowała ona m.in. opata Leona, św. Paulę i mniszkę Taor⁷. Na rycinie

¹ Dreścik wątpił, czy figury kiedykolwiek wykonano (Dreścik 1987, s. 42), chociaż opisanie w *Kwiatkach*, będących w istocie przewodnikiem, elementów nieistniejących, wydaje się nieprawdopodobne.

² Chodzi zapewne o wspomnianą przez Pruszcza świętobliwą Ludwinę z Kęt (zob. Pruszczyk 1662a, s. 215, 216; Dreścik 1987, s. 58), którą przedstawiono tam jako patronkę ksieni Ludwiny Salomei Zamoyskiej. W poprzedniej kaplicy również znajdował się wizerunek patronki jej fundatorki – ksieni Eufrozyny Stanisławskiej (zob. Domogalla 2005, s. 74).

³ Niewykluczone, że sama architektura wnętrza miała przypominać grobową kryptę, co osiągnięto poprzez jego przysadziste

proporcje i umieszczenie okien w głębokich wycięciach kolebki sklepienia.

⁴ Macioł 2000, s. 50, 51.

⁵ Wszystkie te efekty zostały zniweczone przez wprowadzenie witraży oraz zasłonięcie okulusa prospektem organowym.

⁶ Zob. s. 100, 101.

⁷ *Żywoty Ojców* 1688, s. 363, 380, 657.

(il. 100) ukazano ją modlącą się w swej komnacie, przed krucyfiksem, pod zapaloną lampą, przy której umieszczono napis *Non extinguetur in nocte lucerna eius*, zaczerpnięty z *Poematu o dzielnej niewieście* (Prz 31,18). Według opisu błogosławiona modli się i głęboko rozważa rzeczy Boskie, przez co „zasługuje utwierdzenia w łasce, ostatnie Słowa z krzyża mówiącego, słowo »Spełniło się«”. Obok ukazano dwa walczące skrzydlate putta, wyrażające „Ducha dobrego, złemu biczem dogrzewającego i ognie mu gaszącego, triumf”. Scena podkreśla pasyjną pobożność Salomei, której chrystomimetyczny charakter został uwypuklony przez zestawienie modlitwy umartwiającej się Piastówny z przedstawieniem modlitwy Chrystusa w grocie ogrodu Getsemani (il. 101) w odpowiadającym mu *Kwiatku*. Figury Chrystusa i anioła podającego mu kielich ustawiono we wnęcie, przy ścianie zamykającej prezbiterium kościoła, na tle malowidła przedstawiającego Judasza i prowadzonych przez niego żołnierzy. Wnękę upodobniono do jaskini przez wyłożenie naciekami krasowymi. Nie był to jednak wyłącznie element przypominający jerozolimską Grotę Pojmania Jezusa, ale wskazówka do odczytania symbolicznego znaczenia całej kompozycji. Według Piskorskiego sztuczna grotka „w tym zda się przeważać, iż roszącymi się ze wsząd skalami, i zupłynieniem w szople zmarłym



VI.

98. *Śluby tercjarskie bł. Salomei i Kolomana*, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



99. Grodzisko, kościół, wnętrze, fot. M. Kurzej

100. Nocna modlitwa bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



101. Grodzisko, Chrystus w Ogrójcu, wyk. Kazimierz Kaliski st., fot. M. Kurzej



102. Bł. Salomea wysyła św. Kingę do Polski, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



103. Grodzisko, posąg św. Kingi, fot. M. Kurzej



strętwiąłemi, opoczyste serca miękcy i ostrym mrozem wewnętrzne oziębienie umysłów łagodnie rozgrzewa”, dlatego całą kompozycję zaopatrzył w napis *Percussit petram et fluxerunt aquae*. Według Ewangelii św. Łukasza (22,44), gdy Chrystus modlił się w Getsemani, „factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram”. Skalne

sople są zapewne aluzją do tej właśnie wzmianki, sugerującą, że sama natura współczuła cierpiącemu Zbawicielowi, a przez dodaną lemmę jego krwawy pot, przelany za ludzkie grzechy, został porównany do wody, która na pustyni napoiła lud Izraela (Wj 17). Pot Chrystusa ugasił pożar grzechu, tak jak dobry duch zgasił pochodnię złego w wyniku



modlitw Salomei. Podobieństwo natury do pocącego się Chrystusa wynikało też z samego sposobu powstawania nacieków jaskiniowych, tworzonych przez krople wody wydobywające się ze skały¹. Uzupełnieniem tego konceptu była prawdopodobnie rzeczywista fontanna, stanowiąca początek cieków kontynuowanego w dwóch niżej ustawionych wodotryskach².

Kolejne dwa *Kwiaty* przypominają udział Salomei w ważnych wydarzeniach historycznych. W pierwszym z nich wysłała ona do Polski Kingę, „aby bratu Wstydliwemu, na miejsce swoje, oddała siostrę najwstydlivszą”. Salomea miała wydać rodakom małą księżniczkę bez zgody świekry, żeby jeszcze trwalej połączyć oba królestwa. Nad sceną (il. 102), w której polscy posłowie zabierają zamkniętą w skrzyni Kingę, ukazano orla oddającego łup innym ptakom, z lemmą *Deditque praedam domesticis suis*. Wydarzenie to upamiętnia posąg Kingi (il. 103) depreczającej berło, które wskazywało godziny na tarczy zegara. Pod figurą znajdował się podpis *B. Cunegundi Virgini, Poloniae Hungariaeque principi, patruis patruelis consortis, virginum virgini*, przypominający o jej dziewictwie oraz koligacji z Salomeą i pokrewieństwie z Kolomanem.

Jego posąg (il. 104), ustawiony na przeciwnym narożniku kościelnego muru, otrzymał podpis *Divo Colomano Regi Haliciae, Principi Hungariae, B. Cunegundis Virginitis*

¹ Piskorski był świadomy tego mechanizmu, o czym świadczy wzmianka w *Kwiatku XVI* (zob. s. 254).

² Taką hipotezę postawiła Elżbieta Macioł, która odnalazła kamienną misę, będącą zapewne pozostałością owej fontanny (Macioł 2000, s. 25, 35).



◀ 104. Grodzisko, posąg Kolomana Halickiego, fot. M. Kurzej

105. Koronacja Kolomana, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

Patruo, B. Salomeae virginis consorti virgini. Godziny na zegarze wskazywało berło trzymane przez księcia. Figura upamiętnia koronację Kolomana i Salomei na króla i królową halicką. Według Piskorskiego uroczystość ta odbyła się w r. 1217 i została odprawiona przez Wincentego Kadłubka, który był posłem Leszka Białego³. Początek ich nieszczęśliwych rządów⁴ został porównany do ukoronowania cierniem Chrystusa. W tle ilustracji (il. 105) ukazano wyłaniające się z obłoków ręce trzymające korony i lilie z podpisem *Nec Salomon, sicut unum ex illis*. Jest to parafraza fragmentu wypowiedzi Chrystusa, przytoczonej w ewangeliach synoptycznych (Łk 12, 27; Mt 6, 29), wynoszącej piękno lilii ponad królewski przepych Salomona i będącej przestrożą przed zbytnią troską o sprawy doczesne. Zestawienie to sugeruje, że małżonkowie nie poświęcali im zbyt wiele czasu, nawet po wyniesieniu do godności królewskiej, a w objaśniającym epigramacie korony określono jako nagrodę za wytrwałość w czystości. Dziejowa rola Salomei przypomniana w obu tych *Kwiatach* odnosi się zarówno do wydarzeń politycznych, jak i rodzinnych oraz życia duchowego, a zaznaczenie jej związków z innymi świętymi i świątobliwymi władcami służyło wspólnemu propagowaniu ich kultu⁵.

³ W rzeczywistości Koloman, koronowany w r. 1215, w następnym roku stracił władzę i objął ją ponownie w r. 1219, przybywając do Halicza wraz z Salomeą (Sander 2015, s. 43).

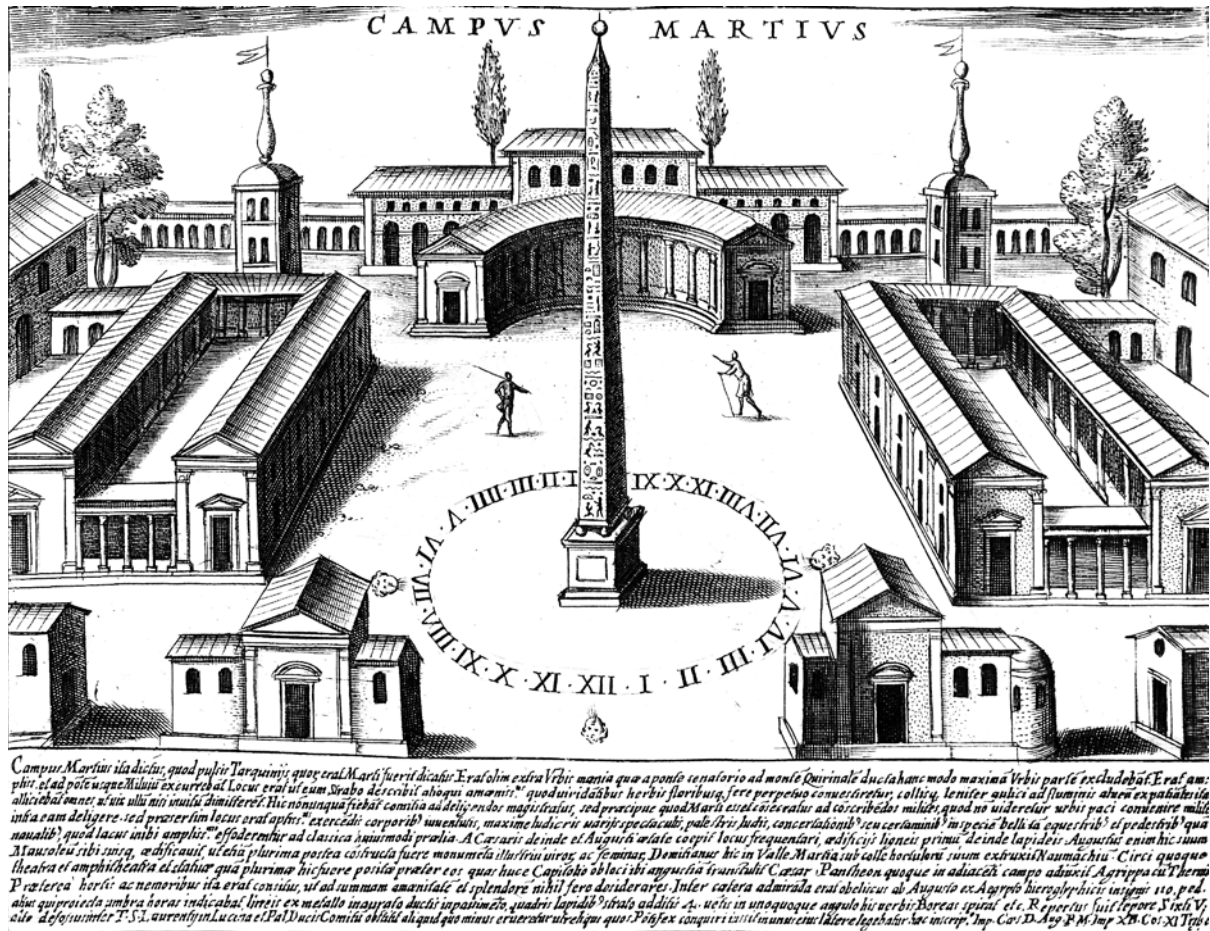
⁴ Panowanie Kolomana wypełniły walki z Mściśławem II Udalym, który w r. 1222 wziął go do niewoli i wypuścił w zamian za zrzeczenie się praw do królestwa (Sander 2015, s. 45).

⁵ Zob. s. 220–222.

106. Grodzisko, figura słońca, fot. M. Kurzej



107. Rzym, zegar słoneczny na Polu Marsowym, ryc. Giacoma Laura, wg Lauro 1625



Następny *Kwiat* to działalność dobroczynna Salomei. Piskorski opisał ją z użyciem metafor odnoszących się do wody: „Miłosierdzie, boskiej dobroci na naród ludzki przebijające wylanie, rozplynęło się w sercu panińskim”. Pomnikiem miłosierdzia jest fontanna w formie dźwigającego obelisk słońca (il. 27, 106), który „trąbą wylanemi do góry wodami, częstuje przychodzących i cieszy napisem takim: *Ciężar mój lekki*”. Na ścianie obelisku napisano *Quae ascendit per desertum, sicut virgula. Anno Domini M. DC. LXXXVI. ipsa Octava Assumptae in caelum Deiparae*, a na jego szczycie ustawiono figurkę Wniebowziętej. Drugi z cytatów (PnP 3,6) wskazuje na symbolikę maryjną rzeźby¹, natomiast pierwszy to słowa Chrystusa z Ewangelii św. Mateusza (11,30), będące zapowiedzią pokrzepienia utrudzonych.

Pokrzepieniem tym jest w Grodzisku woda wypływająca z fontanny i wydobyta ze skały, a jej źródłem jest Chrystus, którego pot wsiąkający w opokę zobrazowano w scenie Modlitwy w Ogrójcu. Skojarzenie jej z fontanną nie tylko podkreśla sens ofiary Chrystusa, ale też wyraża metafizyczną symbolikę żywiołu², wskazując na Boga jako źródło dobrodziejstw świata stworzonego, które są pierwowzorem dobroczynnej działalności Salomei. Podobną metaforę zastosował w jednym z wierszy Jan Andrzej Morsztyn, porównując krwawy pot Zbawiciela do rzeki miłości, a jego samego – do bojowego słońca, który nie boi się śmierci.

[...] Poci się krwią mój Stworzyciel:
Rzeka miłości, ściśniona brzegami,
Rwie tamę, która strzymać jej nie może,
I nad swe dawne rozlewa się łoże;
Poci się krwią mój Zbawiciel:
Morze boleści, wzburzone wałami
Z słusznego żalu tak, że wściekłych biegów
Granica dawnych nie wstrzymuje brzegów.
Poci się krwią (o widoku!):
Słoń w bitwę wprawny, w którym zajuszona
Chęć do potkania, kiedy więc krew widzi,
Naciera naraz, śmieie z śmierci sztydzi;
Pot krwawy bieży jak z stoku [...] ³.

Ta przenośnia tłumaczy, dlaczego grodzicki słoń nosi ochronny fartuch zbroi, pozwalając przypuszczać, że wykorzystanie jako wzoru ryciny w traktacie Dietterlina (il. 29) nie było przypadkowe⁴.

¹ Na temat symboliki słońca i obelisku zob. Dreścik 1987, s. 61–69. Połączenie aluzji do Chrystusa i Marii (znacznie częściej określanej jako fontanna lub źródło) może być kolejną aluzją do identyczności ich natur (zob. s. 208).

² Zob s. 250.

³ Morsztyn 1988, s. 179.

⁴ Na wzór wskazała Elżbieta Macioł (Macioł 2000, s. 80). Przekazu ideowego w wykorzystaniu tego wzoru domyślał się już Witold Domogalla, jednak jego interpretacja, zakładająca świadome



Plac z fontanną był pierwotnie otoczony murem, a schody prowadzące na niego z przykościelnego cmentarza znajdowały się w zadaszonym korytarzu, więc obelisk można było zauważyć dopiero po ich przejściu⁵. Jednak we wspomnianym na nim okresie oktawy święta Wniebowzięcia, o zachodzie słońca, rzuca on cień na grotę Getsemani podkreślając w ten sposób związek między tymi elementami sanktuarium. Sam obelisk, którego cień wykorzystano jeszcze w następnym *Kwiatku*, jest więc – jak w starożytnym rzymskim *Horologium Solarium Augusti* (il. 107) – wskazówką największego w Grodzisku astronomicznego zegara.

Według opisu Piskorskiego działalnością dobroczynną Salomea po raz kolejny naśladuje tego, „który wyniszczył samego siebie, postać sługi wzięwszy”, czyli Chrystusa

użycie groteski (Domogalla 2005, s. 91), jest w kontekście całości przekazu Grodziska zupełnie nieprzekonująca.

⁵ Dreścik 1987, s. 60, 61, przyp. 94.

108. Bl. Salomea rozdająca jałmużnę, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

109. Śmierć Kolomana,
ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



XI.

Ich struktura, wyłożona kamieniami i naciekami krasowymi, zachowała się dość dobrze, ale wystrój rzeźbiarsko-malarski uległ niemal całkowitemu zniszczeniu, przez co interpretacja szczegółów znanych tylko z lakonicznych opisów w *Kwiatkach*, jest znacznie utrudniona. Kaplice-groty upamiętniają pierwowzory pustelniczego życia Salomei w Grodzisku oraz wydarzenia, które ją do niego doprowadziły. Pierwszym z nich jest śmierć króla Kolomana, po której jego żona została klaryską, czyli „Oblubieńcowi panieństwa swego słodkie Godowe pienie, rozplywającym w radości sercem wyśpiewała: *kochanek mój mnie, a ja jemu, który się pasie między liliami: znalazłam którego ukochała dusza moja, dostałam go i nie opuszczę*”. Po śmierci męża towarzyszem Salomei został więc Chrystus – Baranek pasący się między liliami, czyli oblubieniec poświęconych mu dziewic¹. Ilustracja (il. 109) przedstawia dworzan oplakujących króla oraz królową modlącą się przed krucyfiksem, a w tle – synogarlicę siedzącą na suchej gałęzi z podpisem *Orphanotu eris adiutor*. Są to zapewne również słowa wypowiediane przez Salomeę, na co wskazuje wychodząca z jej ust pusta filakteria. Śmierć Kolomana zestawiono z jaskinią grobu Matki Boskiej (il. 110), którego pusta komora, umieszczona pod mensą ołtarza, wskazuje na Wniebowzięcie, ukazane w poprzednim *Kwiatku*. Zaśnięcie i pogrzeb Marii są więc zapowiedzią jej radosnego wywyższenia, podobnie jak zgon świętobliwego władcy zapowiada jego niebiańską chwałę, a dla Salomei jest początkiem jeszcze bliższego związku z mistycznym Oblubieńcem. Szczególne znaczenie tej kaplicy zostało zaakcentowane efektem świetlnym. Jak zauważyła Elżbieta Macioł, rankiem, w święto Wniebowzięcia Marii, cień obelisku pada do wnętrza kaplicy, sięgając jej ołtarza, symbolicznie wyznaczając drogę prowadzącą na szczyt słupe².

Dopełnieniem zaślubin Salomei z Chrystusem było jej wstąpienie do założonego przez nią pierwszego polskiego klasztoru Klarysek w Zawichoście. Piskorski zaznaczył, że jest to miasteczko rozślawione triumfem jej ojca Leszka Białego nad księciem halickim Romanem, możliwe więc, że fundację klasztoru postrzegano jako wotum za to zwycięstwo. Salomea przyjęła habit z rąk biskupa Prandoty, „życia doskonałego czleka”. Na rycinie (il. 111) scena rozgrywa się przed ołtarzem św. Marii Magdaleny i pod figurą personifikacji trzymającej jarzmo. Jest to atrybut zarówno Cierpliwości, jak i Małżeństwa, wizerunek odnosi się więc zarazem do cnót zakonnych Salomei oraz do sensu uroczystości obłóczyn, które są jej zaślubinami z Chrystusem. W tle ukazano wypierającą się orlicę, która wzlatuje ku słońcu, z podpisem *Renovabitur iuventus tua*. Ten fragment,

¹ Metaforę tę zaczerpnięto z PnP 2, 16. Jako towarzyszkę Baranka pasącego się między liliami Piskorski określił również św. Agnieszkę w kościele św. Anny.

² Macioł uznała, że wzmoczeniu tego efektu służyło umieszczone na ołtarzu lustro, nie wskazała jednak źródła informacji o jego użyciu (Macioł 2000, s. 53).



110. Grodzisko, jaskinia grobu Matki Boskiej, fot. M. Kurzej

według Listu św. Pawła do Filipian (2,7). Na rycinie (il. 108) ukazano ją rozdającą skarby ubogim, w zestawieniu ze sceną żniw dokonywanych przez aniołki, unoszące ku górze snopy zżętego zboża, i lemmą *De benedictionibus et metet*. Wierszowana eksplikacja sugeruje, że hojność błogosławionej zostanie wynagrodzona w Niebie, i zawiera prośbę o jej dalsze łaski.

Zachodnią ścianę placu z obeliskiem zajmują trzy przylegające do siebie kaplice, tworzące z zewnątrz jedną zwartą bryłę, a wewnątrz zaaranżowane na kształt sztucznych grot.



zaczepnięty z Ps 103,5, wskazuje na orla jako symbol młodości, przypominając, że Salomea zachowała dla Chrystusa atrybut tego wieku, jakim jest dziewictwo. Jak zauważyła Anna Kozak³, Piskorski wykorzystał tę metaforę także w jednym z kazań o Salomei:

Orlico Polska, bisiolem Czystości Panieńskiej jaśniejsza więcej niż królewską purpurą! Zaraz od mleka zaslodziwszy sobie niewinne usta najslodszą ambrozją Imienia Pańskiego i Matki Jego, gorącym Olejem Miłości Boskiej serce swoje zapaliwszy, po wszystkie sześćdziesiąt lat i dwie życia twego, zawsze niewinność twoją niemowlęcą odnawiała; wszystkie święte czyny twoje na chwałę Boga, na wysławienie Imienia jego obracała, *renovabitur ut aquilae juvenus tua*. Jako orzeł odnawia młodość swoją, tak i ty orlico skrzydeł wielkich i w tak dojrzałym wieku młodzianką byłaś⁴.

Czterowiersz wyjaśniający emblematy przypomina też o jej duchowym potomstwie, którym są zakonnice z założonego przez nią klasztoru.

Wydarzenie to zostało zestawione z kaplicą przypominającą pustelnię Sapsas⁵ (il. 112), czyli pustelnię św. Jana

³ Kozak 1982, s. 117–119.

⁴ Piskorski 1706, s. 930. Tę metaforę Piskorski zastosował też w tytule panegiryku ku czci ks. Jana Fugasowica (Piskorski 1664b).

⁵ Jak zauważył Dreścik (1987, s. 70), jaskinia Sapsas została rozslawiona przez św. Jana Moschosa, którego dzieło weszło w skład przełożonych przez Piskorskiego *Żywotów* (*Żywoty Ojców* 1688, s. 737). Opisano tam historię pewnego mnicha, który chciał



111. Oblóczyny bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

112. Grodzisko, pustelnia św. Jana Chrzciciela, fot. M. Kurzej

Chrzciciela – prekursora chrześcijańskiego eremityzmu i patrona zakonów mniszych, któremu dedykowano kościół w Zawichoście ufundowany przez Salomeę.

Druza z pobocznych [kaplic] Dziecinę Chrystusowego Marszałka, między skałami pokazuje, prawą ręką na kamieniu wspierającego się, lewą w Tarczy i perspektywie jej, wspaniałą twarz Ojca Ojczyzny Jana III wystawiającej {scutum dioptricum, augustam faciem Patris Patriae, Joannis III repraesentans}, przychodzącym pokazującego⁶. Napis: *Wielkim wielkie imienia należą*. Poniżej ma Baranka bielusieńkiego, daleko przez perspektywę zachodzącego {Agnum candidissimum, longium ope dioptrae evagentem} i wodę z góry spływającą usty chwytającego, którego litera E świetna, tamże przydana pokazuje. Kształt dalszy wewnętrzny spłynienie zmyślone wód, tęcze wśród jaskini powstające, i wielorakie kształty ludzkie, zwierząt, gadzin, urodzone nie zrobione ozdabiają i wdzięczność Łasce, do przychodzących uśmiechającej się jedną dosyć wielką. Nad podwojem napis: *Głowski*.

zostać pustelnikiem na górze Synaj, ale po drodze zachorował i zatrzymał się w małej jaskini nad Jordanem. Tam ukazał się mu św. Jan Chrzciciel, który wyjawiał mu historię tego miejsca „Ja jestem Jan Chrzciciel, a dlatego rozkazuje, abyś nigdzie nie odchodził, gdyż ta jaskinia mała większa jest nad górę Sina. Albowiem do tej często Pan nasz Jezus, gdy mnie nawiedzał, wchodził”.

⁶ Była to figura stojącego świętego, który jedną rękę opierał o skałę, a w drugiej trzymał portret króla (Karwacki 1911, s. 178).

113. *Bl. Salomea oplakująca zakonnice zamordowane przez Tatarów*, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



114. Grodzisko, pustelnia św. Marii Magdaleny, fot. M. Kurzej

Opisane malowidła miały charakter anamorficzny, co jest szczególnie istotne, gdyż takie dekoracje nie były wcześniej w Polsce znane. To rozwiązanie idealnie pasowało do ścian bocznych długiego i wąskiego wnętrza. Upamiętnienie w Grodzisku króla Jana III wiązało się nie tylko z jego patronem – św. Janem Chrzcicielem, ale też z obeliskiem, na którym wspomniano oktawę święta Wniebowzięcia, w trakcie której przypadają urodziny władcy. Wyeksponowanie jego postaci przypominało o szczególnej opiece Salomei nad jego zwycięstwem pod Chocimiem, opisanym w *Kwiecie XXIII*.

Cytat o wielkich imionach, który został być może zaczerpnięty z anagramatu Thomasa Egertona o Juliuszu Cezarze¹, odnosił się również do Salomei. Piskorski porównał ją w ten sposób do słynnej imienniczki – matki apostołów Jakuba i Jana, po raz kolejny podkreślając rolę księżnej jako matki zgromadzenia. W jednym z kazań Piskorski zestawiał z jej imieniem wyrazy *sol* i *meus*, co pozwala skojarzyć z nią także symbolikę solarną². W grodziskiej jaskini Sappas odnosi się ona jednak przede wszystkim do Baranka oznaczonego literą E. Jak zauważył Dreścik, jest to inicjał słów Jana *Ecce Agnus Dei*³, ale też samodzielny przyimek łaciński. Być może miał on wskazywać na Chrystusa jako symboliczne źródło chwały obu Janów – proroka i króla, przypominać o jego symbolicznej roli jako źródła wody zmywającej grzechy, a może też ukazywać go jako źródło światła, tworzącego z tą wodą wspomnianą w opisie tęczę. Można jedynie przypuszczać, że któraś z tych możliwych interpretacji była prawdopodobnie zasugerowana widzowi przez kompozycję tego niezachowanego przedstawienia.

Klasztor zawichojski został zniszczony przez Tatarów w r. 1260⁴. Salomea ocalała, ponieważ „dla spraw klasztoru” przebywała wtedy w Sandomierzu, ale „sześćdziesiąt blisko Panien grono niewinne, razem wycięte upadłszy, tyleż palm wystawiło, obiema Męczeństwa i Panieństwa koronami rozkwitły”. Ilustracja (il. 113) przedstawia przełożoną oplakującą zamordowane siostry na gruzach klasztoru oraz ukazującego się jej Chrystusa, któremu aniołki podają lilie z wieńcami róż. Scenę tą opatriono lemmą *Messui myrrham primam* (będącą kontaminacją PnP 5,1 i 5,3), która wskazuje, że męczeństwo zakonnic jest dopełnieniem ich zaślubin z Chrystusem. Płacząca Salomea została porównana do pokutującej Marii Magdaleny, której poświęcono trzecią z połączonych kaplic, przypominając jej pustelnię w Prowansji, ale też poświęcony jej kościół, który miał się niegdyś znajdować w tej części Grodziska. W aranżacji wnętrza (il. 114), którego „raczej otwarcie Wezuwiusza ogniem tchnącego nazwałbyś, nie Marsyliej jaskinią”, również wykorzystano iluzję perspektywiczną. Przedstawiało ono „krzyż nad srebro i złoto ozdobniejszy”, w drugiej jakoby głębszej jaskini, sprawą tąż perspektywę”, przed którym ustawiona była figura modlącej się pustelniczki⁵. Obok ukazano (prawdopodobnie namalowano) „trupi głowy straszidło”. Napis nad wejściem dedykował kaplicę *Łzom*.

¹ Egerton 1603, s. nlb.

² Piskorski 1706, s. 394, Dreścik 1987, s. 69. Piskorski mógł się inspirować interpretacją imienia św. Eufrozyny (*Żywoty Ojców* 1688, s. 318).

³ Dreścik 1987, s. 70.

⁴ Podczas tego najazdu śmierć męczeńską ponieśli również dominikanie sandomierscy. Na temat ich kultu zob. Krasny 2013, s. 82–86.

⁵ Obecnie znajduje się ona w południowym ołtarzu przy tęczy kościoła.

Wyjście z placu przed kaplicami znajdowało się w jego północnym narożniku i prowadziło skrajem skały na jej północno-zachodni cypel, z którego roztacza się wspaniały widok na dolinę Prądnika (il. 115). Dopiero w tym miejscu pielgrzym, zwiedzający sanktuarium zgodnie z kolejnością *Kwiatków*, zapoznawał się z jego niezwykłym położeniem (il. 19, 86). Skalne urwiska są bowiem niewidoczne od strony wejścia, a później pozostawały ukryte przez mury otaczające kościół i fontannę oraz stopniowy spadek terenu od strony południowo-zachodniej. Piskorski zachwycał się pięknym tego widoku oraz urokiem urządzonego na tyle kaplic ogródka⁶. Zalecenie go uwadze pielgrzymów nie miało jednak służyć wyłącznie zachęceniu ich do kontemplacji natury, ale też przypomnieniu historii miejsca i momentu jej połączenia z żywotem Salomei. Po masakrze w Zawichoście odtworzyła ona klasztor w otrzymanym od brata Grodzisku właśnie ze względu na jego walory obronne. W opisie tego wydarzenia Piskorski porównał Salomeę do oplakującej bliskich Noemi z księgi Rut, zakonnice do oblubienicy, która w Pieśni nad Pieśniami zachowała wszystkie owoce dla swego oblubieńca (7,14), a samo Grodzisko do egipskiej Tebaidy, wslawionej działalnością Ojców Pustyni. Uczony skojarzył też Salomeę z Paulą, która założyła klasztor przy betlejemskiej Grocie Narodzenia⁷. Rycina (il. 116) ukazuje błogosławioną wprowadzającą siostry do Grodziska, w którym widnieje okrągła wieża kościoła, oraz – na drugim planie – synogarlicę, sprowadzającą młode do gniazda uwitego na szczycie krzyża, który stoi na skale, z lemmą *Ubi ponat pullos suos*, zaczerpniętą z Ps 83,4. W eksplikacji tego emblematu Piskorski przypominał, że skała była miejscem zarówno narodzin, jak i śmierci Zbawiciela.

Śmierć i przygotowanie do niej to temat kolejnych trzech wydarzeń z życia Salomei. Pierwsze z nich to jej zasłabnięcie podczas porannej mszy świętej, będące zapowiedzią choroby i zejścia z tego świata. Piskorski zaznaczył, że wydarzenie to miało miejsce w wigilię św. Marcina, a błogosławiona rozważała właśnie odczytane słowa Ewangelii. Na ten dzień przewidziano fragment ze św. Łukasza 12,1–8, w którym Chrystus naucza, by nie bać się śmierci ciała, lecz wtrącenia do piekiel: Błogosławiona przygotowuje się więc do odejścia rozdając kościołom „święty sprzęt, pracą swoją i nakładem zrobiony”, troskę o pogrzeb powierza franciszkanom i wyraża chęć połączenia z Chrystusem, parafrazując Flp 1,23 i Rz 8,35: „Cupio dissolvi et esse cum Christo! Quis nos separabit a charitate Christi? An mors?”. Na rycinie (il. 117) ukazano ją omdlewającą przed ołtarzem oraz spalającego się Feniksa i napis *Non moriar, sed vivam*. Zestawienie to pokazuje, że przyczyną trawiącej księżną gorączki jest ogień Miłości Bożej. Ponadto nad księżną ukazano aniołka na obłoku, który wskazuje na światłość padającą znad ołtarza, a poniżej narysowano schody

⁶ Zob. s. 249.

⁷ *Żywoty Ojców* 1688, s. 363.



115. Grodzisko, widok w kierunku zach., fot. M. Kurzej



116. Sprowadzenie klarysek do Grodziska, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

prowadzące w dół, zapewne do otwartej krypty. Wskazują one na skojarzenie tej sceny z odnoszącym się do niej elementem kompozycji sanktuarium, którym są „Stopnie Różańcowe” – pięćdziesięciostopniowe schody prowadzące do dawnej celi błogosławionej, zalecające pielgrzymom odmawianie różańca i rozważanie jego tajemnic. Modlitwa ta, często ofiarowywana za umierających, miała być odmawiana przez pielgrzymy we własnej intencji, co Piskorski wyraził fragmentem z II satyry Persjusza – *ut quidquid calcaverit rosa fiat*. Miała też nastrażać ich do pobożności maryjnej, przygotowując do rozważania następnej sceny żywota błogosławionej.

117. Zastąpienie bł. Salomei,
ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginow-
skiego, wg Piskorski 1691a



118. Wizja bł. Salomei, >
ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginow-
skiego, wg Piskorski 1691a



119. Grodzisko, pustel-
nia bł. Salomei, łóżko,
fot. M. Kurzej



Jest nią mianowicie widzenie Najświętszej Matki Boskiej, które Salomea miała podczas śmiertelnej choroby. Piskorski opisał je jako przerywający cierpienie moment radości, będący zapowiedzią szybkiego połączenia umierającej z mistycznym oblubieńcem. Na ilustracji (il. 118) scenie towarzyszą anioły – „Niebiańscy Dziewosłębowie” z lemmą *Ridebit in die novissimo* (Prz 31,25). Wydarzenie to miało miejsce w celi błogosławionej, która została szczegółowo opisana jako odpowiadający mu *Kwiatek*. Poza tym oczywistym związkiem zestawienie nadprzyrodzonej wizji z miejscem pustelniczego odosobnienia uwypukla mistyczny charakter tej formy dewocji, która przez umartwienie prowadzi do osiągnięcia niebiańskiej radości, czasem jeszcze za życia. Taki sens życia w odosobnieniu miał silne oparcie w przetłumaczonych przez Piskorskiego *Żywotach Ojców Pustyni*. Podkreślano tam, że

którzykolwiek mieszkali na puszczy, Bogu tylko utarczki swojej bieg wystawiali, od żadnego człowieka nie pragnąc objaśnienia, żadnej nie szukając upływającej i próżnej chwały, albo ludzkiej łaski, ale duchowne rzeczy sprawując, a ciała należące i ziemskie pogardzając, aby niebieskie otrzymywali¹.

Przed pustelnią znajdował się niewielki, pochyły „ogródek ku fontannie skłaniający” („hortulus ad fontem declivis”), po którym nie ma obecnie śladu. Doprowadzenie w pobliże pustelni wody, wcześniej zapewne wypływającej z fontanny w grocie Getsemani i przechodzącej przez fontannę z obeliskiem, było symbolem strumienia łaski, który kierował życiem Salomei i prowadził pielgrzymów do jej pustelni.

Z powodu zniszczenia wielu elementów wnętrza celi niektóre szczegóły opisu pustelni są trudne w interpretacji. W niewielkim budynku wydzielono przedsionek i małe pomieszczenie od strony zachodniej. Nad wejściem umieszczono cytat z Ps 54,8 *Elongavi fugiens et mansi in solitudine*. Pierwszą rzeczą, widoczną od progu był „żywy obraz {iconica effigies} pustelnika, krzyż z żywego dębu sprawiony {vivo de robore formatam} na samym skały kraju ściskającego”. Musiała to więc być figura ustawiona na osi wejścia, może w aneksie, widoczna przez otwór zasłonięty obecnie ołtarzem². Ściany właściwego wnętrza wyłożono kamieniami i naciekami krasowymi, natomiast w niezachowanej czaszy kopuły między sztucznymi stalaktydami znajdowały się malowidła. W dwóch głównych polach ukazano „Pawła z Antonim w jaskini hojny bankiet”, opatrzony cytatem z Ps 68,11 *Parasti in dulcedine tu papueri, Deus*, a także modlącego się św. Jozafata z podpisem *Gemma pretiosa Barlaam*. W pendentywach namalowano personifikacje cnót

¹ *Żywoty Ojców* 1688, s. 340.

² Figury nie było już w 2. dekadzie w. XVIII, kiedy to pośrodku pustelni znajdował się stolik z obrazem Matki Boskiej (*Visitatio archidiaconatus cracoviensis...*, s. 40).



120. Grodzisko, pustelnia
bł. Salomei, kalwaria,
fot. M. Kurzej

pustelniczych: Odosobnienia, Milczenia, Umartwienia i Kontemplacji.

Na dydaktyczny sens tych przedstawień wskazywała inskrypcja *Per visibilia in invisibilium amorem*, będąca parafrazą fragmentu prefacji mszalnej o Narodzeniu Pańskim. Widniała ona nad wejściem od strony wnętrza, a także „toż samo czytanie pokazuje się w perspektywie przeciwnej ściany, przeciwko własności zwierciadła, przeciwno wszystko wystawiającego {in dioptra adversi parietis, contra naturam speculi, inversa omnia representantis}”. Z tekstu wynika, że zastosowano tam nieodwracające lustro, prawdopodobnie zbudowane z dwóch zwykłych zwierciadeł zestawionych pod kątem prostym, co jest kolejnym świadectwem zainteresowania Piskorskiego perspektywą i optyką.

O realizacji ideałów zobrazowanych w pendentywach miały przypominać dwa najważniejsze (oprócz pieca i la-waterza) elementy wyposażenia pustelni: półka mieszcząca biblioteczkę z „duchownymi książeczkami” i uformowane z ostrych odłamków skalnych „łóżeczko umartwienia, wez-głowiem kamienia martwego aż do piesszczot od natury usłane” (il. 119). Mistyczną metaforę piesszczot kontynu-uje umieszczona nad zagłówkiem lemma *Quid est som-nus!*, zaczerpnięta z *Milostek* Owidiusza (księga 2, pieśń 9, wiersz 39). Jej dalszy ciąg *Gelidae mortis imago* widnieje na sąsiedniej ścianie, nad płytką wnęką, w której znajdowały się „kości z kamienia, bez ręki zrobionego {corporis humani sceletos de lapide, sine manu facti}”. Najprawdo-podobniej był to skamieniały szkielet znaleziony przez Piskorskiego w jednej z pobliskich jaskiń.

121. Grodzisko, pustelnia
 bł. Salomei, *Cierniem koronowanie*, fot. M. Kurzej



Elementem o charakterze ideowym, przypominającym o pasywnym charakterze pustelniczej pobożności, była wzniesiona w narożu celi miniaturowa kalwaria (il. 120), na którą skierowano światło niesymetrycznym rozglifieniem okna. Jej struktura, wykonana z naturalnych nacieków skalnych,

wystawia rzetelnie wszystek porządek triumfu *królującego na drzewie Boga*, poczynając od bramy miasta napisanej tak: *Którą żywot śmierci przeniósł {qua vita motrem pertulit}*¹, aż do miejsca samego Pańskiego Ukrzyżowania, a po tym w grobie w tejże skale wyciętym złożenia. *Tysiąc ludzi obrazy {Mille hominum species}* palca jednego tam nie przewyższają, a przecie wejście i zejście góry ścieśniają.

Na skale znajdowały się więc zapewne makiety budowli i niewielkie figurki², tworzące aranżację, przypominającą

¹ Lemnę tę zaczerpnięto z hymnu *Vexilla regis prodeunt*.

² Wzmiankę, że były ich tysiące, trzeba rozumieć jedynie jako literackie nawiązanie do jednej z satyr Persjusza.

tw. *Passionkrippen* czy *presepi pasquali*³. Na ścianie w tle zachowały się resztki malowideł ukazujących widok Jeruzolimy (?), na lewo od okna jej plan (il. 23), a w glifie okna jedną ze scen pasyjnych (koronowanie cierniem?) (il. 121). Obok, na ścianie, umieszczono inskrypcję *Ubi est thesaurus tuus, ibi et cor meum* (Mt 6,21), do którego Piskorski przywiązywał szczególne znaczenie⁴.

Do tego cytatu nawiązywały też ostatnie słowa błogosławionej, wspomniane w kolejnym *Kwiecie*. Salomea upomniała swoje duchowe córki, „aby znalezione go skarbu strzegły, z obopólną miłością nade wszystko chowały, zaślubienia swego Chrystusowi Jezusowi Synowi Boskiemu ustawiczną pamięć miały”. Największym skarbem zakonnicy miał być zatem poślubiony im Chrystus, adorowany w nabożeństwie pasyjnym, o którym przypominała grodziska kalwaria, ale też wystrój kościoła klasztorowego w Krakowie⁵.

Pożegnawszy się z siostrami, Salomea odeszła z tego świata o świcie 17 XI 1268. Moment ten został opisany retorycznym pytaniem: „umiera, czy się rodzi?”, skomentowanym przez napis *Non mortua est puella, sed dormit* (Mk 5,39), nawiązujący do obiegu metafory zaśnięcia w Panu i narodzin odchodzącego świętego dla Nieba. Wszelka żaloba powinna więc ustąpić, gdyż Salomea słodko zasypia przy dźwiękach niebiańskiej muzyki, podobnie jak wcześniej Onufry⁶. Na rycinie (il. 122) ponad jej łóżem ukazano muzykujące anioły, a za oknem wschodzącą jutrzenkę⁷ z lemmą *Erumpet quasi mane* (Iz 58,8). W eksplikacji umierająca klaryska została porównana do wschodzącej gwiazdy porannej, która łączy się ze słońcem symbolizującym Najwyższą Światłość. Jej polska wersja należy z pewnością do lepszych czterowerszy zbioru:

Wschodź! zarannych gwiazd nieba jednocz się
 z światłością

Jutrzenko, Boską lśniącą nad wszystko miłością.

Wierzem! dla tegoś weszła, na najwyższym niebie,

Żebyśmy wszelką mieli opatrność od ciebie.

Ta kunsztowna metafora światła była przyczyną, dla której śmierci nie skojarzono z jej cełą, ale z domkiem kapłana (il. 123), który „otworzywszy drzwi obie, pięknym widokiem gór, skał, lasów i ogródka przyległego zaprasza i wchodzących zatrzymuje”. Wypisany nad wejściem cytat z Księgi Przysłów (8,34) *Beatus, qui vigilat ad fores meas quotidie et observat ad postes ostii mei* głosił szczęście mieszkającego

³ Późnym przykładem takiego dzieła w krajach alpejskich może być aranżacja kaplicy Ukrzyżowania przy kościele klasztorowym w Kreuzlingen w Turgowii.

⁴ Zob. s. 41, 99, 133.

⁵ Zob. s. 185.

⁶ *Żywoty Ojców* 1688, s. 58.

⁷ Gwiazda świeciła też nad głową umierającego Nona i anonimowego zakonika wspomnianego przez opata Polichroniusza, zob. *Żywoty Ojców* 1688, s. 739, 770.



xvii.

tam kapłana i był zapewne wyrazem uczuć Piskorskiego związanych z tym miejscem. Ten skromny, jednotraktowy budynek z sienią pośrodku wzniesiono dokładnie prostopadle do osi kościoła, która została wyznaczona przez linię wschodu słońca w rocznicę śmierci świętej. W ten sposób, po otwarciu drzwi we wschodniej i zachodniej ścianie domku oraz znajdujących się na tej samej osi drzwi świątyni, w jej wnętrzu rozgrywał się niezwykle spektakl świetlny. Pierwsze promienie słońca padały na obraz w ołtarzu głównym. Możliwe też, że umieszczony nad drzwiami oculus oświetlał dokładnie malowidło w zwieńczeniu tej nastawy⁸. Zestawienie w niej wizerunku błogosławionej z Zaśnięciem i Wniebowzięciem, a więc scenami końca życia Marii, przypominało więc o nadprzyrodzonych okolicznościach zakończenia ziemskiego żywota obu patronek kościoła. Oprócz tego, około południa światło z okna nawy padało na ołtarz Salomei.

Powrót z pustelni na przykościelny cmentarz to także odtworzenie drogi jej pierwszego pogrzebu, poprzedzającej przeniesienie relikwii do Krakowa 28 VI 1269, wspomnianego w następnym *Kwiecie*. Piskorski zaznaczył, że zachowało się ono nienaruszone i wydawało niezwykle

⁸ Efektów tych nie udało się zaobserwować z powodu braku odpowiednich warunków atmosferycznych. Możliwe, że nie są one już widoczne ze względu na przebudowę domku. Pierwszy z nich występował na pewno, gdyż umiejscowienie drzwi jest pierwotne. Drugi efekt należy uznać za hipotetyczny, gdyż nieznaną jest pierwotna wysokość dachu domku i nie wiadomo, czy zwieńczenia ołtarza nie zasłaniała belka tęczowa.



122. Śmierć bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

123. Grodzisko, ok. 1880, ryc. Józefy Kleczeńskiej wg rys. Feliksa Brzozowskiego

124. Przeniesienie ciała bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

zapach, co jest dowodem na uznanie cnót zmarłej u Boga, który „strzeże kości świętych swoich”. Znakiem świętości Salomei miała być też nadprzyrodzona waga jej ciała, którego po złożeniu na wozie nie były w stanie uciągnąć cztery pary wołów. Zaprzęg miał ruszyć dopiero po tym, jak towarzyszący mu kapłan przypomniał zmarłej o cnotce posłuszeństwa, co oznaczało, że nie chciała ona dobrowolnie opuszczać swojego zgromadzenia. Ten ostatni epizod ukazano na rycinie (il. 124), w zestawieniu z przedstawieniem synogarlicy, która wysiaduje jaja nie zważając na gwałtowny

125. Wprowadzenie klarysek do kościoła św. Andrzeja, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a



126. Grodzisko, miejsce wydobywania tzw. marmuru bł. Salomei, fot. M. Kurzej



wiatr, lemmą z Listu do Rzymian (8,35) *Quis nos separabit a Charitate?* i subskrypcją, która podkreśla matczyną miłość Salomei do duchowych córek, zachęcając je do wzajemności. Gniazdo synogarlicy, uwite na belce krzyża, jest tym samym co w emblemie z *Kwiatu* XIV, związane z nimi wydarzenia wyznaczają więc wyraźnie początek i koniec cielesnego pobytu Salomei w Grodzisku.

Trzy kolejne *Kwiatki* znajdują się już poza właściwym sanktuarium, wyznaczając drogę w kierunku Krakowa. Pierwszy z nich to „okrągły domek murowany, dosyć podły”¹, w którym zamieszkał na starość i dokonał żywota jako pustelnik obożny polny koronny Aleksander Soboniowski². Zmarł on w r. 1674 i został pochowany „przy ścianie ołtarza bł. Salomei”³. Było to na trzy lata przed objęciem prebendy grodziskiej przez Piskorskiego, za czasów którego o pustelniku przypominała też pozostałość celi zbudowanej na urwisku skały, a do czasu także rymowane tłumaczenie Pisma Świętego, przechowywane w biblioteczkce pustelni. Jego przypomnienie w *Kwiatkach* niesie ze sobą szczególnie ważny przekaz skierowany do odwiedzających Grodzisko pielgrzymów, w świetle którego należy interpretować całe założenie. Jest to sugestia, że duchowym dzieckiem Salo-

mei może zostać w pewnym sensie każdy, kto naśladuje jej cnoty poprzez ascezę.

Macierzyńska miłość, łącząca Salomeę z klaryskami, będąc powodem przeniesienia klasztoru do Krakowa w r. 1320, stała się też przedmiotem następnego *Kwiatu*. Według opisu przekazany im kościół św. Andrzeja miał być do tego czasu kolegiatą pod patronatem opatów sieciechowskich, a kapitułę przeniesiono do kościoła św. Idziego. Ilustracja (il. 125) przedstawia zakonnice wchodzące w bramę krakowskiego klasztoru w asyście duchownych i biskupa Nankera. W tle ukazano leżącego trupa, do którego zlatują się orły, z dewizą *Ubiq[ue] erit corpus, ibi congregabuntur* (Łk 17,37). Wyrwana z kontekstu treść napisu zyskała wymowę pozytywną i była być może aluzją do epizodu z legendy św. Stanisława.

Gorące uczucie zakonnice do duchowej matki było oczywiście przykładem dawności jej kultu, a więc ważnym argumentem za beatyfikacją. Klaryski mieszkające w pobliżu ciała Salomei chciały „widzieć nie grób, ale świecę z pod korca grobowych cieniów na lichtarz kościoła wyniesioną i jawnie świecą”. Do tego wyniesienia miało jednak dojść dopiero po kilku wiekach, w momencie wybranym przez Boga, co Piskorski skomentował cytatem z Pieśni nad Pieśniami (3,5) *Ne suscitetis, neque evigilare facitis Dilectam, donec ipsa velit, donec adspiret dies et inclinentur umbrae*. Właśnie zrządzenie Opatrzności, determinujące moment danego wydarzenia, jest punktem stycznym narracji *Kwiatu* i *Kwiatka*, w którym Piskorski opisał założony przez siebie kamieniołom białego marmuru (il. 126), znajdujący się około 400 metrów na południowy wschód od kościoła,

¹ Domogalla przypuszczał, że Soboniowski świadomie stylizował swój domek na basztę (Domogalla 2005, s. 138, 139), co nie wydaje się prawdopodobne, nie można jednak wykluczyć, że pustelnik zaadaptował na mieszkanie pozostałości budowli obronnej.

² Wzmianka w *Kwiatkach* jest jedyną znaną informacją o Soboniowskim.

³ Czyli zapewne przy północnej ścianie kaplicy, przy której później Piskorski ustawił ten ołtarz.



przy drodze do Krakowa. Wiarę w nadprzyrodzony charakter tego odkrycia podsumował on cytatem z Ps 118,23 *A Domino factum est istud, et est mirabile in oculis nostris*⁴. Odkrycie złoża nastąpiło 3 XII 1689, ale pierwsze bryły pozostawiono do wiosny, by sprawdzić ich odporność na działanie warunków atmosferycznych. Wiarę w trwałość grodziskiego kamienia wyrażały też przywołane w opisie słowa antyfony *Bene fundata est Domus Domini, supra firmam petram*. Piskorski zaznaczył też, że nowo odkryty marmur był pierwszym kamieniem Grodziska, a więc w pewnym sensie *lapide angulare* całego założenia, „któremu aby wiekuiste było, pobożne pragnienia patrzących życzą, ale na przyszły czas względające oczy, słuszną bojaźnią dotąd o to przerażone były”.

Wspomniane długo oczekiwane podniesienie relikwii Salomei nastąpiło 6 III 1630, a podczas przekazania ich części klaryskom wydarzył się cud polegający na przywróceniu jednej z nich sprawności w ręce. Scenę tę (il. 127), rozgrywającą się w kościele, przy ołtarzu św. Andrzeja, skomentowano wizerunkiem słonia dźwigającego trąbą kolumnę i lemmą *Manum suam misit ad fortia* (Prz 31,19). Wyobrażenie tego zwierzęcia unoszącego ciężar jest wyraźnym nawiązaniem do *Kwiatka* X, upamiętniającego działalność dobroczynną Salomei, a więc należy je traktować jako przypomnienie, że opisany cud był kontynuacją tej działalności po jej śmierci.

Według opisu podniesienie relikwii było dla Krakowa długo oczekiwanym „wesołym dziwowiskiem {laeto

⁴ Więcej na ten temat zob. s. 252–254.



spectaculo}, odpowiadający mu *Kwiatek* to zatem „Widowisko miejsca do patrzenia”, czyli *Scena Theatri*. Jest to położona przy drodze do Krakowa, około 200 metrów na południe od kamieniołomu, grupa skał (il. 128), której ostańce, układające się w półkole, kształtem przypominały Piskorskiemu ludzkie twarze i wydawały się wydzielać idealną przestrzeń dla widowisk⁵.

Struktura powiązań obu części książki, do tego miejsca konsekwentnie przestrzegana, w ostatnich czterech rozdziałach zostaje zastąpiona swoistą grą z ukształtowaną wcześniej konwencją. Rozdziały XXI żywota i przewodnika łączą się szczególnie wyraźnie, gdyż *Kwiatek* nie jest opisem miejsca, ale jego dawniejszych dziejów, poprzedzających wydarzenie wspomniane w *Kwiecie*. Jest nim powstanie kaplicy w Grodzisku – wówczas „miejsce spustoszałym i ledwie nie w ostatnim zapomnieniu pogrzebionym”, którego dokonała „miłość budownicza {amor architectus}” klarysek – córek Salomei ku matce fundatorce. Kaplicę ufundowano, przydzielając odsetki od kapitału 3000 złp na utrzymanie kapłana i „opatrzenie ołtarza”, w r. 1642, ale już po 35 latach chyliła się ona ku upadkowi. Przyczynę jej szybkiej ruiny Piskorski przypisywał „czy to zaniedbaniem budowniczym, czyli (co więcej rozumiano być ma) skrytym Opatrzności wzruszeniem, aby wspólniejszemu wystawieniu i ozdobom wszystkiego miejsca świętego wyśmienitym ustąpiła”.

Kwiat ten nie ma ryciny, ale obraz o charakterze literackim, którym jest opis powstania całego założenia, zamieszczony na samym początku przewodnika jako *Kwatera kwiatków*. Piskorski pisze w nim, że podjął się opieki nad tym miejscem w r. 1677, kiedy tylko zobaczył „bliskim upadnięciem [...] grożącego kościoła [...] żalobę”, gdyż jako spowiednik klarysek był wzruszony ich nabożeństwem do założycielki klasztoru. Prace rozpoczął od wykarczowania i splantowania gruzów „i następujących lat, kształtem przed oczy obecne wystawionym, wielką płacą i pracą skończył”.

⁵ Zob s. 255.

127. Przekazanie klaryskom relikwii bł. Salomei, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

128. Grodzisko, widok w kierunku pd.-wsch., fot. M. Kurzej

129. Bł. Salomea otrzymująca koronę od Dzieciątka Jezus, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a, fot. M. Kurzej

Rozdział ten został podsumowany parafrazą fragmentu antyfony prymy: „A Błogosławionac zgoła zaszczepiła, pobożność sług jej skropiła, Bóg zaś rozkrzewienie dał”. Użycie tekstu odmawianego o świcie podczas pierwszej godziny liturgicznej może być aluzją do wspomnianego efektu świetlnego, który można było wtedy obserwować we wnętrzu kościoła. Symboliczne znaczenie światła podkreśla też przypisany temu wyobrażeniu nienarysowany emblemat „Słońce gdy wyżej postępuje, kwitnie winnica Engaddu” z lemmą *In lumine tuo videbimus lumen* (Ps 36,10). Z miejscem tym, znanym jako pustelnia króla Salomona (1 Sm 24,1), wiązano złożoną symbolikę odnoszącą się do Chrystusa jako Oblubieńca z Pieśni nad Pieśniami (1,14)¹. Jego przypomnienie w tym miejscu odnosi się jednak przede wszystkim do lemmy *Vinum germinans virgines*, komentującej zaślubiny Salomei i Kolomana opisane w *Kwiecie* V, skojarzonym z wejściem do kościoła.

W *Kwiatku* opisano dzieje Grodziska w czasie wojny Henryka Brodatego z Konradem Mazowieckim o tron krakowski². Według Piskorskiego Henryk założył tu gród w r. 1228 i bronił się w nim przeciwko Konradowi „jednowładztwo Polski gwałtem i zdradą złośliwą sobie przywłaszczającemu”, który stracił tu syna Przemysła³ podczas nieudanego oblężenia. Przez następne lata w twierdzy mieszkała Grzymisława z małym Bolesławem, który później przekazał ją Salomei.

Dwa kolejne *Kwiaty* opisują wydarzenia związane z beatyfikacją Salomei. W pierwszym z nich ujęto porządek procesu beatyfikacyjnego. Został on wszczęty „na usilne najjaśniejszych majestatów Jana Kazimierza, Ludwika Marię, senatu i rycerstwa polskiego prośby” w r. 1660. W następnym roku sprawa została przekazana biskupowi krakowskiemu, który w r. 1665 wydał dekret o dawności kultu, potwierdzony później przez Kongregację ds. Obrzędów, dzięki czemu „na powtórzone Najjaśniejszych króla Michała, królowej Eleonory i przerwanych Stanów prośby” Salomea została ostatecznie uznana za błogosławioną przez papieża Klemensa X⁴. Piskorski porównał klaryskę do jej biblijnej imienniczki, stwierdzając, że w ten sposób „Salome z wonnościami do grobu idąca, wszystka dobra wonność chrystusowa, powstała z Chrystusem i z chwałą Kościołowi się pokazała”.

Dołączona do tego *Kwiatu* ilustracja (il. 129), opatrzona krótkim podpisem u dołu, ma bardziej oficjalny charakter i zbliża się do przedstawień dewocyjnych, co wyróżnia ją na tle pozostałych rycin o charakterze historycznym. Ukazuje



2. SALOMEA VIRGO REGINA HALICIAE POLONIAE PRINCEPS PATRONA.
Ord. S. Clarae.
Vita A. 1202. mortua in Ascesterio suo A. Iopide S. Maria A. 1268 Beatificata A. 1673.



ona błogosławioną na tle grodzkiego sanktuarium, klęczącą przed Matką Boską trzymającą Dzieciątka, które wręcza klarysce koronę. Obok niej leży porzucone berło oraz druga korona, odwrócona na znak odrzucenia przez królową halicką godności ziemskich. Zmiana sposobu obrazowania uniemożliwiła włączenie w rycinę emblematów, więc ich

¹ Zob. np. Angelomus z Luxeuil 1531, s. 57, 58.

² Na ten temat zob. Rokosz 1995.

³ Na temat Przemysła zob. Balzer 2005, s. 570–572.

⁴ Przebieg procesu beatyfikacyjnego dokładniej zrelacjonował Karwacki 1911, s. 158–170. Według przytoczonych tam dokumentów kult Salomei został zatwierdzony w r. 1672 (6 v przez kongregację i 17 v przez papieża), natomiast Piskorski podał datę 6 v 1673.

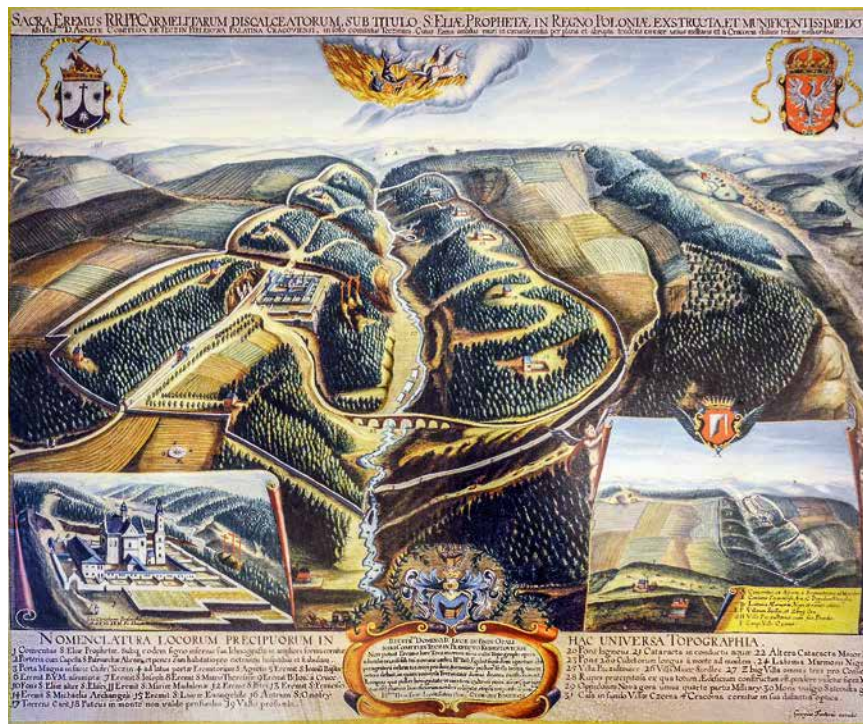


wyobrażenia umieszczono na frontyście (il. 130). Są to orzeł w koronie unoszący berło i lilię oraz „Słońce w południe najjaśniejsze”. Odnoszące się do nich lemmy – odpowiednio *Candore et odore* i *Caeloque, soloque* – wpisano w tekście *Kwiatu*. Jak zauważyła Kozak, są one wyjątkowo dobrze dopasowane do osoby Salomei. Orzeł symbolizuje władcę, ale też religijność i życie kontemplacyjne, a wizerunek tego ptaka patrzącego w słońce jest alegorią człowieka pokładającego ufność w Bogu⁵.

Na frontyście koronowany orzeł symbolizujący Salomeę podrywa się do lotu ku słońcu – z postumentu, na którym oprócz tytułu książki wypisano kolejną lemmę, dopełniającą powyższe: *Terra nostra dedit*. Po bokach stoją posągi jej męża Kolomana i brata Bolesława Wstydliwego, a całość otaczają wizerunki personifikacji Krakowa, Polski, Rusi i Halicza, ustawione w niszach muru centralnej budowli⁶. Przebijające się przez chmury słońce oznacza blask świętości, który pada na orla oraz figury świątobliwych władców, co jest konceptem paralelnym do ustawionych przed kościołem figur. Wzmianka, że jest to słońce najjaśniejsze, oprócz znaczenia teologicznego może też być aluzją do momentu przesilenia letniego, na który skalibrowano zegar w trzonie kolumny z posągiem błogosławionej.

⁵ Kozak 1982, s. 116, 117.

⁶ Budowlę można interpretować jako świątynię chwały państwa, gdyż jest ona zbliżona do takich przedstawień symbolicznych gloryfikujących władzę Habsburgów w Austrii (na ich temat zob. Polleross 2007, s. 363).



Powiązanie beatyfikacji Salomei z ryciną tytułową jest wymownym przykładem szczególnie ścisłego związku literackiej i plastycznej warstwy książki, dowodzącym, że ilustracje musiały powstawać według szczegółowych wytycznych autora. Ale przede wszystkim zabieg ten wskazuje na wyjątkowe znaczenie opisanego w *Kwiecie* XXII zatwierdzenia kultu Salomei, któremu podporządkowane jest całe sanktuarium.

Kwiatkiem odpowiadającym temu szczególnemu wydarzeniu jest „położenie miejsca”, które jest oczywistym wynikiem opisanych wcześniej dziejów. Piskorski zaznaczył, że Grodzisko leży pomiędzy zamkami w Ojcowie i Pieskowej Skale, a więc przy szlaku pielgrzymkowym prowadzącym z Krakowa na Jasną Górę. W ten sposób pustelnia Salomei została wpisana w mapę małopolskich narodowych sanktuariów, co podkreśliło państwowy charakter jej kultu, zaznaczony już przez personifikacje na karcie tytułowej.

Kontynuacją opowieści o procesie beatyfikacyjnym jest relacja z pierwszej krakowskiej uroczystości ku czci błogosławionej, odbytej w wigilię dnia śmierci, 16 XI 1673, która jest tematem następnego *Kwiatu*. Miała ona formę procesji, w której „Mikołaj Oborski, Czci od niepamiętnych czasów błogosławionej sędzia”, przeniósł relikwie jej kości i włosienicy z kościoła Klarysek do Franciszkanów, gdzie zostały one złożone przy grobie. Procesja przeszła przez Rynek, gdzie

Najszlachetniejsza Stołecznego Miasta Rada i Mieszczanie wszyscy, na swoje cechy podzieleni, w okazałości oręża i chorągwi tryumfalnych ozdobię, królownę swoją,

131. *Wstawiennictwo bł. Salomei w czasie bitwy pod Chocimiem*, ryc. Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego, wg Piskorski 1691a

132. Czarna, panoramiczny plan założenia, ok. poł. w. XVII, ryc. Jerzego Förstera wg rys. Jana Chryzostoma Proszowskiego

panią i patronkę witali. Uprzedzał gości swoje obraz błogosławionej, nieobięte klejnotów ozdoby, jako gwiazdy w pogodną noc błyszczące, wspanialszym obliczem daleko przewyższając i jaśniejszym, a pogodniejszym w oczach stawał wszystkim *świecąc jako między ogniami księżyc mniejszymi*. Grzmiały po wszystkim mieście świętych kościołów wieże, uderzone ognistym prochem powietrze ogrom rozlegający dawało i ogniami spadające gwiazdy wyzywającymi, wielce ucieszenie przegrawało: kotły ztąd i trąby, rozplynione w weselu umysły pobudzały, z owąd serca wzdychaniem spracowane, wdzięczne uglaskiwały głosy melodyjne śpiewaków.

Jeden z nich, „dziecinnym igrzyskiem potracony”, spadł z bramy triumfalnej ustawionej przy kościele św. Andrzeja i „przetraćiwszy karku” został przywrócony do życia za sprawą Salomei, której relikwię położył na jego ciele jeden z idących w procesji franciszkanów. Cud ten został jednak przypisany innemu wydarzeniu, którego szczęśliwy koniec też przypisano wstawiennictwu królowej halickiej. W tłumie uczestników uroczystości rozeszła się pogłoska o zwycięstwie Jana Sobieskiego pod Chocimiem, do którego doszło zaledwie pięć dni wcześniej, w dzień św. Marcina, który „sam także żołnierz, Marsowi Polskiemu Janowi hasło szczęśliwe podkania się daje”. Oprócz pomocy patrona tego szczęśliwego dnia, za oczywistą uznano opiekę Salomei:

izali królowa kiedyś kraju onego Salomea, za Boga i Ojczyznę potykającemu się Janowi w onym boju mężną przystawą nie była? A jeżeli i triumf zwycięzcy swoim triumfem cudownie uprzedziła i ozdobiła, i zali zwyciężającemu opiekunką i wspomóżycielką nie stanęła i przeciwko nieprzyjacielowi pierwsza z nim nie poszła?

Piskorski zaznaczył też, że bitwa, stoczona w dzień po śmierci króla Michała, była znakiem od niebios, które wyznaczyły zwycięskiego wodza na jego następcę. W ten sposób Salomea już od momentu beatyfikacji mogła być postrzegana jako szczególna patronka przyszłego władcy i opiekunka ojczyzny. Na rycinie (il. 131) ukazano hetmana gromiącego Turków pod murami twierdzy a wyżej, na obłoku, Salomeę wstawiającą się za nim do Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Scenę orędownictwa Piskorski określił jako emblemat, dodając mu nieumieszczoną w obrazie lemmę *Adstittit Regina a dextris tuis*, zaczerpniętą z Ps 45,10.

Odnosny *Kwiatek* jest kontynuacją opisu położenia Grodziska i wskazuje na inny – przyziemny (w sensie dosłownym) aspekt patronatu Salomei nad ojczyzną. Wspomniano w nim przede wszystkim „sąsiedztwo sławne” czyli „Świątą ojców karmelitów bosych pustynię, między okropnemi przepaściami i mglistemi lasami, wybornym kościoła wielce pięknego ochędóstwem i pustelniczymi celami, sławne owo Makarego Scitium wyrażającymi, wytwornie opatrzoną”.

Wzmianka o sąsiedniej pustelni karmelickiej¹ (il. 132) wskazuje na jeden z oczywistych wzorów dla urządzenia Grodziska i wiąże się z ogromną estymą Piskorskiego dla tego zakonu². Porównanie Czernej do Skitu św. Makarego nie podkreśla bynajmniej jej piękna, ale wskazuje na duchową doskonałość mieszkańców³. Piskorski przypomniał też o bogactwach naturalnych okolicy – czarnym marmurze czerneńskim, porfirze, czyli różowym kamieniu paczółtowickim, a także złożach rud cynku, ołowiu i srebra w okolicy Tenczynka i Olkusza, zaznaczając, że grodziska pustelnia nie musi im zazdrościć, gdyż „w marmurze własnym, perłowa czystości białosc i sloniowa calosci swietnosc, posag jej dosc wielki”. Cytat ten świadczy o wyjątkowym znaczeniu, jakie Piskorski wiązał z odkryciem grodziskiego marmuru, nie tylko w aspekcie gospodarczym, ale też artystycznym. Kamień ten jest według niego dowodem opieki Salomei nad krajem – jej darem dla Polski oraz posagiem. Królowa halicka jest więc podobna do swej bratowej Kingi, której wyprawą i darem dla Polski były złoża soli. Zasluga Salomei jest jednak większa, gdyż to ona podarowała ojczyźnie żonę Bolesława, co opisano w *Kwiecie VIII*. Z kolei „sloniowa swietnosc” kamienia w kolorze elefantyny jest kolejnym przyczynkiem do interpretacji figury słonia, która jest symbolem Grodziska i w tym sensie mogła nim być od początku. Zwierzę to jest symbolem marmurowej skały, która została poświęcona Matce Boskiej i stanowi podstawę dla „piramidy” będącej pomnikiem jej chwały.

W ostatnim *Kwiecie* zostały opisane cuda Salomei – przypomniano te opisane już wyżej, zestawiając je w szereg antytez („księżna, a wszystkich służebnica, małżonka a pan-na nienaruszona, królowa w rozkoszy opływająca, a przez całe blisko trzydzieści lat ostrej włosienice nie zdymująca”), a także niektóre z tych dokonanych za jej sprawą po śmierci, z zastrzeżeniem, że ich lista, zestawiona na potrzeby procesu beatyfikacyjnego, zajęła 25 stron. Piskorski wspomniał, że cuda błogosławionej „opowiada też wymowny relikwiarz złożenia jej”, parafrazując wers z Księgi Habakuka (2,11): *Lapis de pariete habitationis eius clamat*. Być może jest to aluzja do wystroju kaplicy przy kościele Franciszkanów, na ścianach której znajdowały się obrazy ukazujące cuda⁴. W zakończeniu opisano też uzdrowienie córki drukarza tej książki, który wyprosił je pielgrzymując do Grodziska. *Kwiat* ten nie ma ryciny; zastępują ją „żywe obrazy” w postaci wiernych obdarzonych łaskami za wstawiennictwem Salomei, co wyjaśniono w czterowierszu:

Cudownych łask obrazów świętej nie maluję,
Czemu? bo z żywych kształtów lepiej je pojmuję.

¹ Zob. s. 249.

² Na pustelnię w Czernej jako możliwe źródło inspiracji dla Piskorskiego zwróciła uwagę Macioł 2000, s. 56.

³ Zob. s. 249.

⁴ Zob. Karwacki 1911, s. 153–156.

Żyję ja, tysiąc inszych żyją, twoje łaski
Dobroczynne, o Panno, świadczące obrazki

W ten sposób do książki wciągnięto jako ilustrację jej potencjalnych czytelników, którzy mogliby wyprosić kolejne cuda. Zachętę do tego zawiera przypisany temu specyficznemu obrazowi emblemat, którego ikon to „Nasienie upadające na ziemię” z lemmą *Centuplum affert*.

Cuda Salomei zostały zestawione z cudami natury, opisanymi w ostatnim *Kwiatku*. Jego tytuł *Świat podziemny bliski* {*Mundus subterraneus proximus*} wyraźnie nawiązuje do monumentalnego dzieła Athanasiusa Kirchera, które zapewne w znaczącym stopniu wpłynęło na postrzeganie natury przez twórcę Grodziska⁵. Piskorski opisał Grotę Łokietka „Majestatami królów polskich do niej wchodzących wspanialszą nad swe świetności” i Jaskinię Ciemną w Ojcowie⁶.

* * *

Spójność i konsekwencja programu Grodziska nadają mu wyraźny charakter zamkniętej całości, która nie mogła być raczej modyfikowana wraz z postępem prac, ale musiała zostać zaplanowana przed ich rozpoczęciem. Wskazuje na to również kazanie Piskorskiego o Salomei z r. 1677, będące alegorycznym streszczeniem jej żywota, które jest w wielu punktach zbieżne z programem sanktuarium⁷.

Osią przekazu treściowego Grodziska, podobnie jak w innych założeniach pielgrzymkowych, jest promocja pobożności polegającej na naśladownictwie. Zostało ono zaprezentowane na dwóch zasadniczych stopniach – droga Salomei do świętości, wyznaczona śladami dawnych pustelników, sama jest wzorem dla zakonnic i pielgrzymów. Jej najważniejsze elementy wyznacza sekwencja jaskiń, co w nawiązaniu do otaczającej przyrody, sugeruje, że Skała św. Marii została w tym celu wybrana przez Opatrzność, panującą nad naturą i nad dziejami. Taka jest też wymowa figury w kształcie słonia z obeliskiem, której forma świadczy zarówno o braku znajomości twórczości Berniniego przez wykonawcę, jak i o jej dogłębnym zrozumieniu przez Piskorskiego. Figura rzymska została objaśniona wierszem Athanasiusa Kirchera, wiążącym jego symbolikę ze słońcem i Mądrością Bożą. Zbliżoną treść mają też projektowane przez Berniniego fontanny Czterech Rzek (il. 133) i Trytona (il. 134), które w sensie najbardziej ogólnym są alegorią kierowania naturą przez siły boskie, sprawiające, że jest ona przychylna człowiekowi⁸. Z kolei zaznaczenie bojowego przeznaczenia zwierzęcia wskazuje na twórcze podejście do pierwotnego symbolu i pozwala domyślać

⁵ Zob. s. 205.

⁶ Zob. s. 251.

⁷ Piskorski 1706, s. 850–919.

⁸ Zob. Białostocki 1962, s. xxxvi–xxxviii.



133. Rzym, Fontanna Czterech Rzek, wyk. Gianlorenzo Bernini, fot. Alberto-g-rovì



134. Rzym, Fontanna Trytona, wyk. Gianlorenzo Bernini, fot. M. Kurzej

się modyfikacji jego znaczenia pod wpływem wiersza Jana Andrzeja Morsztyna⁹.

Samotne cierpienie Chrystusa w jaskini getsemańskiej Piskorski potraktował jako pierwowzór chrześcijańskiego eremityzmu, a położone niżej grotty bliskich mu osób przypominają kolejne egzemplarze dla antycznych i średnio-wiecznych anachoretów. Zaliczona do nich Salomea ma

⁹ Zob. s. 93.

być dla wiernych drogowskazem poprzez opisane epizody z żywota, których liczba nawiązuje do godzin wyznaczanych wskazówką zegara. W mniejszej skali wzorami cnót są też postaci jej męża i brata, których wizerunki Piskorski również ustawił na zegarach. Program założenia miał bardzo szerokie grono adresatów, więc odbiór jego warstwy dydaktycznej był mocno zróżnicowany. Dla jednych pierwsza polska klaryska była więc inspiracją do pokuty i działalności dobroczynnej, a dla innych wzorem życia zakonnego czy eremickiego. Nawet ta ostatnia zachęta trafiła na podatny grunt, gdyż jeszcze w w. XIX Grodzisko było zamieszkiwane przez kolejnych pustelników¹.

Najważniejszym z wielu mediów użytych do wyrażenia tego przekazu jest książka, która oprócz żywota Salomei i przewodnika po sanktuarium pełni też funkcję jego namiastki adresowanej do tych, którzy nie mogli odwiedzić go osobiście – czyli np. dla zakonnice zamkniętych w krakowskim klasztorze. Autor musiał więc stworzyć dzieło dostępne na różnych poziomach – od podstawowego opisu wydarzeń z życia Salomei, przez złożone koncepcje skojarzeniowe, po interpretację wyników owych skojarzeń, wymagającą znacznej erudycji – które były adresowane do odbiorców różniących się nie tylko poziomem intelektualnym, ale też możliwościami percepcji. Ta niezwykła publikacja zasługuje na osadzenie w kontekście literatury historycznej i dewocyjnej.

Do pierwszej z tych kategorii należy żywot Salomei autorstwa Adama Opatowiusza², który był dla Piskorskiego podstawowym źródłem biograficznym. Ta znacznie obszerniejsza praca zawiera wyjaśnienie wielu szczegółów, które w *Kwieciu* zostały z konieczności pominięte lub tylko zasygnalizowane, a Piskorski czerpał z niej również niektóre metafory. Należy do nich porównywanie duszy pierwszej polskiej klaryski do ptaków – wlatującego orła lub gołębicę, wijącą gniazdo na skałach, a jej boskiego Oblubieńca – do Baranka pasącego się między liliami³. Prawdopodobnie praca Opatowiusza dała też asumpt do uznania Salomei za pustelniczkę. Wcześniejszy pisarz nie twierdził wprawdzie, że żyła ona z dala od innych sióstr, ale wspomniał, że żyła w klasztorze „jako pustelniczka”⁴, a także poetycko opisał jej doświadczenia mistyczne, porównując duszę zakonnicy do ptaka mieszkającego na skale:

Jej tedy dusza, jako gołębicę, z ścisłości zawarcia w bogomyślnościach swoich na przestronność ku niebu wlatywała i o same okna niebieskie ocierała się, albo też więc jako gołębicę w dziurach opoki odpoczywa, tak i ona nie w inszą opokę, jedno w Chrystusa Pana, i nie w insze rozpadliny, jedno w rany Ciała jego wlatywała i tam

¹ Wymienia ich Wiśniewski 1934, s. 29.

² Opatowiusz 1633. Na tę zależność wskazała Sander 2015, s. 17.

³ Zob. Opatowiusz 1633, s. 2, 5, 154.

⁴ Opatowiusz 1633, s. 166.

sobie gniazdo uścielała i w nich zawierając się, milego odpocznienia zażywała⁵.

Bardzo ważnym elementem kształtującym hagiograficzny wizerunek Salomei była aranżacja kaplicy przy krakowskim kościele Franciszkanów, w której złożono jej relikwie. Wiśniał tam cykl obrazów ukazujących jej cuda oraz wizerunek z anagramatycznym podpisem EOS ALAM⁶, który można odnieść zarówno do jej działalności charytatywnej, jak i cudów dokonanych po śmierci.

Jak zauważyła Anna Kozak, tytuł książki Piskorskiego nawiązuje do *Kwiatków św. Franciszka*⁷, podkreślając związek polskiej klaryski z twórcą zakonu i osadzając jej pustelniczą pobożność w tradycji zakonnej. Znacznie trudniej wskazać wzory formalne dla dzieła uczonego kapłana. Wydaje się ono równie nietypowe co sama koncepcja organizacji założenia pielgrzymkowego wokół kultu lokalnej błogosławionej, trzeba więc poprzestać na wskazaniu ogólnych inspiracji i tradycji literackich, do których mógł sięgnąć jego autor.

Afirmatywny stosunek do sztuki, opierający się na poglądach św. Ignacego⁸, przejawiał się w publikacjach następnego pokolenia jezuitów zajmujących się różnymi aspektami twórczości artystycznej. Dydaktyczny charakter jezuickiej literatury dewocyjnej był podkreślony przez jej sekwencyjną strukturę, obecną już w ignacjańskich *Ćwiczeniach*, które – podobnie jak ćwiczenia szkolne – zostały przewidziane do wykonywania w ustalonej kolejności⁹. Wzbogacając tę literaturę ilustracje zyskały niespotykaną wcześniej rangę, przestając być dodatkiem do tekstu i stając się równorzędnym czy wręcz pierwszoplanowym składnikiem publikacji. Przełomowe znaczenie miał zbiór ewangelicznych medytacji autorstwa Hieronima Nadala, w których pobudkę do rozważań stanowią teksty biblijne opatrzone obszernym komentarzem¹⁰. Wiąże się on ściśle ze zbiorem rycin (*il. 135*), które mogą też funkcjonować niezależnie, ale ich pełna treść ujawnia się dopiero dzięki tekstowi, stanowiącemu ich integralne dopełnienie. O wadze przywiązywanej do tych ilustracji świadczy bardzo długi proces ich projektowania, obejmujący wykonanie aż trzech serii rysunków¹¹.

⁵ Opatowiusz 1633, s. 154.

⁶ Karwacki 1911, s. 155.

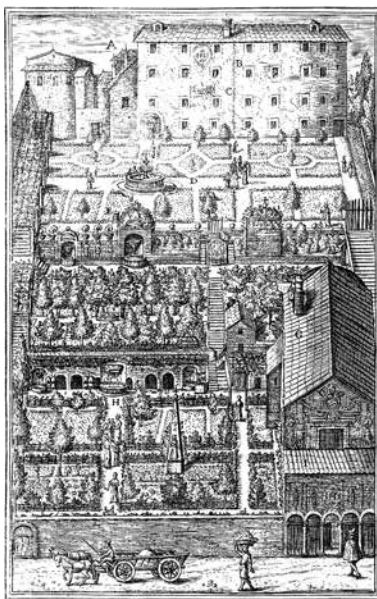
⁷ Kozak 1982, s. 126.

⁸ Smith 2002, s. 38–42. Zob też na s. 261.

⁹ Smith 2002, s. 78. Na temat form słowno-obrazowych w literaturze jezuickiej zob. Dimler 2007.

¹⁰ Nadal 1594. Na temat tej książki zob też Flisowska 2013.

¹¹ Smith 2002, s. 41–43. Pierwszą serię wykonał najprawdopodobniej Livio Agresti, pracując w latach 60. w. XVI pod ścisłym kierunkiem Nadala, drugą Giovanni Battista Fiammeri około r. 1580, a trzecią Bernardo Passeri około r. 1587. Autorem niektórych rysunków był Marten de Vos. Ryciny ukazały się rok wcześniej niż tekst, pod osobnym tytułem *Evangelicae Historiae Imagines*, ale we wznowieniach (np. z l. 1595 i 1607) były już do niego włączane.



◀ 135. Przemienienie Pańskie, ryc. Hieronima Wierixa wg rys. Martena de Vosa, wg Natal 1594

◀ 136. Rzym, ogród nowicjatu jezuitckiego na Kwirynale, ryc. Matthäusa Greutera, wg Richeome 1611

137. Wzrok szkodząco-ostrożnego, ryc. Theodora Gallego, wg David 1601



◀ 138. Malowanie Narodzenia Pańskiego w sercu, ryc. Boetiusa Bolswerta, wg Sucquet 1630

◀ 139. Pragnienie wyzwolenia z ciała śmierci, ryc. Boetiusa Bolswerta, wg Hugon 1624

140. Jezus malujący w sercu rzeczy ostateczne, naśladownictwo ryc. Antona Wierixa, wg Luzvic 1626

Dydaktyczną rolę elementów obrazów podkreślał też Louis Richeome, który przywoływał je jako punkt wyjściowy dla medytacji, traktując na równi dzieła człowieka i natury. Nowicjuszom przebywającym w rzymskim domu na Kwirynale zalecał więc rozważania oparte na przechowywanych tam dziełach sztuki, ale też roślinach i zwierzętach, które mogli spotkać w klasztornej ogrodzie¹² (il. 136). Ta dydaktyczna koncepcja obrazów znalazła wyraz we wpływo- wych pracach jezuitów niderlandzkich, wydanych z wyso- kiej jakości rycinami, które ściśle zintegrowano z tekstem¹³.

Do najważniejszych należy zbiór rozważań moralnych i mo- dlitw dla *Szczerego chrześcijanina* autorstwa Jana Davida¹⁴. Punktem wyjścia do medytacji są skomplikowane wielofi- gurowe ryciny (il. 137), opatrzone lemmą i objaśniającym dystychem, w których poszczególnym scenom dodano literowe odnośniki wyjaśnione w komentarzu. Podobny charakter ma praca Antoine'a Sucqueta¹⁵, który powołał się na autorytet Ignacego i Nadala, twierdząc, że kontem- plowanie obrazów pomaga w skupieniu uwagi i zwiększa sku- teczność medytacji¹⁶. Jest to obszerny zbiór wskazówek dla

¹² Richeome 1611. Na temat tej książki i jej autora zob. van Assche 1999; Krasny 2016, s. 92–101.

¹³ Zob. Smith 2002, s. 46–49.

¹⁴ David 1601.

¹⁵ Sucquet 1630.

¹⁶ Sucquet 1630, s. 498.

141. *Obrzezanie serca*, ▶
wg Haeften 1635



CORDIS CIRCUMCISIO.
Circumcidite præputium
CORDIS uestri. *Deuteron. 10. 16.*

*Cruc capulum. chalybem cultro dat lancea. clauit
Ferum, hoc COR circum-cide Aeopi sacra.
10.*

142. *Udział Stanisława* ▶
Hozjusza w soborze
trydenckim, ryc. Tomasza
Tretera, wg Treter 1588



143. *Niewinność*, ryc. Toma-
sza Tretera, wg Treter 1612



podążających *Drogą życia wiecznego*, wyposażony w modlitwy i propozycje medytacji oraz złożone ilustracje opatrzone odnośnikami do tekstu (il. 138). Bardziej emocjonalny charakter mają pouczenia o *Pobożnych pragnieniach* Hermana Hugona¹, które są bardziej zbliżone do konstrukcji emblematycznej. Zawierają one cykl figuralnych rycin (il. 139) ukazujących uosobioną duszę oraz pomagającego jej w różnych sytuacjach anioła stróża, podpisanych cytami biblijnymi i objaśnionych poetyckim komentarzem. Podobny mistyczny charakter mają też niewiele późniejsza praca francuskiego jezuita Étienne'a Luzvica o *Sercu oddanym Bogu*² (il. 140) i *Szkola Serc* Benedicta Haeftena³ (il. 141). Wszystkie te książki charakteryzują się dużym stopniem integracji obrazu z tekstem, ale nie mają żadnych materialnych odpowiedników, stanowiąc zamkniętą całość.

Podobnie jest z drugim rodzajem literackim, do którego zbliża się praca Piskorskiego, jakim są żywoty

emblematyczne. Wybitnym przykładem takiej książki jest biografia kardynała Stanisława Hozjusza napisana przez Tomasza Tretera⁴ (il. 142), który wydał też opatrzone skromniejszymi rycinami żywot Chrystusa⁵ (il. 143). Do charakterystycznych dzieł gatunku należy seria klasycznych emblematów inspirowanych biografią Marii autorstwa Jacquesa Callota⁶ (il. 144), a z prac hagiograficznych przykładem może być żywot św. Franciszka Salezego, z pewnością w Krakowie znany, gdyż zamieszczone w nim emblematy (il. 145) wykorzystano w dekoracji malarzkiej kościoła Wizytek⁷. Jego część pierwsza zawiera 52 rozdziały, z których każdy składa się z emblematu, prozatorskiego objaśnienia jego związku z żywotem świętego oraz wynikających z tego nauk moralnych⁸. Ciekawym, choć nieudolnie zilustrowanym przykładem jest też praca wileńskiego jezuita Andrzeja Młodzianowskiego o św. Józefie Kuncewiczu (il. 146). Składa się ona z czterdziestu rozdziałów, złożonych z tytułowej sentencji, rytowanego ikonu w kartuszu opatrzonym lemmą, czterowierszowej eksplikacji, która wiąże symbol z epizodem z żywota Józefa oraz będącego rozwinięciem jej elogium, opatrzonego odnośnikami do literatury klasycznej. Poziom artystyczny rycin i wierszy nie jest wysoki, ale dzieło odznacza się dużą oryginalnością i erudycją⁹.

Charakterystykę jezuickich hagiografii emblematycznych przedstawili Éva Knapp i Gábor Tüskés, wskazując na zależności pomiędzy poszczególnymi książkami, których ryciny były przeważnie komponowane z wykorzystaniem istniejących emblematów poprzez ich adaptację,

144. *Poczęcie perły z niebiańskiej rosy*, ryc. Jacquesa Callota, wg Callot [1646]



¹ Hugon 1624. Na temat recepcji tego dzieła w Polsce zob. Grześkowiak 2016.

² Luzvic 1626.

³ Haeften 1635.

⁴ Treter 1588.

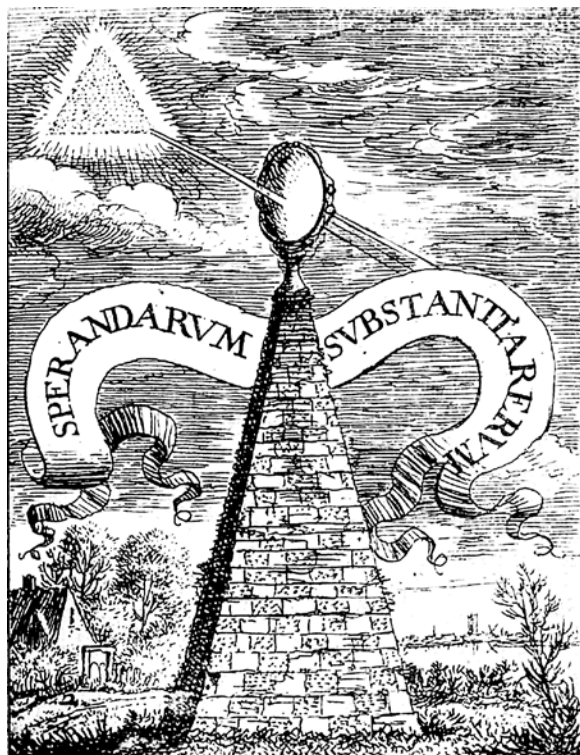
⁵ Treter 1612. Na temat jego twórczości graficznej zob. Chrzanowski 1984 i Jurkowlanec 2016.

⁶ Callot [1646]. Na temat tej książki zob. Saunders 2000, s. 217.

⁷ Dzik 2014, s. 89.

⁸ Gambart 1664.

⁹ Młodzianowski 1675.



transformację, integrację i kombinację¹⁰. Na tle przedstawionej przez nich typologii wyraźnie jednak widać odrębność pracy Piskorskiego. W biografiach jezuitów rzadko łączono przedstawienia emblematyczne z historycznymi, a jeśli się to zdarzało, nie były one komponowane na jednej rycinie. Przykładem mogą być zbiory wierszy ku czci śś. Stanisława Kostki i Alojzego Gonzagi, opracowywane przez absolwentów wydziału sztuk uniwersytetu w Wiedniu¹¹. Utwory te mają stosunkowo prostą formę, i są ilustrowane emblematami czerpanymi przeważnie z wcześniejszych kompendiów. Ilustracje historyczne obok emblematycznych pojawiają się dopiero w zbiorze ku czci św. Ignacego, wydanym w r. 1698¹².

Trzecim gatunkiem literackim, który trzeba wziąć pod uwagę w kontekście dzieła Piskorskiego, są modlitewniki adresowane do pielgrzymów odwiedzających popularne

¹⁰ Knapp, Tüskés 2003, s. 190–214.

¹¹ *Academicus viennensis* [b.r.]; *S. Ephebus* 1690. Zob. też Knapp, Tüskés 2003, s. 198. Wbrew sugestii tych badaczy autorem wierszy nie był jednak promotor, ale studenci. Pierwsza książka uświetnia promocję pięciu magistrów filozofii, a druga uzyskanie doktoratu przez jednego z nich – hr. Carla Jörgera. W obu przypadkach promotorem był Gabor Hevenes, a autorami poszczególnych rozdziałów koledzy promowanych. Trzeci zbiorek jest dziełem nowo promowanych magistrów filozofii. Autorstwo pierwszej i trzeciej książki jest wskazane na frontysepisie, a w pierwszej i drugiej, koledzy są też wspólnie podpisani pod dedykacją, ale w żadnej nie wskazano jednak autorów poszczególnych rozdziałów.

¹² *Acta Sancti Ignatii* 1698.



145. Rozumienie spraw boskich, wg Gambart 1664

146. Herezja kalwińska, wg Młodzianowski 1675



147. Upadek Chrystusa pod krzyżem, ryc. Melchiora Küssela wg rys. Michaela Wilmana, wg Schmeitzhaffter Lieb 1683

sanktuaria. W odróżnieniu od wspomnianych wyżej książek mają one swój odpowiednik w postaci materialnych elementów zespołu pielgrzymkowego, brakuje im jednak charakteru emblematycznego, a ich warstwa skojarzeniowa ogranicza się do konwencjonalnych starotestamentowych refiguracji. Tak jest nawet w przypadku najambitniejszego chyba siedemnastowiecznego przykładu tego gatunku, którym jest krzeszowski modlitewnik pasyjny, wydany z inicjatywy opata Bernarda Rosy. Każdą jego stację otwiera rycina według rysunku Michaela Willmanna (il. 147), po której

148. Małoszów, kościół par.,
fot. M. Kurzej

następują emocjonalne wezwanie do duszy czytelnika, szczegółowy opis ukazanej sceny i pieśń z melodią Georga Josepha oraz tekstem Angelusa Silesiusa, a dalej krótkie rozmyślanie, modlitwy i wskazówka dojścia do następnej stacji¹. Jest to książka przygotowana z dużą dbałością o formę artystyczną, powstała pod kierunkiem wybitnego teologa, przy udziale świetnego malarza, kompozytora i poety-mistyka. Od *Kwiecia żywota Salomei* różni się ona jednak położeniem akcentu na odbiór uczuciowy, co poskutkowało brakiem wymiaru intelektualnego. Krzeszowski pielgrzym ma więc rozmyślać o wyraźnie wskazanych aspektach Męki Pańskiej i w ściśle określony sposób odnosić je do siebie, wzbudzając w ten sposób uczucie emocjonalnego wzruszenia. Nie wymaga się od niego głębszej aktywności intelektualnej, polegającej na samodzielnym odczytywaniu i kojarzeniu symboli. Trzeba też dodać, że również sam program krzeszowskiego sanktuarium nie odbiega od konwencjonalnego ukształtowania pasywnych miejsc pielgrzymkowych.

Powyższy przegląd uwypukla niezwykłość książki Piskorskiego, odróżniającej się od literatury mistycznej i pątnicznej wyraźnym charakterem intelektualnym, a od emblematycznej – praktyczną funkcją przewodnika pielgrzymkowego, ale też niezwykłym zwielokrotnieniem konstrukcji symbolicznej. Zespół pielgrzymkowy w Grodzisku nie składa się z dzieł wybitnych pod względem poziomu wykonania, jednak zawarty w zintegrowanej z nim książce głęboki sens intelektualny każe uznać go za jedno z najciekawszych siedemnastowiecznych dzieł sztuki, na równi z krakowskim kościołem św. Anny, również zrealizowanym według artystycznej i ideowej koncepcji Piskorskiego.

149. Luborzycza, kościół par.,
fot. M. Kurzej

Sola inter omnes Lechiades. Kościół parafialny w Żębocinie

W odróżnieniu od Grodziska, o programie kościoła w Żębocinie (il. 37–39) da się powiedzieć bardzo niewiele i to jedynie na podstawie pośrednich przekazów oraz hipotez. Można jednak wskazać na jego najistotniejszy aspekt, który wydaje się w znacznej mierze zbieżny z przekazem Grodziska i jest ważnym przyczynkiem do rekonstrukcji zainteresowań Piskorskiego przeszłością. Podproszowicka wioska, podobnie jak skała w dolinie Prądnika, była miejscem znanym z legend, mówiących o wyjątkowych przykładach pobożności z czasów piastowskich.

Jedną z nich dotyczy św. Stanisława ze Szczepanowa, który miał być tamtejszym proboszczem lub konsekratorem kościoła. Bohaterką drugiej jest Małgorzata, żona rycerza Mikołaja z Żębocina, która według Jana Długosza

¹ Lam 2013.



miała się schronić w wieży kościoła podczas kijowskiej wyprawy Bolesława Śmiałego². Dzięki temu – jak głosi tekst wizytacji z końca w. XVII – „matronalis pudicitiam sola inter omnes lechiades palmam tulit”³.

Wydaje się, że głównym celem dokonanej przez Piskorskiego przebudowy było wyeksponowanie wieżowej fasady oraz pomieszczenia nad prezbiterium, które uważano za miejsce schronienia Małgorzaty, a później także mieszkanie św. Stanisława. Jako pamiątkę po nim przechowywano tam pień zasadzonej przez niego lipy, której kory używano jako leku na gorączkę. W kościele miała się też znajdować jego mitra⁴, możliwe więc, że dobudowane wewnątrz pełniło funkcję skarbcza. Cała przebudowa, przeprowadzona w czasie kończenia prac na Grodzisku, miała więc podobną wymowę ideową, polegającą na odnowieniu czy też przywróceniu świetności miejscu, w którym dawna historia Polski dostarczała wiernym budujących egzemplów.

Warto dodać, że przykłady wzbogacenia bryły kościoła o trudno dostępny aneks, z którym wiązano podobne legendy, można znaleźć w innych kościołach w tej okolicy. Pierwszy stanowią trzy miniaturowe pomieszczenia nad kruchtą kościoła w Małoszowie (z r. 1648) (il. 148), które miały być mieszkaniem pustelnika⁵. Drugi, za prezbiterium kościoła w Luborzycy, został dobudowany wraz z mieszczącą się pod nim kaplicą Ogrojcową w r. 1742⁶. Jego bryła imituje trójboczną apsydę (il. 149), a wewnątrz, dostępne drabiną zza ołtarza głównego, uważano za miejsce schronienia Władysława Łokietka⁷. Oba przedstawiają się bardzo zagadkowo, a wyjaśnienie okoliczności ich powstania, pierwotnej funkcji i źródeł wspomnianych podań wymagałoby osobnych badań, których powodzenie, ze względu na szczupłość źródeł, stoi jednak pod znakiem zapytania.

Świątynia Mądrości. Kościół św. Anny

Ks. Marcin Tylkowski uzasadniał napisanie pierwszej od czasu budowy monografii kościoła św. Anny wciąż jeszcze bardzo aktualnym spostrzeżeniem, „że oglądający goście ten kościół podziwiali wprawdzie piękną budowę, płaskorzeźby, malowania; ale w istocie nie poznali całej myśli ozdób w nim zawartych”⁸. Treściom wystroju kościoła św. Anny najwięcej poświęciła Zofia Maślińska-Nowakowa w bardzo wnikliwej i pionierskiej pod względem

metodologicznym pracy doktorskiej. Badaczka wskazała na kluczową rolę Sebastiana Piskorskiego w zaplanowaniu dekoracji świątyni i zwróciła uwagę na jego kazania jako klucz do interpretacji jej programu treściowego. Zauważyła też, że zbieżność dekoracji kościoła z owymi kazaniem dowodzi, iż Piskorski był nie tylko twórcą ogólnej inwencji, ale też szczegółowego programu dekoracji. 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 Niebiańskiej⁹. W całości opublikowany został ostatni rozdział pracy, zawierający wyliczenie ikonograficznych środków wyrazu i ich niezbyt dokładną klasyfikację¹⁰ oraz skrót części zasadniczej¹¹. Próbę interpretacji programu kościoła podjął później Stanisław Kobielius, który za pierwszoplanowy uznał apokaliptyczny wątek Jerozolimy Niebiańskiej i w jego kontekście przeanalizował tematykę oraz układ poszczególnych przedstawień, biorąc pod uwagę szeroką tradycję literatury teologicznej¹². 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 nawie¹³. Niektóre elementy wystroju kościoła były również uwzględniane w opracowaniach poświęconych wybranym symbolom czy motywom ikonograficznym, takim jak książka¹⁴ i sybille¹⁵. Chociaż 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 charakteru kościoła uniwersyteckiego i okoliczności jego budowy. Temat warto więc podjąć na nowo, biorąc pod uwagę funkcję budowli, dydaktyczny sens jej wystroju i wyposażenia, a przede wszystkim interpretację przedstawień i motywów opartą na tekstach Piskorskiego i Buchowskiego. Duże znaczenie dla ich właściwego zrozumienia ma też percepcja widza poruszającego się po wnętrzu oraz przebieg wątków, któremu podporządkowano kolejność odczytania poszczególnych elementów programu, rezygnując z układu topograficznego¹⁶.

⁹ Maślińska-Nowakowa 1966.

¹⁰ Maślińska-Nowakowa 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.

¹¹ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 33–62.

¹² Kobielius 1987, s. 39–62.

¹³ Karpowicz 1974, s. 155.

¹⁴ Dzieciol 1997, s. 105, 106.

¹⁵ Słoma 2000, s. 118–121.

¹⁶ Wyniki przedstawionej tu analizy zostały częściowo opublikowane jako osobny artykuł (Kurzej 2015a).

² Dryja, Głowa, Sławińscy 2012, s. 10, 11.

³ Wiśniewski 1917, s. 333.

⁴ Zob. Dryja, Głowa, Sławińscy 2012, s. 11, 16.

⁵ Wiśniewski 1927, s. 187.

⁶ Włodarek 1995.

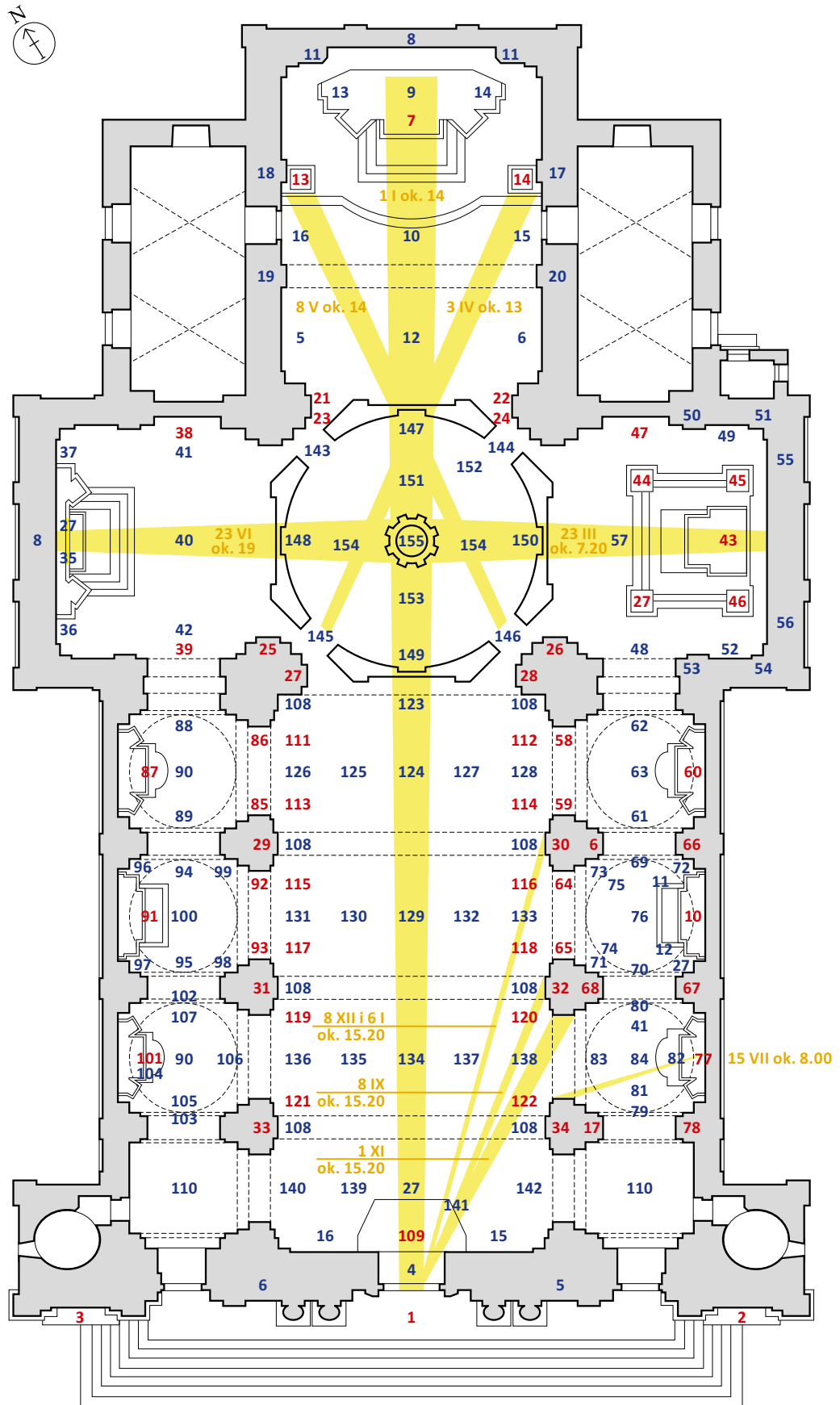
⁷ Wiśniewski 1917, s. 97.

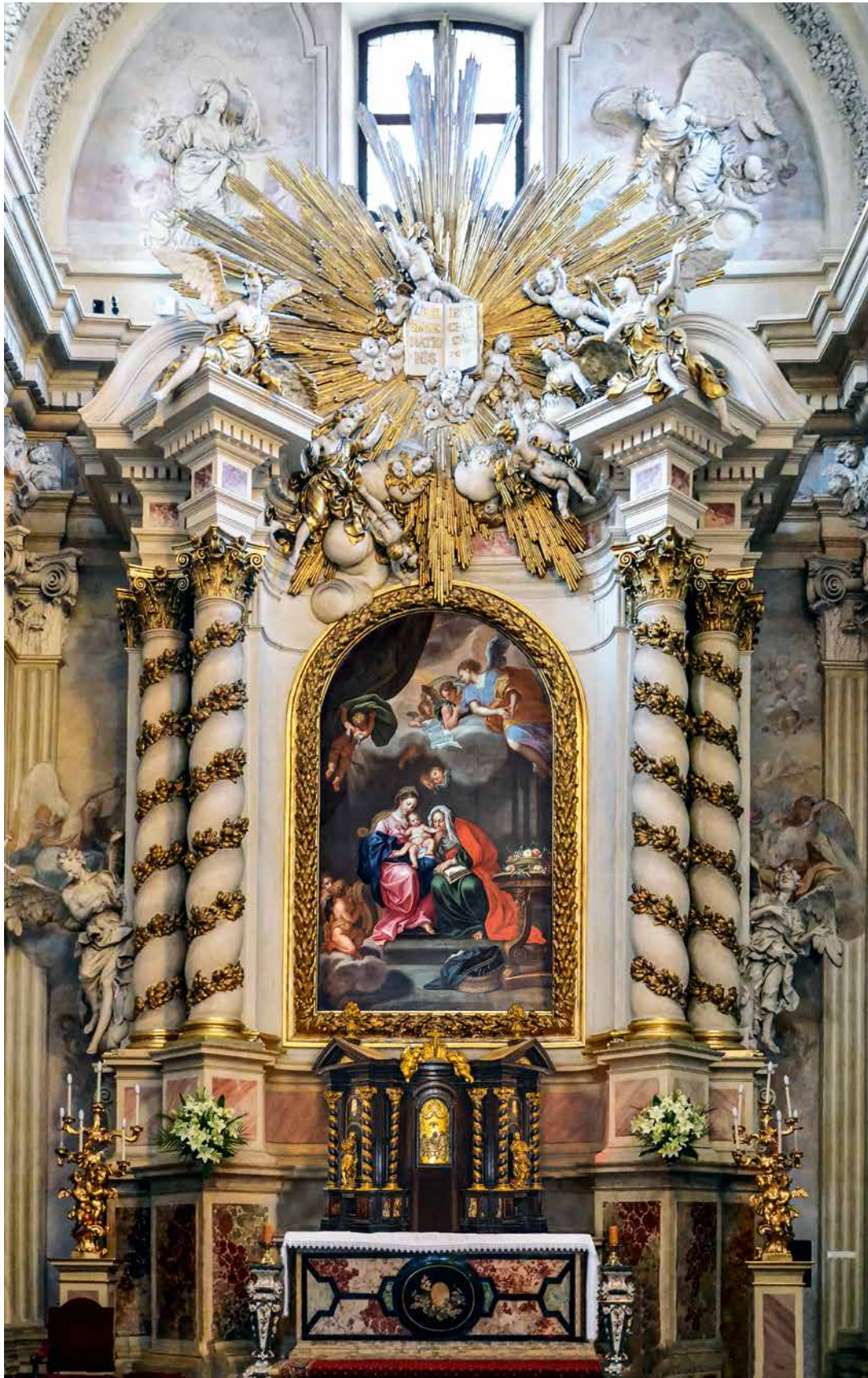
⁸ Tylkowski 1863, s. 1.

PROGRAMY IKONOGRAFICZNE

150. Kraków, kościół św. Anny, schemat rozmieszczenia elementów programu ikonograficznego (umieszczone poniżej belkowania zaznaczono na czerwono, powyżej na niebiesko):

1. Inwokacja do św. Anny; 2. Św. Jan Kanty; 3. Św. Bernard; 4. Matka Boska z Dzieciątkiem; 5. Św. Florian; 6. Św. Kazimierz; 7. Św. Anna nauczająca; 8. Bóg Ojciec; 9. Duch Św.; 10. Matka Boska Niepokalanie Poczęta; 11. Zwiastowanie; 12. Adoracja Dzieciątka; 13. Św. Wojciech; 14. Św. Stanisław; 15. Zwiastowanie św. Annie; 16. Zwiastowanie św. Joachimowi; 17. Św. Jacek; 18. Św. Jan Kanty; 19. Św. Szymon z Lipnicy; 20. Św. Stanisław Kostka; 21. Chrystus – Caput Anguli; 22. Maria – Domus Dei; 23. Św. Piotr; 24. Św. Paweł; 25. Św. Andrzej; 26. Św. Jakub Starszy; 27. Św. Jan Ewangelista; 28. Św. Mateusz; 29. Św. Tomasz; 30. Św. Filip; 31. Św. Bartłomiej; 32. Św. Jakub Młodszy; 33. Św. Szymon; 34. Św. Tadeusz; 35. Triumf Krzyża, Pietą; 36. Św. Weronika; 37. Św. Longin; 38. Znalezienie Krzyża; 39. Podwyższenie Krzyża; 40. Zmartwychwstanie; 41. Ofiara Abrahama; 42. Wąż miedziany; 43. Ołtarz św. Jana Kantego; 44. Św. Jan Chrzyciel; 45. Św. Jan Chryzostom; 46. Św. Jan z Damaszku; 47. Św. Jan Kanty oddający płaszcz żebrakowi; 48. Matka Boska zwracająca płaszcz św. Janowi Kantemu; 49. Cud z dzbanem; 50. Św. Augustyn; 51. Św. Grzegorz; 52. Św. Jan Kanty piszący komentarz do Ewangelii; 53. Św. Hieronim; 54. Św. Ambroży; 55. Wizja św. Piotra; 56. Nawrócenie św. Pawła; 57. Oświecenie św. Jana Kantego; 58. Dzieciątko Jezus; 59. Św. Jan Chrzyciel jako dziecko; 60. Chrzest Chrystusa; 61. Św. Jan Chrzyciel na puszczycy; 62. Ścięcie św. Jana Chrzyciela; 63. Wypowiedzi o św. Janie Chrzycielu; 64. Św. Anna; 65. Św. Joachim; 66. Św. Jadwiga Śląska; 67. Św. Kinga; 68. Bł. Salomea; 69. Judyta zabijająca Holofernesa; 70. Eстера przed Ahaswerem; 71. Św. Marek; 72. Św. Mateusz; 73. Św. Łukasz; 74. Nawiedzenie; 75. Ofiarowanie Jezusa w świątyni; 76. wersety z Pieśni nad Pieśniami; 77. Św. Józef z Dzieciątkiem; 78. Św. Antoni; 79. Sen św. Józefa; 80. Ucieczka do Egiptu; 81. Dawid; 82. Jonasz; 83. Damiel; 84. Chwała św. Józefa; 85. Zaparcie się św. Piotra; 86. Łzy św. Piotra; 87. Uwolnienie św. Piotra; 88. Przekazanie kluczy św. Piotrowi; 89. Św. Piotr uzdrawiający paralytyka; 90. anioły z atrybutami; 91. Wizja św. Katarzyny;





92. Św. Agnieszka; 93. Św. Barbara;
 94. Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny;
 95. Ścięcie św. Katarzyny; 96. Cnota;
 97. Mądrość Boża; 98. Roztropność;
 99. Mądrość; 100. Chwała św. Katarzyny;
 101. Św. Sebastian; 102. Św. Roch;
 103. Znalezienie św. Aleksego; 104. Cierpliwość; 105. Stałość; 106. Wytrwałość;
 107. Bohaterstwo; 108. Anioły z symbolami Marii; 109. Św. Cecylia; 110. Dusze z wersełami Ps. 84; 111. Sybilla Kumejska; 112. Sybilla Hellesponcka; 113. Sybilla Samijska; 114. Sybilla Libijska; 115. Sybilla Agrypińska; 116. Sybilla Perska; 117. Sybilla Cymeryjska; 118. Sybilla Tyburtyńska; 119. Sybilla Erytrejska; 120. Sybilla Europejska; 121. Sybilla Delficka; 122. Sybilla Frygijska; 123. krucyfik; 124. Baranek z otwartą księgą; 125. Wiara; 126. I Błogosławieństwo (Ubodzy Duchem); 127. Modlitwa; 128. III Błogosławieństwo (Cisi); 129. Starcy; 130. Rozum (?); 131. IV Błogosławieństwo (Łaknący sprawiedliwości); 132. Nadzieja; 133. VI Błogosławieństwo (Czystego serca); 134. Bóg Ojciec z księgą; 135. Miłość; 136. V Błogosławieństwo (Miłosierni); 137. Czystość; 138. VII Błogosławieństwo (Czyniący pokój); 139. Cierpliwość; 140. II Błogosławieństwo (Smucący się); 141. Pokuta; 142. VIII Błogosławieństwo (Prześladowani); 143. Roztropność; 144. Sprawiedliwość; 145. Umiarkowanie; 146. Męstwo; 147. Sobór nicejski; 148. Sobór konstantynopoliński; 149. Sobór efeski; 150. Sobór chalcedoński; 151. Trójca Św.; 152. Matka Boska; 153. Baranek ofiarny; 154. Święci; 155. Aniołki unoszące księgę i lampę. Na żółto zaznaczono najważniejsze efekty świetlne, wraz z datami i godzinami ich obserwacji (w czasie strefowym), oprac. M. Kurzej

151. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz gł., wyk. Baltazar Fontana i in. (rekonstrukcja wyglądu z pierwotnym tabernakulum), fot. M. Kurzej



152. Kraków, kościół św. Anny, obraz w oltarz gł., mal. Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, fot. M. Kurzej

Jak już wspomniano, Buchowski skupił się na praktycznej potrzebie wzniesienia nowego kościoła, twierdząc, że stary był zbyt mały¹ na potrzeby uczelni, a także akcentując pobożne obiekcje decydentów, którzy powodowani skromnością i umiłowaniem ubóstwa woleli przeznaczyć

¹ Na temat wyglądu i wyposażenia wcześniejszego kościoła św. Anny zob. Włodarek 2009.

pieniądze na cele dobroczynne². Późniejsi badacze dopatrywali się jednak innych przyczyn tej decyzji, wskazując na promocję kultu nowego uniwersyteckiego świętego³ oraz chęć przewyższenia kościoła wystawionego przez jezuitów, nad którymi uniwersytet odniósł zwycięstwo w sporze o prawo do nauczania⁴. Oba te przypuszczenia, jakkolwiek niepotwierdzone bezpośrednio przez twórców nowej świątyni, znajdują odzwierciedlenie w głównych wątkach jej programu ikonograficznego.

Decyzja o wzniesieniu nowego kościoła uniwersyteckiego zapadła wprawdzie pół wieku po pomyślnym rozstrzygnięciu sporu z jezuitami⁵, ale rzeczywiście zbiegła się w czasie z intensyfikacją prac w procesie kanonizacyjnym Jana Kantego, a może nawet przyczyniła się do ich przyspieszenia. 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 świętego⁶. W każdym razie, w czasie projektowania wystroju kościoła spodziewano się zapewne szybkiej kanonizacji patrona uczelni, którego rola musiała zostać odpowiednio zaakcentowana w programie ikonograficznym (il. 150).

Książka Buchowskiego zawiera szczegółowy opis wystroju wnętrza kościoła, wraz z następującą charakterystyką ułożonego przez Piskorskiego konceptu:

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 applicabitur⁷.

Święta Anna (której wezwanie nosi kościół) w swoim domu pani, goszczącej Najświętszej Córce z Synem jej i wiecznego Ojca, przedstawi tajemnicę zbawienia ludzkiego, od wcielenia do samego chwalebego zmartwychwstania, wyrażonego symbolami apokaliptycznymi na zakrzywionej powierzchni

² Buchowski 1703, k. B4r–Cr.

³ Bukowski 1900a, s. 28.

⁴ Małkiewicz 2000, s. 175; Mossakowski 2012, s. 48.

⁵ Rozstrzygnięcie sporu po myśli uniwersytetu i zamknięcie kolegium jezuitskiego w Krakowie miało miejsce już w r. 1634 (Bieciarzówna 1984a, s. 319).

⁶ Zob. Putanowicz 1780, k. I2v.

⁷ Buchowski 1703, k. E3r, E3v.

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 przedstawia symbolicznie nabożeństwo trzech ostatnich psalmów do chwały Boga Ojca, a do tego będzie dołączony dalszy ciąg i porządek dekoracji, który opisano niżej.

Pierwsza część tego fragmentu odnosi się do przedstawienia na obrazie ołtarza głównego (il. 151, 152), w którym Karpowicz słusznie widział swego rodzaju podsumowanie programu treściowego kościoła. Temat przedstawienia określano przeważnie jako Święta Anna Samotrzeć⁸. W intencji twórców nie był to jednak pozaczasowy wizerunek dewocyjny, ale ukazanie konkretnego momentu, w którym św. Anna objaśnia Marii 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 o tym, że zostanie ona matką Zbawiciela. W ten sposób Anna, będąc według słów siedemnastowiecznej 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 proroków⁹. Związek ołtarza z tematem wiedzy i mądrości zaznaczają też rzadko w tym czasie stosowane kręcone kolumny, które kojarzono ze świątynią Salomona¹⁰. Zostały one również użyte w pierwotnym tabernakulum (il. 153), którego ikonografia uzupełniała temat prezentowania bóstwa Chrystusa. W jego polach bocznych umieszczono figurki głoszących je śś. Janów Chrzciciela (il. 154) i Ewangelisty (il. 155), na drzwiczkach przedstawiano Chrystusa objawiającego się uczniom w Emaus¹¹, a w zwieńczeniu znajdowała się postać Najświętszego Salwatora.

Przedstawienia nauczającej św. Anny można interpretować jako ilustrację przekazywania prawdy o Bogu¹², a ją

⁸ Karpowicz 1974, s. 151–159. Przypuszczenie tego badacza, jakoby kompozycja obrazu była wzorowana na późnośredniowiecznej rzeźbie zachowanej w kościele Bernardynów, nie wydaje się przekonujące.

⁹ Na temat Nauczania i Pouczenia Marii zob. Dziubecki 1987, s. 99–103.

¹⁰ Zob. s. 123.

¹¹ Taka ikonografia przedstawień na drzwiczkach zyskała później znaczną popularność, czego przykładem są tabernakula kościoła w Świętej Lipce i kaplicy Elektorskiej przy katedrze we Wrocławiu.

¹² Tomasz Dziubecki proponował ich interpretację w kontekście starań o podniesienie poziomu kaznodziejstwa (Dziubecki 1987, s. 101).



153. Kraków, kościół św. Anny, tabernakulum ołtarza gł., wyk. Jan Baur i in., fot. M. Kurzej



154. Kraków, kościół św. Anny, tabernakulum ołtarza gł., Św. Jan Chrzciciel, fot. M. Kurzej

155. Kraków, kościół św. Anny, tabernakulum ołtarza gł., Św. Jan Ewangelista, fot. M. Kurzej



156. Kraków, kościół św. Anny, zwieńczenie ołtarza gł., wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

157. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie obrazu w ołtarzu gł. na przełomie grudnia i stycznia, fot. M. Kurzej

samą uznać za patronkę teologów, a więc także szczególną opiekunkę uniwersytetu, którego prestiż opierał się na uprawnieniu do nadawania tytułu doktora teologii – najbardziej zaszczytnego spośród stopni akademickich¹. Można więc przyjąć, że w wystroju nowego kościoła, będącego swego rodzaju „wizytówką” uczelni, chciano ją 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 (il. 175). Ponieważ zaczyna się on w zwieńczeniu ołtarza (il. 156), a kończy w sąsiednim narożniku prezbiterium, nastawa jest jego głównym 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 53,8 *GENERATIONEM EIUS QUIS ENARRABIT*, który sugeruje, że właśnie pochodzenie Jezusa 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 został też zaznaczony przez niezwykle efekt luministyczny. Na przełomie grudnia i stycznia, około godziny 13,30 wąska plama światła słonecznego wydobywa z mroku figurę anioła po lewej stronie ołtarza, później przesuwają się na obraz, gdzie około 14.00 tworzy rzeczywistą aureolę nad głowami Jezusa, Marii i Anny (il. 157), a następnie rozświetla obłoki, na których namalowano anioły, gdzie powoli gaśnie. Efekt ten 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,

¹ Morawski 1900, t. 2, s. 393, 394.



Sed praemium mortis sacrae
Perennis instet gloria. [...]

Słońce pada na obraz z okna fasady, po bokach którego umieszczono reliefy ukazujące Zwiastowanie rodzicom Marii (il. 158) – 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 (il. 44–46), 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”.

D. O. M. | ANNA DEI MATRIS MATER METTERTIA
TEMPLUM | HOC SUMMAE TRIADI FAC ANATHEMA
SACRUM. | SI PRAESENS HERA TU, SI TECUM CANTIUS
ILLI | AEDILIS, QUID EO SANCTIUS ORBIS HABET. |
DIVINA PROVIDENTIA FECIT | PIETAS EXEGIT
ENCAENIA OPERATVS EST A.D. MDCCIII | IL[LUSTRIS-
SI]MUS R[EVERENDISSI]MUS D[OMINUS] CASIMIRUS
LUBIENSKI E[PISCOPUS] | CHELMEN[SI]S[S] S[EDE]
V[ACANTE] E[PISCOPATUS] CRAC[OVIENSIS]
ET AB[BATIAE] CZERVI | NEN[SI]S] ADMINISTRATOR
P[ERPETUUS] | POSITUM A.D. 1706².

BOGU NAJLEPSZEMU, NAJWIĘKSZEMU | ANNO MATKO MATKI
BOŻEJ SAMOTRZECIA, ŚWIĄTYNIĘ | TĘ UCZYŃ WOTYW-
NYM DAREM DLA NAJWYŻSZEJ TRÓJCY. | JEŚLI TY JESTEŚ TU
PANIĄ, A Z TOBĄ KANTY | EDYLEM, CÓŻ MOŻE BYĆ OD TEGO
ŚWIĘTSZEGO NA ŚWIECIE. | SPRAWIŁA OPATRZNOŚĆ BOŻA |
WYKONAŁA MIŁOŚĆ. UROCZYSTOŚĆ KONSEKRACJI ODPRA-
WIŁ W R. 1703 | JAŚNIE OŚWIECONY NAJPRZEWIELEBNIJSZY
PAN KAZIMIERZ LUBIEŃSKI BISKUP | CHEŁMSKI, PRZY NIEOB-
SADZONEJ STOLICY BISKUPSTWA KRAKOWSKIEGO I OPACTWA |
CZERWIŃSKIEGO WIECZYSTY ADMINISTRATOR. |
WMUROWANO W R. 1706.

Zawarta w napisie prośba wiąże się zapewne ze skojarzeniem trzech osób przedstawionych na obrazie ołtarzowym z Trójcą Świętą. Jak zauważyła Maślińska-Nowakowa, zostało ono wyrażone w kazaniu dominikanina Stanisława

² 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 1745, s. 223).



Ormińskiego, wygłoszonym z okazji poświęcenia kamienia węgielnego pod kościół św. Anny³:

Jako Bóg jest Trinitas Summa, tak Anna święta z potomstwem swoim jest Trinitas Ima IMA Iesus Maria Anna. Za czym, kiedy ten dom Boży pod tytułem Anny świętej zakładamy, fundamenta jego ku czci, większemu upodobaniu Boskiemu, wyobrażeniem Trójcy Przenajświętszej ozdabiamy⁴.

Jan Kanty 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 postaci biblijna. W programie kościoła powiązano wątki obu postaci, akcentując ich podobieństwo, sprowadzone właśnie do nauczania o Bogu. W dolnej kondygnacji fasady kościoła umieszczono figury św. Jana Kantego (il. 159) oraz św. Bernarda z Clairvaux (il. 160), który należał do niekwestionowanych autorytetów zarówno dla średnio-wiecznych, jak i nowożytnych teologów⁵. Zestawienie tych świętych wynikało zapewne nie tylko z wdzięczności dla cystersów za przekazanie uniwersytetowi prawa patronatu

³ 159. Kraków, kościół św. Anny, fasada, Św. Jan Kanty, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

⁴ 160. Kraków, kościół św. Anny, fasada, Św. Bernard z Clairvaux, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

³ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 39.

⁴ Ormiński 1689, k. B2v.

⁵ Krasny 2016, s. 66–69.

161. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Jana Kantego, wyk. Baltazar Fontana, Jan Liszkowic, Kazimierz Kaliski st. i in., fot. M. Kurzej

nad kościołem¹, ale przede wszystkim z przekonania, że Jan inspirował się mistyką i poglądami cystersa, opierającego się na sporządzonych przez niego odpisach dzieł Francuza², a także na pismach uniwersyteckich historiografów. Ową inspirację opisał wprost dopiero Józef Alojzy Putanowicz:

[Jan Kanty] w nabywaniu nauk trzymał się przestrogi św. Bernarda, piszącego: iż w większym poważaniu być powinny te rzeczy, które nas bardziej zbliżają do zbawienia, że usilniejsza tam być powinna pilność, skąd zabrać 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 temiż samemi przestrogami w nuczaniu Jan rządził³.

Podobieństwo obu postaci uwypuklił już Adam Opatowiusz, który żywot Jana z Kęt opatrzył mottem zaczerpniętym z pism Bernarda i zachęcającym do czerpania przykładu z wybitnych ludzi⁴, przedstawiając swojego bohatera jako uczonego-mistyka. Warto przyjrzeć się bliżej temu elementowi literackiego wizerunku Kantego, gdyż był on doskonale znany Piskorskiemu⁵ 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 CANTICUM⁶.

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”⁷. Jan poznawał więc Boga nie tylko rozumem, ale bezpośrednio – za sprawą mistycznego oświecenia, do którego sposobiał się przez posty i inne praktyki ascetyczne, aby dzięki temu stać się lepszym uczniem i dydaktykiem:

[...] począł sam z sobą uważać, że go Pan Bóg na to wzywa, aby w zakonie Jego ś[więt]y w zrozumiewaniu wolei mandatów Jego przez bogomyślność przemieszkował [...] drogę zbawienną pokazując inszym, aby sam od niej wzgardzonym i odrzuconym nie był, siebie samego do otrzymania oświecenia i ratunków z nieba spობiał i gotował przez posty i przez wstrzemięźliwość od



żyzywania 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, wejrząwszy na Komentarz albo na wykład Ewangeliej Ś. Matheusza Ewangelisty, który on ręką swoją napisał i na cztery księgi rozdzielił⁸.

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.

¹ Takie wyjaśnienie podał Buchowski 1703, k. kv.

² Zawadzki 1998, s. 55.

³ Putanowicz 1780, k.B.V.

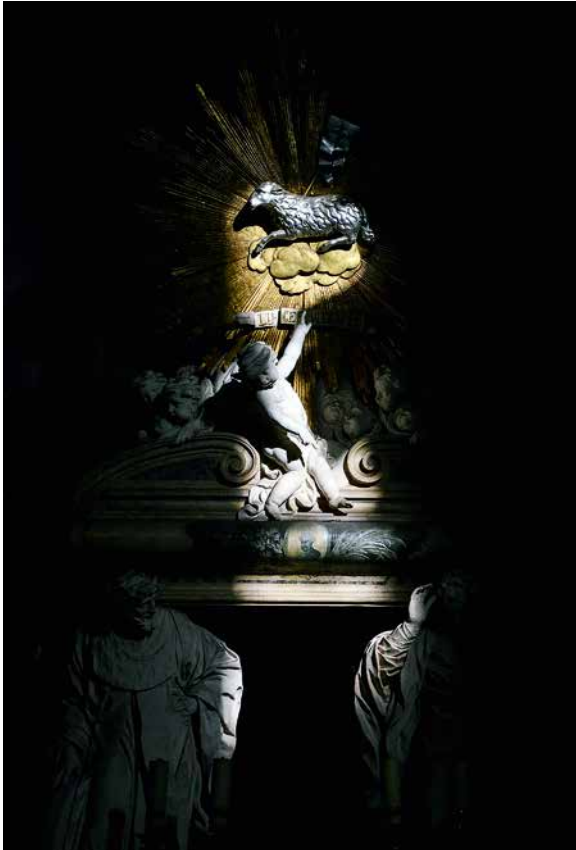
⁴ Opatowiusz 1632, s. k. Bv.

⁵ Piskorski porównał miłosierne uczynki Kantego do dzieł jego imiennika Jahuźnika, a także Ojców Pustyni (*Żywoty Ojców* 1688, s. 121, 124, 126, 131, 149, 464, 730).

⁶ Zestawienie wizerunków św. Jana i św. Bernarda miało zapewne źródło w przekonaniu, że patron uniwersytetu zasługuje na tytuł doktora Kościoła. Na temat prób podniesienia go do takiej godności zob. Zawadzki 2002, s. 208–284.

⁷ Opatowiusz 1632, s. 12.

⁸ Opatowiusz 1632, s. 41, 42. Wspomniany komentarz do Ewangelii św. Mateusza był dawniej powszechnie uważany za autorskie dzieło Jana Kantego (zob. np. Starowolski 1625, s. 35). Dopiero Marian Rechowicz odnalazł rękopis Benedykta Hessego z lat 40w. xv i zestawiał go z tekstem uchodzącym za dzieło świętego teologa, którego odpis zachował się w kopii akt kanonizacyjnych (zob. Rechowicz 1958, s. 11–63).



Dosłowną ilustracją tej idei we wnętrzu kościoła jest nagrobek św. Jana (il. 161), na którym ukazano posrebrzonego Baranka w glorii z podpisem ET LUCERNA EIUS EST, zaczerpniętym z Ap 21,23 oraz putto, które wskazuje rękami na figurę i na trumnę świętego, pokazuje, że oświecenie Jana pochodzi bezpośrednio od Baranka⁹.

Do wzmocnienia tego przekazu wykorzystano naturalne światło padające z okna w przeciwległym ramieniu transeptu, które popołudniami pod koniec czerwca, oświetla figurę Baranka i otaczającą ją glorię (il. 162). Według Opatowiusza patron uczelni „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”¹⁰, a więc w święto kojarzone z przesileniem letnim. Efekt przypomina więc, że urodziny Kantego przypadają 24 czerwca, dokładnie sześć miesięcy przed Bożym Narodzeniem¹¹, w wigilię którego zmarł, czyli – zgodnie ze

⁹ Sens kompozycji został dodatkowo wyjaśniony w późniejszym wydaniu przewodnika po kościołach Krakowa, gdzie zaznaczono, że figura Baranka to „aluzja do życia Świętego Patriarchy, Niebieskiemu Barankowi samemu Chrystusowi poświęconego i od tegoż samego swoje w Duchu oświecenia odbierającego (Abrys 1745, s. 208).

¹⁰ Opatowiusz 1632, s. 5.

¹¹ Według Łk 1, 26 zwiastowanie Marii nastąpiło sześć miesięcy od poczęcia Jana, Jezus był więc od niego o pół roku młodszy.



◀ 162. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie ołtarza św. Jana Kantego około przesilenia letniego, fot. M. Kurzej

163. Kraków, kościół św. Anny, fasada, oświetlenie figury św. Jana Kantego około przesilenia letniego, fot. M. Kurzej

słowami Opatowiusza – „przeszedł z żywota tego do nieśmiertelnego”¹². Zastosowanie efektów luministycznych związanych z przesileniami wynikało więc z samych dat życia świętego. Ich niezwykle zaznaczenie we wnętrzu kościoła miało zapewne sugerować, że zostały one wybrane przez Opatrzność, która przeznaczyła Kantego do świętości i kierowała jego życiem od początku do końca¹³.

Z iluminacją mauzoleum Kantego współgra oświetlenie jego figury na fasadzie, która jest wtedy zwrócona w kierunku źródła światła, a dłoń położona na piersi oraz trzymane w drugiej ręce księga i pióro sugerują, że świętego ukazano właśnie w momencie iluminacji (il. 163). Z kolei we wnętrzu, zanim promienie słońca osiągną wizerunek Baranka na mauzoleum, wydobywają z mroku postaci aniołów na filarach podkopiulowych i w zwieńczeniu ołtarza głównego (il. 164). Te dodatkowe efekty mogą mieć do pewnego stopnia charakter przypadkowy, ale doskonale uzupełniają efekt główny, zachęcając widza, by wszedł do kościoła, stanął przed grobem Kantego, a następnie rozważał sens jego kompozycji.

¹² Opatowiusz 1632, s. 43.

¹³ Ślad takiego przekonania można znaleźć w jego żywocie autorstwa Opatowiusza, który stwierdził, że Jan urodził się w Kętach „za sporządzeniem opatrznosci wiecznej” (Opatowiusz 1632, s. 5).



164. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie wnętrza około przesilenia letniego, fot. M. Kurzej

165. Kraków, kościół św. Anny, Św. Jan Człowiec, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

Boskie oświecenie, za pośrednictwem św. Jana Kante- go, miało być dostępne dla wiernych. Prości mogli brać przykład z jego cnót, a uczeni zapoznać się z pismami – aranzacja grobu miała im więc zasugerować, że mogą stać się kolejnym stopniem tej emanacji. Ponadto wskazanie mistyczo-intelektualnej więzi łączącej świętego z Bogiem, która nie została przerwana po śmierci, było zachętą do modlitw o jego wstawiennictwo zanoszonych przy relikwiah. W ten sposób święty, którego światłem jest Baranek, sam miał stać się latarnią oświetlającą drogę innym¹. To porównanie zostało użyte 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 traherentur².

Wszyscy ci w jednym stuleciu, razem z bł. Janem Kantym, niczym płonące latarnie świecili wobec ludzi błędzących w ciemnościach grzechu, którzy od nich, w ich działalności otrzymali światło prawdy i łatwiej zostali przywiezieni do poprawności życia, naśladowania dobrych uczynków i miłości Bożej.

W kontekście tej metafory należy interpretować otaczające mauzoleum Kante- go (il. 56) figury czterech Janów –

¹ Podobny koncept zastosował dominikanin Florian Straszyński, który w kazaniu o św. Janie Kantym porównał akademię do źródła światła świecącego Bogu, Kościołowi i Ojczyźnie, a jej wybitnych absolwentów, na czele z patronem do zapalonych od niego pochodni (Straszyński 1684).

² Buchowski 1703, k. B3r, B3v.

166. Kraków, kościół św. Anny, Św. Jan Ewangelista, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej





Chrzyciela (il. 165), Ewangelisty (il. 166), 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 kaznodziejskiej działalności świętych odnoszą się też podpisy pod figurami Chrzyciela i Chryzostoma – odpowiednio *VOX* i *OS AUREUM*. Apostoła został określony jako *VERBUM* – od incipitu swojej ewangelii, a Damascena jako *MANUS DEI* – zapewne w nawiązaniu do legendy o cudownym odrośnięciu ręki, którą stracił przez zaangażowanie w obronę cudownych wizerunków.

Figury włączono też w retoryczną konstrukcję nagrobka za pomocą gestów. Buchowski zaznaczył, że postać Chrzyciela wskazuje na figurę Baranka, będącą jego atrybutem³.

³ Buchowski 1703, k. F31r.

W połączeniu z gestem drugiej ręki, nakazującym uważne słuchanie głoszonych nauk⁴, jest to zawołowana wskazówka dnia, na który przewidziano opisany efekt świetlny. Podobną wymowę ma gest Ewangelisty⁵, którego figura zwraca się w stronę poprzedniej.

Złożoną symbolikę miały też same kolumny, o których Buchowski wspominał, że ustawiono je bez łączącego belkowania, na wzór antycznych pomników triumfalnych („in altum solide elevatae, libere sine ligaturis, adinstar antiquorum monumenta trophaeorum”)⁶. Duże znaczenie miał też kształt podpór, które zaplanowano jako „quandam imitationem Columnarum Divi Petri in Vaticano Romano”⁷. Tej wzmianki nie należy jednak odnosić do brązowych kolumn dźwigających baldachim nad grobem apostoła, ale do będących ich pierwowzorem podpór antycznych (il. 167), pochodzących według tradycji ze świątyni Salomona⁸: wizerunki świętych będących pierwowzorem teologicznej mądrości wyniesiono na kolumnach przypominających dzieło najmądrzejszego z ludzi (1 Krl 3,12), który również uchodził za uczonego natchnionego przez Boga⁹. Dlatego biały kolor tych podpór – upodabniający je do pierwowzoru – był dla Piskorskiego tak ważny, że znalezienie złoza odpowiedniego kamienia uznano za cud¹⁰.

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 także znacznymi nakładami finansowymi. Symbolizują ją personifikacje czterech wydziałów akademii: teologicznego – z ręką wyciągniętą w geście znanym z figury św. Jana Chrzyciela, medycznego – z laską Eskulapa, prawniczego – z księgą, biretem i łańcuchem na szyi, a także sztuk – trzymająca ekliptykę z wyeksponowanym znakiem Raka, w który słońce wchodzi w dniu urodzin świętego¹¹ (il. 168).

⁴ Zob. Bulwer 1644, s. 95, il. A – gest określony jako *audientiam facit*. Tym gestem wzywano publiczność na początku mowy do słuchania w ciszy (zob. Groschner 2004, s. 68).

⁵ Zob. Bulwer 1644, s. 95, il. N – gest określony jako *attentionem poscit*.

⁶ Buchowski 1703, k. F2r.

⁷ Buchowski 1703, k. Fv.

⁸ Na temat kolumn salomonowych zob. Ward Perkins 1952; Usher 2015, s. 20, 21. Punktem wyjścia dla tego ostatniego badacza był portyk kościoła uniwersyteckiego w Oksfordzie, którego arkadę ujętą kręconymi kolumnami, wieńczy figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Dzieło to stanowi więc interesujący, choć odległy kontekst dla połączenia symboliki maryjnej, salomonowej i uniwersyteckiej.

⁹ Weitzman 2011, s. 69–82.

¹⁰ Buchowski 1703, k. Fv.

¹¹ Sferę armilarną z zaznaczoną ekliptyką wykorzystano też jako motyw dekoracyjny płyciny we wnętrzu arkady łączącej kaplice

167. Rzym, bazylika św. Piotra na Watykanie, kolumny Salomonowe, fot. M. Kurzej



168. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, ekliptyka trzymana przez personifikację Wydziału Sztuk, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



169. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Oświecenie św. Jana Kantego*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

Wątek zaznaczony w aranżacji nagrobka kontynuowano powyżej, ukazując na malowidle (il. 169) św. Jana w ekstazie, podczas której dostąpił on oświecenia. Anioły unoszą go na świetlistym obłoku, odsłaniając symbolizującą ciemność kotarę z gwiazdami. Pomiedzy tą kompozycją a oknem umieszczono pozłacaną 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.

170. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Św. Augustyn*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

śś. Janów. Towarzyszą jej inne przybory naukowe oraz napis „A 17 Julio MDCC”. Zapewne upamiętniono w ten sposób ukończenie jakiegoś etapu prac, ale możliwe, że przy okazji chciano zwrócić uwagę na numerologiczną urodę i wymowę symboliczną tej daty. W r. 1700 tysięczna rocznica domniemanego założenia miasta przez Kraka zbiegała się z trzechsetleciem odnowienia uniwersytetu przez Władysława Jagiełłę (tylko te dwie daty znalazły się w zarysie dziejów Krakowa zamieszczonym w książce Buchowskiego – zob. Buchowski 1703, k. B1V, B2V), a data dzienna upamiętniała śmierć Jadwigi, która swoją ostatnią wolą miała zapewnić uczelni podstawę materialną. Ponadto dzień ten wypadł miesiąc po urodzinach i miesiąc przed rocznicą śmierci innego dobrodzieja akademii – króla Jana III.



W niższych partiach sklepienia, namalowano sceny z życia Kantego, odnoszące się do wspomnianych dwóch aspektów jego świętości – cnót oraz nauczania. Ujmują je figury Ojców Kościoła (il. 170), stanowiące kolejną sugestią wyniesienia profesora do rzędu najwybitniejszych teologów, a wieńczę złożone medaliony, na których ukazano aniołki z atrybutami personifikacji Teologii (il. 171) i Wiary. Malowidła zaopatrzone też w podpisy: odpowiednio QUI FECERIT oraz ET DOCUERIT HIC MAGNUS, zaczerpnięte z ewangelicznej (Mt 5, 19) obietnicy Chrystusa, że kto wypełnia i uczy wypełniać przykazania, ten będzie wielki w królestwie niebieskim. Po stronie północno-wschodniej ukazano Jana pocieszającego służącą, która rozbiła dzban z mlekiem (il. 172). Święty miał potem w cudowny sposób posklejać skorupy i przemienić wlaną do naczynia wodę w mleko¹. 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, któren by wyrównał liłości nad

¹ Opatowiusz 1632, s. 27, 28. Piskorski porównał ten cud do epizodów z żywotów opata Besariona i pustelnika Bogdana, którzy odsolili wodę morską oraz Polichroniusza, który przemienił wodę w oliwę (*Żywoty Ojców 1688*, s. 473, 724, 796).



◀ 171. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Alegoria teologii*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

172. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Św. Jan Kanta litujący się nad służącą*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



◀ 173. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Św. Jan Kanta oddający płaszcz biednemu*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej

174. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Kantego, *Św. Jan Kanta piszący komentarz do Ewangelii wg św. Mateusza*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

uciśnieniem bliźniego”². Malowidła ukazujące miłosierdzie Jana znajdują się również na ścianach kaplicy. Przedstawiono tam Kantego oddającego biedakowi płaszcz (il. 173) oraz Matkę Boską, która mu go zwróciła³. Z kolei aniołki w podłuczcu arkady łączącej kaplicę Kantego z sąsiednią, trzymające napisy DIFFAMARE CAVE i CONTURBARE CAVE,

przypominają o jego pokorze⁴. Do nauczania św. Jana odnosi się fresk w południowo-zachodniej części sklepienia, na którym przedstawiono go podczas pisania komentarza

² Putanowicz 1780, k. c 2v.

³ Opatowiusz, 1632, s. 25.

⁴ Opatowiusz 1632, s. 15. Hasła te są skrótem dwuwiersza *Conturbare cave: non est placare suave. | Diffamare [lub ewentualnie infamare] cave: nam revocare grave*, który uznawano za motto św. Jana. W trakcie konserwacji pierwsze słowo zostało bezmyślnie zmienione na *Coniurrare*. Piskorski kojarzył tę zasadę Kantego z przykładami moralnymi z księgi Rufina z Akwilei (*Żywoty Ojców* 1688, s. 458).



175. Kraków, kościół św. Anny, fryz, aniołki z wersetem z Ewangelii św. Mateusza, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

176. Kraków, kościół św. Anny, fryz, Smok, mal. Karol Monti, fot. M. Kurzej

177. Kraków, kościół św. Anny, fryz, Jeździec, mal. Karol Monti, fot. M. Kurzej

do Ewangelii św. Mateusza¹ (il. 174). Tekst Janowi dyktuje 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 – zstąpienie Boga do ludzi, zapowiadające jego obecność w Najświętszym Sakramencie, a więc w pewnym sensie stanowiące oś ideową każdego katolickiego kościoła². 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. Plastiką odpowiednikiem tego konceptu jest fryz obiegający całą główną przestrzeń kościoła, a więc prezbiterium, nawę oraz kaplice w transepcie. Ozdobiono go figurkami aniołków trzymających karty z kolejnymi wersami pierwszego rozdziału tejże ewangelii (il. 175). Wierni zebrani wewnątrz świątyni, tworzący Kościół – Mistyczne Ciało Chrystusa, są więc otoczeni spisem jego ziemskich, cielesnych przodków. Wielokrotnie powtórzony motyw księgi symbolizującej mądrość³ można odczytywać jako wyraz utożsamienia Chrystusa z wcieloną Mądrością Bożą⁴, a także jako aluzję do uniwersyteckiego nauczania. Z kolei wyeksponowanie

¹ Buchowski 1703, k. F3v.

² Na znaczenie tego tekstu zwróciła uwagę Zofia Maślińska-Nawakowa 1971, s. 53.

³ Na temat symboliki księgi w kulturze w. XVII zob. Dzieciół 1997.

⁴ Najbardziej oczywisty kontekst dla programu kościoła stanowi biblijna symbolika Mądrości, personifikowanej w księgach Przysłów i Syracha oraz utożsamianej z Chrystusem w Nowym Testamencie (zob. np. Radliński [b.r.]).



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 kaplicach⁵. Przede wszystkim jednak dekoracja fryzu zawiera odpowiedź na pytanie „Generationem eius quis enarrabit?”, zadane w obrazie ołtarza głównego: po raz pierwszy rodowód Chrystusa opowiedziała Anna, później zrobił to anioł dyktujący tekst ewangelii św. Mateuszowi, następnie – również pod wpływem boskiego natchnienia – skomentował go 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, figurabit”⁶. Są to przeważnie ilustracje Psalmu 148: główki aniołków („omnes angeli Eius”), ciała niebieskie

⁵ Francuski jezuita Louis Richeome (Richeome 1611, s. 22) wyjaśnił tę kwestię w przewodniku po rzymskim kościele św. Andrzeja na Kwirynale, opisując wizerunki aniołów zdobiące ołtarze: „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 fait sur l’Autel et y honorent par leur service, le Seigneur des seigneurs / **Moi drodzy, ten anioł został tam umieszczony, żeby was pouczyć, że aniołowie niewidzialni są obecni i sprzyjają walkom tych, którzy noszą w sobie dzielnego ducha, z ich pokusami, które wystawiają ich na próbę, z nieprzyjaciółmi ich zbawienia i ze złem. W szczególny sposób biorą też udział w wielkiej ofierze, która odbywa się na ołtarzu i przez swoją służbę oddają hołd Panu panów.**”

⁶ Buchowski 1703, k. E3v.



178. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Matka Boska Niepokalanie Poczęta, mal. Karol Dan-kwart, fot. M. Kurzej

i symbole znaków zodiaku („sol et luna [...] omnes stellae lucentes”), tablice przykazań („praeceptum posuit et non praeteribit”), smoki („dracones et omnes abyssi”) (il. 176), żywy 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. 177), 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 Psalmie 149 i Psalmie 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 rzeczy stworzone. Według Piskorskiego „Syn Boży jest pierwotny wszystkiego stworzenia: bo w nim stworzone jest wszystko na niebie i na ziemi”⁷, 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 kogo by swój początek, swoje urodzenie wzięły? Odpowiada Pismo Święte: *omnia per ipsum facta sunt*, że wszystkich rzeczy Stwórcą jest Słowo wieczne, Syn Boski”⁸.

Teza o preegzystencji Chrystusa doprowadziła Piskorskiego do przekonania, że jego matka również istniała wcześniej niż wszystkie rzeczy stworzone. Dowodził tego w kazaniu na święto Niepokalanego Poczęcia, wychodząc od cytatu z Księgi Syracha (24,5):

Co Mądrość wieczna przez Mędrca ziemskiego o sobie powiedziała: *Ego ex ore Altissimi prodivi, primogenita ante omnem creaturam*: Jam z ust Najwyższego wyszła, pierwotna przed wszystkim stworzeniem: toż Matka teje Mądrości wiecznej, od której się Słowo nieskończone pierwszych słów na ziemi wymawiać uczyło, za zgodnym Ojców Świętych rozumieniem o sobie mówi [...] Urodzenie moje z ust Najwyższego, przyjsie moje pierwsze, niż wszystkiego stworzenia wystawienie [...] Jeszcze był żadnej rzeczy Stwórcy Wszchemogący z niczego nie stworzył, a jam już poczęta była⁹.

Temat Mądrości wiąże się z loretańskim wezwaniem określającym Marię mianem jej Stolicy, co tłumaczy

⁷ Piskorski 1706, s. 414.

⁸ Piskorski 1706, s. 441.

⁹ Piskorski 1706, s. 405, 406.

179. Kraków, kościół św. Anny, nawa, anioł z symbolem tarczy, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



180. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie figury anioła z symbolem gwiazdy, ok. 9 XII i 6 I, fot. M. Kurzej



wyeksponowanie postaci Matki Boskiej w programie kościoła. Szczególnie dużo miejsca zajął wątek Niepokalanego Poczęcia, z którym Piskorski kojarzył dość osobliwe koncepcje teologiczne¹. Jego oczywisty związek z narracją na temat Wcielenia jest kolejną treścią dekoracji fryzu, gdyż rozpisany tam rozdział Ewangelii św. Mateusza przewidziano do czytania liturgicznego na uroczystość Niepokalanego Poczęcia, przypadającą 8 XII. Elementem bezpośrednio odnoszącym się do tego wydarzenia jest malowidło w środkowym polu sklepienia prezbiterium (il. 178), na którym ukazano Marię w świetlistym obłoku, z gwiazdami wokół głowy i półksiężycem pod stopami. 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 ziemi osiadła. *Adstitit regina a dextris tuis circumdata varietate*. A księżyc czemu pod nogami jej? Bo pierwsze tej Jutrzenki na świat wejście światłem Łaski Boskiej otoczone było. Nie urodziła się w ciemności grzechu pierworodnego, ale w światłości *praeservantis Gratiae*².

¹ Zob. s. 207–211.

² Piskorski 1706, s. 412. W innej homilii Piskorski interpretował też deptany przez Marię księżyc jako symbol pokonanego islamu (Piskorski 1706, s. 714).

Ukazana na sklepieniu prezbiterium Maria jest unoszona ku górze przez anioła, co wyraźnie wskazuje na połączenie tematu Niepokalanego Poczęcia i Wniebowzięcia i jest dość często spotykane w nowożytnej ikonografii³. Wokół postaci Marii namalowano anioły trzymające symbole, których nietypowy zestaw ma zapewne podkreślać jej rolę w przyszłej ofierze Chrystusa. Oprócz często spotykanych zwierciadła, róży, perły i gołębicy 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 gołębica – *UNA*, tarcza – *MILLE* (il. 179), księżyc – *PULCHRA*, słońce – *ELECTA*, lustro – *SINE MACULA* i gwiazda – *CONSVRGENS*. Jak zauważył Stanisław Kobielius, cztery ostatnie symbole odnoszą się do światła, tradycyjnie kojarzonego z Marią, co jest widoczne już w samej ikonografii Niepokalanej, otoczonej świetlistym kręgiem⁴.

Oczywisty związek tych figur z naturalnym światłem został również podkreślony za pomocą promieni słonecznych, padających z bocznych okien nawy, a czasem także z wielkiego otworu w fasadzie. W przypadku tych ostatnich efektów można się domyślać próby powiązania z konkretnym momentem liturgicznym. Postać anioła trzymającego gwiazdę wydobywa się z mroku wieczorem, na około dwa tygodnie przed przesileniem zimowym (il. 180). Obchodzona wtedy uroczystość Niepokalanego Poczęcia Marii jest dniem, na który przypada liturgiczne czytanie pierwszego rozdziału Ewangelii św. Mateusza, wyeksponowanego na fryzie obiegającym wewnątrz. Kąt padania promieni słonecznych jest oczywiście zbliżony również

³ Fournée 1994 a, Fournée 1994 b.

⁴ Kobielius 1987, s. 59.



dwa tygodnie po przesileniu, dzięki czemu ten efekt jest też widoczny w święto Trzech Króli. Jego podwójna ekspozycja, może być oczywiście przypadkowa, ale trzeba przyznać, że doskonale uwydatnia sens Niepokalanego Poczęcia Marii, które było konieczne do wydania przez nią na świat Zbawiciela. Trzymany przez anioła atrybut można więc interpretować jako nawiązanie do Gwiazdy Betlejemskiej, a wyrażenie tej aluzji za pomocą atrybutu Marii podkreśla jej rolę jako szczególnej przewodniczki wiernych, wskazującej mędrcom drogę do Jezusa. To szczególne splecenie wątku mario- i chrystologicznego eksponuje rolę Matki Boskiej jako Stolicy Mądrości, łącząc się z głównym konceptem kościoła, a także odpowiada uważanemu za przedmiot szczególnej dewocji Jana Kantego podwójnemu wizerunkowi Marii i Chrystusa. Dzięki temu obraz ten staje się dodatkowym, „domyślnym” elementem programu kościoła, a jego fizyczny brak, wyjaśniony w hagiograficznej legendzie, jest kolejnym dowodem świętości patrona uniwersytetu⁵.

⁵ Obraz, po śmierci Kantego przeniesiony do kościoła, miał wrócić na miejsce, w którym święty oddawał mu cześć, zaświadczać w ten sposób o jego świętości. Przy obrazie znajdowała się tablica z napisem HANC ANTE IMAGINEM NOCTU IN SOMNIS | ORANS BEATUS IOANNES CANTIVS CAELESTI | VOCE AB EA REDDITA VISITATUR. | EODEM IMAGO POST OBITUM EIUS | IN ECCLESIAM S. ANNAE TRANSLATA | MIRACULOSE AD EUM IN QUO IAM | CONSPICITUR REMEAVIT LOCUM IN | SANCTITATIS | TESTIMONIUM CULTORIS SUI UT | HUIC GYMNASIO PATROCINARETUR. | DESUMPTUM EX PROCESSU BEATIFICATIONIS | EIUSDEM BEATI / PRZED TYM OBRAZEM W CZASIE BEZSENNYCH NOCY | MODLĄC SIĘ BŁ. JAN KANTY NIEBIAŃSKIM | GŁOSEM Z NIEGO ZOSTAŁ NAWIEDZONY. | TENŻE OBRAZ PO JEGO ŚMIERCI | PRZENIESIONY DO KOŚCIOŁA ŚW. ANNY | CUDOWNIE WRÓCIŁ DO TEGO MIEJSCA, W KTÓRYM TERAZ | JEST OGLĄDANY NA | ZNAK ŚWIĘTOŚCI | SWOJEGO CZCICIELA, ŻEBY | TEJ SZKOLE PATRONOWAŁ. | WYPISANO Z [AKT] PROCESU BEATYFIKACYJNEGO | TEGOŻ BŁOGOSŁAWIONEGO.

Kolejny efekt jest widoczny na przelomie października i listopada na około godzinę przed zachodem, kiedy 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 (il. 181). Najważniejszym z nich jest wyznanie wiary, według którego Chrystus to Bóg z Boga i Światłość ze Światłości, ten podwójny efekt można więc interpretować jako kolejne nawiązanie do świetlistej natury Chrystusa, zrealizowany za pomocą atrybutu odnoszącego się bezpośrednio do jego Matki. Opisane zjawisko świetlne chciano zapewne zgrać z datą uroczystości ku czci Wszystkich Świętych, ze względu na przewidziane na nią czytanie z Apokalipsy (7,2–12), a zwłaszcza jego końcowy fragment, opisujący Chwałę Boga ukazaną na sklepieniu nawy.

Wizerunkowi Marii namalowanemu na sklepieniu prezbiterium towarzyszą po bokach złożone stiukowe medaliony, na których powtórzono scenę Zwiastowania Annie i Joachimowi (il. 182). Temat ten był kojarzony przez Piskorskiego z doktryną o preegzystencji Marii, czemu dał on wyraz w kazaniu na święto Niepokalanego Poczęcia: „Wdyć Gabrel Archanioł, który ją za świadectwem poważnym doktora s. jej rodzicom zwiastował, wiedział i sam co zacytowała i wszystkiemu niebu relacją poselstwa swego czyniąc opowiedzieć musiał⁶”.

Niepokalanie Poczętej Marii poświęcono też jedną z kaplic przy nawie. Matkę Boską zestawiono tu z bohaterkami Starego Testamentu, namalowanymi na ścianach tarczowych – Judytą zabijającą Holofernesa (il. 183) (z podpisem UNA MULIER FECIT) i Esterą przed Ahaswerem (il. 184)

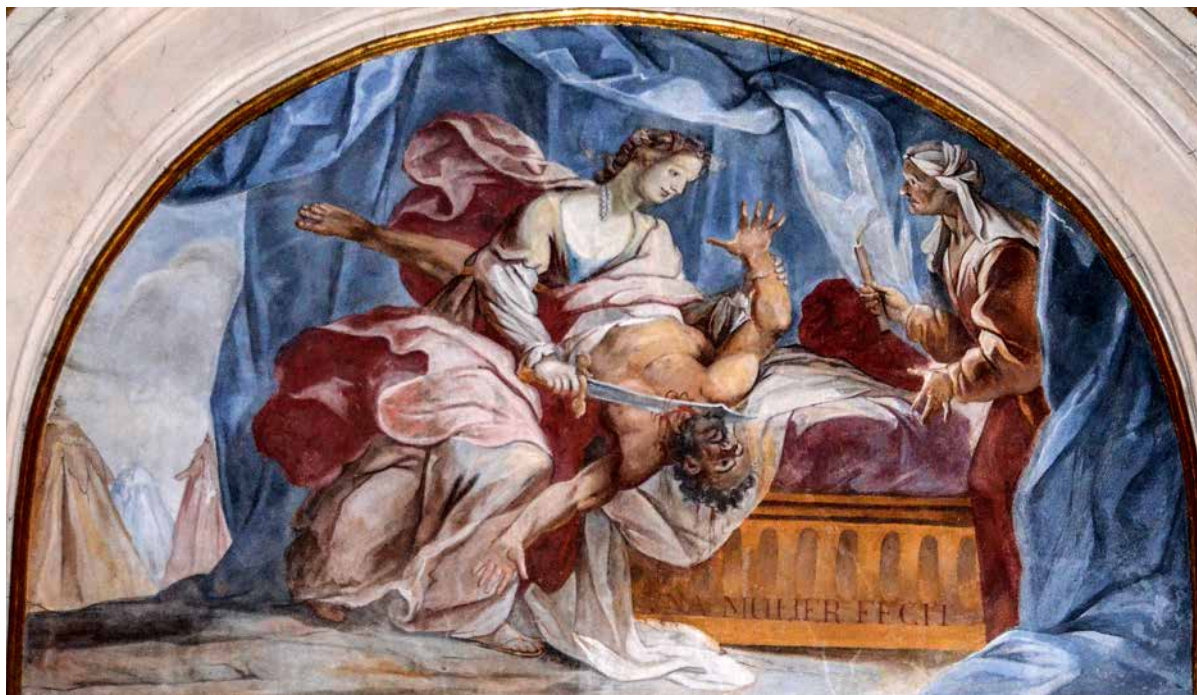
⁶ W r. 1900 obraz znajdował się w ołtarzu kaplicy urządzonej w celi świętego, a tablica – przy ołtarzu (Tomkowicz 1900, s. 15, 16).

⁶ Piskorski 1706, s. 404.

◀ 181. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie wnętrza na przelomie października i listopada, fot. M. Kurzej

182. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Zwiastowanie Joachimowi, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

183. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, *Judyta zabijająca Holofernesa*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej



184. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, *Ester przed Ahaswerem*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej



(z podpisem *NON PRO TE SED PRO OMNIBUS HAEC LEX*). Podobieństwo Marii do tej ostatniej podniósł Piskorski w cytowanym kazaniu, szczegółowo opisując scenę, którą później namalowano w kaplicy¹. 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*² (il. 185). Patronka kościoła wskazuje gestem na ołtarz kaplicy, a w dłoni trzyma różę, będącą jednym z symboli jej córki. Związek

¹ Piskorski 1706, s. 412, 413; zob. s. 57.

² Na temat tego typu zob. Biernacka 1987, s. 39–42. Popularność takich przedstawień sugeruje udział w ich rozpowszechnieniu wzoru graficznego, którego jednak nie udało się odnaleźć.



Marii z rodzicami podkreślono za pomocą bezpośredniego światła. Popołudniami około święta jej Narodzenia, przypadającego 8 IX, pada ono z okna fasady na figurę św. Anny (il. 186), a rano w połowie sierpnia, blisko święta Wniebowzięcia, z okna kaplicy na postać św. Joachima (il. 187).

Uzupełnieniem genealogicznej kompozycji kaplicy było antependium „in cuius medio Imago Magnae Dei Matris, adinstar speculi elucet”³, czyli zapewne owalne lustro⁴, na którym narysowano (lub może wygrawerowano) wizerunek Matki Boskiej. Prawdopodobnie był on półprzeźroczysty, mógł więc odbijać środkowe pole umieszczonego naprzeciwko antependium kaplicy św. Katarzyny, na którym ukazano Dzieciątko Jezus (il. 188). W nawiązaniu do litanii

³ Buchowski 1703, k. G 4v.

⁴ Lustro w antependium zostało wspomniane w księdze rachunkowej 17 x 1699 „JM Grabiński sztukę trzy ćwierci zwierciadła słuczonego darował. Od oberżnięcia in figuram owałem do antependium złp 3”. Zapewne uległo ono zniszczeniu, po czym środkowe pole wypełniono obecnym przedstawieniem fontanny, która jest atrybutem Marii, ale też przypomnieniem nazwiska sztuczownika, który ustanowił fundację na prace konserwatorskie w kościele (zob. s. 275).



loretańskiej koncept ten ukazywał więc Marię jako Zwierciadło Sprawiedliwości boskiej, a może również (w zależności od kąta patrzenia) pozwalał dostrzec nowo narodzonego Chrystusa jako kolejny element genealogicznej kompozycji kaplicy, obejmującej jego Matkę i jej rodziców.

Na złożonych medalionach w czaszy kopuły ukazano wydarzenia związane z przyjściem Chrystusa na świat: Zwiastowanie (il. 189), Nawiedzenie, Adorację Dzieciątka i Ofiarowania w świątyni, a w pendentywach umieszczono wizerunki opisujących je Ewangelistów. Kopułę kaplicy (il. 190) ozdobił 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 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 wschodząca⁵.

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]E⁶ (il. 193).

⁵ Piskorski 1706, s. 404.

⁶ Dwa ostatnie wezwania ukazano między przedsionkiem a kaplicą św. Józefa, gdyż wejściowa arkada kaplicy Matki Boskiej

◀ 185. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, fot. M. Kurzej

◀ 186. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie kaplicy Matki Boskiej około 8 IX, fot. M. Kurzej

187. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie figury św. Joachima około poł. września, fot. M. Kurzej



188. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, antependium, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



189. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, Zwiastowanie Marii, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

Monumentalną figurę Niepokalanej w 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 unosi¹ (il. 192). 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



190. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, kopuła, fot. M. Kurzej

otrzymała bogatszą dekorację z rzeźbionymi puttami trzymającymi kadzielnicę i gwiazdę oraz malowanym unoszącym wieniec z dwunastu gwiazd.

¹ Według Maślińskiej-Nowakowej światło padające na figurę miało być nawiązaniem do apokaliptycznej wizji niewiasty przyobleczonej w słońce (Maślińska-Nowakowa 1966, s. 28, 29). Na temat genezy tego rozwiązania zob. Karpowicz 1994, s. 62. Trudno ustalić, czy Piskorski chciał zgrać ten efekt z konkretnym świętem maryjnym.

ad currendam viam. | A summo caelo egressus eius, | et occursus eius usque ad summum eius; | nec est qui se abscondat a calore eius.

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 przyjścia Chrystusa na świat wiąże się obraz w ołtarzu głównym. Natomiast w bardziej konwencjonalny sposób temat ten został zobrazowany w grupie Zwiastowania (utożsamianego z poczęciem) umieszczonej powyżej, po bokach okna (il. 191), oraz w scenie Adoracji Dzieciątka przez Marię, Józefa i anioły, ukazanej w stiukowym reliefie na sklepieniu południowego przęsła prezbiterium (il. 194). W pierwszą z tych kompozycji ideowo włączono też wizerunek Gołębicy Ducha Świętego w północnym przęsle prezbiterium oraz złoceny 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 przeistoczeniem darów ofiarnych. Piskorski przypomniał 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 wcielenego Boga w ustach, w sercu, we wnętrzościach naszych, ilekroć godnie przystępujemy do jego stołu Pańskiego².

O śmierci Chrystusa przypomina natomiast tradycyjny drewniany krucyfiks zawieszony pod sklepieniem w pierwszym przęsle nawy (il. 195). Piskorski uważał ten wizerunek za centralny element Kościoła, zarówno 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

² Piskorski 1706, s. 460, 461.



widziemy, gdzie za pierwszy cel i znak zbawienny jest wystawiony oczom przychodzących Zbawiciel ukrzyżowany [...]³.

Warto też przytoczyć opis krucyfiksu z pracy Buchowskiego, zawierający tekst ukrytej w figurze sygnatury:

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 obiicitur. Crux nimirum, quae per antiquas huius 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 maiestatem, 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 scatere vividis sanguinum rivis, quinque sculpta vulnere 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*

191. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, oświetlenie figury w ołtarzu między majem a lipcem, fot. M. Kurzej

192. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, *Zwiastowanie*, wyk. Franciszek Fontana (?), fot. M. Kurzej



193. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, *Gołębica Noego*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej

³ Piskorski 1706, s. 1045.



194. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Adoracja Dzieciątka, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

N. Balthazaris Fontana, stucatoris comensis, anno Domini 1698 die 27 Augusti posuit¹.

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 spuszczone do wnętrza kościoła. Zaiste Krzyż, który w dawnych świątyniach tej prowincji umieszczano na łukach lub belkach tęczowych, a gdzie indziej czczono przytwierdzone do narożników świątyni, zajęł pierwsze miejsce w kościele św. Anny i w połączeniu z cherubinami 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 pochyla żeby wspomóc ludzką naturę. Święte ramiona rozciągnięte, głowa pokłuta straszными 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 skarb twój, gdzie niech będzie i serce moje, żebym się niczym nie szczycił poza Krzyżem Pana naszego Jezusa Chrystusa. Włożył niegodny grzesznik magister Sebastian, doktor i profesor obojga praw, kanonik krakowski, podkanclerzy i rektor akademii, dyrektor i nadzorca fabryki tego kościoła, z pomocą szlachetnego*

¹ Buchowski 1703, k. hv, H2r. Początek inskrypcji Piskorskiego jest parafrazą Mt 6, 21, stanowi więc kolejną aluzję do tekstu ewangelii komentowanej przez św. Jana Kantego. Znaczenie drugiego zdania (Gal 6, 14) zostało uwypuklone w kazaniu na konsekrację kościoła św. Anny (Piskorski 1707, s. 1046).

Baltazara Fontany, stucatora komeńskiego, roku Pańskiego 1698, dnia 27 sierpnia.

Rozpoczynający inskrypcję z sygnaturą cytat z Ewangelii św. Mateusza (6,21) został tu sparafrazowany przez zróżnicowanie zaimków, z których pierwszy można odnieść do Chrystusa, a drugi do autora napisu. Napis dotyczy więc nie ludzkiego, ale boskiego skarbu, przy którym Piskorski chciałby złożyć swoje serce. Wyjaśnienie tego pojęcia można znaleźć w jednym z objawień św. Brygidy, której w Ortonie, przy relikwii św. Tomasza, Chrystus wyjawiał, że jego skarbem są relikwie jego przyjaciół, tłumacząc, że wskazane słowa Pisma Świętego oznaczają jego radość z nawiedzania grobów świętych i czci okazywanej ich szczątkom, szczególnie tym, których kult został oficjalnie zatwierdzony:

[...] dicere tibi volo de alio thesauro, qui nondum est in caelis, set vobiscum in terra. Hic thesaurus est reliquiae et corpora amicorum, sive putrida sunt, vel recentia, sive conversa sunt in cinerem et pulverem, sive non, ipsa sunt certissime thesaurus meus. Sed quaerere poteris, cum loquitur scriptura *Ubi thesaurus tuus, ibi est cor tuum*, quomodo ergo est cor meum cum thesauro isto scilicet cum reliquis Sanctorum? Respondeo tibi: summa delectatio cordis mei est omnibus visitantibus loca Sanctorum meorum et honorantibus reliquias eorum, scilicet qui miraculis glorificati sunt, a Summis Pontificibus canonizati, retribuere aeterna praemia, secundum voluntatem et fidem et labores visitantium ea. Ideo cor meum est cum thesauro meo².

[...] chcę ci powiedzieć o innym skarbie, który nie jest jeszcze w niebie, ale z wami na ziemi. Tym skarbem są relikwie i ciała przyjaciół, zarówno zgniłe, jak i świeże, czy rozpadły się w popiół i proch, czy też nie, one są najpewniej moim skarbem. Ale mogłabyś zapytać, skoro mówi pismo *Gdzie skarb twój, tam jest serce moje*, więc w jaki sposób serce moje jest z tym moim skarbem, czyli z relikwiami świętych? Odpowiem Ci: największą radością mojego serca jest dawanie wiecznych nagród wszystkim odwiedzającym miejsca moich świętych i czczących ich relikwie (oczywiście tych, którzy są wsławieni cudami i kanonizowani przez papieży) według życzenia, wiary i trudów je odwiedzających. W ten sposób serce moje jest ze skarbem moim.

Koncept sygnatury ma jeszcze jeden wymiar, zbudowany wokół podwójnej metafory skarbu ukrytego w sercu. Piskorski nie tylko dał w nim wyraz swojemu nabożeństwu do Męki Pańskiej i relikwii św. Jana Kantego, ale też wskazał na szczególnie związek tego świętego z Chrystusem. Relikwie patrona uniwersytetu są bowiem klejnotem w sercu Ukrzyżowanego właśnie dlatego, że ów wyznawca doszedł

² *Revelationes* 1680, s. 580.



195. Kraków, kościół św. Anny, krucyfiks unoszony przez anioły, wyk. Kazimierz Kaliski st., Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

do świętości m.in. poprzez rozważanie cierpień Zbawiciela, którego rany stały się skarbem w jego sercu. Według żywota autorstwa Adama Opatowiusza wracając z pielgrzymki do Ziemi Świętej Kanty

dziwnie drogie klejnoty, to jest tajemnice i rany męki Zbawiciela swego, na sercu swoim prawdziwym żalem wypiętnowane, przyniósł i w nich dusza jego jako więc gołębicą w rozpadlinach skał, gniazdo swoje miewa i w nim przemieszkiwa, tak i ona w ranach Zbawiciela, we wnętrznościach serca swego wyrażonych, milego pokoju i słodkiego odpoczywania przez bogomyślność świętą zażywała³.

Pobożność pasyjna Kantego znajdowała też wyraz w jego modlitwach przy wizerunku *Misericordiae Domini*, podczas których doznawał wizji i słyszał wychodzący z obrazu głos⁴. Treść tego nadprzyrodzonego przekazu nie została wprawdzie odnotowana w żywocie, ale moment wizji ukazano na popularnej rycinie Dawida Tscherninga (il. 296) z r. 1645, skopiowanej później przez Jana Aleksandra Górczyna⁵. Jej główna scena przedstawia kapłana podczas modlitwy do Bolesnego Chrystusa adorowanego przez Marię, postaci te ukazano jednak nie na obrazie, ale w otoczeniu obłoków, na



196. Wizyta św. Tomasza u św. Bonawentury, mal. Francisco de Zurbarán, fot. w zbiorach autora

których wypisano słyszane przez świętego słowa z Księgi Przysłów (27,11) *Stude sapientiae filii mi et laetifica cor meum*. Badając tajemnice wiary profesor spełniał więc nakaz samego Zbawiciela, który wybrał go do chwały niebios i przepowiedział, że dzięki mądrości stanie się on radością jego serca.

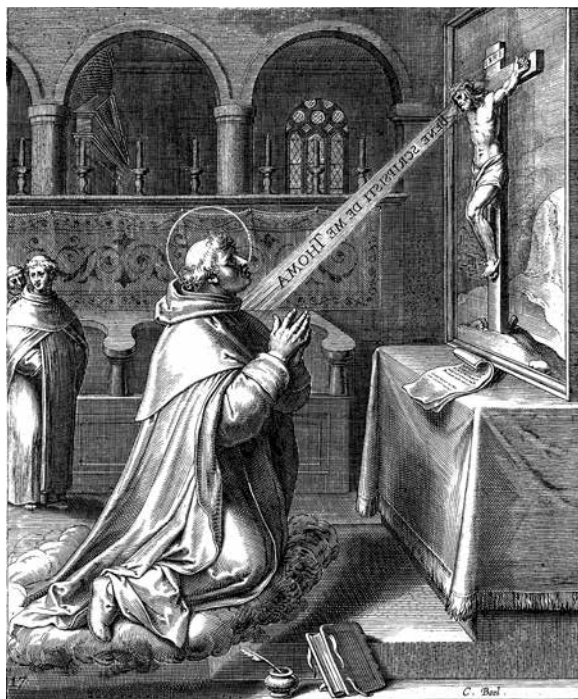
Ukrzyżowanie, wyeksponowane w „najważniejszym miejscu kościoła” jako „chwała naszej wiary”, zostało porównane do „otwartej księgi życia” i potraktowane jako skrót teologicznej narracji wnętrza. W jej kontekście krucyfiks może być interpretowany jako kolejny element wątku

³ Opatowiusz 1632, s. 21.

⁴ Opatowiusz 1632, s. 14. Zob. s. 173, 175.

⁵ Zob. Talbierska 2011, s. 372.

197. Wizja św. Tomasza z Akwinu, ryc. Cornelisa Boela wg rys. Ottona van Vaena, wg Vaen 1610



Cum graui disceptatione de Ven. Sacramento Eucharistiae orta, Thomas sententiam suam scripto consignasset, eamque in altari coram Crucifixo posuisset, orans ut eam Christus signo aliquo confirmaret, ecce tibi subitò Thomam à terra sublimem, Crucifixumque ad eum clara voce dicentem: Bene scripsisti de me, Thoma, quam ergo mercedem accipies? Cui ille, Non aliam nisi te, Domine.

pochodzenia i przekazywania mądrości, na co wskazuje grupa stiukowych aniołków, łączących to przedstawienie z umieszczonym powyżej malowidłem, ukazującym Chrystusa-Baranka otwierającego księgę. Ukrzyżowany jest Mądrością Bożą według 1 Kor 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 tezy¹.

Poza krucyfiksem na tęczy w kościele prawie nie ma przedstawień pasyjnych – dalszy ciąg narracji jest poświęcony 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”², wskazując na skojarzenie łuku zamykającego nawę z elementem znanym z ikonografii Sądu Ostatecznego.

¹ Oba tematy mają bogatą długą tradycję ikonograficzną. Pierwszy jest znany z np. z obrazu Francisca de Zurbarána z kościoła Franciszkanów w Sewilli (później w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie, zniszczony w r. 1945) (il. 196), drugi np. z ryciny Cornelisa Boela według rysunku Ottona van Vaena w cyklu scen żywota tego świętego (il. 197).

² Piskorski 1706, s. 1045.



W innych przedstawieniach triumfalnych Chrystus jest symbolizowany przez Krzyż oraz Baranka.

Pierwszemu z tych symboli poświęcono kaplicę w transepcie, naprzeciw grobu Kantego, akcentując w ten sposób paralelę między zwierzęciem ofiarnym a Synem Człowieczym, a także nawiązując do pasyjnej pobożności patrona uniwersytetu, której sporo miejsca poświęcił Adam Opatowiusz. Według napisanego przez niego żywota podczas pielgrzymki do Ziemi Świętej Kanty najczęściej nawiedzał miejsca Męki Pańskiej³, a przez całe życie

na ten wizerunek doskonałej cierpliwości, który supra, to jest przedtem i wysoko na górze Kalwaryj wystawiony jest, oczy swoje obracał, boleści serca swego pierwszym męki Pańskiej przykładem lecząc i gorzkość swoje wspomnieniem gorzkich mąk krzyża słodził sobie i przykrość w wdzięczną przyjemność obracał, także w każdym utrapieniu weselem obfitującym opływał⁴.

³ Opatowiusz 1632, s. 20.

⁴ Opatowiusz 1632, s. 16.



W wielkim reliefie ołtarzowym (il. 198) 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. Mariusz Karpowicz wskazał na podobieństwo tej kompozycji do dzieła Domenica Guidiego w rzymskiej kaplicy Monte di Pietà, uznając, że wzorował się na niej Baltazar Fontana⁵. W istocie oba dzieła łączy przede wszystkim ikonografia, zestawiająca Oplakiwanie Chrystusa z wyniesieniem narzędzi jego męki, zaś podobieństwo kompozycyjne ma charakter ogólny i nie obejmuje najchętniej naśladowanych przez rzeźbiarzy póz postaci. Wydaje się więc, że nawiązanie było inicjatywą Piskorskiego, który mógł znać to dzieło z wydanej w r. 1694 ryciny Benoïta Frejata (il. 199). Po bokach pola głównego scenie towarzyszą posągi innych świadków Pasji – św. Weroniki wpatrzonych w ciało Chrystusa i św. Longina kierującego wzrok ku Chwale Krzyża, a w zwieńczeniu ukazano w glorii Boga Ojca oraz Ducha Świętego⁶ (il. 200).

⁵ Karpowicz 1990, s. 118; Karpowicz 1994, s. 28.

⁶ Na temat ikonografii tego ołtarza por. także Dziubecki 1995.



Słońce oświetla ołtarz rankiem około równonocy wiosennej, padając na grupę postaci w dolnej części pola (il. 201). Wcześniej, około połowy miesiąca, oświetla wizerunek Krzyża, a później, na początku kwietnia, męse i stopnie ołtarza. Efektu świetlnego nie dało się oczywiście dopasować do ruchomych świąt Wielkanocy, ale zgadzał się on z datą śmierci Jezusa, tradycyjnie określaną 25 III – w rocznicę Poczęcia, czyli dokładnie dziewięć miesięcy przed Narodzeniem⁷. Ponadto, jeśli Wielkanoc wypadła wcześniej, ołtarzowa *Pietà* była oświetlona w święto Matki Boskiej Bolesnej, obchodzone dawniej w piątek przed Niedzielą Palmową. W kazaniu o Siedmiu Bolesciach Marii,

◀ 199. *Triumf Krzyża w ołtarzu kaplicy Monte di Pietà w Rzymie*, ryc. Benoïta Frejata wg reliefu Domenica Guidiego

200. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Krzyża, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

⁷ Miała to też być data ofiary Abrahama, a według niektórych tradycji także stworzenia świata. Zob. Ratzinger 2000, s. 98–111.

201. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Krzyża, oświetlenie około równonocy, fot. M. Kurzej



202. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Krzyża, Znalezienie Krzyża, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



203. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Krzyża, Podwyższenie Krzyża, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



przewidywanym prawdopodobnie na to święto¹, Piskorski wyjaśnił podobieństwo między ukazanymi na ołtarzu

kobietami oraz nawiązał do idei współcierpienia Marii, eksponując po raz kolejny jej udział w dziele zbawienia:

¹ Piskorski zawarł w swym zbiorze dwa kazania poświęcone Matce Boskiej Bolesnej: *Kazanie w piątek przed niedzielą Męki Pańskiej, abo o Bolesnej* (Piskorski 1706, s. 540–548) i *Kazanie na Święto Siedmi Bolesci Błogosławionej Matki Boskiej* (Piskorski 1706, s. 549–576). Siedemnastowieczne mszały nie przewidywały takich świąt, uwzględniono w nich jedynie mszę o Siedmiu

Nabożna Weronika wyrażenia twarzy, skrwawioną, zeplwaną, cierniem skłutą, od policzków zsiniałą na tuwalni

Bolesciach Marii, dozwoloną w Hiszpanii i Wenecji na piątek przed Niedzielą Palmową.



204. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Krzyża, *Wywyższenie Węza Miedzianego*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

205. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Krzyża, *Ofiara Abrahama*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



206. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Krzyża, *Wniebowstąpienie*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



207. Kraków, kościół św. Anny, nawa, *Bóg z zamkniętą księgą*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

208. Kraków, kościół św. Anny, nawa, *Starczy oddający hołd Barankowi*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

od zbawiciela odebrała, otrzymała; a Najświętsza Matka jego wszystko to na sercu swoim głęboko wypiętnowane żywie czuła: wszystkie one bicze, które Ciało Zbawiciela poorały, 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 innych nie było. Wtenczas prawdziwie o Matko boleści przytuliwszy do piersi twoich skłutą cierniem głowę, usta twoje do ust gorzką mirrą napojonych, umarłego Jedynaka twego skłoniwszy, wymawiałaś w rozrzuwionym sercu słowa one: *fasciculum myrrhæ Dilectus meus inter ubera mea commorabitur*¹.

Na bocznych ścianach kaplicy namalowano Znalezienie krzyża przez Helenę (il. 202) oraz jego Podwyższenie przez Herakliusza (il. 203), a nad gzymsem, na spływach sklepienia – Wywyższenie Węża Miedzianego (il. 204) i Ofiarę Abrahama (il. 205). Centralną część sklepienia zajmuje fresk ze sceną Wniebowstąpienia (il. 206), 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, opisana w rozdziale piątym i obrazująca chwałę Baranka otwierającego księgę². W kolejnych przeszłach od strony wejścia ukazano tronującego Boga Ojca, trzymającego zapieczetowaną księgę (il. 207), dalej 24 starców oddających pokłon Barankowi (il. 208), a w północno-wschodnim, nad krucyfiksem – zwycięskiego Baranka z otwartą księgą, otoczonego przez aniołki trzymające chorągiew oraz wieńce i gałązki palmowe (il. 209). 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

¹ Piskorski 1706, s. 569–571.

² Nieco odmienną interpretację przedstawił Stanisław Kobielius (Kobielius 1987, s. 49–52).

majestuosam adorationem. Tertia, Seraphinorum psallentium ante thronum Sedentis, caeleste canticum³.

Pierwsze pole zawiera moc, cześć i boskość Baranka niebiańskiego, które przez znaki zmartwychwstania i chwaty pokazuje słodki i najprzyjemniejszy chór aniołów. Drugie pole – dostojną adorację tegoż Baranka przez 24 starców. Trzecie – niebiańską pieśń serafinów śpiewających psalmy przed tronem Siedzącego.

Triumf Baranka polega więc na otwarciu książki, czyli udostępnieniu mądrości, której nikt inny nie był godzien. W sensie alegorycznym⁴ jest to kulminacyjny element wątku najwyższej Mądrości Bożej, z którą Chrystus został utożsamiony. Samo wyeksponowanie motywu otwartej i zamkniętej książki jest wyraźną aluzją do oznak godności doktorskiej, symbolizujących ukrywanie wiedzy przed nieprawymi oraz głoszenie jej ludziom uczonym i prawym:

Insignia autem Doctorum haec fere sunt, inprimis liber clausus, deinde et apertus: etenim philisophiae et legum scita, seu mystica quaedam non omnibus promulganda sunt. Unde tali seu symbolo admonentur, ut indignis eos libros claudan, et doctis dumtaxat atque probis viris mysteria aperiant⁵.

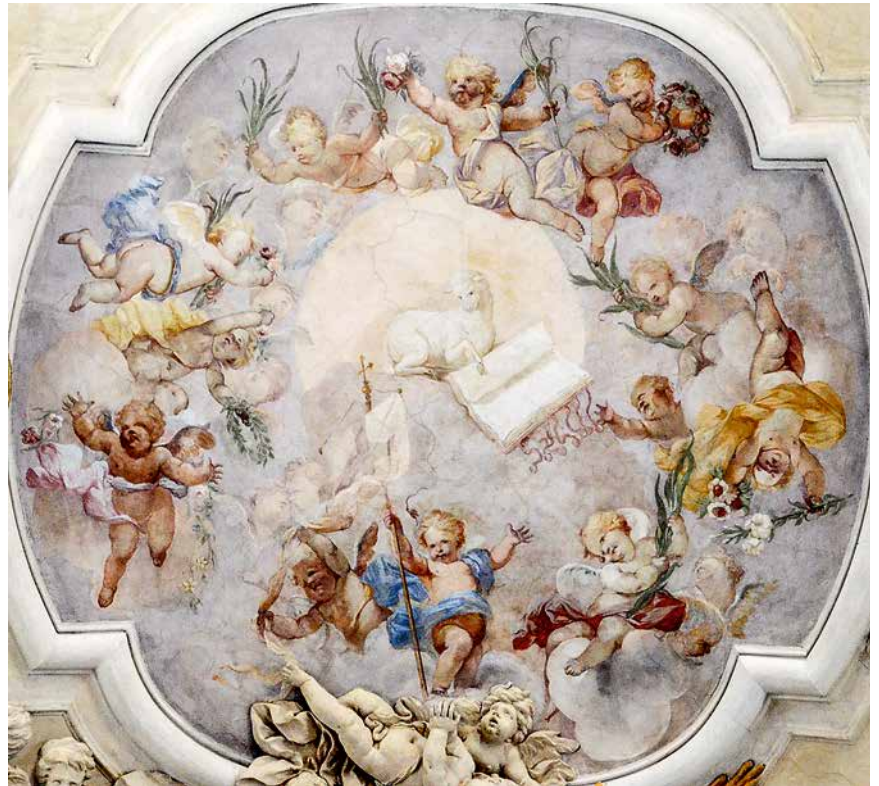
Oznaki doktorów są zazwyczaj takie: po pierwsze księga zamknięta, a po drugie otwarta, ponieważ zasady czyli tajemnice filozofii i praw nie każdemu należy głosić. Dlatego takim niby znakiem są upominani, żeby przed niegodnymi te książki zamykali, a odkrywali te tajemnice wyłącznie ludziom uczonym i prawym.

Profetyczny aspekt przedstawień na sklepieniu podkreślono przez umieszczenie w nawie scen objawień, kontynuując 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. 210), wyżej ukazano wizję autora Apokalipsy (il. 211), 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 książki albo karty, na których wypisano fragmenty ich prorocत्व, 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

³ Buchowski 1703, k. H2v.

⁴ Na temat podstawowej egzegezy Apokalipsy zob. zwłaszcza Wilk 1970; Ostański 2005; Zbroja 2007.

⁵ Maricius 1551, k. N4r. Na cytowany fragment wskazała Alina Dziecioł (Dziecioł 1997, s. 57). Wydaje się bardzo prawdopodobne, że geneza użycia otwartej i zamkniętej książki jako symboli godności doktorskiej sięga właśnie piątego rozdziału Apokalipsy.



209. Kraków, kościół św. Anny, nawa, Baranek z otwartą księgą, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

210. Kraków, kościół św. Anny, nawa, Zwiastowanie św. Joachimowi, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

211. Kraków, kościół
św. Anny, nawa, Św. Jan
Ewangelista, mal. Karol
Dankwart, fot. M. Kurzej



212. Kraków, kościół ▸
św. Anny, nawa, Sybilla
Agrypińska, mal. Karol
Monti, fot. M. Kurzej



213. Kraków, kościół
św. Anny, nawa, VII Błogo-
sławieństwo (Czyniący po-
kój), mal. Karol Dankwart,
fot. M. Kurzej



214. Kraków, kościół ▸
św. Anny, nawa, Cierpli-
wość, wyk. Baltazar Fonta-
na, fot. M. Kurzej



MORTE RESURGET – CUMANA, FACTUS HOMO DE VIRGINE PRO POPULO MORIETUR – HELLESPONTICA, CAECATUUM 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 (il. 212), CALCATO SERPENTE DEUM PARITURA VIRAGO EST – PERSICA, VIRGO DEO GRAVIDABITUR IPSIS PULCRIOR ASTRIS – CIMERIA, REX REGUM IN BETHLEEM NASCETUR VIRGINE CRETUS – TIBURTINA), a namalowane po stronie południowej, 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, IUDEX EXTREMO VENIET CUM TEMPORE IUSTUS – PHRYGIA). Piskorski nie tylko wierzył w prawdziwość sybillińskich przepowiedni, co było powszechne w w. XVII, ale też uważał, że pogańskie

mity zawierają elementy teologicznej prawdy, które można pogodzić z chrześcijaństwem i wykorzystać w kazaniach¹.

Cykl malowideł na sklepieniu nawy został uzupełniony o przedstawienia ukazujące personifikacje ośmiu ewangelicznych błogosławieństw (il. 213), zestawione ze złoconymi medalionami, na których ukazano odnoszące się do nich cnoty (il. 214). 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 przedstawienia błogosławieństw ułożono w takiej kolejności, by odnosiły się do patronów znajdujących się pod nimi kaplic². Do obrazu przyszłego raju w nawie kościoła dodano więc wskazówkę jego osią-

¹ Zob. s. 202.

² Maślińska-Nowakowa 1966, s. 43; Maślińska-Nowakowa 1971, s. 44–46.



Quid signa octo volunt Vitæ præfaga beatæ?
Tessera sunt, quibus æthereas Deus annuit arces.

Maerom syn soo ghenoeemt, die goed' arst Saliheden?
Om datmen door die roent, ter glovisuser 'vreden.

Des saintes études, Des beatitudes, Qu' en aprennons nous?
Le chemin qui l' Ame, Conduit au thalame, Du Celeste espoux.

gnięcia. Interpretowanie błogosławieństw jako dróg do Nieba zaznaczyło się wyraźnie w nowożytniej egzegezie, a jego artystycznym wyrazem jest jedna z ilustracji dzieła Jana Davida³ (il. 215).

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 (il. 216), a pod każdą z nich jeden z kamieni wymienionych w Apokalipsie (21,19–20) jako ozdoba fundamentów Niebiańskiej Jerozolimy, a na nim krzyż konsekracyjny. Skojarzenie tych świętych ze szlachetnymi kamieniami oraz metaforę określającą ich samych jako filary kościoła zaczerpnięto ze starej tradycji biblijnej egzegezy⁴, a dodatkowym impulsem do jego przypomnienia mogła być też wspomniana

³ David 1601, il. 44.

⁴ Kobiellus 1987, s. 46–48.



◀ 215. Osiem błogosławieństw, ryc. Theodora Gallego, wg David 1601, fot. M. Kurzej

◀ 216. Kraków, kościół św. Anny, nawa, Św. Bartłomiej, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

◀ 217. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Chrystus, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

218. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Matka Boska, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

219. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, Św. Kazimierz, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

wizja św. Brygidy, według której święci są skarbem Jezusa⁵. Do tego cyklu dodano przedstawienia w arkadzie prezbiterium. Na pilastrze północnym, sąsiadującym z dawnym kapitułarzem, umieszczono wizerunek Chrystusa – prepozyta kolegium apostołskiego (il. 217). Pod malowidłem umieszczono podpis CAPUT ANGULI, który tworzy całość z wcześniejszym fragmentem wersetu z Psalmu 117: LAPIDEM QUEM REPROBAVERUNT [AEDIFICANTES], HIC FACTUS EST [IN], wypisanym pierwotnie na filakterii trzymanej przez ukazaną powyżej figurę anioła. Naprzeciw namalowano Marię (il. 218) z podpisem DOMUS DEI i umieszczoną powyżej, w rękach anioła, parafrazą wersetu z Księgi Rodzaju (28,22): ET LAPIS ISTE JACOB VOCABITUR. Według tych

⁵ Revelaciones 1680, s. 580.



220. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Chrzciciela, *Chrzest Chrystusa*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

221. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Chrzciciela, *Św. Jan Chrzciciel jako dziecko*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

napisów Chrystus i Maria są więc tym samym kamieniem węgielnym w fundamencie Kościoła, co wiąże się z przekonaniem o identyczności ich boskiej natury¹. Utożsamiony z węgielnym kamień Jakubowy Piskorski wspominał w kazaniu na konsekrację kościoła².

Kultowi poszczególnych świętych poświęcone są kaplice przynawowe, z wyjątkiem już wspomnianej,

¹ Zob. s. 207–211. Do podobnych wniosków doszła Maślińska-Nowakowa, stwierdzając że Chrystus i Maria zostali przedstawieni jako kamienie bramy do Królestwa Niebieskiego (Maślińska-Nowakowa 1966, s. 89).

² Piskorski 1706, s. 1031. Zob. s. 263.



dedykowanej Marii, środkowej po stronie Epistoły. W arkadach łączących ją z sąsiednimi wnętrzami znalazły się jednak wizerunki świętych zakonnic – Jadwigi, Kingi i Salomei, a także św. Kazimierza (il. 219). Ten ostatni był patronem fundatora kaplicy, ale też szczególnym czcicielem Marii, o czym przypomniano, umieszczając w arkadzie wejściowej fragmenty przypisywanego mu hymnu *Omni die dic Mariae*³.

Sąsiednie oratoria również poświęcono rodzinie Jezusa. Po stronie północnej, między kaplicą Marii a mauzoleum Kantego uczczono św. Jana Chrzciciela (il. 220). Takie umiejscowienie kaplicy należy interpretować w kontekście wspomnianego wcześniej związku obu tych postaci. Z kolei w arkadach zaznaczono związek Chrzciciela z Chrystusem. Na węgach od strony nawy ukazano ich jako dzieci (il. 221), co wobec opisanych efektów luministycznych jest wyraźną aluzją do dat ich narodzin, przypadających na przesilenie letnie i zimowe⁴. Zestawienie tych wizerunków można też interpretować jako wyraz wiary w to, że rola, którą Jan miał odegrać poprzedzając Chrystusa, była zaplanowana przez Opatrzność jeszcze przed jego poczęciem. Związek obu postaci akcentował też Piskorski, według którego syn Zachariasza był bliźniakiem Chrystusa, ulubionym spośród adoptowanych synów Marii:

³ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 41. Takie zdanie na temat autorstwa tekstu miał też Piskorski (Piskorski 1706, s. 404). Nowsze poglądy na tę kwestię zob. Mazurkiewicz 2001. W w. XIX przy jednym z filarów podkopiulowych znajdował się drewniany ołtarz św. Kazimierza z obrazem ukazującym świętego oraz trzymaną przez anioły księgę z incipitem tego hymnu (Tylkowski 1863, s. 25).

⁴ 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. Ratzinger 2000, s. 109.



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 ambrozjej uczestnikami czyniła: wszyscy to synowie byli Najświętszej Matki Boskiej z beniaminem onym Chrystusowym Janem pod Krzyżem stojącym [...] ale do tego faworu u tej Matki nie przyszli, żeby się Bliźniętami z niepokalanym Barankiem, pierworodnym między wszystkim stworzeniem tej Matki Synem, nazwać mogli. [...] Samemu to darowano Janowi [Chrzcielowi]⁵.

Na podłuczcu od strony mauzoleum Kantego namalowano putta z odnoszącymi się do Chrzciela słowami MAGNUS CORAM DOMINO | PRAECEDAT ANTE ILLUM, a najważniejsze spotkanie ich obu przedstawiono w obrazie ołtarzowym. Na ścianach tarczowych ukazano Ścięcie św. Jana (il. 222), oraz jego „Praedicationem in deserto”⁶ (il. 223). 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 (il. 224) ukazano anioła z odnoszącymi się do Jana słowami Chrystusa (Mt 11, 11): NON SURREXIT MAIOR.

Po drugiej stronie kaplicy Matki Boskiej ulokowano oratorium poświęcone św. Józefowi, którego kult był stałym dopełnieniem pobożności maryjnej⁷. We wszystkich scenach tego wnętrza świętemu towarzyszą anioły, co może stanowić aluzję do jego cnót. W jednym z kazań Piskorski porównywał zakonnice do aniołów, ze względu na ich czystość oraz związek z Chrystusem, odwołując się do zdania św. Bernarda „Nemo ergo miretur, si angelis com-



parentur, quae angelorum Domino copulantur”⁸. Uwypuklenie 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 stanu musi być rozdzielenie, distinkcja; ale co do łaski Boskiej i zasług ludzkich, w każdym stopniu chórów anielskich być może człowiek aniołowi równy⁹.

222. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Chrzciela, Ścięcie św. Jana Chrzciela, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

223. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Chrzciela, Św. Jan Chrzciiciel na puszcy, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

224. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Jana Chrzciela, Anioł, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

⁵ Piskorski 1706, s. 711, 712.

⁶ Buchowski 1703, k. G3v.

⁷ Do najbardziej spektakularnych przykładów należy Krzeszów. Zob. Koziół 2006a, s. 117–128.

⁸ Piskorski 1706, s. 177.

⁹ Piskorski 1706, s. 825, 826.

225. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica św. Józefa,
Św. Józef, mal. Innocenty
Monti, fot. M. Kurzej





226. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica św. Józefa,
Sen św. Józefa, wyk. Baltazar
Fontana, fot. M. Kurzej



227. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica św. Józefa,
Odpoczynek w drodze
do Egiptu, wyk. Baltazar
Fontana, fot. M. Kurzej

228. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica św. Józefa,
Triumf św. Józefa,
wyk. Baltazar Fontana,
fot. M. Kurzej



229. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Józefa, *Daniel*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



230. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Józefa, *Św. Jacek*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



231. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Piotra, *Łzy św. Piotra*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



W obrazie ołtarzowym, trzymanym i otoczonym przez figury aniołów, ukazano więc Józefa z Dzieciątkiem (il. 225) wyciągającym ręce ku unoszonemu przez aniołki krzyżowi. Święty spogląda w dół, na anioła grającego na wioli, a obok mniejszy anioł trzyma jego atrybut – kwitnącą różdżkę. Na ścianach ukazano anielskie wizje Józefa – w czasie snu (il. 226) oraz ucieczki do Egiptu (il. 227), a w pendentywach aniołki z odnoszającymi się do tych wydarzeń napisami – odpowiednio *NOLI TIMERE | ACCIPE i SURGE | FUGE*¹.

¹ Zapewne napisy te miały się znajdować przy właściwych scenach, czyli pierwsza para po stronie południowej, a druga

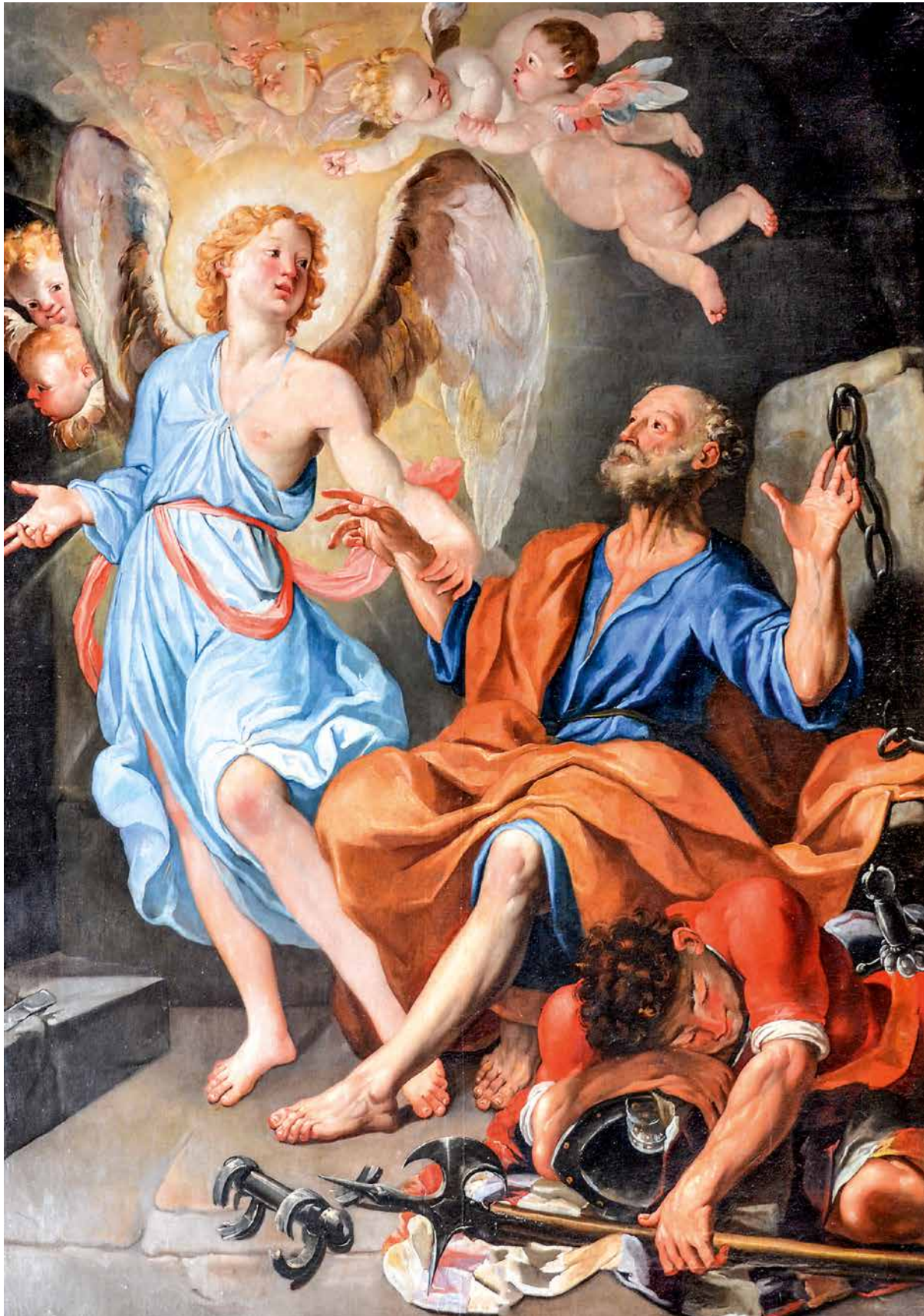
W kopule ukazano chwałę świętego unoszonego przez anioły (il. 228), a dookoła, na złożonych medalionach – anielskie spotkania jego przodków – Abrahama składającego w ofierze Izaaka, Dawida grającego na harfie oraz Jonasa i Daniela (il. 229). Na węgach arkady łączącej kaplicę z przedsionkiem ukazano św. Antoniego i Jacka (il. 230), którzy, podobnie jak Józef, dostąpili zaszczytu wzięcia na ręce Dzieciątko Jezus, a w podłuczcu arkady od strony nawy namalowano mężczyznę trzymającego kłosa oraz kobietę z winogronami, porównując w ten sposób objawienia Chrystusa do jego obecności w postaciach eucharystycznych.

Kaplice po przeciwległej stronie nawy poświęcono świętym symbolizującym Kościół w czasach Nowego Przymierza. Pierwszą z nich dedykowano jego pierwszemu zwierchnikowi – św. Piotrowi, którego szczególnie związek 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 wiążą się momenty słabości świętego – zaparcie się Chrystusa oraz późniejszy płacz apostoła (il. 231), przedstawione w złożonych 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 i pokutującej Marii Magdalenie².

Do Piotra odnoszą się też personifikacje namalowane w podłuczcu arkady prowadzącej do kaplicy św. Katarzyny:

po północnej, a nie tak jak obecnie – po stronie zachodniej i wschodniej. Trudno rozstrzygnąć, czy ich miejsce zmieniono już na etapie wykonania, czy w trakcie późniejszej konserwacji.

² Piskorski 1691a, k. 1.



232. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica św. Pio-
tra, *Uwolnienie św. Piotra*,
mal. Innocenzo Monti,
fot. M. Kurzej

233. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Piotra, *Przekazanie kluczy św. Piotrowi*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



234. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Piotra, *Św. Piotr uzdrawiający paralityka*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



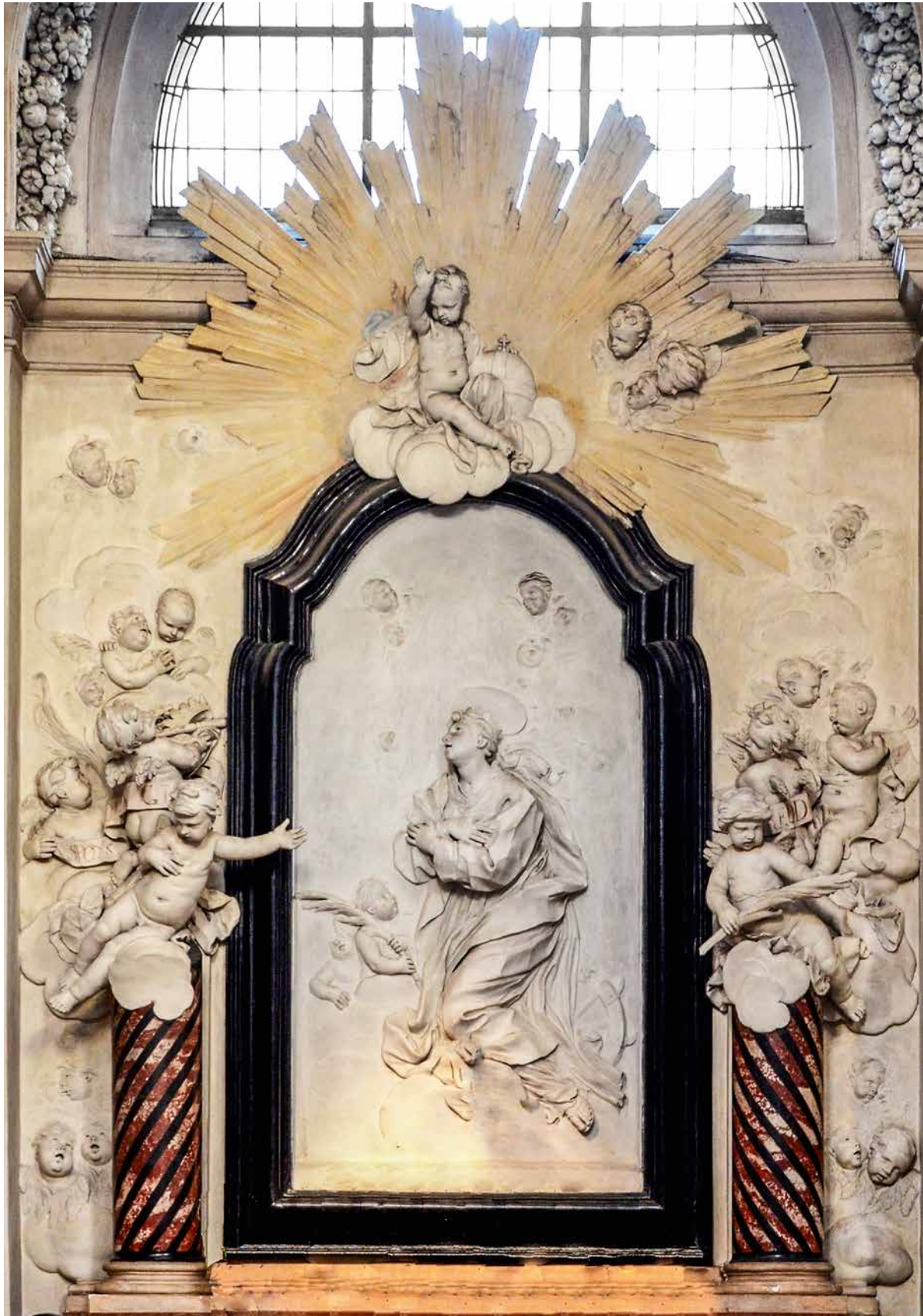
235. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Piotra, *Anioł z krzyżem*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



236. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, *Św. Agnieszka*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



237. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, *Św. Barbara*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



238. Kraków, kościół
św. Anny, ołtarz św. Ka-
taryzyny, wyk. Baltazar
Fontana, fot. M. Kurzej



239. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej

240. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, *Męczeństwo św. Katarzyny*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej

pierwsza ma konwencjonalne atrybuty Pokuty (wiązkę cierni i rybę)¹, druga trzyma skałę, na której stoi świątynia symbolizująca trwałość Kościoła, co jest też oczywistą aluzją do imienia świętego. W obrazie ołtarzowym ukazano anioła uwalniającego świętego z okowów (il. 232), a w zwieńczeniu herb fundatora i figurę anioła, trzymającego wstęgę z napisem odnoszącym się do przekazanej Piotrowi władzy². Samą scenę jej przekazania, o tradycyjnej ikonografii *traditionis clavis*, przedstawiono w reliefie nad jedną z arkad (il. 233), a naprzeciw ukazano Piotra i Jana uzdrawiających paralytyka (il. 234). W pendentywach znalazły się wizerunki aniołów trzymających atrybuty świętego: sieć

¹ Maślińska-Nowakowa odmiennie zinterpretowała te postaci, błędnie odnosząc je do kaplicy św. Katarzyny (Maślińska-Nowakowa 1971, s. 55).

² 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 na wstędze umieszczono inny fragment: „quodcumque solveris, erit solutum” (Buchowski 1703, k. G2r), który jednak nie mógłby się chyba na niej zmieścić.

i rybę, łaskę pasterską, koguta, krzyż, palmę męczeństwa i aureolę, a na gzymsie – symbole Kościoła powszechnego: model świątyni i księgę, krzyż patriarszy i infule, chorągiew i Baranka oraz klucze i stułę. W środku czaszy ukazano anioła unoszącego krzyż (il. 235) – symbol powtórzony po raz kolejny, zapewne po to, by podkreślić, że przez męczeństwo Piotr stał się doskonałym naśladowcą Chrystusa.

Sąsiednią kaplicę, znajdującą się naprzeciw oratorium Niepokalanego Poczęcia Marii, dedykowano św. Katarzynie. Oba oratoria przy środkowym przęśle nawy wyróżniono okazalszą architekturą, wieńcząc je wyższymi kopułami 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 szczególności sposobem 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]³ wypisano na wstęgach trzymany 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 dziewicą oświeconą przez Baranka. Jako mistyczka, znająca Boga bezpośrednio i pokonująca w dysputach pogańskich mędrców, jest patronką filozofów⁴, podobnie jak Anna i Jan Kanty. Towarzyszkami Baranka są też św. Agnieszka (il. 236) (trzymająca to zwierzę jako atrybut) i Barbara (il. 237), 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 / Barbara, obywatelka rodziny świętych, przyjaciółka niepokalanego Baranka, oblubienica, gołębica, siostra i Agnes lecta Pastoris ovis, comes Agni inter lilia pascentis et unus amor / Agnieszka, owca wybrana przez Pasterza, towarzyska Baranka pasącego się między liliami i szczególna miłość*. 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 ukazano się jej Dzieciątko Jezus wyobrażone w glorii zwieńczenia nastawy (il. 238). 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

³ Napis jest obecnie zniekształcony. Na temat autorstwa hymnu wiążanego tradycyjnie ze św. Ambrozym, zob. *Early Latin Hymns...* 1922, s. 26 oraz 112, 113, gdzie krytyczna edycja z komentarzem.

⁴ Fürst 2002, s. 77.



241. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Katarzyny, kopuła, fot. M. Kurzej

wykorzystanie padającego z góry światła. Niknące u góry w stiukowych obłokach kolumny można interpretować jako wspomniany w Starym Testamencie *columnam nubis* – słup obłoku, w którym Bóg ukazuje się Żydom na pustyni (Wyj 13, 21–22) i który jest podstawą Jego tronu (Koh 24, 7)⁵.

Na ścianach tarczowych namalowano wizję (il. 239) i męczeństwo świętej (il. 240), a w pendentywach przedstawiono personifikacje jej przymiotów – Cnoty, Roztropności, Mądrości i Mądrości Boskiej. W kopule ukazano chwałę świętej w otoczeniu muzykujących aniołów oraz postaci geniuszy (il. 241), trzymających gałęzie palmowe. W innym miejscu kościoła upamiętniono jeszcze jedną męczennicę – św. Cecylię (il. 242), przedstawioną na suficie pod chórem muzycznym podczas gry na organach, nawiązując do jej patronatu nad muzyką kościelną.

⁵ Na temat symboliki słupa obłoku i jego obrazowania zob. Fürst 2002, s. 83. W jednym z kazań na konsekrację kościoła uniwersyteckiego w Salzburgu motyw ten był kojarzony również z miłosierdziem Marii (Fürst 2002, s. 119).



242. Kraków, kościół św. Anny, Św. Cecylia, mal. Karol Dankwart, prze-malowane, fot. M. Kurzej

Ostatnią kaplicę Piskorski poświęcił swojemu patronowi oraz innym świętym orędownikom chroniącym przed chorobami⁶. W ołtarzu umieszczono obraz przedstawiający przeszyte strzałami ciało św. Sebastiana (il. 243), które-

⁶ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 59.

243. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica
św. Sebastiana, *Św. Seba-
stian*, mal. Paolo Paganì,
fot. M. Kurzej



244. Kraków, kościół
św. Anny, kaplica
św. Sebastiana, *Św. Irena*,
mal. Karol Dankwart,
fot. M. Kurzej



mu aniołki wręczają palmę męczeństwa. W podluczach arkad namalowano popiersia innych męczenników. Są to prawdopodobnie postaci związane z legendą św. Sebastiana – młodzieńcy Marek i Marcelin, utwierdzeni przez niego w wierze¹, nawrócona Zoe i któryś z jej towarzyszy² oraz Irena (il. 244) i Lucyna. Relief nad arkadą północną przedstawia zarążonego dżumą Rocha (il. 245), siedzącego w otoczeniu antycznych ruin. Święty wyciąga rękę w kierunku grupy aniołków, z których jeden chowa do pochwy miecz symbolizujący zarazę jako wyraz gniewu Bożego. U nóg chorego ukazano psa przynoszącego mu pożywienie, a dalej fragment filara i relief przedstawiający innych zadziwionych. Naprzeciw ukazano zwłoki św. Aleksego znalezione przez papieża Innocentego (il. 246). 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, a także fragmenty kolumn i relief z wizerunkiem św. Jana Chrzciciela, który był dla Aleksego wzorem ascety.

W pendentywach umieszczono figury aniołów z atrybutami odnoszącymi się do służby wojskowej patrona kaplicy – łukiem i kołczanem, hełmem, chorągwią i wiązką różg. W kopule ukazano anioły unoszące palmę męczeństwa (il. 247), a wokół medaliony z przedstawieniami cnót – Cierpliwości, Stałości, Wytrwałości i Bohaterstwa (il. 248), które można odnieść do wszystkich 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. Sebastian został skazany, bo wstawił się za prześladowanymi chrześcijanami, Aleksy



i Roch rozdali majątek ubogim, a ten ostatni opiekował się chorymi, od których się zaraził.

Co charakterystyczne, w kaplicach nie przewidziano miejsca na umieszczenie epitafiów, chociaż prawie wszystkie były prywatnymi fundacjami profesorów³. Miejscem pamięci o osobach zaangażowanych w powstanie kościoła stały się za to przedsionki, łączące ich ciągi z przeszłem frontowym, mieszczącym chór muzyczny. Na ich sklepieniach namalowano unoszące się na obłokach postaci z wersetami Psalmu 84, wychwalającego piękno przybytku Pańskiego (il. 249): *QUAM DILECTA TABERNACULA TUA | CONCUPISCIT ANIMA MEA IN ATRIA DOMINI*. Malowidła te nie tylko stanowią alegoryczną zapowiedź wspaniałości

245. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Sebastiana, Św. Roch, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

246. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Sebastiana, Znalezienie ciała św. Aleksego, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

247. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, fot. M. Kurzej

¹ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 59.

² Maślińska-Nowakowa inaczej zinterpretowała te postaci, błędnie wiążąc je z legendą św. Katarzyny (Maślińska-Nowakowa 1971, s. 55), a jej identyfikację powtórzył Karpowicz (Karpowicz 1999, s. 64). W rzeczywistości należą one do ikonografii kaplicy św. Sebastiana, o czym świadczą ich autorstwo – wspólne z malowidłami w pozostałych podluczach tej kaplicy (zob. *Rationes Perceptorum...*, s. 116).

³ Zob. s. 52.



248. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Sebastiana, *Bohaterstwo*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



249. Kraków, kościół św. Anny, *Umiłowanie przybytku Pańskiego*, mal. Innocenty Monti, fot. M. Kurzej

250. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie prezbiterium, *Św. Wojciech*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



251. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie prezbiterium, *Modlitwa św. Jana Kantego*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

wystroju wnętrza, ale wprost ukazują dusze, które wielbiąc piękno przybytku Pańskiego pragną przebywać w jego przedsionku¹.

¹ O doskonałym zrozumieniu tego konceptu świadczy umieszczenie tam dwóch najstarszych w kościele epitafiów Piskorskiego i Krupeckiego.



Hagiograficzny wątek wystroju kościoła został rozwinięty w prezbiterium. W złożonych medalionach na skrajnych przęsłach sklepienia ukazano czterech głównych patronów Polski i Litwy: Wojciecha (il. 250), 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 kraju². 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 u nasady gurtów, przedstawiono czterech świętych czcicieli Matki Boskiej doświadczających wizji. Jan Kanty, w towarzystwie anioła trzymającego wieniec, modli się przed obrazem Marii z Dzieciątkiem (il. 251), a na dwóch kolejnych tarczach postaci te ukazują się wśród obłoków Jackowi i Szymonowi z Lipnicy. Na czwartej wyobrażono Stanisława Kostkę przyjmującego Komunię z rąk anioła, a za jego plecami putto wskazujące rękami na niego oraz malowidło sklepienne. Ukazanie czcicieli wizerunków w pobliżu scen obrazujących Wcielenie Chrystusa współgra z poglądami św. Jana Damascena, który w traktacie *De fide orthodoxa* dowodził, że kult obrazów jest uprawomocniony przez to wydarzenie³.

Wizerunki czterech głównych patronów Rzeczypospolitej zostały powtórzone także w formie figur: św. Kazimierza (il. 252) i Floriana ustawionych na fasadzie oraz Wojciecha i Stanisława po bokach ołtarza głównego. Postumenty dwóch ostatnich były opatrzone niezachowanymi obecnie

² Patronat Rzeczypospolitej nad uniwersytetem okazał się być decydującym argumentem w sporze z jezuitami, gdyż pozwolili oddać sprawę do rozstrzygnięcia sejmowi, który był przychylny akademikom. Został on potwierdzony konstytucją sejmową z 17 III 1633 (zob. Załęski 1908, s. 66).

³ Zob. Krasny 2016, s. 54–56.

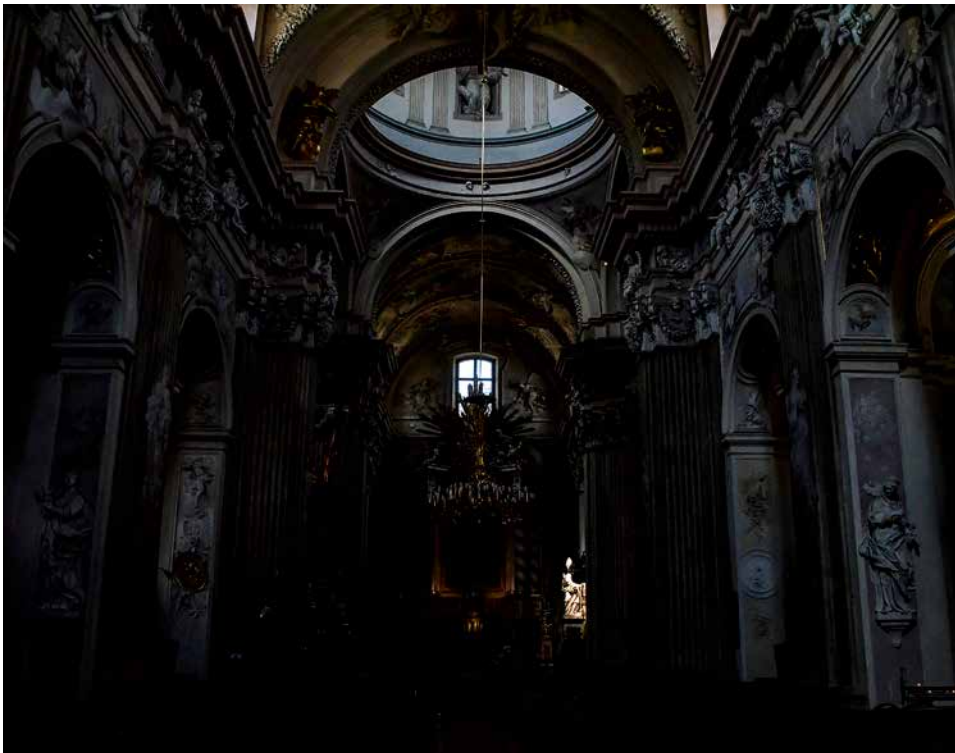


252. Kraków, kościół św. Anny, fasada, Św. Kazimierz, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



253. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Św. Stanisław, oświetlenie ok. 8 v, fot. M. Kurzej

254. Kraków, kościół św. Anny, oświetlenie wnętrza ok. 8 v, fot. M. Kurzej



255. Kraków, kościół św. Anny, prezbiterium, Św. Wojciech, oświetlenie ok. 3 IV, fot. M. Kurzej



256. Kraków, kościół
św. Anny, wnętrze kopuły,
fot. M. Kurzej



257. Kraków, kościół
św. Anny, kopuła, *Męstwo*,
mal. Karol Dankwart,
fot. M. Kurzej

inskrpcjami, które odnosiły się do ich atrybutów oraz opieki sprawowanej nad krajem: *Istuleo Cymbam Lechi super aequore nantem, | In tutum, sancto dirige remigio / Bezpiecznie kieruj Twoim świętym wiosłem łódź Lecha płynącą przez wiślane wody oraz Imperio, Vir Sancte, Tuo parit urna sepultum; | Qui Pater es Patriae, lausque salusque Tuae / Mężu Święty, który jesteś Ojcem Ojczyzny, na Twój rozkaz grób wydaje zmarłego; Twoja jest chwata i zbawienie*¹.

Podwojenie wizerunków tych świętych wydaje się w programie kościoła trudną do wyjaśnienia niekonsekwencją. Figury w prezbiterium wykonano wspólnie z tymi na fasadzie, trzy lata po ozdobieniu sklepienia², co po-

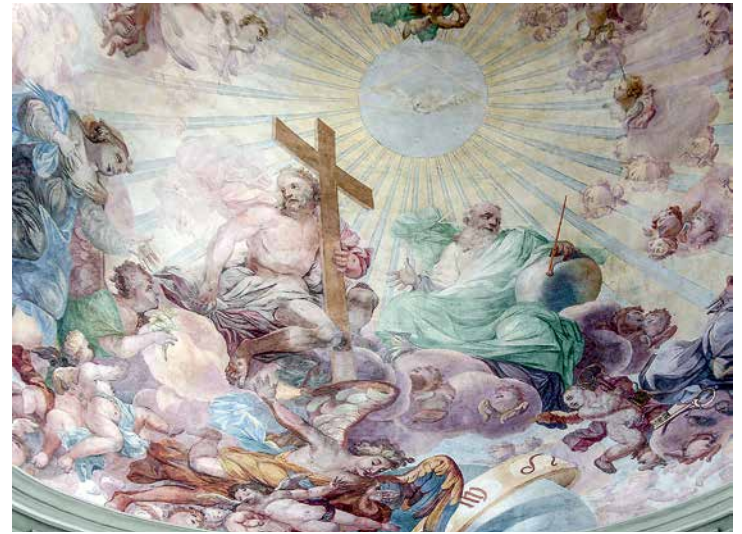


¹ Buchowski 1703, k. H 4 v. Najpewniej pierwotnym atrybutem Wojciecha było więc wiosło.

² Kurzej 2012a, s. 402, 403.



258. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, *Trójca Święta*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



259. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, *Chwała Baranka Ofiarnego*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



zwała przypuszczać, że nie były one częścią pierwotnego programu. Niemniej odgrywają one we wnętrzu bardzo istotną rolę, podkreśloną jeszcze przez ich bezpośrednie oświetlenie z okien kopuły³. Dzięki niemu postać biskupa krakowskiego wydobywa się z mroku w dniach około jego święta obchodzonego 8 v (il. 253, 254), a figurę apostoła Prusów wyróżniono padającym nań światłem około 3 iv (il. 255), przypominając jego wyświęcenie na biskupa Pragi. Można więc przypuszczać, że Piskorski, zadowolony z oddziaływania efektów świetlnych na wcześniej zrealizo-

³ Efekt ten został zaobserwowany przez Zofię Maślińską-Nowakową, która nie skojarzyła ich jednak z konkretnymi datami (Maślińska-Nowakowa 1966, s. 24).

wanych 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 po bokach ołtarza. Stanisław byłby prezentowany przede wszystkim jako męczennik, przez zestawienie z Florianem, wspomnianym w Kościele za ledwie cztery dni wcześniej. Z kolei Wojciech, podobnie jak Kazimierz, uchodził za szczególnego czciciela Marii, ze względu na przypisywane mu autorstwo *Bogurodzicy*.

Połączenie wszystkich wątków zobrazowano w kopule (il. 256), zaplanowanej jako dominanta budowli nie tylko pod względem kompozycyjnym, ale też ideowym.

260. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, *Święci*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

261. Kraków, kościół św. Anny, kopuła, *Święci*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

262. Kraków, kościół św. Anny, latarnia, *Aniołki unoszące księgę i lampę*, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej

W pendentywach namalowano personifikacje cnót kardynalnych – Umiarkowania, Roztropności, Sprawiedliwości i Męstwa (il. 257). 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 malowidło w czaszy jest więc objawieniem prawdy o Bogu utożsamionemu z Najwyższą Mądrością. Źródłami 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 (il. 62), konstantynopolińskiego, efeckiego i chalcedońskiego. Uchwalone przez nie dogmaty (Bóstwo Chrystusa, Bóstwo Ducha Świętego, dwie natury Chrystusa oraz ich nierozdzielność) starano się zobrazować w czaszy kopuły.

Po stronie północnej, 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 (il. 258). Na jej postać wskazuje anioł namalowany poniżej Trójcy, z fragmentem ekliptyki ze znakami Lwa i Panny, 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 mogą być też 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 jego Matki. 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 Trójcy¹. Po południowej stronie czaszy namalowano ołtarz ofiarny, na którym leży krzyż, a na nim Baranek otoczony poświatą z napisem GLORIA HAEC EST OMNIBUS SANCTIS EIUS (il. 259). Pomędzy tymi głównymi scenami namalowano świętych i błogosławionych, m.in. Jana Chrzciciela, Szczepana, Wawrzyńca, Stanisława, Wojciecha, Floriana, Kazimierza, Sebastiana, Stanisława Kostkę, Jacka, Szymona z Lipnicy, Michała Giedroycia, a zapewne także Stanisława Kazimierczyka, Świętosława Milczącego i Izajasza Bonera (il. 260), a po przeciwnej stronie kopuły apostołów Piotra, Pawła, Jana, Jakuba, Andrzeja, Bartłomieja, Tomasza, a także Ambrożego, Tomasza z Akwinu, Augustyna, Jana Kantego, Jadwigę, Salomeę, Kingę i Katarzynę (il. 261). Za Marią ukazano też *en grisaille* kilka postaci ze Starego Testamentu – m.in. Adama i Ewę oraz Mojżesza i Dawida.

¹ Zob. s. 208.



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 (il. 262). 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 przygotowana².

* * *

Podsumowując powyższą analizę 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 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. W ten sposób trudniej było je w całości dostrzec i przeanalizować, ale za to łatwiej wykorzystać w homiletyce, ponieważ wnętrze kościoła mogło służyć za kaznodziejski pałac pamięci³.

² Piskorski 1706, s. 1041.

³ Na temat tej koncepcji zob. Smith 2002, s. 38.

W programie kościoła można łatwo odnaleźć klasyczne elementy konstrukcji retorycznej. Jako jej wprowadzenie można interpretować napis na fasadzie wspominający postaci św. Anny i Jana, a jako opowieść – sugestię, że dzięki ich wstawiennictwu wierny można osiągnąć doskonałość moralną i naukową. Dowodem jest przedstawienie obojga świętych jako teologów, którzy poznali prawdy wiary dzięki objawieniu, a także wskazanie roli uniwersytetu jako ich depozytariusza, który przechowuje natchnione pisma Jana oraz jego relikwie. Konkluzją i puentą programu jest światło, użyte jako efekt fizyczny, ale rozumiane jako symbol teologiczny. Oznacza ono również wiedzę, uwidaczniając działanie Opatrzności, która związała daty życia Kantego z przesileniami, a także wskazując na pochodzenie oświecenia i sposób jego przekazywania.

Drugą wyraźną cechą programu kościoła jest jego warstwowość, umożliwiającą dostosowanie przekazu do możliwości różnych grup odbiorców. Do pewnego stopnia mógł on być zrozumiały dla prostych wiernych, podczas gdy wykształcony obserwator odkrywał kolejne poziomy ukrytych znaczeń. Skierowano je przede wszystkim do kolejnych pokoleń akademickich teologów, a zwłaszcza do kanoników miejscowej kapituły, którzy spędzając najwięcej czasu we wnętrzu, mogli oglądać jego dekoracje o różnych porach dnia i roku.

* * *

Program treściowy kościoła św. Anny można śmiało uznać za jeden z najciekawszych i najoryginalniejszych, jakie kiedykolwiek zrealizowano w Europie. Jego wątki zostały poprowadzone z dużą pomysłowością i daleko od jakichkolwiek schematów. Nie da się więc wskazać dla nich wyraźnych pierwowzorów, a możliwe wydaje się jedynie przedstawienie ogólnego kontekstu dla niektórych z koncepcji.

Uwypuklenie w programie kościoła głównych momentów astronomicznych roku przypomina jeden z konceptów kaznodziejskich proponowanych przez Emmanuela Tesaura. Punktem wyjścia jest dla niego pytanie „*Che il Salvatore nacque, quando l'humana malitia era pervenuta all'ultimo segno*” – dlaczego Bóg przyszedł na świat wtedy, gdy ludzkość była w stanie najgorszego najgłębszego upadku, o którym świadczyło niemal zupełne porzucenie prawa naturalnego przez pogan i prawa Boskiego przez Żydów? Mówca zalecał użycie metafory na podstawie proporcji, przenoszącej okres historyczny na okres roku słonecznego:

tu facilmente rifletterai sopra la circonstanza del tempo in cui Christo nacque: cioe nel punto di mezza notte, del solstio hiemale, quando l'ombra notturna, essendo giunta all'ultima lunghezza, il sole dal tropico più remoto incomincia rivolgersi à noi et allungando il giorno, raccorcia la notte. Che se tu con la viuezza del tuo ingegno per metafora di proportione prendi l'ombra per il peccato,

*il sole per il Messia et la diurna luce per la gratia, ne formerai questo arguto et concettoso argomento, che il Sol della Gratia dovea nascere, quando la malitia humana era giunta all'estremo, che fu la tema proposta*⁴.

oddasz to łatwo na podstawie okoliczności czasu, w którym urodził się Chrystus, czyli w momencie pośrodku nocy zimowego przesilenia, kiedy nocna ciemność jest rozciągnięta do największej długości, a słońce z najdalszego tropiku zaczyna do nas wracać i wydłużać dzień a skracać noc. A jeśli dla ożywienia tego pomysłu metaforą proporcji weźmiesz ciemność za grzech, słońce za Zbawiciela i światło dnia za łaskę, złożysz tę błyskotliwą i pomysłową tezę, że *Słońce Łaski musiało urodzić się wtedy, gdy upadek ludzkości osiągnął ekstremum*, co było proponowanym tematem.

Ten Tesaurowski koncept znalazł krakowski franciszkanin Bazyli Rychlewicz, który wykorzystał go w jednym z kazań wydanych w r. 1689⁵, a więc bezpośrednio przed rozpoczęciem budowy kościoła św. Anny:

Tak jak w czasie, kiedy noc jest najdłuższa, słońce, najbardziej od nas oddalone zaczęło do nas wracać i, ukróciwszy ciemności, wydłużać dzień, tak w tym samym czasie, kiedy nieprawość ludzka osiągnęła najwyższy stopień, najłaskawszy Zbawiciel, prawdziwe Słońce przewyższające to, które świeci na niebie, w czasie przesilenia w Betlejem zechciał powrócić do nas, by promieniami swej łaski ukrócić ciemności grzechu. [...] ta noc długa znaczyła utratną, zgubną, nieszczęśliwą grzechu wszelakiego noc, która to wszelką złością bywający napelniona i przyczyniona, jako na największą zbrodni wszelakich wzbila się, wyniosła i podniosła górę; więc dziś, kiedy się Chrystus narodził, ta nocna, aby więcej po świetle nie grasowała, ani się tak długo nie wlekła, odpadła od swej wielkości góra, siła jej tak obszerna skrócona jest i zniszczona⁶.

W niektórych punktach program kościoła św. Anny mógł być inspirowany współczesną homiletyką. Jednym z krakowskich mistrzów ambony był reformata i wybitny mariolog Franciszek Rychłowski, zapewne znany Piskorskiemu w związku z jego udziałem w uroczystości poświęcenia kamienia węgielnego pod kościół Reformatorów w Krakowie⁷. W jednym z kazań, którego punktem wyjścia był fragment Ewangelii św. Łukasza (2, 41–50), wspominający o znalezieniu Jezusa *in medio doctorum*. Rychłowski zgrabnie powiązał wątek szukania Jezusa przez pokutującego grzesznika

⁴ Tesaurus 1664, s. 591.

⁵ Pawlak 2005, s. 275.

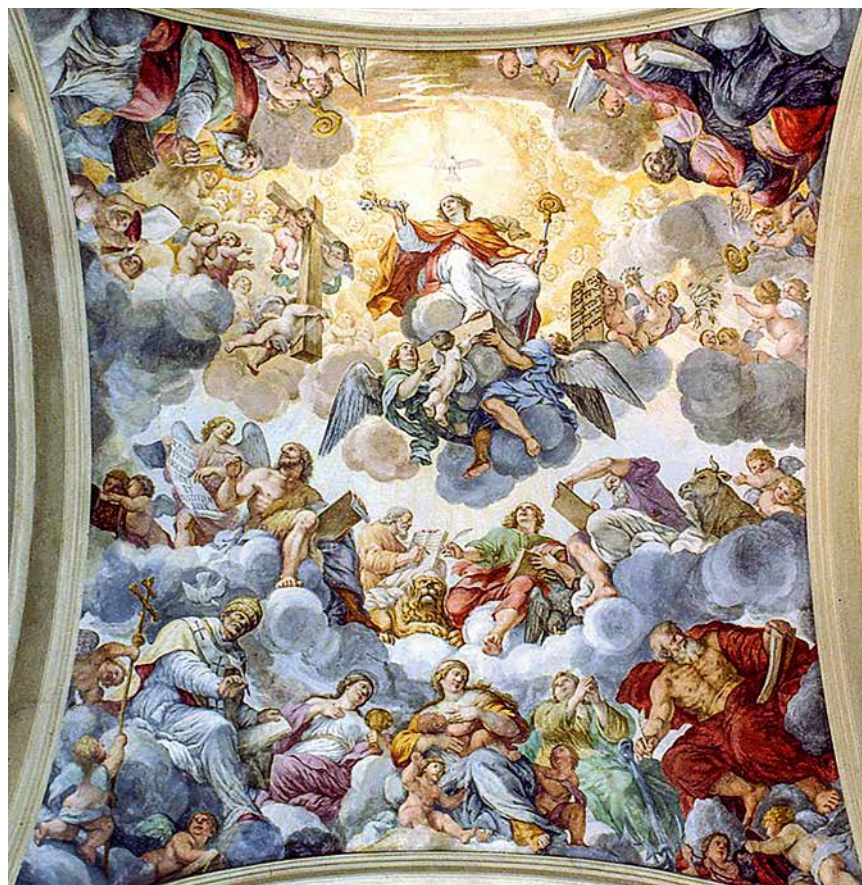
⁶ Rychlewicz 1689, s. 185–189.

⁷ Piskorski napisał z tej okazji odę (Piskorski 1666), a Rychłowski jako prowincjał przyjmował fundację krakowską (Panuś 2009, s. 531).

263. Rzym, pałac Barberinich, *Mądrość Boża w otoczeniu Cnót*, mal. Andrea Sacchi, fot. Livioandronico2013



264. Rzym, biblioteka Sapienzy (Aleksandryjska), *Triumf Wiary*, mal. Clemente Maioli, fot. wg <https://goo.gl/BA3LQ9>





z postaciami czterech doktorów symbolizującymi działania pobożnego umysłu, który poszukuje Boga¹:

rozum nasz gdy poznawa rzeczy stworzone jakie są w sobie – jest doktor filozofiej; gdy poznawa Boga jaki jest w sobie – jest doktor theologiej, gdy poznawa grzechy i pokutę jakie są w sobie – jest doktor medycyny, gdy poznawa, co człowiek powinien Bogu – jest doktor prawa².

To skojarzenie czterech wydziałów uniwersytetu z moralną drogą do zbawienia jest zbieżne z pomysłem na aranżację mauzoleum św. Jana Kantego, w której „quatuor doctorales statuae” niosą wiernym relikwie świętego, którego mądrość może ich poprowadzić ku Najwyższemu.

Nieco później Rychłowski opublikował zbiór kazań maryjnych, z których aż cztery opatrzył mottem *Liber generationis Jesu Christi*, w różny sposób rozwijając metaforę Marii jako księgi³. W jednym z nich, na święto Niepokalanego Poczęcia, akcentował preegzystencję Marii, porównując ją do pierwszego wydania:

[...] każdej rzeczy stworzonej ma Pan Bóg w rozumie swoim *ideam* abo egemplarz, według którego rzecz każdą sprawuje na świecie. [...] Pierwsza tedy edycja tej Księgi naszej Panny Przenajświętszej była w drukarni niebieskiej, w rozumie Boga Ojca niebieskiego. A pierwsza nie tylko względem innych edycji [...] ale też pierwsza względem wszystkich rzeczy szczerze stworzonych [...] Druga edycja, drugie wydanie tej Księgi jest dnia dzisiejszego, kiedy się poczyna ta Panna w żywocie matki Anny świętej. [...] *in prima editione*, w pierwszym wydaniu miała tylko Panna Przenajświętsza *esse cognitum diminutum in mente Dei*, ale tu już dziś ma większe *esse existentiae reale*, to jest już ma bytność samą rzeczą [...]. Ale Panny Przenajświętszej edycja wtóra nie była *castigata* ani

¹ Panuś 2009, s. 535.

² Rychłowski 1664, s. 82.

³ Na temat tych kazań zob. Pawlak 2002.



◀ 265. Hradisko, klasztor Norbertanów, biblioteka, *Adoracja Dzieciątka*, mal. Innocenty Monti, fot. Palickap

266. Praga, Strachów, klasztor Norbertanów, biblioteka, *Triumf Mądrości*, mal. Franz Anton Maulbertsch, fot. M. Kurzej

emendata, nie była poprawiona, bo ani *in primam*, ani *in secundam editionem*, nie wdarł się error grzechu pierwotnego[...]⁴.

Podobnie jak pisma teoretyczne i homiletyczne, również programy innych dzieł sztuki stanowią dla konceptu ułożonego przez Piskorskiego raczej odległe odpowiedniki. Warto jednak wskazać na kilka przykładów zastosowania podobnej tematyki, które stanowią dla krakowskiej kolegiaty szerszy kontekst ideowy. Najistotniejszą grupą wśród nich są przedstawienia ukazujące boskie pochodzenie Mądrości oraz sposoby jej objawiania i przekazywania. U podstaw ich popularności leży słynny fresk Andrei Sacchiiego (il. 263), wykonany na zlecenie Francesca Barberiniego w rzymskiej siedzibie rodu. Namalowana tam alegoria Mądrości Bożej miała pokazywać, że to ona wybrała Barberinich do

⁴ Rychłowski 1667, s. 9–11.

267. Rzym, kościół św. Iwona w Sapienzy, proj. Francesco Borromini, wnętrze, fot. M. Kurzej



268. Rzym, kościół ▸ św. Iwona w Sapienzy, proj. Francesco Borromini, latarnia kopuły, fot. M. Kurzej



rządzenia Kościołem w swoim imieniu. Autor tego konceptu nie jest znany, ale można przyjąć, że nie był nim sam artysta¹.

Uosobiona Mądrość była też często utożsamiana z Chrystusem, którego przedstawienia jako Najwyższego Nauczyciela pojawiają się w ikonografii szkolnej. Charakterystycznym przykładem jest teza studentów filozofii kolegium jezuickiego we Wrocławiu z r. 1666, wyrytowaana według rysunku Michaela Willmanna. Ukazuje ona Chrystusa na tronie Salomona stojącym przed świątynią Mądrości oraz putta, które z jego polecenia uczą ludzi różnych nauk².

Wątek pochodzenia Mądrości był częstym motywem w dekoracjach bibliotek³. Przykładem może być chociażby *libraria rzymskiej Sapienzy* (il. 264), na której sklepieniu Clemente Maioli namalował w r. 1664⁴ Ducha Świętego i Religię jako źródło objawienia Ewangelistów, wiedzy doktorów Kościoła oraz cnót teologicznych. Wymowne są też osiemnastowieczne dzieła morawskie, które zebrała Michaela Loudová. Najstarszym z nich jest sala opactwa Norbertanów w Hradisku koło Olomuńca, ozdobiona w l. 1702–

1704 przez Baltazara Fontanę i Innocentego Montiego według programu ułożonego najprawdopodobniej przez zakonnego malarza i konceptora Dyonýsa Straussa. Pośrodku sklepienia ukazano tam hierogram IHS wypisany na postaci Marii, opatrzonej lemmą *Discitur verbo Sapientia uno*. Matce Boskiej towarzyszą Ojcowie Kościoła i Ewangelisci, a przy krótszych bokach sali ukazano założyciela zakonu – św. Norberta i patrona kościoła w Hradisku – św. Szczepana. Pierwszy został przedstawiony jako kaznodzieja, z hasłem *Ipse erat dux verbi*, a drugi przyjmowany jest przez Chrystusa w niebie, ponieważ *Testimonium perhibuit de verbo*. Uzupełnieniem programu są m.in. sceny Narodzenia (il. 265), Ofiary i Triumfu Chrystusa jako Wcielonego Słowa oraz powtarzający się motyw księgi⁵. Świetnym przykładem są również malowidła *librarii praskiej kapituły katedralnej*, wykonane w r. 1725 przez Jana Ezechiela Vodňanského według programu ułożonego przez Michaela Adama Francka z Franckensteinu. Ich centralna scena, opatrzona lemmą *E labris librisque venit*, ukazuje Mądrość wychodzącą z ust Boga Ojca, a po bokach przedstawiono m. in. wręczenie objawionych ksiąg Mojżeszowi i św. Janowi Chrzcicielowi⁶. Podobnie zaplanowano również programy bibliotek w klasztorach Franciszkanów i Kapucynów w Brnie.



269. Rzym, kościół św. Iwona w Sapienzy, *Miłosierdzie św. Iwona*, mal. Pietro da Cortona i in., fot. M. Kurzej

¹ Haskell 1963, s. 50. Jan Białostocki domyślał się źródeł tego konceptu w poezji Sarbiewskiego (Białostocki 2001, s. 446).

² Zelenková 2008, 871–874.

³ Na temat ikonografii wnętrz bibliotecznych zob. np. Warncke 1992.

⁴ Zob. Benedetti 2008, s. 73.

⁵ Loudová 2003, s. 10–26.

⁶ Šeferisová Loudová, Suchánek 2009.



270. Latarnia aleksandryjska, ryc. Phillipa Gallego wg rys. Maartena van Heemskerka

Pierwsza, ozdobiana od lat 30. do 50. w. XVIII, składa się z sali dolnej, w której przedstawiono Wiarę jako początek Mądrości, i górnej, będącej jej symbolicznym domem i świątynią. Druga, z 2. połowy lat 60., mieści malowidło ukazujące wizytę św. Tomasza z Akwinu u św. Bonawentury, który wyjawiał dominikaninowi, że źródłem jego mądrości jest Ukrzyżowany Chrystus⁷. Na tym tle widać wyjątkowość dekoracji biblioteki opactwa Norbertanów w Louce, wykonanej w latach 70. według programu Georga Norberta Korbera przez Franza Antona Maulbertscha, który powtórzył go później na praskim Strachowie (il. 266). Mądrość postawiono tam nawet wyżej niż Wiarę, ukazując tę pierwszą cnotę jako źródło duchowego rozwoju ludzkości⁸.

Zbliżona tematyka była też czasem stosowana w wystrójach kościołów szkolnych. Wśród nich ciekawym, choć bardzo odległym odpowiednikiem (zarówno chronologicznie, jak i geograficznie) jest program kościoła Bernardynów w Sewilli z lat 20. w. XVII, który był dla zakonu ważnym ośrodkiem studiów teologicznych. Połączono w nim temat

mądrości i dążenia do wiedzy z postaciami zakonnych uczonych, szczególnie eksponując patrona – św. Bonawenturę⁹.

Ważniejszym punktem odniesienia jest dla krakowskiej kolegiaty najsłynniejsza świątynia uniwersytecka, czyli kościół rzymskiej Sapienzy (il. 267), budowany przez Francesca Borrominiego w l. 1624–1649 i wykańczany do r. 1660. Musiał on być znany Piskorskiemu jako główne miejsce uroczystości uniwersyteckich. Interpretacja jego treści ideowych była przedmiotem wielu opracowań, które przeważnie skupiały się na symboliczne form architektonicznych, a zwłaszcza rzutu i spiralnego zwieńczenia kopuły (il. 268). Mimo różnic w odczytaniu ich symboliki badacze generalnie zgadzali się co do związku architektury kościoła z Mądrością. Rzut skojarzono z zarysem pieczęci Salomona wpisanej w kształt heraldycznej pszczoły Barberinich, a całość interpretowano jako reminiscencję wzniesionej przez tego króla Świątyni Jerozolimskiej oraz też Świątyni Mądrości według opisu w *Psychomachii* Prudencjusza. Skojarzenie z Mądrością miało być pierwotnie podkreślone przez inskrypcje z Księgi Przysłów (np. na portalu

⁷ Loudová 2003, s. 93–128, 163–170.

⁸ Loudová 2003, s. 207.

⁹ Fernández López 2002, s. 89–97; Witko 2016.

271. Salzburg, kościół uniwersytecki, fot. M. Kurzej



272. Salzburg, kościół uniwersytecki, ołtarz, wyk. Diego Francesco Carlone i Paolo d'Allio, fot. M. Kurzej



273. Monachium, kościół św. Michała, fot. M. Kurzej



Sapientia aedificavit sibi domum)¹, a także połączone z postacią patrona. Iwo, prawnik z Bretanii, określany czasem jako chrześcijański Salomon, znany był z miłosierdzia dla ubogich, których bezpłatnie reprezentował. Na obrazie ołtarzowym namalowano go więc podczas przyjmowania od nich wniosków procesowych², pod przedstawieniem Chrystusa wskazującego na otwartą księgę trzymaną przez jednego ze świętych (il. 269). Płótno, opatrzone lemmą *Initium Sapientiae Timor Domini*, ukazuje więc miłosier-

¹ Orlin Johnson 1982; Herz 1989, s. 150, 151; Azzaro 2008.

² Zob. Orlin Johnson 1982, s. 105–107.

dzie wynikające z bojaźni Bożej jako początek drogi do oświecenia.

Spirala wieńcząca bryłę kościoła i stanowiąca jej najbardziej charakterystyczny element już w w. XVII była interpretowana jako nawiązanie do latarni aleksandryjskiej³. Można przypuszczać, że jego źródłem formalnym była rycina Maartena van Heemskerka z popularnego cyklu ukazującego cuda świata⁴ (il. 270), a ideowym – fakt, że w budynku uniwersyteckim musiała się znaleźć dobrze wyposażona biblioteka, która budziła kolejne skojarzenie z Aleksandrią⁵. Możliwe, że sam kształt spirali był zamierzoną metaforą naukowego poznania, które wznosi się coraz wyżej, zataczając stopniowo węższe kręgi⁶. Jej charakterystyczne zwieńczenie w formie korony utworzonej z płomieni mogło być źródłem podobnego rozwiązania na szczycie kopuły kościoła św. Anny (il. 49).

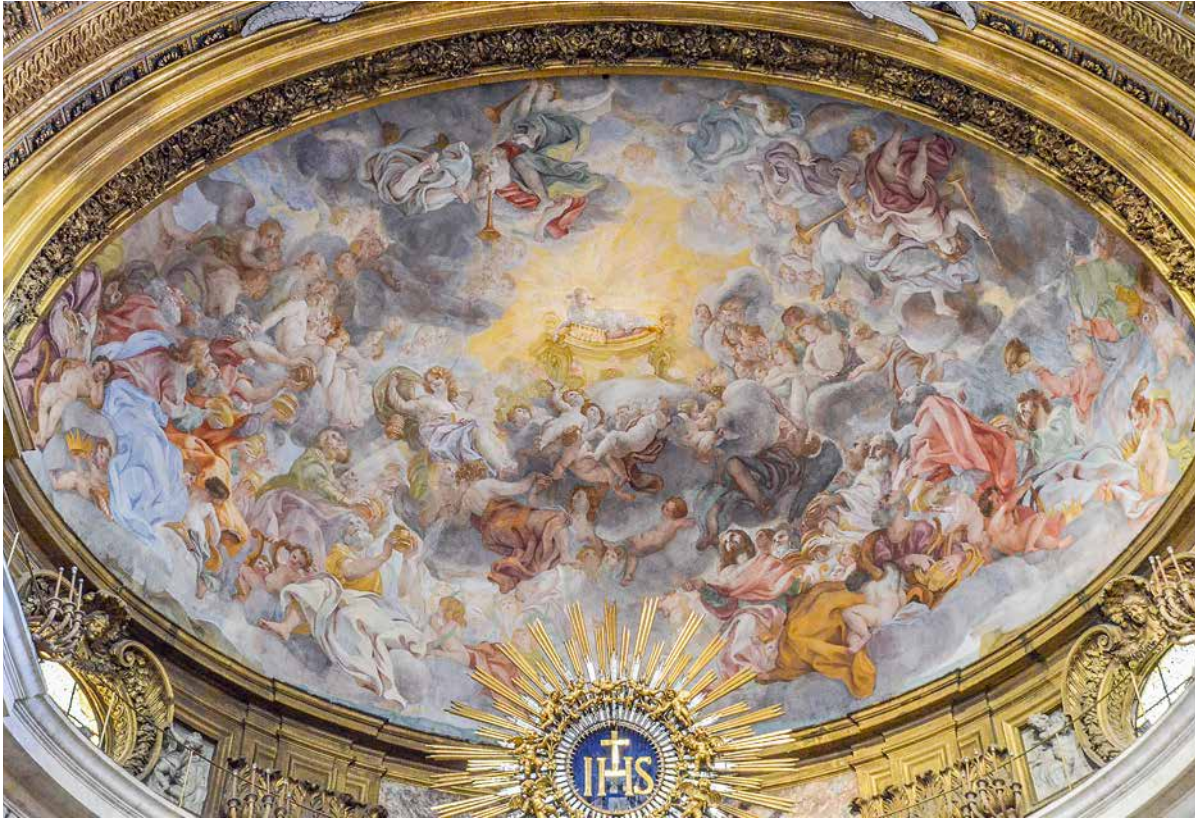
Szczególnie ważnym punktem odniesienia dla kolegiaty św. Anny wydaje się kościół uniwersytecki w Salzburgu

³ Connors 1996, s. 668.

⁴ We wcześniejszej literaturze wskazywano na ryciny ukazujące wieżę Babel, ale Alexandra Herz słusznie zauważyła, że takie skojarzenie nie mogło być zamierzone, ze względu na jednoznacznie negatywne konotacje tej budowli (Herz 1989, s. 150).

⁵ Biblioteka Sapienzy, zwana Aleksandryjską od imienia Aleksandra VIII, powstała już po wzniesieniu latarni za pontyfikatu Innocentego X (zob. Connors 1996, s. 669; Benedetti 2008).

⁶ Zob. Azzaro 2008, s. 67.



274. Rzym, kościół Imienia Jezus, apsyda, *Triumf Baranka Apokaliptycznego*, mal. Giovanni Battista Gaulli, fot. M. Kurzej

(il. 271), wzniesiony w l. 1696–1707. Jego program stał się tematem obszernego opracowania autorstwa Ulricha Fürsta, ale interpretacja tego badacza nie jest w pełni przekonująca, gdyż została oparta na słabej podstawie źródłowej⁷. W odróżnieniu od przykładu krakowskiego nie mogła jej bowiem dostarczyć analiza poglądów konceptora, którego nie udało się zidentyfikować, ani książka wydana z okazji konsekracji. Druk salzburski nie zawiera bowiem relacji o powstaniu kościoła ani jego opisu, a składa się głównie z tekstów kazań wygłoszonych w oktawie konsekracji⁸.

W porównaniu z kościołem św. Anny Kollegienkirche ma skromniejszy program ikonograficzny, ale za to wspanialszą architekturę, toteż Fürst skupił się na interpretacji jej form, przyjmując, że we wnętrzu świadomie zrezygnowano z fresków, by nie zakłócać efektu architektonicznego⁹. Takie założenie nie ma jednak oparcia w źródłach, podobnie jak przedstawione przez badacza interpretacje poszczególnych rozwiązań architektonicznych. Przykładem może być uznanie artykulacji ścian bocznych nawy i prezbiterium za przykład w pełni świadomego wykorzystania motywu łuku triumfalnego wraz z jego symboliką. Stało się ono podstawą do określenia znajdujących się za tymi ścianami

mi kaplic patronów poszczególnych wydziałów mianem triumfalnych gmachów czterech fakultetów i uznania całego kościoła za „pomnik akademickiej wspaniałości”¹⁰. Ten ostatni wniosek jest oczywiście uprawniony przez samą funkcję kościoła, ale tylko w sensie najbardziej ogólnym, w którym każdy budynek jest pomnikiem wspaniałości swojego twórcy i właściciela.

W kontekście krakowskim Kollegienkirche zasługuje na uwagę przede wszystkim ze względu na maryjne wezwanie, które zostało uwidocznione we wspaniałej dekoracji apsydy (il. 272), stanowiącej bezkonkurencyjną dominantę wnętrza, ale też dało asumpt do rozwinięcia szerokich skojarzeń prezentujących Matkę Boską jako patronkę uniwersytetu. Zdaniem Fürsta umieszczenie jej figury na tle okna w silnym naturalnym świetle jest świadomym nawiązaniem do cytatu z Księgi Mądrości (7,26) „candor est enim lucernae et speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis illius”, według którego Maria jest odbłaskiem wiecznego światła i zwierciadłem boskiego majestatu. Znakiem obecności Boga są również stiukowe chmury, które otaczają figurę Matki Boskiej. Na ich znaczenie wskazuje fragment z Pierwszej Księgi Królewskiej (8, 10–12), w którym Bóg napełnił świątynię jako obłok. Flankujące całą kompozycję monumentalne kolumny, z których jedna też jest pokryta chmurami, można interpretować jako nawiązanie do słów

⁷ Zob. Fürst 2002, s. 57–130.

⁸ Zob. np. Talhamer 1707.

⁹ Fürst 2002, s. 60.

¹⁰ Fürst 2002, s. 78.



275. Rzym, kościół Imienia Jezus, pendentyw, Mojżesz, Jozue, Ezdrasz i Nehemiasz (?), mal. Giovanni Battista Gaulli, fot. M. Kurzej

276. Krew Chrystusa, ryc. François'a Spierre'a wg rys. Gianlorenza Berniniego

z Księgi Koheleta (24,7) „Ego in altis habitavi, et thronus meus in columna nubis”¹.

Uzupełnieniem tej koncepcji miało być okazałe kulowe tabernakulum z figurami personifikacji wydziałów uniwersytetu oraz sztuk wyzwolonych, w którym Fürst dopatrywał się – raczej nieco na wyrost – aluzji do tronu Salomona oraz tradycji centralnych świątyń maryjnych ukonstytuowanej przez rzymski Panteon². Niezależnie od tych interpretacji tabernakulum było z pewnością postrzegane jako miejsce rzeczywistej obecności Boga, co doskonale wpisuje się w całą koncepcję ołtarza. Wyraźny związek z Mądrością Bożą ma za to obecna nastawa z r. 1738³, która wpisuje się w tradycję siedmiokolumnowych ołtarzy maryjnych wskazujących na skojarzenie z Mądrością Bożą⁴. Inaczej niż w kwestiach szczegółowych, trzeba się więc zgodzić z konkluzją Fürsta, według której połączenie wątku Niepokalanego Poczęcia Marii oraz Mądrości Wiecznej i Stworzonej jest kluczem do ikonografii kościoła uniwersyteckiego⁵. Jest to też najistotniejsze podobieństwo łączące kościół krakowski i salzburski.

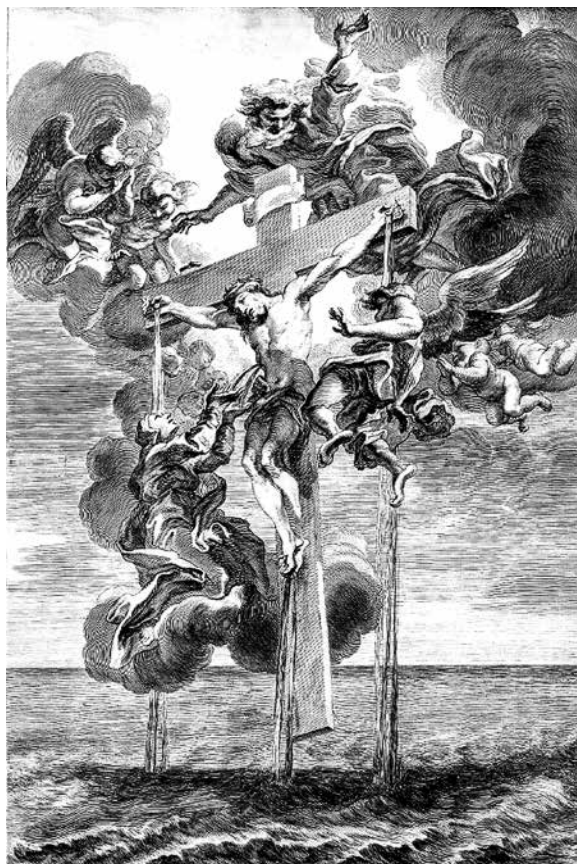
¹ Fürst 2002, s. 81–84.

² Por. Fürst 2002, s. 87, 88.

³ Fürst 2002, s. 85.

⁴ Zob. Gumiński 1972, s. 246–259.

⁵ Fürst 2002, s. 122.



22. SANGVIS CHRISTI LOVI SEMETIPSUM ORTVIT IN MACVLATVM DEO EMVNDABIT CONSCIENTIAM NOSTRAM

Obie świątynie różniły za to miejscowe zwyczaje liturgiczne. W Salzburgu kaplice poświęcono patronom czterech wydziałów (filozoficznego Katarzynie Aleksandryjskiej, prawniczego Iwonowi, medycznego Łukaszowi Ewangelicście, a teologicznego Tomaszowi z Akwinu), których przedstawiciele zbierali się w nich na swoje nabożeństwa⁶. Świątynia krakowska miała łączyć całą wspólnotę akademicką, gromadząc ją w jednym wnętrzu przy grobie patrona, zaś funkcje kaplic wydziałowych pełniły do pewnego stopnia inne kościoły, w których odbywały się promocje lekarzy i prawników⁷.

Temat Mądrości często łączono ze scenami z Apokalipsy, której treść w odniesieniu do poznania i wiedzy powszechnie interpretowano już w średniowieczu⁸. W wystrojach siedemnastowiecznych wnętrz kościelnych motywy apokaliptyczne nie są jednak szczególnie częste, a ich znaczącą popularność przyniosło dopiero następne stulecie. Joffrey Smith dopatrywał się aluzji do Niebiańskiej Jerozolimy w prezbiterium kościoła Jezuitów w Monachium (il. 273), ale ten aspekt jego analizy nie wydaje się przekonujący,

⁶ Fürst 2002, s. 77.

⁷ Zob. s. 17.

⁸ Azzaro 2008, s. 51.

gdź został oparty jedynie na liczbie umieszczonych tam 24 figur ukazujących świętych⁹.

Przełomowe znaczenie ma ukończone w r. 1685 malowidło Baccicii w apsydzie rzymskiego kościoła Imienia Jezus (il. 274), które ukazuje apokaliptyczny Triumf Baranka. Francis Haskell zauważył, że jezuici zastosowali ten temat po raz pierwszy w Rzymie od czasów mozaik w kościołach św. Praksedy i Matki Boskiej Większej, przypuszczając, że jego wybór był echem pierwotnej koncepcji Alessandra



Farnese, by apsydę ozdobić w tej antycznej technice¹⁰. Krakowskie malowidło jest więc jednym z wcześniejszych przykładów zastosowania tego tematu w nowożytnym malarstwie monumentalnym, ale oprócz możliwej inspiracji z Rzymu ma ono też lokalny precedens w postaci płótna w klasztorze Klarysek, które najprawdopodobniej było Piskorskiemu znane¹¹.

Interesująca jest również ikonografia malowideł w kopule kościoła Imienia Jezus. Grę z konwencją ikonograficzną podjęto tam już w dekoracji pendentywów, gdzie tradycyjnie ukazywano ewangelistów, proroków lub ojców Kościoła. Generał Giovanni Paolo Oliva polecił Baccicii zmieścić tam wszystkie te grupy, dodając do nich jeszcze unikatowy zestaw innych autorów biblijnych¹² (il. 275). Według wcześniejszej koncepcji w czaszy miało się znaleźć przedstawienie Ukrzyżowanego Chrystusa unoszącego się nad morzem krwi wypływającej z jego ran, ale temat ten mógł zostać uznany za niepoprawny w związku z kontrowersją wokół pism Miguela de Molinosa, który podkreślał oczyszczającą rolę krwi Zbawiciela¹³. To niezwykle przedstawienie było też przedmiotem szczególnej dewocji Berniniego, który wykonał rysunek do ukazującej je ryciny François Pierre'a (il. 276), a wersję malarską kazał pod koniec życia

ustawić w nogach łóżka, by móc ją codziennie kontemplować¹⁴. Ostatecznie Oliva zlecił Baccicii namalowanie w kopule Jezusa eksponującego rany oraz jego matki depczącej węża i ukazującej pierś (il. 277), obrazując w ten sposób ich podwójne wstawiennictwo. Takie splecenie wątku chrystologicznego z maryjnym (obecne zresztą w programach wcześniejszych kościołów jezuickich¹⁵) również stanowi ważny punkt odniesienia dla programu kościoła św. Anny.

Na zakończenie trzeba podkreślić, że zestawienie krakowskiej kolegiaty z najwybitniejszymi świątyniami ozdabianymi w w. XVII podkreśla niezwykłość programu ułożonego przez Piskorskiego, nawet jeśli weźmie się pod uwagę nie tylko kościoły szkolne, ale też popularne sanktuaria i mauzolea świętych. W znacznej mierze wynika to z faktu, że okoliczności historyczne – takie jak długi czas realizacji i skomplikowane stosunki własnościowe – nie pozwoliły na zrealizowanie spójnego programu w najważniejszych budowlach rzymskich, podobnie jak uniemożliwiły ich ujednoczenie pod względem artystycznym¹⁶. Wyjątkowość programu kościoła św. Anny można więc rzeczywiście tłumaczyć szczęśliwym zbiegiem okoliczności, który w panegiryku Podgórskiego został hiperbolicznie nazwany prawdziwym cudem Opatrzności Boskiej. Złożyły się na niego z pewnością stosunkowo krótki czas realizacji, a także sprzyjający moment jej rozpoczęcia, który nie tylko pozwolił na ukończenie prac przed serią klęsk początku w. XVIII, ale też zbiegł się z możliwością zatrudnienia kompetentnych projektantów i wykonawców. Decydującą rolę miała jednak osobowość wyjątkowo ambitnego konceptora, który szczegółowo nadzorował cały proces budowlano-dekoratorski. Dzięki temu program krakowskiej kolegiaty uniwersyteckiej otrzymał zupełnie nową jakość, która gdzie indziej była możliwa do osiągnięcia dopiero w następnym stuleciu.

Ibunt de virtute in virtutem.

Relikwiarz na głowę św. Jana Kantego

Autorstwo programu treściowego relikwiarza (il. 278) nie jest poświadczane źródłowo, ale z dużym prawdopodobieństwem można je łączyć z Piskorskim, chociażby ze względu na jego powstanie w czasie budowy kościoła św. Anny, którą ten uczoney kierował jako dyrektor fabryki, określając kształt znacznie mniej istotnych elementów świątyni niż relikwiarz głowy patrona uniwersytetu. Taki wniosek jest też uprawniony przez zbieżność dekoracji puszki z charakterystycznymi elementami wystroju wnętrza kolegiaty oraz

277. Rzym, kościół Imienia Jezus, kopuła, *Wstawienie Jezusa i Marii*, mal. Giovanni Battista Gaulli, fot. M. Kurzej

⁹ Smith 2002, s. 95.

¹⁰ Haskell 1963, s. 84.

¹¹ Zob. s. 190.

¹² Haskell 1963, s. 83. Tam określono ich jako sędziów, w rzeczywistości jednak są to zapewne Mojżesz oraz jego następca Jozue, kopista Ezdrasz i opisany przez tego ostatniego namiestnik Nehemiasz.

¹³ Haskell 1963, s. 82.

¹⁴ Morello 2008, s. 24–27.

¹⁵ Joffrey Smith wskazał na maryjno-chrystologiczną dekorację wnętrza kościoła Jezuitów w Kolonii (Smith 2002, s. 182–187).

¹⁶ Zob. s. 64.

278. Relikwiarz głowy
 św. Jana Kantego, wyk. Jan
 Ceypler, fot. M. Kurzej



podobieństwo programu relikwiarza do innych konceptów autorstwa tego uczonego¹.

Mimo że relikwiarz jest od dawna zaliczany do najwybitniejszych dzieł polskiego złotnictwa², jego ikonografia nie stała się dotychczas przedmiotem monograficznego opracowania. Podstawowe informacje o tym dziele opublikował Marcin Tylkowski, który stwierdził, że na jego bokach ukazano sceny z życia świętego, a pomiędzy nimi

personifikacje ośmiu błogosławieństw, które szczegółowo opisał³. Wanda Drecka zauważyła, że kolejność ukazanych wydarzeń z życia Kantego została dostosowana do cnót i słusznie przypuszczała, że ich układ został zaburzony podczas odnawiania relikwiarza, ale popełniła kilka błędów w określeniu przedstawionych na puszcze epizodów, które próbowała rozpoznać pomijając analizę towarzyszących im inskrypcji⁴. Zofia Maślińska-Nowakowa zauważyła, że zespół figurek na relikwiarzu jest zbieżny z dekoracją

¹ Wyniki przedstawionej tu analizy zostały częściowo opublikowane jako osobny artykuł (Kurzej 2016a).

² Zob. np. Mańkowski 1955, s. 492; Karpowicz 1974, s. 160; Samek 1986, s. 482.

³ Tylkowski 1863, s. 56, 57.

⁴ Drecka 1964, s. 328–341. Wprowadzone przez nią określenia scen przyjęli późniejsi badacze.

sklepienia nawy kościoła św. Anny i odnośnym fragmentem kazania, którym Piskorski uświetnił jego konsekrację⁵.

Nie wszystkie z wydarzeń ukazanych na ścianach relikwiarza zostały zidentyfikowane, a znaczną część inskrypcji odpisano błędnie⁶. Interpretacja programu treściowego relikwiarza była dodatkowo utrudniona ze względu na jego wadliwe zestawienie podczas napraw, które polegało zapewne nie tylko na rozdzieleniu scen i odnoszących się do nich figurek, ale też na zmianie układu reliefów, ponieważ obecnie nie zgadza się ona ani z narracją żywotów Kantego, ani z ewangeliczną kolejnością błogosławieństw⁷.

Drecka uznała, że ikonografię scen na relikwiarzu zaczerpnięto z żywota Kantego autorstwa Piotra Skargi⁸, ale znacznie dokładniejszym wzorcem mogła być późniejsza i obszerniejsza praca autorstwa szczególnie szanowanego przez Piskorskiego Adama Opatowiusza. Pisarz ten przyjął układ akcentujący cnoty świętego i obszernie opisał je jako etapy duchowego żywota, prowadzące człowieka do Boga, wyróżniając stopnie pierwsze, którymi są wiara, nadzieja i miłość oraz drugie – roztropność, sprawiedliwość, męstwo i wstrzeźliwość, a także stwierdzając, że w profesorsze

w tych siedmiu stopniach, za powodem tejże miłości i łaski Bożej, znajdowały się te wszystkie cnoty, któremi żywot jego jako się pokazało, był ozdobiony. Była pokora w głębokim poniżeniu, która z prawdziwego poznania siebie samego pochodziła. Była wzdarga, życząc sobie, aby nie tylko w rozsądku ludzkim, ale i powierzchownymi sposobami był najwzgardzeńszy. Była i prostota, poczuwając się w powinności oddawania Panu Bogu czci i chwały przystojnej. Była wesola cierpliwość, poczując sobie za szczęście, że rzeczy przeciwne i prześladowania mógł dla Pana Boga cierpieć. Było i miłosierdzie, które z nim od młodości rosło, nieustawając w poratowaniu bliźnich. I przez te stopnie cnót świętych, które górom podobne były, Miłość i łaska Boża, jako wierne i życzliwe towarzyszyki z nieba przydane, w żadnym razie nie opuszczając, ale pomocy dodają, prowadziły duszę sługi Bożego, aż go na górę doskonałości żywota duchowego i w sam dom Pański wprowadziły⁹.

Najprawdopodobniej ten właśnie koncept Piskorski rozwinął w kazaniu na konsekrację kościoła św. Anny, opisując

⁵ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 45, przyp. 84.

⁶ Por. Żmudziński 2000, s. 191; Sikorska 2010, s. 250.

⁷ Jerzy Żmudziński potwierdził przypuszczenie o wtórnym przemieszczeniu elementów relikwiarza, wskazując na niezgodność cyfr montażowych na jego podstawie (Żmudziński 2000, s. 191). Można przypuszczać, że zmian w układzie figurek dokonywano kilkakrotnie, gdyż ich obecna kolejność nie zgadza się z opisaną przez Tylkowskiego (Tylkowski 1863, s. 57).

⁸ Drecka 1964, s. 331. Wniosek ten przyjęła Joanna Sikorska (Sikorska 2010, s. 104), wskazując, że Skarga czerpał informacje z *Kroniki Miechowity*.

⁹ Opatowiusz 1632, s. 32–34.



279. Osiem błogosławieństw, ryc. Hendricka Goltziusa

dekorację świątyni duchowej, w której cnoty, skojarzone z błogosławieństwami z Kazania na Górze, odgrywały szczególną rolę:

Na niebie większym odrysowany wyśmienitym Pisarza Pańskiego piórem obraz Zbawiciela, pięknym szykiem tysiącokroć sto tysięcy Duchów Niebieskich otoczonego, który wszystkich wiernych swoich na ziemi około zbawienia dusze swojej pracujących, i dla Imienia Pańskiego jakimkolwiek uciążeniem sfatygowanych wzywa do siebie, posilek im pewny i wieczny odpoczynek po krótkiej pracy obiecuje temi słowy: pójdźcie do mnie wszyscy którzy pracujecie i obciążeni jesteście, a ja was posilę, wiecznym uspokojeniem udaruję.

Drugi obraz blisko pod tym nie mniej piękniejszemi wyraża farbami *ad vivum* żywie opisane ośm Błogosławieństw, ośm cnót na pobożnego człeka w Kościele Chrystusowym splywające.

I Ubóstwo Duchowne, aby upokorzenie przed Bogiem, cnota pierwsza: panna w odzieniu przeciwnościami wytartym dość i poszarpanym, promieniami jednak od Ducha ś. nad głową jej wylatującego splywającemi, dziwnie jasno zewsząd okryta, niebo w rękę trzymająca.

II Cnota Łaskawość: panna baranka jako ś. Agnieszka na lewej ręce piastująca, a prawą lwa srogość, głaskaniem w cichość baranka przemieniająca, pod nogami jej ziemia kwieciami zasypiana.



280. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, *Ubóstwo*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



281. Relikwiarz głowy ▸ św. Jana Kantego, *Św. Jan dający płaszcz ubogiemu*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

282. Relikwiarz głowy ▸ św. Jana Kantego, *Łagodność*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



III Cnota Smutna Żalność: panna płacząca Magdalenę w osobie swojej wyrażająca, drogie perły rzewliwych łez, smutek zbolalego serca uwesalające, zbierająca i do piersi przytulająca, wyglądając z Nieba obiecanej pociechy.

IV Cnota Pragnienie i Łaknienie Sprawiedliwości: panna trzyma szalą miecz z jednej strony, z drugiej strony chleb i napój: wszystkie sprawy słuszną wagą miarkująca, złym karania, dobrym nagrodę gotująca.

V Cnota Litościwa Dobroć: potrzebujących ratunku szczerodrobiaje wspomagająca i miłosierdzia od Boga obiecane oczekująca.

VI Cnota Czystość Serca: panna szatą bisiorową odziana, drogi klejnot serce w krystalu oprawne na piersiach nosząca, w Niebo do widzenia Boskiego oczy wlepione mająca.

VII Cnota Spokojność: panna w rękę gołębicę Noego z różdżką oliwną trzymająca, miecz depcząca, w koronie złotej, królewna córka najwyższego nazwana.

VIII Cnota Cierpliwość: panna od wściekłych psów na pożarcie jej zewsząd otoczona, a nie zażywając żadnej broni, w cichości na ziemi tylko zasiadająca, w samej stateczności i w obronie Boskiej nadzieję pokładająca. Korona głowy jej Niebo słońcem i gwiazdami świętniejąca.

Za temi orszak wszystkich inszych Cnót Świętych pięknie uszykowanych. *Ibunt de virtute in virtutem et videbitur Deum Deorum in Sion*. Gdzie z cnoty do cnoty postępują, tam wysoko wyniesioną widzieć Chwałę Boską na górze Syjon, tam Święty i świętych Kościół Boski¹.

Wygląd figurek na narożach relikwiarza przeważnie odpowiada opisanemu w kazaniu, a brak niektórych atrybutów jest kwestią wtórną, na co wskazuje układ rąk postaci, które pierwotnie je trzymały. Warto zaznaczyć, że pomysł na przedstawienie błogosławieństw pod postaciami personifikacji różni się od dominującej w w. XVII tradycji obrazowania ich przez alegorie biblijne (np. czystość serca – Zwiastowanie Najśw. Marii Pannie, prześladowanie – Ukamienowanie św. Szczepana), rozpowszechnionej przez ryciny według rysunków Maartena van Heemskerka i Hendricka Golziusa (il. 279).

Ułożenie scen zgodnie z tekstem Kazania na Górze wydaje się najbardziej prawdopodobne, gdyż pozwalało najlepiej wydobyć retoryczną wymowę dekoracji relikwiarza. Związek personifikacji ze scenami żywota Kantego jest stosunkowo łatwy do odtworzenia, gdyż przeważnie wyjaśniają go inskrypcje. Pierwsza z personifikacji jest zwrócona w prawo, należy więc przyjąć, że figurki znajdowały się na lewo od powiązanych z nimi scen. Taka kolejność odczytania przedstawień ukazanych na relikwiarzu podkreśla emblematyczny charakter całej kompozycji – figurki trzymają kartusze z lemmami, trybowane sceny na ściankach to odnoszące się do nich wyobrażenia, a umieszczone pod nimi dystychy mają charakter zwięzłych eksplicacji. Obszerniejsze wyjaśnienie okoliczności ukazanych wydarzeń można zaś znaleźć w żywocie autorstwa Opatowiusza.

„Cnota pierwsza”, trzymająca hasło *Beati Pauperes* (il. 280), została skojarzona z przedstawieniem Kantego oddającego płaszcz ubogiemu (il. 281). Opatrzono je dwuwierszem *Pauperes inopum spoliis oneratur opimis | Sic Violenta manus*

¹ Piskorski 1706, s. 1041, 1042.



caelica regna rapit, w którym okrycie nędzy biedaka zostało porównane do zdobycia szturmem Królestwa Niebieskiego. Według Opatowiusza profesor podzielił się okryciem z potrzebującym, „pełniąc ono, co Wieczna prawda przez Jana ś. rozkazała: *Kto ma dwie sukni, niechaj da jedną temu, który nie ma*”. Po powrocie do domu, podczas modlitwy, nawiedziła go Matka Boska „i oddała mu onże to płaszcz, którym był nagość ubogiego odział. Wypełnienie wzięła w Mężu ś. dostatecznie ona obietnica Pańska: Miłosierny uczynek pokazany ubogiemu oddaje Pan Bóg z lichwą i odda mu ją czasu potrzeby”².

Jeśli na relikwiarzu, podobnie jak w przytoczonym kazaniu, Piskorski zmienił kolejność drugiego i trzeciego błogosławieństwa, następną była figura z lemmą *Beati Mites* (il. 282) oraz widok dziedzińca kolegium (il. 283) z kilkoma scenami rozgrywającymi się pośrodku i na ganku, a także w otwartych arkadach lektoriach, gdzie odbywają się wykłady. Podpis *Eluit innocva supplex certamina lingua | Mundus mansveti subditur imperio* mówi o pokornym i czystym, który prawym językiem łagodzi spory i poddaje się łaskawej władzy. Jest to najprawdopodobniej ilustracja fragmentu opisującego to, jak Kanty pracując w akademii ćwiczył się w pokorze i skromności:

Nie rozdymała go umiejętność, chociaż wielkością wiadomości rozmaitych rzeczy sporządzona była. Nie czyniły go hardym one prędkie i obrotne dowcipu jego bystrości, choć w dysputach chciwością poznania prawdy zagrzane

były i choć subtelnością rozumu jego obostrzone wynikały, ani same honory akademickie, które jakoby z powinności cnotcie jego i nauce oddane były, nie mogły go pysznym uczynić³.

Postać z hasłem *Beati qui lugent* (il. 284) odnosi się do pasywnej pobożności św. Jana, a podpis *Felices lacrymae! solatia quanta parant[ur] | Vobis! aeternae munere laetitiae!* wyraża pochwałę łez, na które czeka tak wielkie pocieszenie, jakim jest wieczna radość. Świętego ukazano w sieni kolegium podczas modlitwy przed obrazem *Misericordiae Domini* (il. 285). Opatowiusz poświęcił sporo miejsca związkowi Kantego z tym wizerunkiem, wyjaśniając też, dlaczego nie znajduje się on w kościele św. Anny:

Miał to w zwyczaju Mąż Święty, mało nie w ustawicznym, że nocy zupełne trawił na oddawaniu Panu Bogu ofiary modlitwy świętej i kiedy o północy ciche pomilczenie było, chodził przed Obraz, który zaraz przy drzwiach Wielkiego Kolegium jest przybity i ten ma wizerunek obnażonego Chrystusa Pana, który połowicą Ciała swego z grobu wyszedł, a z rany boku jego obwita krew płynie; wedle niego stoi dziwnie żalonna i uplakana Najświętsza Panna. Przed tym tedy Obrazem na twarz swoje upadał, z sobą uważając ciężkość i srogość boleści, które Bóg w ciele naszym cierpiał przed tymże czynił skargę na wielkość grzechów swoich i wywiódłszy z serca swego źródło łzy, zmazy grzechów swoich omywał i przy tym

◀ 283. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, *Skromność i pokora św. Jana*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

◀ 284. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, *Smutek*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

285. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, *Modlitwa św. Jana przed obrazem Misericordiae Domini*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

² Opatowiusz 1632, s. 25.

³ Opatowiusz 1632, s. 9.



286. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Pragnienie sprawiedliwości,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



287. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Św. Jan nawracający zbójców,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



288. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Miłosierdzie,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



289. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Św. Jan litujący się nad służącą,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



290. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Czystość serca,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej



291. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego,
Św. Jan wypędzający diabła,
wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

zdumiewał się, uważając jako miłosierdzie Boskiej dziwnie jest łączne i prędkie do odpuszczenia grzechów, by też największych. I w tym gorącym wylaniu serca swego często od siebie odchodził i kiedy tak gorzkością napelniony trapił się, częstokroć głos niebieski słuchiwał z tegoż obrazu wychodzący, który go cieszył; jako o tym świadczy dawna tradycja starych i pobożnych Wielkiego Kolegium Profesorów. I kiedy tenże Obraz, za spólnym zezwoleniem tychże Profesorów Wielkiego Kolegium, po śmierci męża świętego, który był wielkim jego miłośnikiem, do kościoła Świętej Anny, kędy i ciało jego leży, wniesiony był, aby tam węższą uczciwość miał, cudownie do pierwszego miejsca wrócił się: na którym i teraz wszystkim widomy, to dlatego podobno, aby i tak wielkiego dobrodziejstwa w potomnym czasie był świadkiem i żeby tego miejsca sobie od Pana Boga do straży i do opatrności zleconego bronił¹.

Personifikacja łaknienia sprawiedliwości (il. 286), z napisem *Justitiae sitis*, została skojarzona ze sceną nawrócenia zbójców (il. 287), którzy napadli świętego pielgrzymującego do Rzymu, każąc mu oddać wszystkie cenne rzeczy i przysiąc, że niczego przed nimi nie ukrył. Okradziony pielgrzym przypomniał sobie później o pieniądzach zaszytych w ubraniu. Nie chcąc złamać przysięgi, wrócił do złodziei, którym

z płaczem zeznawał, że kłamstwem Pana Boga ciężko obraził i zarazem im one wszystkie pieniądze, o których był zapomniiał, oddał. Na którą tak wielką i świątobliwość i prostotę jego zdumieli się, do nóg jego upadają i pobrane rzeczy wracając, odpuszczenia prosząc, które łatwie otrzymali².

Związek tej sceny z łaknieniem sprawiedliwości wyjaśniono w dwuwierszu *Auro se spoliat, Vivum lucret[ur] ut aurum | Insatiabilis hac Iustisiae sitis est!*, według którego Kanty pozbył się złota materialnego, zyskując w zamian nadprzyrodzone „żywe złoto”, które można interpretować jako przyszlą nagrodę w niebie, zaspokajającą pragnienie sprawiedliwości, niemożliwe do ugaszenia w tym życiu.

Kolejna cnota (il. 288), z lemmą *Beati misericordes*, podobnie jak na fresku w kaplicy św. Jana została skojarzona z najsłynniejszym cudem świętego, litującego się nad służącą, która rozbiła dzban z mlekiem (il. 289). Kanty kazał sobie podać rozbite naczynie „i ledwo rękami swemi onych skorup dotknął, zaraz naczynie całe, zupełne, bez naruszenia pokazało się”, a następnie polecił kobiecie nabrać wody z Rudawy i przemienić ją w mleko³. Eksplikacja *Fracta*

¹ Opatowiusz 1632, s. 13, 14.

² Opatowiusz 1632, s. 11.

³ Opatowiusz 1632, s. 27.



reviviscunt, in lac convertit[ur] unda | Et creat et recreat, qui miseretur homo jest skróconym opisem podwójnego cudu.

Figura (il. 290) z lemmą *Beati mundo corde* towarzyszy scenie (il. 291), którą w literaturze zinterpretowano jako Kazanie św. Jana⁴. Niewątpliwie jest to jednak przedstawienie świętego wypędzającego diabła, który pod postacią jaskółki przeszkadzał mu w odprawianiu mszy. W górnej części reliefu, nad głowami zgromadzonych w kościele wiernych ukazano ptaka, z którego zły duch ulatnia się pod postacią dymu. Na to wydarzenie jednoznacznie wskazuje też inskrypcja *Cor mundum, speculu[m] Divini luminis; orci | Nox gravis: immundas acriter urget opes*, w której czyste serce zostało porównane do Boskiego światła, a nieczyste siły wypędzane przez Jana – do mroku groźnej nocy. Ukazane wydarzenie zostało obszernie opisane w przez Opatowiusza:

Jednego dnia, kiedy Mąż ś. wedle zwyczaju w gorącości ducha przenajświętszą Ofiarę Panu Bogu oddawał i wielkość ludzi na kolana upadłszy znacznej pociechy zażywała. Tenże to wąż piekielny w jaskółkę przemienił się (a zima na ten czas mrozami srożyła) i kiedy już miało być podniesienie Ciała i Krwie Pańskiej i wszyscy serca swoje do oddania chwały Panu i Bogu swemu gotowali, poczał wkoło latać i skrzydłami trzepotać i głosem jaskółki śpiewać, chcąc tym nowym dziwem i Słudze Bożemu i ludziom w nabożeństwie rozerwanie uczynić. Poznał to Mąż ś. wiadomością z nieba że to chytryść

292. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, Czyszczenie pokoju, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

293. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, Św. Jan unikający niepokoju i pomawiania, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

⁴ Drecka 1964, s. 333; Żmudziński 2000, s. 191.



294. Relikwiarz głowy św. Jana Kantego, *Znoszenie prześladowań*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

295. Relikwiarz głowy ▶ św. Jana Kantego, *Św. Jan pojmany przez zbójców*, wyk. Jan Ceypler, fot. M. Kurzej

296. *Św. Jan Kanty ▶ i sceny z jego żywota*, ryc. Dawida Tscheringa

była nieprzyjaciela chwały Bożej i skończywszy Mszę świętą stanął w drzwi kościoła i kiedy chciał niemi wypaść i na powietrze wylecieć, ulapił go. I gdy rękę swoje wyniósłszy, chciał go o ziemię rozbić, ludzie którzy się do niego nagarnęli, poczęli go prosić, aby niewinnemu ptakowi, i który się na rzeczach boskich nie zna, przebaczył, którym on odpowiedział: Wnet obaczycie, co za rodzaj tego ptaka. I ledwie do ziemi rzucona ona to kłamiwa jaskółka dopadła, zaraz w postać strasznego smoka obróciła się, który jad swój piekielny gniewem oświadczywszy, zniknął¹.

Siódme błogosławieństwo (il. 292), *Beati pacifici*, wiąże się z przedstawieniem Kantego w portalu biblioteki kolegium² (il. 293), które Drecka określiła jako nocne czuwanie na kruczkach³. Świętego przedstawiono jednak z gestem oznaczającym nauczanie, a czynność tę wspomina również inskrypcja *Non facto, non Voce, docet turbare sodales | Pacificus gaudet Filius Esse DEI*. Według napisu czyniący pokój święty cieszy się, że jest dzieckiem Bożym i przestrzega przed niepokojeniem towarzyszy czynem lub słowem. Profesora przedstawiono tu bez uczniów, chodzi więc o naukę moralną, którą kierował on do samego siebie. Według żywota, Kanty

miał w zwyczaju, że prawdy i uczciwości w mowie swojej bronił i występki surowe naganiał i po onej mowie sam w się wchodząc i z sobą się rachując, ciężko się trapił, obawiając, aby komu wewnętrznego pokoju nie naruszył i nad sobą mszcząc się krzywdy bliźnich swoich, te wiersze, które na strofowaniu siebie samego złożył, z jakąś surowością zarzucał samemu sobie *Strzeż się zatrwazać, bo nie jest miło błagać. Strzeż się osławiać, bo ciężko sławę wracać*⁴.

Ostatnia figurka (il. 294), z lemmą *Beati qui persecutionem [patiuntur]*, symbolizuje błogosławieństwo dla prześladowanych za wiarę, znalezienie pasującego do niej epizodu w żywocie Kantego nie było więc rzeczą łatwą. Dlatego ponownie wykorzystano epizod ze zbójcami, którzy napadli profesora podczas pielgrzymki do Rzymu, co pozwalało uznać, że został on ich ofiarą z przyczyn religijnych. Na związek tej sceny (il. 295) z jej wyżej opisaną kontynuacją wskazuje inskrypcja *Iustus ab iniustus premit[ur] rubet ignib[us] aurum | Hac patet ad summi regia tecta Poli*, w której wspomniano o uciskaniu sprawiedliwego przez nieprawych i złoć, będącym przyczyną jego wstydu, który otwiera mu bramy do niebios.

Drecka dopatrzyła się w niektórych scenach odwzorowania przedstawień chrystologicznych⁵, główną pomocą kompozycyjną dla twórcy relikwiarza była jednak zapew-

¹ Opatowiusz 1621, s. 15, 16.

² Zob. Włodarek 2000, s. 127.

³ Drecka 1964, s. 334; Żmudziński 2000, s. 191.

⁴ Opatowiusz 1632, s. 14, 15.

⁵ Drecka 1964, s. 337.



ne rycina Dawida Tscherninga (il. 296), na której wokół głównej sceny modlitwy Kantego ukazano jego cuda i sceny z życia – m.in. Napaść, Nawrócenie zbójców, Ofiarowanie płaszcza ubogiemu, Cud z dzbanem i Wypędzenie demona. Wzór dla samego zaopatrzenia przedstawień w objaśniające dystychy można natomiast znaleźć w książkach hagiograficznych, czego charakterystycznym przykładem jest popularna praca o św. Ludwiku Bertrandzie, wydana z okazji jego kanonizacji⁶.

Nie wiadomo niestety, w jaki sposób relikwiarz był prezentowany wiernym, ale można przypuszczać, że przynajmniej niektórzy mogli czasem obejrzeć wszystkie jego boki ze stosunkowo niewielkiej odległości i odczytać wierszowane inskrypcje. Jednoznaczna identyfikacja ukazanych scen była jednak możliwa tylko dzięki znajomości biografii świętego, co wskazuje, że dekoracja puszek była adresowana przede wszystkim do osób związanych z uniwersytetem.

Zbieżność dekoracji relikwiarza z życiem autorstwa Opatowiusza nie tylko wskazuje, że był on dla niej bezpośrednim źródłem literackim, ale też pozwala dostrzec w dziele złotniczym zestaw ilustracji do książki, która stała się jego integralnym składnikiem znaczeniowym, dostarczając niezbędnego komentarza dla przedstawionych scen. Sceny na ścianach puszek przez zestawienie z wyposażonymi w lemmy personifikacjami mają charakter ogólnych alegorii, a dwuwierszowe podpisy wyjaśniają jedynie ich

sens moralny – dopiero książka tłumaczy okoliczności historyczne ukazanych wydarzeń. Można więc przypuszczać, że wystawienie relikwiarza stanowiło zachętę do lektury dzieła Opatowiusza i pogłębiania wiedzy o życiu i cudach Kantego. Taki sposób integracji tekstu życia z dołączonymi do niego ilustracjami ma najbliższy pierwowzór w książce, którą Piskorski poświęcił bł. Salomei⁷, co stanowi dodatkową okoliczność pozwalającą widzieć w nim autora programu relikwiarza. Program ten łączy się również z dekoracją sklepienia nawy kolegiaty akademickiej⁸, z którą ma on wspólną wymowę dydaktyczną, opisując drogę do raju, wyznaczoną przez cnoty wynikające z błogosławieństw i możliwą do odnalezienia dzięki naśladowaniu świętych⁹.

W sensie retorycznym malowidła w nawie (il. 213) i przedstawienia na relikwiarzu są więc częścią jednego sylogizmu. Jego przesłanka większa, wywiedziona z Kazania na Górze i namalowana na sklepieniu kościoła, wskazuje, że błogosławieni dostąpią Królestwa Niebieskiego, a mniejsza, zobrazowana na relikwiarzu, dowodzi, że Jan posiadał wszystkie błogosławione cnoty. Konkluzją jest więc potwierdzenie jego świętości i wskazanie go wiernym jako idealnego wzoru do naśladowania.

⁷ Zob. s. 83.

⁸ Maślińska-Nowakowa 1971, s. 45 przyp. 84.

⁹ Zob. s. 142.

⁶ Randing 1671.

◀ 297. Stary Sącz, kościół Klarysek, fot. M. Kurzej

298. Stary Sącz, kościół Klarysek, *Matka Boska Niepokalana*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

299. Stary Sącz, kościół Klarysek, Św. Antoni, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



300. Stary Sącz, kościół Klarysek, Św. Klara, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



301. Stary Sącz, kościół Klarysek, nastawa z obrazem Św. Antoni, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



302. Stary Sącz, kościół Klarysek, Św. Klara, fragment, mal. Karol Dankwart, fot. M. Kurzej



Universum Trinitatis Complementum. Kościół Klarysek pw. Trójcy Świętej w Starym Sączu

Ikonografia sądeckiego prezbiterium (il. 67), jako stosunkowo mało skomplikowana, nie była dotychczas przedmiotem analizy. Warto jej jednak poświęcić nieco uwagi, zwłaszcza że pośrednictwo Piskorskiego w zamówieniu obrazów Dankwarta pozwala przypuszczać, iż to on był jej autorem. Podobnie jak w przypadku kościoła św. Andrzeja w Krakowie, trzeba oczywiście brać pod uwagę udział ówczesnie urzędującej ksieni.

Aranżacja kościoła z ostatnich lat w. XVII składa się z ołtarza głównego w kształcie monumentalnej edykuli oraz dwóch bocznych nastaw bez mens, w formie ram z obrazami, flankowanych przez ustawione na postumentach stiukowe figury aniołów i zwieńczonych przez rzeźby na tle glorii promienistych (il. 297). W ołtarzu znajdował się pierwotnie obraz Trójcy Świętej, której kościół został poświęcony. Możliwe, że ukazywał on także adorujących ją świętych – Jana Chrzciciela, Piotra, Pawła, Franciszka i Kingę, przedstawionych poniżej na prymitywnej metalowej płaskorzeźbie (il. 68), która zastąpiła płótno zapewne jeszcze w I. ćwierci w. XVIII¹. W zwieńczeniu ołtarza ukazano Matkę Boską (il. 298) w konwencji znanej m.in. z krakowskiego kościoła św. Anny – łączącej Niepokalane Poczęcie z Wniebowzięciem. Wizerunek ten, podobnie jak przedstawienie Trójcy, jest ponadczasową prezentacją prawd Wiary, a postać Marii została dodana do wizerunków Osób Boskich jako ich dopełnienie², podobnie jak w innych aranżowanych przez Piskorskiego wnętrzach, stanowiąc ich charakterystyczną wspólną cechę.

Na obrazie po lewej (północnej) stronie prezbiterium ukazano Wizję św. Antoniego (il. 299). Klęczącemu nad księgą zakonnikowi, który trzyma swój atrybut – lilie, ukazuje się Matka Boska z Dzieciątkiem w otoczeniu obłoków i anielskich główek. Na przeciwległym płótnie przedstawiono św. Klarę, w prawej dłoni unoszącą monstrancję (il. 300). Lewą ręką święta odsłania kotarę, za którą widać bitwę pod ufortyfikowanym miastem (il. 302). Ikonografia obrazu nawiązuje do epizodu z żywota świętej, której modlitwy do Najświętszego Sakramentu miały uwolnić Asyż od oblężenia przez Saracenów. Za postacią Klary namalowano uzbrojone anioły, symbolizujące Boską interwencję. Wybór tego tematu można odczytywać jako aluzję do pomocy udzielonej przez Kingę Sobieskiemu w walce z Turkami, którą Piskorski opisywał w kazaniach³.

Wszystkie elementy tej aranżacji zostały połączone w jedną kompozycję. Święci na obrazach w nastawach bocznych spoglądają w kierunku pola ołtarza głównego, adorując Trójcę Świętą razem z ukazanymi w jego polu

świętymi. Aniołki nad wizerunkiem św. Klary unoszą jej eucharystyczny atrybut, a nad przedstawieniem Wizji św. Antoniego wskazują na umieszczoną w zwieńczeniu ołtarza postać Marii, która na obrazie objawia się świętemu wraz z Dzieciątkiem – podkreślając związek obu przedstawień i przypominając, że Wcielenie było następstwem Niepokalanego Poczęcia. Spójność całej kompozycji akcentują też figury aniołów, z których te stojące bliżej głównego ołtarza spoglądają na jego pole, ale zwracają się w kierunku obrazów bocznych. Z kolei rzeźba po lewej, przy wejściu do zakrystii, spogląda w przestrzeń prezbiterium, w kierunku zgromadzonych wiernych, rękami wskazując im oba płótna (il. 301). Takie „wciągnięcie” widza do wnętrza dzieła sztuki miało zapewne sugerować, że powinien on iść za przykładem franciszkańskich świętych, jak najgłębiej przeżywając Eucharystię i adorację Najświętszego Sakramentu.

Floruit Virga Aaron.

Kościół Klarysek pw. św. Andrzeja w Krakowie

W odróżnieniu od pustelni w Grodzisku i kolegiaty akademickiej ikonografia wnętrza kościoła św. Andrzeja nie przyciągnęła zainteresowania badaczy⁴. Jej trafną, ale z konieczności



303. Kraków, kościół Klarysek, fot. M. Kurzej

¹ Zob. s. 70, przyp. 1.

² Zob. s. 209.

³ Piskorski 1691b; Piskorski 1706, s. 716; Angyal 1969, s. 201. Zob. s. 222.

⁴ Wyniki przedstawionej tu analizy zostały częściowo opublikowane jako osobny artykuł (Kurzej 2016e).

304. Kraków, klasztor Klarysek, brama, fot. M. Kurzej



305. Kraków, klasztor Klarysek, portal gł., fot. M. Kurzej



bardzo zwięzłą charakterystykę przedstawił jedynie Adam Małkiewicz, który uznał Piskorskiego za niewątpliwego autora programu wnętrza¹. Jest to oczywiście wniosek uprawniony, ale trzeba zaznaczyć, że w świetle wzmianki w kronice klasztornej współautorką „inwencji” przekształcenia kościoła była ksieni Anna Eufrozyna Tyrawska².

Małkiewicz zauważył, że w ikonografii wnętrza dominuje wątek zakonny, ze szczególnym uwzględnieniem bł. Salomei, łącząc się z wątkiem pasyjnym w kluczowym elemencie wnętrza, którym jest centralnie umieszczony krucyfiks³. Ta ostatnia uwaga jest szczególnie trafna, gdyż ten wizerunek nie tylko łączy wszystkie wątki wystroju kościoła, ale również stanowi skrzyżowanie dwóch różnych, choć częściowo ze sobą splecionych programów treściowych. Zostały one przeznaczone dla dwóch grup odbiorców, które pozostawały we wnętrzu ściśle odseparowane ze względu na specyficzną funkcję kościoła zakonu klauzurowego. Przedstawienia adresowane do zakonnicy znajdują się w chórze, którego wnętrze nie może być widoczne

¹ Małkiewicz 1999, s. XXIV. Poświęcona malowidłom w kościele praca magisterska Weroniki Ptak zawiera pojedyncze trafne uwagi na temat programu, ale też liczne błędne rozpoznania ikonograficzne. Zob. Ptak 2014.

² *Najstarsza kronika...*, s. 23.

³ Małkiewicz 1999, s. XXIV.

dla osób świeckich i z którego nie można dostrzec dolnej części kościoła⁴. Do obu grup adresowane są więc jedynie niektóre przedstawienia na sklepieniach, ale każda z nich widzi je w innym kontekście, przez co zyskują one odmienną wymowę.

Interpretację tych programów utrudniają późniejsze przekształcenia świątyni. Zburzone zostały przylegające do niej aneksy (zachodni mieszczący kostnicę i kaplicę Kalwaryjską w r. 1843, a północny z kruchtą – około połowy w. XX⁵). Część malowideł na chórze została całkowicie przemalowana, a wszystkie ołtarze wymieniono lub przekształcono. Wiadomo jednak, że główna nastawa była poświęcona św. Andrzejowi⁶. Oprócz niej w kościele znajdowały się ołtarze Matki Boskiej Śnieżnej⁷, św. Anny⁸, a na

⁴ Gąsiorowska 2015, s. 218.

⁵ Małkiewicz 1999, s. XXI, XXIII.

⁶ *Inwentarz...*, s. 94.

⁷ Ołtarz określony jako „Matki Boskiej Rzymskiej” powstał z inicjatywy ksieni Jadwigi Tarłówny (1648–1651) i mieścił obraz w metalowej sukience (*Inwentarz...*, s. 94).

⁸ W r. 1718 odnotowano także ołtarz Matki Boskiej Myślenickiej, „nowopostawiony przy kracie i spowiednicy” (*Inwentarz...*, s. 94), a więc prawdopodobnie pod arkadą empory południowej, w miejscu obecnego ołtarza Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej. Można jednak uznać, że określenie „nowopostawiony” oznacza, że powstał on już po wykonaniu nowej dekoracji wnętrza.

chórze – Matki Boskiej z Dzieciątkiem, św. Marii Magdaleny i św. Andrzeja, a także figura Marii z Dzieciątkiem⁹.

Ponieważ przebudowany kościół nie otrzymał ozdobnej fasady, funkcję zapowiedzi ikonografii wnętrza przejęły dwie bramy w południowo-wschodnim narożniku poszerzenia ulicy Grodzkiej (il. 303). Czas ich powstania nie jest znany, ale można przypuszczać, że nie był zbyt odległy od wykonania wystroju wnętrza¹⁰, a ustawione na nich figury przynajmniej częściowo współgrają z dwoma wspomnianymi programami.

Na przełomie w. XVII i XVIII w bezpośrednim sąsiedztwie bramy wschodniej, zapewne w jednej linii, nieco na północ od niej znajdowała się analogiczna struktura, prowadząca na plac przed kościołem Jezuitów, na której ustawiono figury Chrystusa oraz patronów kościoła¹¹. Wizerunek św. Andrzeja, wieńczący wejście do klasztoru Klarysek (il. 304), znajdował się więc w sąsiedztwie figury jego ukrzyżowanego brata, co podkreślało jego rolę jako ucznia i naśladowcy Chrystusa. Niżej po bokach zwieńczenia ustawiono figury twórców zakonu – św. Franciszka i Klary, a po środku, w niszy, bł. Salomei – założycielki klasztoru krakowskiego. Jej dzieje opisano też w zwieńczeniu okazałego portalu (il. 305) prowadzącego do klasztoru z zewnętrznego dziedzińca, który powstał 20 lat po jej beatyfikacji:

D. O. M. | HAS MARMORIS UMBRAS B. SALOMEAE
 REGIN[A]E | HALICIAE SPENDOR SERENAT, QUAE
 IMA NIVEO VIRTUTUM | CANDORE HAUSTO EX ALBO
 LESCO RE[GE] POL[ONIAE] ET GRIMISLA[V]A |
 PRIN[CIPIS] RUSS[IAE] PARENTIBUS, IN LECHIA
 D. CLARAM ILLUSTRAVIT. NUPTA | COLOMANO
 HUNG[ARIAE] REGIS FILIO, SEMPER VIRGO ET LU-
 STRA CONVIXIT, EO | MORTUO A PRANDOTA EPIS[-
 COPO] CRA[COVIENSE] AMICTU SACRO D. CLARAE
 IN CLAUSTRO | A SE ZAWICHOSTI ERECTO CONSE-
 CRATUR DEO. SED VAGANTIBUS PER REGNUM SCIT |
 HIS ABIIT IN EREMUM UBI AD LAPIDEM V[IRGINIS]
 MAR[IAE] MATRIS 7ENNIO SOLIDAE SANCTIMO-
 NIAE | RELIQUIT VESTIGIA. CUM MORITUR CAELO
 NOVA ACCENDENTE SIDERA EXTIN | CTA EST A. 1268
 17 9BRIS. CORPUS EIUS QUOD REGNI METROPOLIS
 TENUIT A SA | CRARUM CAETU VIRGINUM HUC EAM

⁹ *Inwentarz...*, s. 86–89. Na temat figury zob. Olszewski, Włodarek 1999, s. 74, 75; Sander 2015, s. 173. Zachowane do dziś ołtarze św. Franciszka, Niepokalanego Poczęcia i św. Klary powstały w r. 1788 staraniem ksieni Salomei Charzewskiej (Malkiewicz 1999, s. XXVIII).

¹⁰ Zob. s. 71, przyp. 24.

¹¹ W r. 1722 bramkę rozebrano, aby zastąpić ją bardziej wyrafinowanym ogrodzeniem z figurami dwunastu apostołów, a stare rzeźby, wykonane przez Kazimierza Kaliskiego, sprzedano karmelitom, którzy ustawili je na fasadzie kościoła św. Tomasza. Zob. Kurzej 2011, s. 45.



306. Kraków, klasztor Klarysek, grób Boży, fot. A. Rzepecki



307. Kraków, kościół Klarysek, *Upadek pod krzyżem*, mal. Innocenty Monti (?), przemalowane, fot. Zakon Sióstr Klarysek



308. Kraków, kościół Klarysek, widok z empyry zach., fot. T. Jabłoński

309. Kraków, kościół Klarysek, Św. Piotr, mal. Innocenty Monti (?), prze-malowane, fot. M. Kurzej



310. Kraków, kościół Klarysek, Św. Franciszek, mal. Innocenty Monti (?), prze-malowane, fot. M. Kurzej



311. Kraków, kościół Klarysek, Stigmatyzacja św. Franciszka, mal. Innocenty Monti (?), przema-lowane, fot. Zakon Sióstr Klarysek



SECUTO IN AEDE D. FRANCISCI PONEN | DUM NISI PA-
RENDO AVELLITUR. BEATORUM ASSERTA NUMERO AB
INNO | CAENTIO X PON[TIFICE] MAX[IMO] A 1673
CURA MICHAELIS ET IOANNIS III | REGUM POL[O-
NOIAE] SACRAM HANC CAUSAM PROMOVIT. LUDVI-
NA SA | LOMEA ZAMOISKA CONVENTUS ABBATIS-
SA | SUB A. 1693 QUO ANNO HIC ERECTUS LAPIS | CUM
PERENNI B. S[ALO]M[E]AE PRINCIPIS MEMORIA



BOGU NAJWIĘKSZEMU NALEPSZEMU | TE CIE NIE MARMURU
OŚWIECLA BLASK BŁ. SALOMEI | KRÓLOWEJ HALICKIEJ, KTÓRA
PIERWSZA ŚNIEŻNOBIAŁĄ | CNÓT GARŚCIĄ, BIAŁĄ Z BIAŁEGO
LESZKA KRÓLA POLSKI I GRZYMISŁAWY | KSIĘŻNEJ RUSKIEJ,
RODZICÓW, W LECHII ŚW. KLARĘ ROZŚWIETLIŁA, ŻONA |
KOLOMANA SYNA KRÓLA WĘGIER, ZAWSZE Z NIM WSPÓLNIE
ŻYŁA ZOSTAJĄC CZYSTĄ DZIEWICĄ, | PO JEGO ŚMIERCI ZOSTAŁA
KONSEKROWANA BOGU POŚWIĘCONĄ SZATĄ PRZEZ BISKUPA
KRAKOWSKIEGO | PRANDOTĘ W KLASZTORZE ŚW. KLARY, ZAŁO-
ŻONYM PRZEZ SIEBIE W ZAWICHOŚCIE, ALE PRZED GRASUJĄ-
CYMI W KRÓLESTWIE | SCYTAMI SCHRONIŁA SIĘ W PUSTELNI
NA SKALE DZIEWICY MARIII MATKI, GDZIE ZOSTAWIŁA ŚLADY
SIĘDMIOLETNIEJ | TWARDZej NABOŻNOŚCI. GDY UMIERAŁA
PRZYGAŚY GWIAZDY NA NIEBIE OD WSCHODZĄCEJ NOWEJ
| W R. 1268, 17 LISTOPADA. JEJ CIAŁO, KTÓRE PRZECHOWUJE
STOLICA KRÓLESTWA, | OD ZGROMADZENIA ŚWIĘTYCH DZIEWIC,
PODĄŻAJĄCYCH ZA NIM, ZOSTAŁO | ODDZIELONE POŚLUSZNIE
USTĘPUJĄC I ZŁOŻONE W KOŚCIELE ŚW. | FRANCISZKA. WPISANA
W LICZBĘ BŁOGOSŁAWIONYCH PRZEZ INNO- | CENTEGO X PAPIE-
ŻA W R. 1673, STARANIEM MICHAŁA I JANA III | KRÓLÓW POLSKI.
TĘ ŚWIĘTĄ SPRAWĘ PORUSZYŁA LUDWINA SA- | LOMEA ZAMOY-
SKA, KSIENI KLASZTORU. | W R. 1693, W KTÓRYM WMUROWANO
TEN KAMIEŃ | NA WIECZNĄ PAMIĄTKĘ BŁ. KSIĘŻNEJ SALOMEI.

312. Kraków, kościół Klarysek, Św. Antoni, mal. Innocenty Monti (?), przema-lowane, fot. Zakon Sióstr Klarysek



313. Kraków, kościół Klarysek, Bł. Salomea, mal. Innocenty Monti (?), przema-lowane, fot. Zakon Sióstr Klarysek

Rozpoczęty w ten sposób program adresowany do zakonnice akcentuje więc wątek założycielki klasztoru jako szczególnej patronki niższego rzędu, która kontynuuje dzieło założycieli zakonu i podobnie jak oni żyje w ascezie i rozwija pobożność pasyjną.

Wątek Męki Chrystusa rozpoczyna się przed wejściem do kościoła, przy zachodniej ścianie kapitułarza, gdzie umieszczono jego ostatni chronologicznie element, jakim jest wnęka Grobu Bożego z figurą Martwego Chrystusa¹ (il. 306). Zakonnice wchodzące do chóru miały zwyczaj całować rany rzeźby, prosząc o skupienie podczas modlitwy². Kontynuację wątku stanowią malowidła *Chrystus Ubiczowany* i *Upadek pod krzyżem* (il. 307) na przeciwnych zewnętrznych ścianach bocznych przeszle chóru³, a przede wszystkim krucyfiks na łuku tęczowym. Górna część figury znajduje się w przestrzeni kopułki nakrywającej przeszle krzyżowe, w ten sposób, że z empory wyraźnie widać rzeźbę, otaczającą ją glorię oraz zachodzące na nią malowane postaci płaczących aniołków, a także personifikacje Stałości i Roztropności, które gestami wskazują na figurę, trudniej natomiast dostrzec malowidło wypełniające czaszę (il. 308). Kolejnym elementem tego wątku była umieszczona naprzeciw kaplica Kalwaryjska, otwarta do chóru kratą⁴.

Wokół wizerunku Ukrzyżowanego rozwinięto wątek chrystomimetyczny, którego pierwszym elementem była postać patrona kościoła. Chwałę pierwszego apostoła oraz jego brata (il. 309) – pierwszych uczniów Chrystusa, którzy również zostali ukrzyżowani⁵ – ukazano na sklepieniach ramion transeptu. Świętych przedstawiono, jak unoszeni przez anioły patrzą w stronę krucyfiksu⁶, a na czterech mniejszych ścianach tarczowych namalowano geniuszy z incipitem Psalmu 133: *ECCE QUAM BONUM | ET QUAM IUCUNDUM | HABITARE FRATRES | IN UNUM*. Stiukowe figury adorujących i wychwalających aniołów umieszczono też po bokach okien. W środkowym przeszle chóru upamiętniono Wielkiego Naśladowcę Chrystusa – św. Franciszka (il. 310), którego ukazano na sklepieniu unoszonego przez aniołki wraz z krzyżem i czaszką – atrybutami odnoszącymi się do jego umartwień. Na jednej ze ścian tarczowych ukazano scenę jego stygmatyzacji (il. 311). Jej dopełnieniem jest wizerunek serafina umieszczony w jednym z medalionów sklepienia, a naprzeciw namalowano objawienie otrzymane przez kontynuatora jego dzieła – św. Antoniego z Padwy, któremu Jezus ukazał się jako Dzieciątko (il. 312).

Sąsiednie, niższe sklepienie w przeszle międzywiewnym zajęła chwała założycielki krakowskiego klasztoru (il. 313). Na podłęczach podtrzymujących je arkad od

strony południowej znalazły się przedstawienia dwóch władców – zapewne męża Salomei Kolomana i jej brata Bolesława Wstydlivego, a po przeciwnej stronie namalowano św. Jana Kantego i Sebastiana (il. 314) – akcentując związek konwentu z uniwersytetem i przypominając osobę ks. Piskorskiego. Pośrodku sklepienia unoszonej na obłoku Salomei towarzyszą anioły grające na instrumentach i trzymające nad jej głową korony oraz wstęga z napisem *VIRGA AARON FLOR[UIT]*. Ponieważ jest to jedna z metafor maryjnych⁷, matka zgromadzenia została w ten sposób porównana do Matki Boskiej, do której odnoszą się umieszczone po bokach złożone medaliony ze scenami Zwiastowania i Bożego Narodzenia. Maria poddaje się w nich woli Bożej



314. Kraków, kościół Klarysek, Św. Sebastian, mal. Innocenty Monti (?), przemalowan, fot. Zakon Sióstr Klarysek



i aduje nowo narodzonego Jezusa, stanowiąc wzorzec zakonnej pobożności. Wprowadzony w ten sposób wątek maryjny zyskał kontynuację na drugim końcu osi kościoła, gdzie w konsze apsydy, dobrze widocznej z chóru, przedstawiono Koronację Marii (il. 315). Scena ta jest zapowiedzią pośmiertnej nagrody oraz podkreśleniem świętości Matki Boskiej, będącej dopełnieniem Trójcy Świętej⁸.

315. Kraków, kościół Klarysek, *Koronacja Marii*, mal. Innocenty Monti (?), przemalowane, fot. M. Kurzej

316. Kraków, kościół Klarysek, *Ostatnia komunia św. Marii Magdaleny*, mal. Innocenty Monti (?), przemalowane, fot. Zakon Sióstr Klarysek

¹ Na temat Grobu Bożego zob. Krasny 1999, s. 91, 92.

² Gąsiorowska 2015, s. 271.

³ Nie wiadomo, czy sceny te należą do oryginalnego programu, gdyż zostały gruntownie przemalowane i nie mają widocznych fragmentów warstwy malarskiej z około r. 1700.

⁴ Zob. Małkiewicz 1999, s. xx1. Na początku w. XIX kaplica Kalwaryjska była miejscem, z którego „letnie i słabe” zakonnice mogły słuchać odbywającej się w kościele liturgii, a w dawnej kostnicy urządzono kaplicę dla czeladzi zakonnej (zob. Bałus 2004, s. 100, 101).

⁵ Małkiewicz 1999, s. xxIV.

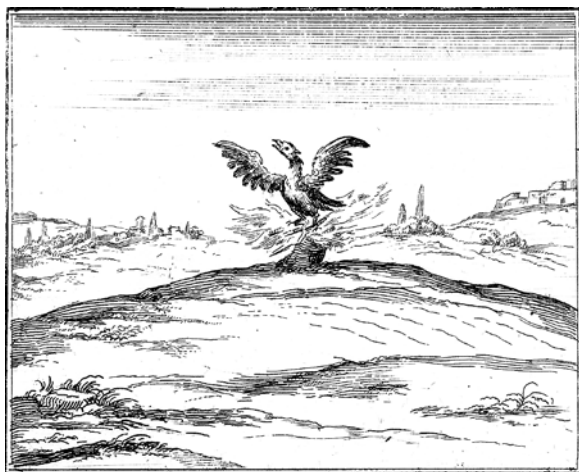
⁶ Zakładając, że gruntownie przemalowany wizerunek św. Andrzeja powtarza pierwotny układ postaci.

⁷ Zob. Marracny 1684, s. 301.

⁸ Zob. s. 209.



317. Kraków, kościół Klarysek, stalle w chórze zakonnym, fot. Zakon Sióstr Klarysek



318. *Meliorem incendia redunt*, ryc. Jacquesa Callota, wg Callot [1646]



319. Kraków, klasztor Klarysek, *Chrystus Umęczony*, fot. Zakon Sióstr Klarysek

Umieszczenie tego przedstawienia nad ołtarzem głównym przypomina jej lokalizację w Grodzisku, gdzie została opatrzona podpisem *Universum Trinitatis Complementum*. Zapowiedzią nagrody za pokutę i ascezę jest również wyobrażenie ostatniej komunii św. Marii Magdaleny (il. 316), namalowane nad wejściem do kapitularza, w której umierającej świętej ukazują się trzymający świece aniołowie.

Dopełnieniem wystroju chóru są trzy stalle z ozdobnymi zapleckami i przedpiersiami¹ (il. 317). Ustawione przy ścianach, otaczały kiedyś mniej prestiżowe siedziska pośrodku chóru, zwane pudłem, przeznaczone dla młodszych zakonnic i nowicjuszek². Najkrótsza, po stronie zachodniej, mieści pośrodku tron ksieni, którego zaplecek z wizerunkiem feniksa w płonącym gnieździe ujęto kolumnami dźwigającymi przycółek z monogramem IHS. Na sąsiednich zapleckach namalowano świętych hierarchów

¹ Na temat malowideł w stallach zob. Samek 1981.

² Gąsiorowska 2015, s. 225, 258.

i teologów franciszkańskich – Ludwika i Bonawenturę, a na skrajnych – bukiety z kwiatami. Dekorację przedpiersia stanowią trzy emblematy zaczerpnięte z anonimowego zbioru *Lux Claustri*, odnoszącego się do cnót i zasad zakonnych³. Środkowy ukazuje pelikana karmiącego młode własną krwią, z lemmą *Meliorem incendia redunt*, która w oryginale odnosi się do feniksa (il. 318) i jest tam opatrzona eksplikacją przypominającą o miłości Bożej: „Surgit odorifero phenix redivivus ab igni: | Et te divinus non renovabit amor?” Zmiana obrazu podkreśla wspólne znaczenie obu symbolicznych ptaków, które odnoszą się do Chrystusa, ale może też być wynikiem pomyłki. Chrystologiczna dekoracja miejsca przeznaczonego dla przełożonej klasztoru występuje też w sztuce innych zakonów⁴. Klaryski mogły znaleźć jej uzasadnienie w najstarszych tekstach reguły autorstwa św. Klary i papieża Urbana IV. Podkreślali oni, że ksieni reprezentuje Boga i dlatego należy jej słuchać we wszystkim, co się mu przyrzekło⁵.

W lewej części przedpiersia ukazano gęś z lemmą *Vix unqua tacuisse nocet*. Miała ona przypominać o korzyściach płynących z milczenia, co w druku wyjaśniono dwuwierszem ostrzegającym ptaka przed drapieżnikami: „Grus aquilis sterper metuit se prodere rostro | Garrula ne prodat, te tua lingua, cave!” Ostatni emblemat ukazuje kruka polującego na ślimaka, który można rozumieć jako pochwałę życia klauzurowego, gdyż jego lemma *Quaerit exitum foris* była wyjaśniona pochwałą bezpieczeństwa, jakie daje pozostawanie w domu: „Quid iuvat infoelix corvo te prodere limax? Securo esse licet, si libet esse domi”⁶.

W zapleckach bocznych ław ukazano Chrystusa, Marię, apostołów oraz świętych jezuickich, a pomiędzy nimi namalowano bukiety kwiatów i pejzaże. W rzędzie południowym od strony wschodniej przedstawiono św. Piotra, św. Pawła, Zbawiciela, śś. Tomasza, Franciszka Borgiasza i Stanisława Kostkę (na jednym szerszym płótnie, we wnętrzu arkady), a dalej śś. Macieja, Szymona i Jakuba Starszego. Naprzeciw znalazły się wizerunki św. Andrzeja, św. Filipa, Matki Boskiej, śś. Jana, Ignacego i Franciszka Ksawerego, Bartłomieja, Jakuba Młodszego i Mateusza. Cykl przedstawień dwunastu uczniów Chrystusa, do którego dołączono postaci Zbawiciela i jego Matki, przywołdzi na myśl filary kościoła św. Anny. Z kolei powiększenie tego zestawu o świętych jezuickich – zapewne ukazanych jako szczególnych czcicieli Chrystusa – każe domyślać się inwencji ksieni Tyrawskiej⁷. Nie można wykluczyć, że po-

³ Zbiór z rycinami według rysunków Jacquesa Callota wydany w Paryżu w r. 1646. (Zob. Saunders 2000, s. 216–218).

⁴ Wybitnym krakowskim przykładem jest tron prepozytów w kościele Bożego Ciała.

⁵ Zob. Gąsiorowska 2015, s. 225.

⁶ Na temat znaczenia milczenia i klauzury zob. Gąsiorowska 2015, s. 205–225.

⁷ Stosunki klarysek z jezuitami były dość skomplikowane – z jednej strony odcisnęły się na nich konflikty graniczne, z najpoważ-



szczególne pejzaże i martwe natury wiążą się symbolicznie z sąsiednimi wizerunkami świętych. Bez ich szczegółowej analizy należy jednak poprzestać na stwierdzeniu, że samo włączenie takich przedstawień do dekoracji wnętrza o tematyce chrystomimetycznej jest wyrazem religijnego stosunku do natury, widocznego także w aranżacji Grodziska⁸.

Chór był dla zakonnicy najważniejszym liturgicznie wnętrzem w klasztorze, a modlitwy chórowe były ich głównym obowiązkiem⁹. Program adresowany do zakonnicy był od-

niejszym, wywołanym bezprawnym zajęciem gruntu zakonnicy pod budowę kościoła śś. Piotra i Pawła, z drugiej zaś o ich ociepleniu świadczy pełnienie przez jezuitów posługi duszpasterskiej i głoszenie kazań w kościele św. Andrzeja (zob. Gąsiorowska 2015, s. 92–97).

⁸ Zob. s. 250.

⁹ Gąsiorowska 2015, s. 225.

zwierciedleniem chrystologicznej pobożności dominującej w zakonie klarysek. Odprawianiu godzin kanonicznych towarzyszyło wspomnianie siedmiu wydarzeń z życia Chrystusa, a jego Męka była częstym tematem medytacji¹⁰. Dewocji chrystologicznej służyły też liczne wizerunki, z których najistotniejszy, czyli średniowieczna figura Chrystusa Umęczonego (il. 319), na co dzień ustawiony w chórze, był używany w teatralizacjach liturgicznych Wielkiego Tygodnia. Rzeźba ma ruchome ręce i ranę w boku, połączoną z ukrytym w plecach zbiornikiem, co pozwalało na przelewanie przez nią płynu imitującego krew. W Wielki Czwartek figurę ubierano w szaty i sadzano na miejscu ksieni za stołem w refektarzu, wkładając w ręce kielich i hostię¹¹. Podobieństwo osoby przełożonej do Zbawiciela podkreślał też praktykowany wtedy zwyczaj mycia nóg przez ksienię dwunastu siostrom. Spośród wizerunków Chrystusa szczególne znaczenie miały też krucyfiksy w refektarzu (il. 320), który każda wchodząca mniszka witała pokłonem, oraz figurka Dzieciątka, którą w okresie Bożego Narodzenia kładziono na kolanach przełożonej podczas śpiewania kolęd¹².

* * *

Program adresowany do świeckich rozpoczyna się od drugiej bramki (il. 321), ozdobionej figurami szczególnie popularnych świętych – Antoniego, Hieronima¹³ i Jana Nepomucena, których łączy przede wszystkim nabożeństwo do Wcielonego i Ukrzyżowanego Chrystusa. Oprawa wejścia jest więc zapowiedzią wątku hagiograficznego, który rozwija się w przestrzeni podchórowej i służy włączeniu założycielki klasztoru w poczet patronów Polski i zakonu. Umieszczono tam kartusz z datą ukończenia prac i podkreślającym godność świątyni fragmentem Księgi Rodza-

¹⁰ Gąsiorowska 2015, s. 256, 259, 271.

¹¹ Migasiewicz 2004; Gyalóky 2018.

¹² Gąsiorowska 2015, s. 270, 271, 295.

¹³ W *Katalogu Zabytków* 1971, s. 61 został on błędnie określony jako Sebastian.

◀ 320. Kraków, klasztor Klarysek, krucyfiksy w refektarzu, fot. A. Rzepecki

◀ 321. Kraków, kościół Klarysek, bramka, fot. M. Kurzej

322. Kraków, kościół Klarysek, *Anioł*, fot. M. Kurzej

◀ 323. Kraków, kościół Klarysek, *Św. Katarzyna z Bolonii*, mal. Innocenty Monti (?), przemalowane, fot. M. Kurzej

324. Kraków, kościół Klarysek, *Pierwsze słowa bł. Salomei; Ślub czystości bł. Salomei*, mal. Innocenty Monti (?), fot. M. Kurzej



325. Kraków, kościół Klarysek, *Śluby tercjarskie bł. Salomei i Kolomana; Nocna modlitwa bł. Salomei*, mal. Innocenty Monti (?), fot. M. Kurzej



326. Kraków, kościół Klarysek, *Wizja bł. Salomei i Śmierć bł. Salomei*, mal. Innocenty Monti (?), fot. M. Kurzej



ju (28,17): VERE NON EST HIC ALIUD | NISI DOMUS DEI ET PORTA | CAELI | A.D. MDCCII. Na wysklepkach przeszła środkowego ukazano w stiukowym reliefie bawiące się i muzykujące aniołki, natomiast w przeszle międzywieżowym umieszczono malowidło ukazujące większego anioła dmącego w trąbę (il. 322), a po bokach duże stiukowe muszle. Ikonografia tej ostatniej przestrzeni wiązała się z przylegającą do niego kostnicą, urządzoną pod kaplicą Kalwarii – anioł wzywał złożone w niej szczątki mniszek na sąd, a muszle symbolizowały ich nieśmiertelne dusze, wezwane do chwały Niebios wraz z kanonizowanymi przedstawicielami narodu i zakonu.

Wizerunki świętych i błogosławionych polskich, dopełniających tego obrazu „przedsionka nieba” znajdują się w medalionach na gurtach wydzielających przeszło środkowe. Przy wejściu przedstawiono Wojciecha i Stanisława, naprzeciwko Kazimierza i Floriana, od zachodu dwóch dominikanów – najprawdopodobniej Jacka i Czesława, a od strony wschodniej dwie kobiety w koronach – zapewne Jadwigę Śląską i Jadwigę Andegaweńską. Ponadto pod arkadą empory południowej namalowano dwie klaryski – prawdopodobnie Jolentę (z krzyżem) i Katarzynę z Bolonii (z Dzieciątkiem Jezus) (il. 323). Arkada ta znajduje się na osi miniaturowej kapliczki dedykowanej św. Klarze, do której odnosi się dekoracja medalionów pod przeciwległą emporą, w których namalowano aniołki trzymające lilie. Na pilastrach w wejścia do kaplicy umieszczono figury aniołków wskazujące na ołtarz (obecny jest wtórny¹), a na sklepieniu namalowano założycielkę zakonu unoszoną przez anioły na obłoku. Drugą, jeszcze mniejszą kapliczkę, poświęconą bł. Salomei, urządzono we wnęce pod oknem w południowej ścianie prezbiterium (il. 72).

Salomea i jej chrystologiczna pobożność pasyjna łączy oba programy wnętrza. Sceny z jej życia namalowano według rycin z *Florum Vitae*² nad arkadami empor, fundatorka klasztoru jest więc wzorem do naśladowania nie tylko dla zakonnicek, ale również dla świeckich, którzy chcąc lepiej poznać jej dzieje i pobożność, mogą odbyć pielgrzymkę do Grodziska i tam szukać skupienia oraz kontemplacji. Krakowski kościół, często odwiedzany dzięki położeniu w ruchliwym centrum miasta, poprzez wyeksponowanie wątku założycielki zawiera więc zachętę do odwiedzenia położonego na uboczu sanktuarium, stając się jego swoistą reklamą, ale też naturalnym dopełnieniem, jako miejsce, w którym kontynuuje się dzieło Salomei – czyli rozkwita różdżka Aarona, którą jest założony przez nią klasztor.

Sześć wydarzeń opisanych w *Kwieciu* zestawiono w nadluczach parami, łącząc ich kompozycję przez pominięcie alegorycznych scen drugoplanowych i wypełnienie wąskiej przestrzeni między głównymi scenami wizerunkami aniołów, których postaci powtarzają schematy

¹ Wcześniejszy ołtarz wzmiankuje *Inwentarz...*, s. 94.

² Ostrowski 1973, s. 49.



327. Kraków, kościół Klarysek, Przekazanie klaryskom relikwii bł. Salomei, mal. Innocenty Monti (?), fot. M. Kurzej

328. Kraków, kościół Klarysek, Św. Klara, św. Kinga i bł. Salomea, mal. Innocenty Monti (?), przemalowane, fot. M. Kurzej

329. Kraków, kościół Klarysek, Św. Kinga, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej



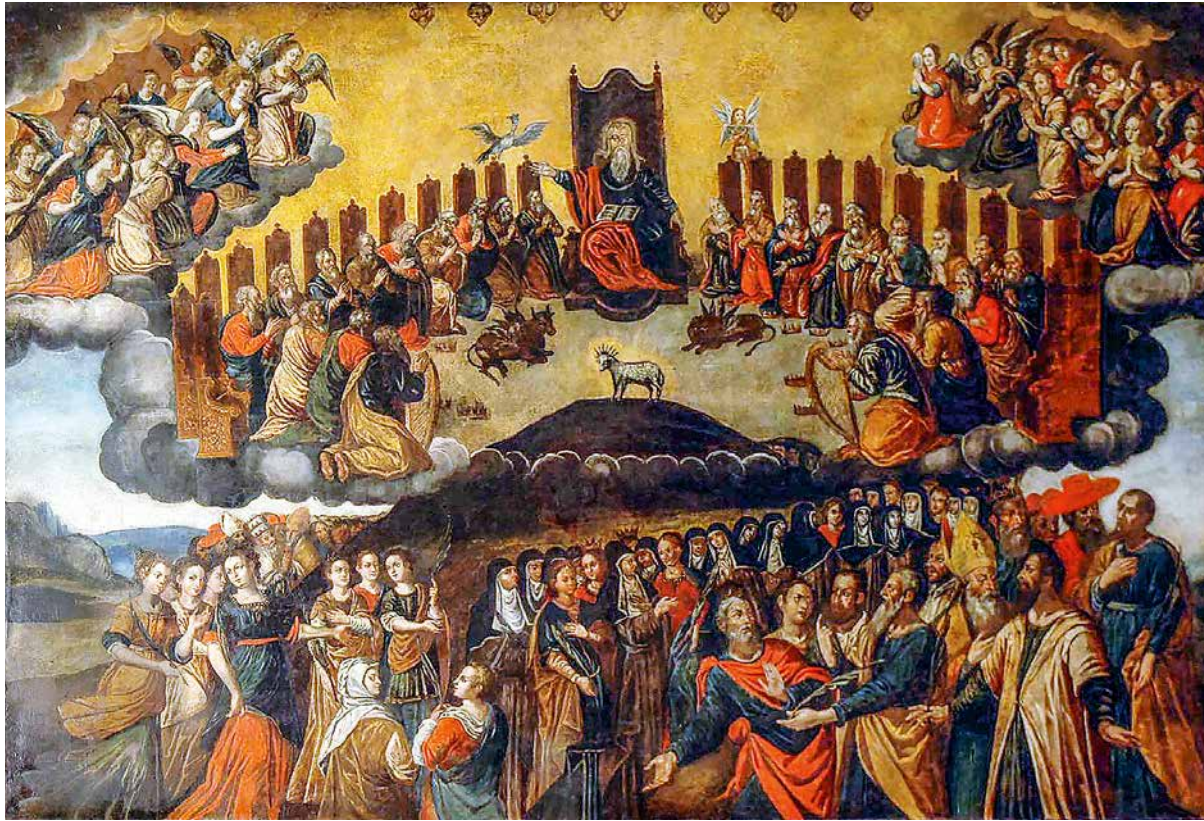
330. Kraków, kościół Klarysek, kopuła, fot. M. Kurzej

331. Kraków, kościół > Klarysek, *Sprawiedliwość*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

zastosowane w kościele św. Anny. Od północy ukazano księżniczkę wypowiadającą pierwsze słowa oraz składającą ślub czystości (il. 324), od zachodu księżęcą parę składającą ślub tercjarski i Salomeę podczas modlitwy (il. 325), a od południa jej ostatnie chwile i przedśmiertną wizję Matki Boskiej (il. 326). Ostatnią scenę, przedstawiającą przekazanie klaryskom relikwii księżnej (il. 327), namalowano na ścianie południowej pod emporą, przypominając, że kościół jest miejscem ich przechowywania¹.

¹ Oprócz partykuł kości błogosławionej w klasztorze znajduje się także jej włosienica. Pamiątką po założycielce jest też ikona mozaikowa (zob. Różycka-Bryzek 1999, s. 43), a wiązano z nią również figurkę Dzieciątka Jezus z przełomu w. XV i XVI (Daranowska-Łukaszewska 1999a, s. 77). Założycielka miała też przekazać zakonnicom relikwię Krzyża Świętego (*Inwentarz...*, s. 4). Wystawienie i ucałowanie relikwii Salomei przez siostry i wiernych było kulminacją corocznych obchodów ku jej czci, które trwały aż trzy tygodnie (zob. Gąsiorowska 2015, s. 276).





332. Kraków, klasztor Klarysek, *Adoracja Baranka*, fot. Zakon Sióstr Klarysek



333. Kraków, klasztor Klarysek, *Rozmnożenie chleba i ryb*, fot. Zakon Sióstr Klarysek

Ikonografia poszczególnych wydarzeń jest zależna od rycin Szymonowicza (il. 90, 98, 100, 118, 122, 127), ale nie powtarza ich dokładnie. Najistotniejsze zmiany wprowadzono w scenie drugiej, gdzie Salomea poświęca swoje panieństwo Chrystusowi ukazanemu nie jako baranek, ale jako Zmartwychwstały trzymający krzyż, a także w trzeciej – gdzie zamiast modlić się przed ołtarzem klaryska adoruje trzymaną w dłoniach krucyfik. Ponadto Maria ukazująca się umierającej zakonnicy trzyma na rękach Dzieciątka. To wyeksponowanie postaci Chrystusa podkreśla podobieństwo Salomei do jego wybitnych czcicieli, których figury ustawiono na bramce, i włącza jej żywot do głównego wątku chrystologiczno-pasyjnego.

Kontynuacją żywota Salomei jest jej pośmiertna chwala, którą ukazano nie tylko na sklepieniu między wieżami (il. 313), ale też w prezbiterium, gdzie klęczy ona na obłoku w towarzystwie Kingi i ukazanej pośrodku Klary, adorując trzymaną przez nią Hostię w monstrancji (il. 328). Wizerunki polskich klarysek powtórzono też w medalionach u nasady sklepienia, które są lepiej widoczne z poziomu empory (il. 329). Na malowidle zakonnicom towarzyszą anioły oraz putta trzymające korony. Są one nawiązaniem do wizji hiszpańskiej mistyczki Mariny de Escobar, która tłumaczy zestawienie tej sceny z przedstawieniem Koronacji Marii. Wizja ta została opisana przez Piskorskiego w kazaniu na święto Zwiastowania, wygłoszonym w kościele św. Andrzeja:

Widziała, podniesiona w Duchu jedna s. panna Marina de Escobar, dzisiejszą uroczystość Zwiastowania Najświętszej Matki Boskiej, która wszystkie święte panny, na cześć królowej wszystkich panien, w niebie odprawiały w ten sposób: pokazała się Najświętsza Matka Boska na tronie chwały Boskiej w niewymownym majestacie, szata na niej wszystkimi splendorami niebieskimi jaśniejąca, korona na głowie jej ze wszystkich klejnotów nieprzebranych Łask Boskich cudownie zrobiona, wszystko niebo uweselała. Stanęli w koło Święci Aniołowie, pięknie na swoje chóry rozporządzeni, słodkim śpiewaniem swoim, w grywaniem swoim czyniąc aplauz i winne uszanowanie oddając Pani swojej Królowej Anielskiej. Przed tronem wszystkie panien świętych hufce niezliczone w złotych koronach pokazały się i te które pułkom swoim hetmaniły, parą przystępując przed majestat królowej swojej, z wielką unizonością upadając, korony swoje złote pod nogi Najświętszej Matki Boskiej rzucali. Które potem Aniołowie Pańscy podniósłszy, powstającym i na zad odchodzącym na głowę kładli. Co rozumiecie słuchacze moi, jeżeli tam między temi wszystkimi nie stanęła pierwsza para ona panien mądrych, para świętych matek waszych błogosławionych, Klary ś. matki waszej, błogosławionej Salomei, dobrodziejki, fundatorki naszej. Nie dały się te uprzędzić inszym wiernym Matki Bożej służebnicom

w oddaniu unizonej głęboko pokornej obserwancji swojej¹.

Krucyfiks umieszczony w przęśle krzyżowym, widziany z poziomu posadzki ma również charakter triumfalny (il. 330), gdyż towarzyszą mu namalowani w kopule i sąsiednich arkadach aniołowie trzymający *Arma Christi* oraz wstęgę z napisem *MAGNUM PIETATIS OPUS* – będącym fragmentem antyfony na święto Podwyższenia Krzyża². Dzieło Bożego Miłosierdzia zostało tu ukazane jako najwyższe dobro, otoczone przez personifikacje czterech cnót kardynalnych (il. 331), które są wskazówką do jego osiągnięcia.

Oba sposoby odczytania programu treściowego wnętrza, chociaż zostały zbudowane z użyciem wspólnych elementów, różnią się więc od siebie wymową dydaktyczną. Mieszkanki klasztoru chciano zachęcić do rozważania Męki Chrystusa, a osoby świeckie – do podziwiania jego chwały, w której uczestniczą święte zakonnice. Choć treści zawarte we wnętrzu kościoła Klarysek nie są aż tak skomplikowane jak w kolegiacie akademickiej, to jego aranżacja z pewnością należy do najwybitniejszych, jakie zrealizowano w nowożytnych kościołach zakonów żeńskich.

Jeszcze przed przebudową kościoła związku Piskorskiego z krakowskimi klaryskami zaowocowały powstaniem dzieła sztuki złotniczej. Była nim puszka na komunikanty „suto pozłocista z perłami i kamieniami”, na pokrywcę której znajdował się „Baranek z insygniami Starego Zakonu”. Była to zapewne figurka w glorii (odnotowano, że promienie na wierzchu są złamane) ukazująca Baranka leżącego na Arce Przymierza. Naczynie zostało wykonane „inwencją księdza Piskorskiego Spowiednika” za przełożenstwa ksieni Marianny Czaplińskiej (1681–1687)³, zapewne po tym, jak w r. 1683 biskup Małachowski nakazał „akomodowanie” puszki, gdyż stara była „podła”⁴. Wzmianka o tym niezachowanym dziele jest nie tylko dowodem na układanie przez Piskorskiego inwencji dzieł złotniczych, ale też ważnym przykładem użycia symbolu Baranka Apokaliptycznego, którego wizerunek zajął później ważne miejsca w wystroju kościoła św. Anny⁵. Adorację Baranka ukazano też na obrazie w refektarzu (il. 332), który, wraz z drugim, przedstawiającym Rozmnożenie Chleba i Ryb (il. 333), powstał być może jako część aranżacji wnętrza zrealizowanej z inicjatywy ksieni Tyrawskiej⁶, niewykluczone więc, że również z inspiracji Piskorskiego.

¹ Piskorski 1706, s. 461, 462. Żywot Mariny de Escobar (1554–1633) autorstwa Luisa de la Puente został wkrótce przetłumaczony na łacinę (zob. de la Puente 1672, s. 148). Piskorski powoływał się na wizję Mariny także w jednym z kazań o bł. Salomei (Piskorski 1706, s. 907).

² Zob. Ptak 2014, s. 39.

³ *Inwentarz...*, s. 4. Za informację o tym dziele dziękuję s. Elżbiecie Sander.

⁴ Gąsiorowska 2015, s. 263.

⁵ Zob. s. 140.

⁶ Gąsiorowska 2015, s. 318.

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

Retoryka

Spośród ogólnych źródeł inspiracji, które wpłynęły na całokształt działalności Sebastiana Piskorskiego, na pierwszy plan wysuwa się szeroko pojęta kultura literacka. Budowano ją w oparciu o klasyczną teorię retoryki oraz jej bardzo rozległą praktykę⁷, do której można zaliczyć nie tylko szkolne nauczanie tej sztuki czy głoszenie mów okolicznościowych, wykładów i kazań, lecz także liczne inne pola działalności akademickiej. Piskorski musiał się zetknąć z teorią retoryki, ucząc jej w Szkołach Nowodworskich⁸. O wadze, jaką przykładano tam do tego przedmiotu świadczy wydanie podręcznika opracowanego przez Adama Romera⁹, który na podstawie pism Kwintyliana i Cyserona dawał dokładny wykład figur retorycznych i sposobów przemawiania. Retoryczny program nauczania narzucał też środki prezentacji stosowane w szkolnym teatrze¹⁰, w którego działalność Piskorski czynnie się angażował¹¹. Później, jako wykładowca, kaznodzieja, poeta i konceptor, Piskorski miał szczególnie wiele okazji do pogłębionej refleksji nad retoryką i jej zastosowaniami.

Jak zauważył Tadeusz Bieńkowski, nowożytny Uniwersytet Krakowski, podobnie jak inne szkoły katolickie, propagował tradycyjny model kultury naukowej, polegający na szacunku do książki, słowa pisanego oraz kunsztownej erudycyjnej wypowiedzi. Była to kultura typu humanistycznego – historyczna, retoryczna i literacka. Szkoła humanistyczna ugruntowała przekonanie, że historia starożytna, poezja i wymowa, prawo i filozofia moralna przynoszą największą korzyść ludziom i państwu. Badania przyrody często uznawano za dziedzinę teoretyczną i społecznie mało przydatną¹², a praca naukowa znajdowała się poza centrum działalności akademickiej, podobnie jak w krajach niemieckich¹³.

Ze względu na swą klarowność system retoryczny był łatwy w nauczaniu, a dzięki położeniu akcentu na logiczną strukturę i przejrzystą argumentację można go było łatwo zastosować do dyscyplin innych niż wymowa¹⁴. Jego rola

była szczególnie istotna w okresie nowożytnym, kiedy koncepcje wykształcone na tym gruncie były odnoszone nie tylko do różnych gatunków literackich, ale tworzyły ogólną teorię percepcji. Stanowiła ona podstawę metodologiczną dla twórców złożonych dzieł sztuki, ważną zwłaszcza dla konceptorów programów ikonograficznych¹⁵. Ze względu na oczywistą przynależność kaznodziejstwa do retoryki była ona najbardziej naturalną podstawą dla sztuki sakralnej, stanowiąc nie tylko nadrzędną zasadę kompozycyjną, ale też źródło wielu poglądów obecnych w traktatach o teologii obrazów¹⁶.

Związki sztuki z retoryką dostrzeżono już w malarstwie piętnastowiecznym¹⁷. Była ona bardzo istotnym źródłem inspiracji dla Leona Battisty Albertiego, który zalecał malarzom, by podążali za retorycznymi zasadami kompozycji¹⁸. Z antycznych teoretyków wymowy i poezji obficie czerpali autorzy późniejszych traktatów, a od połowy w. XVI przez następne dwieście lat niemal każdy z nich wskazywał na bliski związek poezji i malarstwa. Bardzo często cytowano zdanie Symonidesa przytoczone przez Plutarcha¹⁹, według którego malarstwo jest milczącą poezją, a poezja mówiącym malarstwem. Wywodząca się z niego Horacjańska maksyma *ut pictura poesis* była traktowana jako potwierdzenie tego porównania lub uznawana za zachętę do upodabniania obu siostrzanych sztuk²⁰.

Do najbardziej wpływowych pisarzy należał kardynał Gabriele Paleotti, który wyraźnie wskazał cele retoryczne w sztuce chrześcijańskiej, twierdząc, że ma ona – podobnie jak mowa – zachwycać, uczyć i poruszać²¹, a porównując malarza religijnego z kaznodzieją, wskazał na ich wspólny

⁷ Na temat roli retoryki w w. XVII zob. np. Janik 1908.

⁸ Piskorski 1666. Na frontyspisie autor został określony jako profesor retoryki.

⁹ Romer 1593.

¹⁰ Targosz 1976, s. 38.

¹¹ Zob. s. 233, 234.

¹² Bieńkowski 1981, s. 40. Szerzej na temat siedemnastowiecznej erudycji humanistycznej zob. Pawlak 2012.

¹³ van Dülmen 2005, s. 191. O znaczeniu nauczania retoryki na uniwersytecie w Salzburgu zob. Polleross 2007, s. 329.

¹⁴ Hermans 2013, s. 245.

¹⁵ Zob. zwłaszcza Hundemer 1997, s. 21, 57–89; Polleross 2007, 319–340. Obie prace zawierają obszerny przegląd starszej literatury.

¹⁶ Hecht 1997, s. 204–216.

¹⁷ Spencer 1957.

¹⁸ Baxandall 1971, s. 121–139; Di Stefano 2000, s. 27–33, 69–79.

¹⁹ Lee 1940; Bartol 2007. Plutarch, *Πότερον Αθηναίοι*, 346F: „Πλήν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιῆσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιῆσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. Ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γιγνομένας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγράφουσι. Εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ἅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται, καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὡσπερ γραφὴν πάθει καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας / Symonides nazywał malarstwo niemą poezją, a poezję mówiącym malarstwem. Bo chociaż malarze ukazują rzeczy, które właśnie się dzieją, a literaci opisują te, które już się wydarzyły, to jedni i drudzy mają ten sam cel, a różnią się tylko środkami wyrazu, osiagając go kreską i barwą albo słowem i mową. A najlepszy pisarz pokazuje bohaterów i emocje jak na obrazie”.

²⁰ Lee 1940, s. 198.

²¹ Hundemer 1997, s. 53, 72.

cel, jakim jest propagowanie wiary¹. Stosowanie zasad retoryki zalecał też malarzom Gian Paolo Lomazzo, który czerpiąc obficie z Cycerona i Kwintyliana, ukształtował literacki obraz idealnego malarza na wzór doskonałego mówcy². Później również Pietro da Cortona i Domenico Ottonelli skojarzyli malarstwo i wymowę w koncepcji trzech rozkoszy – zmysłowej, umysłowej i duchowej, paralelnej do trzech tradycyjnych zadań retoryki³.

Szczególnie oryginalne rozważania nad podobieństwem retorycznej konstrukcji malarstwa i literatury rozwinął Louis Richeome. Podzielił on obrazy na „nieme” – ukazujące proste przedmioty i pojęcia, „mówiące” – oparte na opisach literackich i porównywalne do książek, a także „alegoryczne”. Te ostatnie, podobnie jak hieroglifiki i symbole, ukazują w tajemnicy rzecz inną od wyobrażonej:

ceste figure est autrement nommee allegorie, paincture et exposition mystique, contenant en soy un sens spirituel, cogneu aux gens spirituel et caché au grossiers⁴.

taki obraz, inaczej zwany alegorią, malowidłem czy przedstawieniem mistycznym, zawiera w sobie sens duchowy, znany ludziom uduchowionym, a ukryty przed prostakami.

Dla rozważań o działalności Piskorskiego szczególnie istotna wydaje się jego wskazówka, by wystrój malarski kościoła czytać jak kazanie⁵.

W siedemnastowiecznej teorii literatury wyjątkowe znaczenie miało pojęcie *conchetto sublime* – wzniosłego konceptu, do którego w czasach Piskorskiego przywiązywano szczególną wagę⁶. Pierwszym z jego składników jest koncepcja wzniosłości sformułowana w antycznym traktacie *Περί ύψους*, którego autorstwo wiązano dawniej z imieniem Longinesa. Praca ta już w w. XVI silnie oddziaływała na teorię literatury, a później wywarła znaczący wpływ na plastykę i architekturę⁷. Według jego autora tytułowa wzniosłość cechuje najcenniejsze dzieła, które mogą zachwycić czytelnika i umożliwić mu kontakt z umysłem autora. Nie jest ona możliwa do osiągnięcia przez znajomość reguł i nawet perfekcyjne opanowanie warsztatu, a wyłącznie dzięki wprowadzeniu umysłu twórcy do stanu uniesienia⁸. Z kolei pojęcie konceptu zajęło sporo miejsca w rozważaniach dwóch

jezuickich poetów, tworzących podbudowę teoretyczną dla estetyki literackiego konceptyzmu⁹. Pierwszym z nich był Maciej Kazimierz Sarbiewski, którego rozprawa *De acuto et arguto*, zaprezentowana w Rzymie w r. 1624 spotkała się bardzo dużym zainteresowaniem¹⁰. Stała się ono kanwą pojęcia argucji (łac. *argutia*, wł. *arguzia*, hiszp. *agudeza*), które jako pierwszy próbował zdefiniować Matteo Peregrini, odnosząc ją jednak do stylu, a nie treści wypowiedzi¹¹.

Dla teorii sztuk przedstawiających znacznie istotniejsze okazało się rozumienie argucji przez hiszpańskiego jezuity Baltazara Graciana, wyłożone przez niego w dwóch traktatach wydanych w latach 40. w. XVII¹². Określił on to pojęcie jako literacki wyraz konceptu, który jest dla umysłu tym, czym piękno dla oczu albo harmonia dla uszu. Jezuicki poeta głosił, że *agudeza* to błyskotliwość myśli przenikającej utwór i sformułowanej jako puenta, dzięki której autor wykrywa w świecie elementy harmonijne oraz bardziej od nich fascynujące dysonanse, paradoksy i tajemniczości. Dla Graciana odnajdywanie i utrwalanie związków między rzeczami, w szczególności związków subtelnych, trudnych, ukrytych i nowych, było nadrzędną rolą sztuki¹³. Ten bardziej uniwersalny aspekt jego poglądów ma szczególne znaczenie dla rozważań nad rolą konceptu w projektowaniu dzieł plastyki. Przekonanie, że celna myśl kształtująca dzieło powinna odkrywać nowe skojarzenia między rzeczami i pojęciami, jest kluczowe dla konceptów najambitniejszych dzieł sztuki i całej kultury symbolicznej.

Spopularyzowanie idei konceptu i jej wyraźne odniesienie do plastyki było zasługą Jakoba Masena i Emanuela Tesaura, dla których idea ta stanowiła centrum jednolitej teorii, rozciąganej na jak najszerzy obszar działalności człowieka. Twierdzili oni, że do przekazania skomplikowanej myśli innym niezbędne są obrazy i symbole, co skutkowało skojarzeniem argucji z szeroko pojętą symboliką. Pierwszy z nich opublikował w r. 1650 obszerny traktat *Speculum imaginum veritatis occultae*, w którym twierdził, że artystyczna inwencja polega na unaocznieniu konceptu retorycznego i jest tym lepsza, im ten koncept był wznioślejszy¹⁴. Masen – szczególnie popularny w Polsce teoretyk symboliki¹⁵ – porównał różnicę między mową dosłowną i przenośną do rozróżnienia sztuki mimetycznej i alegorycznej, stwierdzając że ta pierwsza jest dziełem malarza, a druga – poety¹⁶: „Sicut enim omnis sermo, aut proprius, aut translatus

¹ Hecht 1997, s. 206. Szerzej na temat poglądów Paleottiego zob. Prodi 2014.

² Hermans 2013, s. 243–246.

³ Hecht 1997, s. 106.

⁴ Richeome 1601, s. 5; Smith 2002, s. 51.

⁵ Zob. Smith 2002, s. 50.

⁶ Zob. Hendrix 2003; Pawlak 2005, s. 11. Więcej na temat konceptu zob. Gostyńska 1991; Otwinowska 1998 – tam podstawowa literatura.

⁷ Na temat recepcji traktatu zob. van Eck, Bussels, Delbeke 2012. Tam przegląd stanu badań.

⁸ Sinko 1939, s. XXVII. O pojęciu wzniosłości u Pseudo-Longinesa zob. też. Mazzucchi 2003.

⁹ Na temat początków tego zjawiska zob. Pawlak 2005, s. 28, 29.

¹⁰ Tarkiewicz 1967, s. 446. O pojęciu konceptu u Sarbiewskiego zob. Piskała 2005; Šarkauskienė 2008; Klos 2013, s. 114–116.

¹¹ Peregrini 1639. O jego poglądach zob. Montgomery 1992, s. 29–35.

¹² Gracian 1642; Gracian 1648. Obie prace były później wielokrotnie wznawiane.

¹³ Tarkiewicz 1967, s. 446; Marquer 1999.

¹⁴ Polleross 2007, s. 332.

¹⁵ Zob. Sokolski 1992, s. 80–86 (tam omówienie traktatu i poglądów Masena); Górska 2009, s. 113.

¹⁶ Hundemer 1997, s. 135–145; Pieczyński 2013.



est, ita et imago quaelibet propria rerum opus pictorum est, translata poetarum”¹⁷. Fragment ten nie tylko wyraża prymat literatury nad innymi dziedzinami sztuki, ale też podkreśla literacki charakter konceptu i zaznacza, że jego skomponowanie nie jest domeną wykonawcy dzieła.

Wśród prac Tesaura największe znaczenie miała *Luneta aristotelesowska* z r. 1654, jeszcze w w. XVII wielokrotnie wznawiana¹⁸. Jest to praca szczególnie istotna, gdyż według tytułu prezentuje teorię wymowy użyteczną dla różnych dziedzin sztuki. Szczególnie wymowna jest ikonografia frontyspisu (il. 334), który zgrabniej wyrytowany dopiero w wydaniu z r. 1670. Przedstawia on Arystotelesa, który przez lunetę pokazuje Poezji słońce, oraz Picture, malującą stożkowe zwierciadło, w którym odbija się dewiza *Omnis in unum*. Był to znak księcia Maurycyego Sabaudzkiego, któremu dedykowano pierwsze wydanie książki, oraz stworzonej przez niego akademii, ale jego dewizę odnoszono też do obu sztuk, które w jedno dzieło łączą brzmienia poszczególnych strun lutni lub kolory palety. Żeby wyko-

nać swoje zadanie, obie muszą jednak skorzystać z przyrządów optycznych – dostarczonej przez antycznego filozofa lunety lub stożka ułatwiającego prawidłowe widzenie liter wokoło, które bezpośrednio są nieczytelne. Anamorficzne lustro, symbolizujące mądrość skupionych wokół księcia uczonych, wyraża więc intelektualny wymiar sztuki, który zaprezentowano jako rzecz niezbędną do ukazania właściwego sensu przedstawionych rzeczy¹⁹. W kontekście treści książki staje się oczywiste, że tym wymiarem jest koncept, zdefiniowany na gruncie naukowo pojmowanej teorii retoryki. Stanowisko Tesaura jest więc wyraźnie zbieżne z reprezentowanym przez Piskorskiego, a można przypuszczać, że było dla niego bezpośrednią inspiracją, co jest prawdopodobne ze względu na popularność omawianej książki.

Turyński mówca głosił, że pierwszym i najwybitniejszym twórcą konceptów jest sam Bóg, który przemawia do ludzi zagadkami, dewizami, piktogramami i symbolami. Dla Tesaura przykładem Boskiego konceptyzmu jest cała stworzona rzeczywistość, pełna ukrytych znaczeń, które mają zwierzęta, rośliny i przyroda nieożywiona. Boskim konceptem jest też mistyczny sens Pisma Świętego, w którym najważniejsze przepisy wyrażone są prosto, ale kwestie bardziej skomplikowane oddano przez metafory obrazujące sens tropologiczny, alegoryczny i anagogiczny. Zdaniem Tesaura wszystkie przejawy intelektu w świecie pochodzą od Boga albo są z nim tożsame²⁰. Pisarz wyraził tę myśl już w pierwszym wydaniu *Lunety*, określając Najwyższego dialektałnym słowem *Iddio*, nasuwającym skojarzenie z pojęciem idiomatu:

Ancora il grande Iddio, godè talora di fare il poeta, et l'arguto favellatore: motteggiando agli huomini et agli angeli con varie imprese heroice et simboli figurati, gli altissimi suoi concetti. Et à giuste ragioni. Primieramente accioche l'ingenio Divino non ceda punto all'humano: ne quella mente insterilisca, laqual feconda di concetti le altre menti. Peroche quanto hà il mondo d'ingenioso: ò è Iddio ò è da Dio. Dipoi accioche lo stile della Divina Maestà non senta punto del triviale: ma da nobili figure si sollièvi inguisa, che la sublimità generi maraviglia, et la maraviglia veneratione. Inoltre; accioche la verità per se amara, col vario condimento di concettosi pensieri si raddolcisca. Finalmente, accioche l'ottusa e temeraria turba non si presumi interprete de' Divini concetti: ma solo i più felici et acuti ingeni, consapevoli de' celesti segreti; ci sappiano dalla buccia della lettera snocciolare i misteri ascolsi: et con subalternate influenze, il Nume impari da se solo, il savio dal Nume, l'idioto dal savio. Bien disse adunque il tragico Sofocle:

Mysteria Numen tecta sapientes docet.

Fatus magister prorsus est inutilis.

¹⁷ Masen 1664, s. 70. Fragment ten przytoczył Pieczyński 2013, s. 51.

¹⁸ Tesaur 1654. Na temat znaczenia jego poglądów dla sztuk plastycznych zob. Lehmann 2005, s. 8–14, 29, 30.

¹⁹ Na temat ikonografii frontyspisu zob. Hosch [b.r.].

²⁰ Pawlak 2005, s. 75–83.

334. Tesaur 1670, frontyspis, ryc. Georgesa Tasnière'a wg rys. Domenica Pioli

Et perciò davanti alle porte de' Templi, solean collocarsi le imagini delle sfingi, per accennare (come ci spieghò l'eruditissimo Plutarco) che la Divina Sapienza si rivela à sapienti per via di simboli, et di enimmi¹.

Nawet wielki Bóg lubi czasem zostać poetą i pomysłowym narratorem, prezentując ludziom i aniołom swoje najwyższe koncepty różnymi bohaterskimi impresami i obrazowymi symbolami. A to ze słusznych powodów – przede wszystkim dlatego, że pomysłowość Boska bynajmniej nie ustępuje ludzkiej i nie wyjawia umysłu, ale zapładnia inne konceptami. Bo cokolwiek świat ma pomysłowego, to albo jest Bogiem, albo od Boga. Oprócz tego styl Boskiego Majestatu nigdy nie brzmi banalnie, lecz przeciwnie, tak się wznosi szlachetnymi figurami, że wzniosłość powoduje podziw, a podziw cześć. Przy tym prawda, która sama z siebie jest gorzka, osładza się różnymi przyprawami konceptowych pomysłów. W końcu także nudny i lekkomyślny tłum nie uchodzi za tłumacza Boskich konceptów, ale tylko najszcześliwsze i błyskotliwe umysły świadome niebiańskich sekretów umieją wydobyć ukryte tajemnice z łupiny liter. I tak w sekwencji podrzędnych wpływów Bóstwo uczy się od samego siebie, mędrzec od Bóstwa, a idiota od mędrca. Dlatego dobrze powiedział tragic Sofokles:

Bóstwo uczy mędrców o skrytych tajemnicach

A dla głupich jest mistrzem wprost bezużytecznym.

I dlatego przed wejściami do świątyń zwykło się ustawiać posągi sfinksów, żeby (jak wyjaśnia najuczestniejszy Plutarch) zaznaczyć, iż Boska Mądrość objawia się mądrym za pomocą symboli i zagadek.

Dla niniejszych rozważań to ostatnie zdanie jest szczególnie istotne, gdyż stanowi doskonale uzasadnienie stosowania złożonych konceptów i wielostopniowych zagadek w programach wewnątrz kościelnych. Cały wywód Tesaura jest też wyraźnie zbieżny z głównym wątkiem wystroju kościoła św. Anny, dotyczącym pochodzenia i przekazywania Mądrości. Włoski orator zaznaczył, że samodzielne poznanie jest wyłącznym atrybutem Najwyższego i dzięki niemu dostępują go mędrzy, podobnie jak człowiek prosty poznaje dzięki uczonym.

Tesaurus określał koncept jako figuratywnie wyrażony entymemat, czyli skrócony sylogizm, pomijający niektóre przesłanki łatwe do zrekonstruowania przez odbiorcę. Tę myśl Tesaura rozwinął sycylijski kapucyn Feliks Brandimartes, według którego każdy koncept powinien się składać z trzech części. W pierwszej, będącej przesłanką większą, opowiada się, przedstawia i opisuje fragment perykopy, który sprowadza się do istotnego sensu za pomocą wyjaśnienia mistycznego lub literalnego; w drugiej, stanowiącej przesłankę mniejszą, następuje zastosowanie terminów wyłożonych mistycznie lub literalnie i odniesienie

ich do przesłanki większej, w trzeciej zaś przeprowadzone poprzednio zastosowanie terminów sprowadza się do potwierdzenia dowodzonej tezy – co tworzy konkluzję².

Bardzo interesującym przykładem na włączenie plastyki w system ogólnej literackiej teorii sztuki jest praca Bohuslava Balbina o podobieństwie różnych dziedzin ludzkiej twórczości. Jego poglądy zasługują na uwagę nie tylko jako środkowoeuropejski oddźwięk koncepcji Tesaura, ale także jako wyraz przekonania o tym, że dzieło sztuki powinno nieść przesłanie dla widza. Wychodząc od obiegowego przypomnienia o pokrewieństwie poezji i malarstwa, czeski jezuita przytoczył zdanie Klaudiusza Eliana, zachęcające do ikonograficznej interpretacji dzieł sztuki:

Statuas et imagines, quas artificium nobis ars exhibet, non oscitanter, aut obiter spectare soleo: nam in his ars etiam manuarum iudicium aliquod sapientiamque desiderat.

Rzeźb i obrazów, które przedstawia nam sztuka artystów, nie zwykłem oglądać pobieżnie i nieuważnie, bo w nich sztuka manualna wymaga pewnego sądu i mądrości.

Balbín wskazał też zasady takiej interpretacji, która powinna uwzględniać ubiór, nakrycia głowy i atrybuty przedstawionych postaci, a także ich gesty, emocje oraz sceny drugoplanowe ukazane w warstwie ziemskiej lub niebiańskiej. Czeski pisarz przypomniał też, że pielgrzymki do Olimpii odbywano nie tylko w celach religijnych, ale także po to, żeby zobaczyć dzieło Fidiasza, a jeśli ktoś jej przed śmiercią nie zobaczył, uważano go za szczególnie nieszczęśliwego. Wskazywał też, że wybitne dzieła sztuki warto dobrze zapamiętać, gdyż może się to przydać w przyszłej pracy intelektualnej, a także radził, jak należy to robić:

Ego (si id cuius placet imitari) cum imagines artificum magnorum invenio, oculis primum obeo omnia, eo usque, dum totam imaginem didicerim, tum oculis clausis in animo singula depicta aspicio, et in sinu memoriae in usum recondo; sensi non semel in comoediarum laboribus, aliisque poeticis curis, hac me ratione mirifice adjutum fuisse³.

Ja (jeśli to ktokolwiek chciałby naśladować), gdy spotkam obrazy wielkich artystów, wszystkie je najpierw dokładnie obchodzę wzrokiem, tak długo, aż nauczę się całego dzieła, a potem każde z osobna znowu oglądam w duszy, z zamkniętymi oczami, i składam w łonie pamięci do późniejszego wykorzystania; nieraz w ten sposób zmysły wspomogły mój umysł przy pracach nad sztukami teatralnymi i innych działaniach poetyckich.

¹ Tesaurus 1654, s. 91, 92.

² Pawlak 2005, s. 172.

³ Balbin 1666, s. 91, 92.

Tesaurowskie postrzeganie Boga jako pierwszego twórcy konceptów przyjęło się także w polskiej literaturze, znajdując wyraz w twórczości kaznodziejów krakowskich. Charakterystycznym przykładem są zbiory autorstwa reformaty Franciszka Rychłowskiego (z r. 1667) oraz franciszkanów – Waleriana Gutowskiego (z r. 1675) i Bazylego Rychlewicza (z r. 1689)⁴. Homileci przeważnie pojmowali koncept szerzej niż Tesauro, odnosząc to pojęcie do wszystkich bez wyjątku objaśnień fragmentów Pisma Świętego. Gutowski definiował to pojęcie jako wyjaśnienie różnego rodzaju tajemnic albo kwestii nasuwających się w związku z lekturą Biblii, opierające się na tradycji Kościoła i pismach jego doktorów⁵.

Planowanie dzieł sztuki na podstawie przedstawionej teorii literackiej zostało opisane na kilku przykładach. Należy do nich twórczość Claude'a Lorraina⁶, Nicolasa Poussina⁷ i Salvatora Rosy, którego nazywano Demostenesem malarstwa⁸. Szczególnie wyraźnie zjawisko to jest widoczne w twórczości Berniniego, który pozostawał pod wyraźnym wpływem poglądów Tesauro⁹. Duże znaczenie dla rozpowszechnienia takiego myślenia o sztuce mogła mieć biografia tego rzymskiego artysty napisana przez Filippa Baldinucciego. Zwracał on szczególną uwagę na koncepty dzieł swojego bohatera, opisując ich znaczenie oraz przytaczając anegdoty związane z ich powstaniem. Pisarz podkreślał też, że wielkie dzieło jest odpowiednikiem wzniosłej idei, wspominając na przykład życzenie świeżo obranego Aleksandra VII, który zachęcał artystę

a cose grandi intraprendere per assecondare l'alte idee, che in abbellimento maggiore Tempio di Dio, Gloria delle Pontificia dignità, e decoro di Roma, aveva concepito la sua mente¹⁰.

do przedsięwzięcia rzeczy wielkich, dla wsparcia wyniosłych pomysłów, które jego umysł począł dla upiększenia większej Świątyni Bożej, Chwały godności papieskiej i ozdoby Rzymu.

Za ostateczny cel sztuki Bernini uznawał retoryczne zachęcenie widza do uznania założonej racji. W całej jego twórczości przejawia się więc przekonanie o nadrzędnej roli konceptu, rozumianego jako idea, której dzieło ma służyć. Uważał on, że dzieło powinno wyrażać alegoryczną ideę literacką, której artysta musi nadać adekwatną i przekonującą formę, uwypuklającą *bellezza del concetto*. Wiązało się to z przekonaniem o konieczności operowania formą jednoznacznie związaną z ideą, którą ma wyrażać, a także



335. Zielona Góra koło Żdziaru nad Sazawą, kościół św. Jana Nepomucena, proj. Jan Błażej Santini-Aichel, fot. M. Kurzej

o konieczności nadawania treści nawet elementom architektoniczno-zdobniczym. Baldinucci przytoczył charakterystyczną wypowiedź mistrza na temat fontann, którym – jego zdaniem – twórca powinien nadać głębsze znaczenia alegoryczne. Przykładem może być Fontanna Czterech Rzek (il. 133), będąca alegorią papieskiego panowania nad światem, czy Fontanna Trytona – symbolizująca przychylność żywiołu i przypominająca legendę o uspokojeniu morza przez bóstwa podczas podróży Eneasa do Italii¹¹.

Powiązania z literaturą miały nie tylko sztuki przedstawiające. Znajomość różnych jej dziedzin zalecano też architektom, czego przykładem może być traktat Juana Caramuela, będący jedną z najobszerniejszych siedemnastowiecznych prac na temat architektury cywilnej. Biskup Vigevano zawarł w nim encyklopedyczny zarys wszystkich dziedzin wiedzy, jakie uznał za przydatne architektowi, zaliczając do nich, oprócz szeroko pojętych nauk matematycznych i anatomii, również różne gatunki literackie¹². W architekturze nośnikiem konceptu mógł być już sam rzut budowli, jak w Borrominowskim kościele św. Iwona w Sapienzy (il. 267), nawiązującym m.in. do pszczo-

⁴ Pawlak 2005, s. 112, 274, 292.

⁵ Pawlak 2005, s. 112–114.

⁶ Nau 2003.

⁷ Nau 2005.

⁸ Langdon 2012.

⁹ Lehmann 2005.

¹⁰ Baldinucci 1682, s. 37.

¹¹ Białostocki 1962, s. xv, xxx, xxxvi, xxxvii.

¹² Caramuel 1678, cz. 1, s. 22–33. Egzemplarz tej pracy znajdował się m.in. w bibliotece Jana III (*Katalog ksiązek...*, s. 2).



336. Rzym, pałac Zuccarich, proj. Federico Zuccari, fot. M. Kurzej

337. Rzym, bazylika ▶ św. Piotra na Watykanie, ołtarz tronu św. Piotra, proj. Gianlorenzo Bernini, fot. Dnaloro1

ły w herbie papieża Urbana VIII¹, albo w dziełach Jana Błażeja Santiniego. Najoryginalniejsze z nich to kościół pielgrzymkowy św. Jana Nepomucena na Zielonej Górze koło Żdziaru nad Szawą (il. 335), wzniesiony na planie gwiazdy będącej atrybutem patrona².

W wybitnych dziełach rzymskich z w. XVII widoczne jest też zastosowanie koncepcji artystycznej zagadki. Philipp Fehl, w eseju poświęconym kilku z nich, podsumował ówczesną refleksję teoretyczną stwierdzeniem, że rolą sztuki było oświecanie, wyjaśnianie oraz prowadzenie i podnoszenie świadomości widza delikatnym dotknięciem, tak by patrzenie stało się aktem zrozumienia. Idąc za poglądami siedemnastowiecznymi, badacz przeciwstawił oświecającą sztukę hermetycznej nauce, która miała za zadanie ochronę tajemnic przez pokazywanie prawdy w warstwach, z których tylko powierzchowne mogą być powszechnie zrozumiałe, a te głębsze dostępne są jedynie dla wybranych i ukryte przed postronnymi. Przy czym tych ostatnich starano się nie obrazić, lecz przeciwnie – w jakiś sposób usiłowano poruszyć ich uczucia i emocje. Podobieństwo sztuki i nauki Fehl dostrzegł zaś we wspólnym, chociaż osiąganym różnymi drogami celu, jakim jest uczczenie prawdy. Zebrane przez niego przykłady, wśród których są rzymski pałac Zuccarich (il. 336), Porta del Popolo oraz baldachim (il. 57) i ołtarz tronu w bazylice św. Piotra (il. 337) – nacechowane bogactwem mniej lub bardziej ukrytych treści – pokazują zaś, że wybitne dzieło sztuki było często planowane jako zagadka dla widza³, zwana czasem z greckiego enigmą⁴. Jej skonstruowanie – w zależności od stopnia



komplikacji – można było postrzegać jako *pars pro toto* lub nawet kwintesencję wzniesłego konceptu, nadającego dziełu szczególną szlachetność, a rozwiązywanie mogło dawać widzowi poczucie opisanego przez Pseudo-Longinesa obcowania z umysłem twórcy.

Wyraźną przesłanką, że Piskorski łączył pojęcie konceptu i enigmy, jest już jeden z jego najwcześniejszych utworów – panegiryk ku czci biskupa Mikołaja Oborskiego. Jego koncept polega na wskazaniu podobieństwa bieli heraldycznej lilii sufragana i Łabędzia ówczesnego ordynariusza Andrzeja Trzebickiego, prowadząc do zagadki, które godło jest jaśniejsze: „Spargitur interea partes Aenigma per utras | Solvendo cui non Oedipus ipse satis”⁵. Ponieważ młody poeta nie miał chyba okazji, by zetknąć się z taką zasadą kompozycyjną poza uniwersytetem, wydaje się prawdopodobne, że konceptystyczna teoria literatury była elementem nauczania już w czasach jego studiów.

Koncepcja artystycznej zagadki doprowadziła do wykształcenia się enigmy malarskiej jako osobnego gatunku artystycznego. Blisko spokrewniona z emblematyką, różniła się od niej przede wszystkim przeniesieniem ciężkości z elementu słownego na obrazowy. Emblemat składa się przeważnie z prostego obrazu i skomplikowanego objaśnienia, a w enigmie złożona scena figuralna wyraża alegorię jednego pojęcia. Ponieważ zależność obrazu i jego

¹ Azzaro 2008. Na temat interpretacji form kościoła św. Iwona zob. też s. 165, 166.

² Fürst 2002, s. 368–380; Horyna 2009, s. 23–29.

³ Fehl 1986, s. 153.

⁴ Zob. Cook 2001.

⁵ Piskorski 1660b, k. A4r.

rozwiązania miała charakter dyskursywny i polegała na bogactwie szczegółów, enigma mogła być idealną pomocą mnemotechniczną⁶.

Jan Białostocki zauważył, że to właśnie retoryczny charakter sztuki decydował o specyfice artystycznej okresu wczesnonowoczesnego⁷. Jego schyłek wiązał się ze stopniowym spadkiem znaczenia retoryki w w. XVIII⁸, który w sztuce skutkował zmianą paradygmatu retorycznego na estetyczny⁹. Proces ten wyraźnie przełożył się na spłylenie treści zawartych w dziełach sztuki, przez co przykłady ich komponowania na podstawie ambitnych programów treściowych po połowie tego wieku należą już do rzadkości.

Przytoczona wyżej zwięzła charakterystyka teorii wydaje się szczególnie dobrze oddawać poglądy Piskorskiego, który zajmował się zarówno literaturą, jak i sztuką, mając możliwość szczegółowego przeanalizowania wyznaczonych im celów i zastosowanych środków. Warstwowość przekazu treściowego jest wyraźnie widoczna w tworzonych przez niego koncepcjach, które zostały wręcz perfekcyjnie dopasowane do odbioru przez adresatów o zróżnicowanej wiedzy i poziomie intelektualnym. Sama koncepcja zakrywania części treści dzieła sztuki przed niegodnymi ma bardzo wyraźny związek z symboliką uniwersytecką, znajdującą najpełniejszy wyraz w ceremoniale promocji doktorskich¹⁰.

Symbolika i emblematyka

Charakterystycznym wyrazem wspomnianych powiązań artystyczno-literackich był rozwój erudycyjnych gatunków symbolicznych, posługujących się zestawieniami słowa i obrazu¹¹. Szczególną pozycję uzyskiwała emblematyka, która w okresie nowożytnym rozwinęła się z ilustrowanego gatunku literackiego w uniwersalny sposób wyrazu, zyskując ogromną popularność w bardzo różnych aspektach kultury. Systematyczny przegląd literatury na temat środkowo-europejskiej emblematyki przedstawili Éva Knapp i Gábor Tüskés. Poświęcili oni sporo uwagi próbom sprecyzowania, czym jest emblemat. Wskazali, że pojęcie to nie ma ścisłej definicji i bywa odnoszone do różnych form słowno-obrazowych¹². Wśród wielu określeń historycznych szczególnie

trafnie wydaje się to, którego użył jezuicki pisarz i krytyk Dominique Bouhours. W tekście z około r. 1671 zdefiniował on emblemat jako widzialną metaforę:

C'est une metaphore peinte et visible qui frappe les yeux; au lieux que celles des orateurs et des poëtes frappent seulement l'oreille¹³.

jest to metafora namalowana i widzialna, która przyciąga oczy, w miejscu gdzie mówcy i poeci trafiają tylko do uszu.

Według teoretyków gatunku powinna ona służyć wykładni uniwersalnych prawideł moralnych, co wpływało na wykorzystanie emblematyki w nauczaniu szkolnym, a także w kaznodziejstwie – gdzie spotykała się z tradycyjną symboliką religijną¹⁴.

Jak zauważył Juliusz Pelc, w kazaniach Piskorskiego znajdują się liczne odwołania do metafor o charakterze emblematycznym. Badacz ten podkreślił bliskie związki emblematyki z kaznodziejstwem, stwierdzając, że homilie wykazywały strukturalne podobieństwa do emblematów już w czasach Mikołaja Reja, a kaznodzieje na czele z Piotrem Skargą i Fabianem Birkowskim często odwoływali się do emblematów jako egzemplów dla swych wywodów, rozumiejąc, że ich odbiorcy właśnie w ten sposób wyrażają swoje myśli. Czasem tworzyli kazania wręcz będące emblematami, złożonymi z długiej subskrypcji i komentarza. Pelc wskazał też na konieczność podjęcia tematu związku kaznodziejstwa z emblematyką w dalszych badaniach nad literaturą staropolską¹⁵. Knapp i Tüskés wyróżnili osobny modus emblematyczny w kaznodziejstwie i przedstawili jego wnikliwą charakterystykę¹⁶, a związki emblematyki z heraldyką i homiletyką na przykładzie kazań pogrzebowych omówiła Dobrosława Platt¹⁷.

Gatunkiem pokrewnym emblematowi była impresja, znana też jako dewiza, *symbolum haeroicum* lub emblemat włoski, definiowana jako zindywidualizowany symbol złożony z napisu i obrazu, dedykowany osobie lub instytucji i wydobywający jej cnoty w sposób alegoryczny. Kontekst heroiczny, pozwalający na uznanie impresji za najszlachetniejszy z gatunków symbolicznych, wskazywał na jej zakorzenienie w ceremoniale dworskim, związanym z heraldyczną ostentacją wysokiej pozycji społecznej, chociaż od dziedzicznego herbu różniła się wyraźnie rysem indywidualnym. W przeciwieństwie do akademickiej emblematyki, skoncentrowanej na przekazie dydaktycznym, impresja nie potrzebowała obszernej pisemnej wykładni, bez której mogła być zrozumiana przez dworzan,

⁶ Montagu 1968, s. 310–311. Badaczka ta wskazała też, że o ile emblemat przeważnie ukazywał rzecz banalną jako alegorię czegoś wzniosłego, o tyle w enigmatycznym było odwrotnie i np. Wskrzieszenie Łazarza mogło być alegorią środka na wymioty.

⁷ Białostocki 1958, s. 35.

⁸ Knapp, Tüskés 2003, s. 143, 144.

⁹ Hundemer 1997, s. 161.

¹⁰ Zob. s. 141.

¹¹ Ogólnie na temat siedemnastowiecznej symbolografii zob. Sokolski 1992.

¹² Knapp, Tüskés 2003, s. 1–15. Na temat definiowania i typologii nowożytnych emblematów zob. także Górska 2013 i Daly 2014.

¹³ Polleross 2007, s. 346.

¹⁴ Górska 2009, s. 102–106.

¹⁵ Pelc 2002, s. 204, 205, 209.

¹⁶ Knapp, Tüskés 2003, s. 168–189.

¹⁷ Platt 1992, s. 121–154.

przywykłych do zabaw polegających na rozwiązywaniu subtelnych rebusów¹. W kulturze uniwersyteckiej impresje funkcjonowały jako odpowiednik herbu dla akademików o nieszlacheckim pochodzeniu, zrównując ich osiągnięcia z cnotami antycznych herosów².

Charakterystyczną odmianą emblematu był hieroglik (hieroglyphicum), czyli znak jakiejś rzeczy, związany z nią w sposób umowny lub naturalny, oparty na metonimii. Jego wyróżnikiem był brak inskrypcji i przedstawienie ukazujące zwierzę, roślinę albo przedmiot, ale nie człowieka, geniusza czy scenę narracyjną. Swoista abstrakcyjność figur hieroglificznych umożliwiała ich połączenie w obrębie tekstu lub ryciny bez uwzględnienia prawideł natury. Genezę gatunku wywodzono z domniemanej egipskiej kryptografii, akcentując przynależność ukrytych znaczeń do sfery *sacrum* oraz tajemniczość. Ten ostatni aspekt zbliżał hieroglik do enigmaty i znajdował wyraz w określaniu go jako *sacra et mysteriosa scriptura sive sculptura sive caelatura seu imagines figuratae* bądź *aenigmatum pictum*³.

W czasach Piskorskiego kultura symboliczna rozwijała się w oparciu o popularne kompendia⁴, w których – jak zauważyła Magdalena Górską – symbole zyskiwały precyzyjniejszą interpretację i ściśle określony kontekst znaczeniowy, narzucony przez praktykę indeksowania, co w przypadku emblematów ułatwiała rezygnację z literackiego komentarza. Korzystano też z różnorodnych, często rękopiśmiennych podręczników, opracowań i skryptów, które zbierały symbole wraz z erudycyjnymi cytatami oraz przykładami historycznymi, upowszechniając myślenie o emblematyce jako sztuce stosowanej. Przeważnie nie sposób więc rozstrzygnąć, jakim bezpośrednim źródłem inspirowane było użycie konkretnej konstrukcji słowno-obrazowej⁵.

Symbolika wyraźnie wpływała na kształt różnych przejawów kultury uniwersyteckiej. Liczne kompozycje o charakterze emblematycznym znajduje się wśród omówionych przez Ewę Chojecką miniatur ksiąg uniwersyteckich, a wiele z nich odznacza się dużym stopniem oryginalności i komplikacji⁶. Podobne zależności można też wskazać w dziełach większej skali, czego przykładem jest ołtarz w kościele św. Floriana (il. 6). Nastawę, wykonaną przed r. 1686, ozdobił medalionami ukazującymi sceny z życia świętego. Przedstawienia wzorowano na rycinie Petera Overadta z serii *Icones et Miracula Sanctorum Poloniae*⁷,

ale oryginalne podpisy wyjaśniające ich treść zastąpiono poetyckimi dystychami, zbliżając je w ten sposób do form emblematycznych.

Akademiccy poeci publikowali różnego rodzaju obrazowe wiersze, których reprezentatywne przykłady zebrał Roman Zawadzki⁸. Kulturę emblematyczną współtworzyły też dekoracje okazjonalne, towarzyszące licznym uroczystościom. Te uświetniające wjazdy królewskie miały tradycyjnie formę bram triumfalnych, które zdobiono bogatą dekoracją figuralną, inskrypcjami oraz emblematami. Przeważnie uniwersytet witał wjeżdżającego jako pierwszy, gdyż pierwszym przystankiem pochodu był akademicki kościół św. Floriana, a profesorowie brali udział w układaniu programu dekoracji. Pomysłodawcą oprawy wjazdów koronacyjnych Michała Korybuta Wiśniowieckiego w r. 1669 i Jana Sobieskiego w r. 1676 był najprawdopodobniej Stanisław Biezanowski, który ułożył inskrypcje i lemmy umieszczone wtedy na łukach triumfalnych⁹. Możliwe, że był on również autorem warstwy słownej interesującego zbioru emblematów ku czci tego ostatniego władcy, zachowanego w rękopisie¹⁰. Na emblematyczny charakter oprawy wspomnianych uroczystości poeta wskazał w prowadzonym przez siebie roczniku¹¹. Podobne programy miały też ozdoby uświetniające zwycięstwo pod Wiedniem w r. 1683, ślub królewicza Jakuba z Jadwigą Neuburską w r. 1691 oraz koronację Augusta Wettyna w r. 1697¹².

Wśród wybitnych poetów uniwersyteckich emblematy układał też Kazimierz Rafał Arteński¹³, który zadedykował Piskorskiemu panegiryk *Divae Themidis insignia* z okazji objęcia przez niego miejsca w Kolegium Prawniczym. Książka zawiera trzy emblematy odnoszące się do cech bogini sprawiedliwości oraz przymiotów umysłu adresata, a dodane do nich elogia sławią dzieła, których dzięki nim dokonał. Mimo skromnej formy i mało zgrabnej metaforyki dziełko to ma interesującą konstrukcję, która zasługuje na szersze omówienie. Pierwszy emblemat – *Divae Themidis in Zodiaco, inter sydera locus* – ukazuje słońce na ekliptyce, sprawiedliwie obdarzające rośliny swoim światłem (il. 338), któremu dodano lemmę *Bene fructibus aequat*. W eksplicacji umysł Piskorskiego został nieskromnie porównany do słońca, a jego katedra do zodiaku, zaś w elogium wspomniano będące promieniami tego umysłu dzieła literackie:

⁸ Zawadzki 2002, s. 171, 172.

⁹ Rożek 1976, s. 93–135. Tam opis dekoracji i umieszczonych na nich emblematów.

¹⁰ Górską, Milewska-Ważbińska 2016.

¹¹ Na koronację Michała wzniesiono „gemini arcus triumphales intra urbem sumptu notabili et exquisito artificio, ingeniosisque lemmatibus hieroglyphicis, et inscriptionibus adornati”, a Jan wchodził przez „gemonios archu triumphales, cum ingeniosis symbolis, t inscriptionibus urbano sumptu extractas” (*Annales Fundationis Petricianae...*, k. 25r, 76v).

¹² Rożek 1976, s. 93–135, 137–153, 192–200, 208–220. Zob. też na s. 273.

¹³ Pelc 2002, s. 318.

¹ Górską 2014 (tam obszerniejszy przegląd starszej literatury);

Górską, Milewska-Ważbińska 2016, s. 10.

² Górską 2014, s. 45 (tam szerzej o związkach impresji i heraldyki). Na temat roli impresji w uniwersytetach włoskich zob. Montagu 1988; Caldwell 2004, s. 76, 77.

³ Górską 2012.

⁴ Zob. Sokolski 1992.

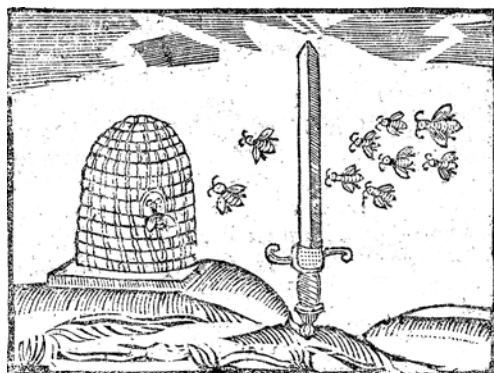
⁵ Górską 2009.

⁶ Chojecka 1965.

⁷ *Katalog zabytków* 2000, s. 10. Na temat rycin zob. Knapieński, Witkowska 2007.

Imaginem Tuorum operum ipsa sydera et gerunt et memorant. | Iasona vocalis Argo, | ob aurei velleris labores, coelestia ornat spatia. | Tanto aequius (caelo iudice) ut ingenii Tui Argo Sarmatica, Loco sidereo decoretur, | quanto ingenii erudita molimina manuum operibus, | virtutis et sapientiae opes, auro praestant. | Sulcabunt immensum aeviternae memoriae pelagus, tot Famae et gloriae tuae socii Argonautae, | quot eruditi calami tui splendores, in Vierzboviana praesulea solea radiant, | quot basilico iactu Szembecianae Rosae S. Casimiri dicatae honoribus, | spirant odores, | quot eleutheriorum aliorumquae comitorum actuum, pulcherrimae animi deliciae, | eruditos recreabant sensus¹⁴.

Obraz Twoich dzieł same gwiazdy i tworzą i wspominają. | Jazonowy natchniony Okręt, | za trudy złotego runa, zdobi niebiańskie przestrzenie. | O tyle godniejszy (w osądzie niebios), by Twojego pomysłu Okręt Sarmacki został | ozdobiony gwiazdzistym miejscem, | o ile mądre trudy umysłu przewyższają prace rąk, | a dzieła cnoty i mądrości cenniejsze są niż złoto. | Rozprują niezmierny odmet wiecznej pamięci Argonauci, towarzysze Twojej sławy i chwały, | takiej, jaką za sprawą twego uczonego pióra błyszczy kapłańska podkova Wierzbowskich, | jaką przy założeniu świątyni Szembekowskie róże poświęcone chwale św. Kazimierza | pachniały wonne, | jaką wystawieniem Wolności i innych dramatów najpiękniejsze rozkosze duszy | pokrzepiały mądre zmysły.



◀ 338. *Miejsce Temidy w zodiaku*, wg Arteński 1683

◀ 339. *Miecz i pszczoły*, wg Arteński 1683

340. *Równowaga cnoty i pracy*, wg Arteński 1683

Następne wyobrażenie to wzniesiony miecz i pszczoły zmierzające do ula (il. 339), z lemmą *Acies ad commoda tendit*. Ostrość miecza symbolizującego prawo została porównana do żądła pszczoły, a dobrodziejstwa regulacji umacniających pokój – do słodczy miodu. Z kolei ostrość miecza i subtelność pszczoł przypisano umysłowi Piskorskiego, opisując jego karierę uniwersytecką – stopień

doktora uzyskany w Rzymie, pracę w Kolegium Lubrańskiego, wykłady z prawa, a także podróże do Niemiec i Włoch.

Ostatnia ilustracja, z lemmą *Iure Utroque*, przedstawia wagę, na której równoważą się symbole cnót oraz prac (łuk ze strzałami, maczuga Herkulesa i skóra zabitego przez niego lwa), a także uzbrojenie Ateny (tarcza z głową Meduzy, stalowy naramiennik i włócznia) (il. 340). Arteński skojarzył więc dwie szale wagi z prawem cywilnym i kanonicznym (przypominając w ten sposób, że ich zrównoważenie było przedmiotem dociekań Piskorskiego¹⁵), ale też z cnotami Herkulesa i mądrością Ateny (twierdząc, że adresat posiadał te cnoty w równie doskonałym stopniu). W ostatnim elogium autor wspomniał uznanie, jakim nowy kolega cieszył się u króla Jana III i książąt Radziwiłłów. Książka jest więc rodzajem emblematycznej biografii, o konstrukcji zbliżonej do żywota bł. Salomei napisanego przez Piskorskiego kilka lat później¹⁶. Wydaje się więc możliwe, że twórca Grodziska wykorzystał i rozwinął koncepcję zbiorku, którym sam został uczczony.

Symboliczny charakter układanych przez Piskorskiego programów treściowych został już opisany, w tym miejscu wystarczy więc wskazać jego najistotniejsze cechy. Jedną z nich jest niewątpliwie stopień komplikacji struktury dzieła, osiąganym przez umieszczenie jednych emblematów w drugich oraz wielokrotne kojarzenie tych samych elementów, który przesądza o wyjątkowości założenia w Grodzisku. Charakterystyczne jest też upodobanie do traktowania wydarzeń historycznych – szczególnie tych z żywotów świętych – jako metafor oraz ich użycie

w charakterze uniwersalnych alegorii, widoczne w *Kwieciu żywota* bł. Salomei i w dekoracji relikwiarza na głowę św. Jana. Przy niewątpliwym upodobaniu do emblematów Piskorski nie stosował ich jednak w wystrojach wnętrz, choć w dziełach innych konceptorów występowały najczęściej, stanowiąc alegoryczny komentarz do sceny głównej

¹⁴ Arteński 1683, k. A1v.

¹⁵ Piskorski 1672.

¹⁶ Zob. Piskorski 1691a.

o charakterze historycznym¹. Znamienne, że emblematy nie znalazły się nawet w niezwykle bogatym programie kościoła św. Anny, gdzie zastosowano wiele innych form słowno-obrazowych oraz skomplikowanych powiązań symbolicznych².

Różne przykłady inspiracji emblematyką można znaleźć w dziełach literackich Piskorskiego. Do najciekawszych należy zbiór wierszy, którymi uczcił on kolegów uzyskujących wraz z nim stopień doktora filozofii³. Kontynuuje on tradycyjną formułę panegiryków wydawanych z okazji promocji uniwersyteckich, w których emblematyka przeplata się z heraldyką⁴, ale różni się od nich dodaniem ryciny (il. 401), będącej kolejnym ciekawym przykładem wielostopniowej konstrukcji symbolicznej⁵. Szczególne przypadki związku słowa i obrazu można też znaleźć w innym gatunku wierszy, które z inicjatywy Piskorskiego pisali nowo promowani doktorzy. Nie mają one rycin, ale ich tematem są rzeczywiste dzieła sztuki, ukazujące Matkę Boską lub Ukrzyżowanego Chrystusa⁶.

Różnorodne formy słowno-obrazowe Piskorski stosował również w teatrze. Wyobrażenie o tym aspekcie jego działalności daje program monumentalnego spektaklu wystawionego przez niego z okazji koronacji Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Ów tekst, napisany najpewniej (podobnie jak cały dramat) przez profesora odpowiedzialnego za jego wystawienie⁷, ma wyraźny charakter poetycki i streszcza dramat za pomocą wyrafinowanych środków stylistycznych, dając tylko pośrednie pojęcie o dynamice jego akcji. Można przypuszczać, że mimo chronologiczno-linearnej fabuły głównego utworu Piskorskiemu udało się zgrabnie uniknąć monotonii. Kolejne partie akcji były na przemian pokazywane wprost, w sposób alegoryczny czy symboliczny, bądź referowane przez personifikacje lub opiewane przez chór. Narrację rytmizowały też sceny triumfalnego pochodu Wolności, *simulacra*, czyli zapewne żywe obrazy oraz prezentacje motywów heraldycznych. Wszystkie te elementy mogły być dość skomplikowane, o czym świadczy fragment ostatniego aktu, w którym

Musae Iagiellonicae, in saltu morphasmi, stemma Sere-
nissimi nomenque cum anagrammatis referente, stellatam
coronam, in lunari circulo texunt.

¹ Zob. Kemp 1981 – tam liczne przykłady użycia emblematów we wnętrzach kościelnych.

² Zob. Maślińska-Nowakowa 1969.

³ Piskorski 1664a.

⁴ Na temat związków między tymi sztukami zob. Pelc 2002, s. 309.

⁵ Zob. s. 240.

⁶ *Sacratissima Maiestas* 1698; *Arbor Vitae* 1700. Na temat tych zbiorów zob. s. 222–232.

⁷ Na temat okoliczności wystawienia i treści przedstawienia zob. s. 233–236.

Jagiellońskie Muzy tańcem przemiany herb Najjaśniejszego
i jego imię oddając z anagramami, składają gwieździstą koronę
w księżycowym kregu.

W ten sposób, przy zachowaniu klarownego przekazu dydaktycznego, skierowanego raczej do szerokiej publiczności, Piskorski wplótł w akcję wiele wyrafinowanych rozwiązań obrazowo-alegorycznych. Jednym z zastosowanych środków wyrazu był balet, gdyż tak należy interpretować wzmianki o pokazywaniu czegoś za pomocą tańca. W programie rozróżniono jego odmiany, takie jak balet wojenny (*saltus pyrrhichen*) i ukazujący przemiany (*saltus morphasmi*). Na tej podstawie można przypuszczać, że przedstawienie posiadało oprawę muzyczną, która z reguły towarzyszyła przedstawieniom tanecznym.

Wyrafinowana konstrukcja krakowskiego spektaklu jest charakterystyczna dla siedemnastowiecznego teatru, który miał wyraźny charakter emblematyczny. Knapp i Tüskés wskazali na miejsce tej sztuki w teorii literatury oraz jego związki z emblematyką opisane przez Martina Du Cygne'a i Bohuslava Balbína. Zebrali też liczne przykłady użycia symbolicznych środków wyrazu w praktyce teatralnej (zwłaszcza w teatrze szkolnym), uwzględniając nie tylko role, postaci i personifikacje, ale też dekoracje i kostiumy⁸. Francuski pisarz wskazywał, że właściwa akcja sztuki powinna być przerywana przez interludia, w których postaci mitologiczne pokazują jako *mirabiles res* pewne rzeczy, które są niezbędne dla zrozumienia sztuki przez widza. W odróżnieniu od akcji, która opiera się na narracji literackiej, owe *res* mają charakter obrazowy, a właściwy sens ujawnia dopiero połączenie obu tych elementów, podobnie jak ikon i lemma składają się na znaczenie emblematu. Du Cygne zalecał też wprowadzanie scen niemych – będących rodzajem enigmy dla widza – które publiczność musi sama zinterpretować, uznając, że każdy akt powinien mieć taką scenę⁹. Dzięki towarzyszeniu muzyki mogły one przybierać formę baletu.

Należy podkreślić, że Piskorski nie tylko obficie czerpał z siedemnastowiecznej kultury symbolicznej, ale ją tworzył i modyfikował. Poruszając się na styku malarstwa i literatury, podejmował on odważne eksperymenty artystyczne nie tylko z samodzielną formą pisarską, ale też z programem złożonego dzieła sztuki. Ich oddziaływanie było niewielkie i ograniczało się właściwie do wprowadzenia rycin alegorycznych w kilku późniejszych zbiorach stemmatów doktorskich. Za to dzieła będące efektem tych eksperymentów odznaczają się rzadko spotykana oryginalnością, a niezwykłość założenia w Grodzisku wykracza daleko poza skalę lokalną.

⁸ Knapp, Tüskés 2003, s. 143–151, 160–165.

⁹ Du Cygne 1664, s. 239–287.

Estetyka

Wspólną cechą realizowanych przez Piskorskiego inicjatyw artystycznych jest dążenie do jak najwspanialszego ozdobienia miejsc kultu. Wpisuje się ono w podejście do sztuki sakralnej reprezentowane przez jezuitów i najpełniej skodyfikowane przez św. Roberta Bellarmina. Głosił on, że doskonałość dzieł wykonanych przez ludzi jest odbiciem piękna Boga i zalecał jak najbogatsze zdobienie kościołów akcentując wymowę katechetyczną takich działań¹⁰. Wydaje się, że w Polsce takie stanowisko było powszechne, a wpływ kultury francuskiej, zyskujące stopniowo na znaczeniu w 2. połowie w. XVII, nie szły na szczęście w parze z przeszczepieniem dominującego tam sceptycznego stosunku do sztuki sakralnej¹¹.

Rozważając zakres inspiracji estetycznych Piskorskiego, wcześniejsi badacze przeważnie poprzestawali na stwierdzeniu, że był on wielbicielem sztuki Berniniego¹². Jest to wniosek tyle słuszny, ile zbyt ogólny, by pozostawić go bez próby doprecyzowania. Można to jednak zrobić tylko na poziomie hipotez, ponieważ poglądy profesora na sztukę trzeba rekonstruować na podstawie analizy samych dzieł, a ich zbieżność z głoszonymi przez artystę nie jest jeszcze dowodem bezpośredniej inspiracji. Bernini, najbardziej wpływowego twórcy swoich czasów, był bowiem nie tyle samodzielnym teoretykiem, ile wyrazicielem poglądów, które zapewne były w jego czasach szeroko rozpowszechnione.

Jednym z nich, była – jak się wydaje – bliska Piskorskiemu koncepcja wiążąca sztukę z teologią przez zaakcentowanie roli boskiego natchnienia, będącego wyrazem jego łaski¹³. Również Berninowska zasada *summa ars celare artem*, według której artysta powinien umieć pokonać trudności w taki sposób, żeby widz nie zdawał sobie z nich nawet sprawy¹⁴, może być uznana za jedną z powszechnych zasad sztuki w. XVII. Wydaje się, że Piskorski stosował ją świadomie, wprowadzając do wznoszonych przez siebie budowli różnego rodzaju korektury optyczne. Szczegółowy opis różnych przykładów ich użycia można było znaleźć w traktacie Juana Caramuela, który sporo miejsca poświęcił stosowaniu korektur w architekturze oraz w tworzących jej wystrój sztukach plastycznych¹⁵.

Wspomniana zasada ukrywania sztuki łączy się więc ze zjawiskiem iluzjonizmu, którego zakres jest jednak znacznie szerszy. Jan Białostocki, porównując Berninowskie Schody Królewskie w pałacu watykańskim (il. 341) i Borrominowską galerię w pałacu Spadów (il. 342), zauważył, że pierwszy architekt stwarzał złudzenia, by skorygować



niedoskonałość przestrzeni, drugi zaś – by sprawić wrażenie, że jest ona inna niż w rzeczywistości¹⁶. Piskorski używał iluzji w obu sytuacjach; aranżując grodzkie kaplice, starał się wykorzystać perspektywę do ich optycznego powiększenia¹⁷, a we wnętrzu kościoła św. Anny za pomocą licznych korektur uzyskano wrażenie większej regularności¹⁸.

Elementy iluzjonistyczne zastosowano nie tylko w architekturze, lecz także w wystroju kolegiaty, na który składają się malowane „rzeźby” i rzeźbione „obrazy” oraz kompozycje integrujące obie sztuki¹⁹. Jest to jeden z przejawów dążenia do artystycznej syntezy, należącego do głównych cech twórczości Berniniego, który – według słów biografy –

sia stato il primo, che abbia tentato di unire l'architettura con la scultura, e pittura in tal modo, che di tutte si facesse il bel composto²⁰.

był pierwszym, który połączył architekturę z rzeźbą i malarstwem w taki sposób, żeby ze wszystkich zrobić piękną całość.

Chociaż eksperymenty na pograniczu sztuk mają często wymiar popisu artystycznej wirtuozerii, to trzeba pamiętać, że ani w Rzymie, ani w Krakowie nie stanowiła ona nadrzędnego celu, a jedynie była środkiem wyrazu podporządkowanym retorycznej koncepcji dzieła. Podejście Piskorskiego do zagadnienia iluzji wydaje się zgodne z poglądami Pietra

341. Rzym, pałac watykański, Schody Królewskie, proj. Gianlorenzo Bernini, fot. wg <https://goo.gl/oV6qDj>

342. Rzym, pałac Spadów, galeria, proj. Francesco Borromini, fot. Sailko

¹⁰ Zob. Krasny 2010, s. 68–76.

¹¹ Na ich temat zob. Krasny 2016.

¹² Baczkowska 1981, s. 559; Karpowicz 1994, s. 14.

¹³ Zob. Białostocki 1962, s. xxv.

¹⁴ Zob. Białostocki 1962, s. xxxii.

¹⁵ Caramuel 1678, cz. 7, s. 40–64.

¹⁶ Białostocki 1962, s. xxxi.

¹⁷ Zob. s. 96.

¹⁸ Zob. Gomoliszewski 1966, s. 15–20.

¹⁹ Zob. s. 65.

²⁰ Balducci 1682, s. 67. Zob. też Lavin 1980. Sam Bernini poruszył ten problem w tekście o projektach fasady katedry mediolańskiej, będącym jedną z jego nielicznych wypowiedzi teoretycznych (zob. Morello 2008, s. 238).

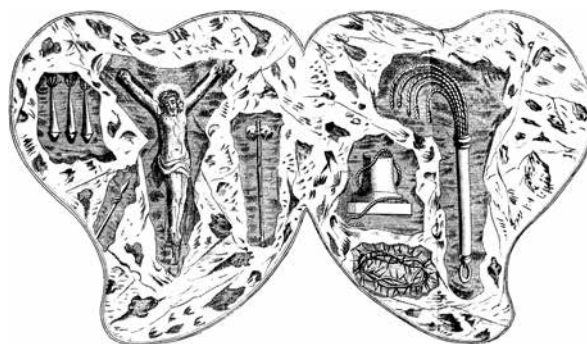
343. Serce św. Klary z Montefalco, wg Eder 1698

Sforzy Pallavicina, który głosił, że jej fałsz może pomóc w odkrywaniu prawd wiary¹.

Retoryczny paradygmat może też do pewnego stopnia tłumaczyć inny ciekawy problem związany z dziełami powstałymi według koncepcji Piskorskiego. Przy wyraźnym zainteresowaniu historią i silnym zaangażowaniu w propagowanie kultu świętych z czasów Piastów i Jagiellonów², jego działania nie zdradzają refleksji nad przeszłością sztuki. Znamienne, że sceny z życia Salomei ukazano przeważnie na tle monumentalnej architektury klasycyzmu, a postaci przedstawiono w współczesnych szatach (il. 88, 90, 94, 98, 109, 111,). Było to oczywiście zgodne z powszechną w tym czasie konwencją aktualizacji³. Jej podstaw należy jednak upatrywać nie tylko w chęci przybliżenia odbiorcom wydarzeń odległych chronologicznie i geograficznie, ale też w położeniu nacisku na ich ponadczasową wymowę. Wobec takiego celu próby oddania realiów historycznych mogły się wydawać nie tyle niemożliwe, ile po prostu niepotrzebne. Taka interpretacja jest zgodna z częstym wśród ówczesnego duchowieństwa traktowaniem historii nie jako autonomicznego przedmiotu zainteresowań, ale jako zbioru egzempli, głównie o charakterze moralnym, których użyteczność rozpatrywano pod kątem wykorzystania w homiletyce.

Trzeba jednak zaznaczyć, że stosunek Piskorskiego do sztuki był też uwarunkowany przez wiele innych czynników, wśród których znaczącą rolę odegrała jego osobista formacja intelektualna oraz ogólny spadek zainteresowania kulturą artystyczną wcześniejszych epok. Jest on widoczny po okresie fascynacji przeszłością w I. połowie w. XVII, uwarunkowanej przez badania archeologii chrześcijańskiej⁴ oraz próby zdefiniowania architektury dawnej i współczesnej⁵. Skutkiem tych okoliczności była głęboka fascynacja antykiem i dominacja klasycystycznego gustu, który uznawano za uniwersalny i stosowano ukazując sceny z każdej epoki. Znamienne dla tego okresu wydaje się stanowisko Caramuela, który poświęcił sporo miejsca początkom i dziejom architektury uwzględniając nawet bogato ilustrowane opisy budowli indiańskich. Autor ten przedstawił też charakterystykę „el orden gothico”, traktując go jako jeden z porządków architektonicznych, reprezentowany przez katedry w Sewilli, Salamance i Mediolanie, który wprawdzie nie jest piękny, ale bardzo trudny i pracochłonny⁶.

Charakterystycznym aspektem tej fascynacji było częste przywoływanie pogańskich bogów, których wprowadzano również do wypowiedzi na tematy związane z teologią chrześcijańską⁷. Było to możliwe, gdyż mieszkańców



Olimpu traktowano jako personifikacje lub alegorie. Takie ich postrzeganie, mające źródło w pismach Fulgencjusza⁸, rozwijał m.in. Maciej Kazimierz Sarbiewski, który stosował metodę interpretacji mitów opartą na założeniu, że można w nich znaleźć ukryte prawdy przyrodnicze, etyczne i teologiczne⁹. Te ostatnie traktował jako sfabularyzowane echo Objawienia, co uzasadniało sięganie do mitologii w chrześcijańskiej twórczości artystycznej¹⁰. Piskorski odwołał się do tej koncepcji w kazaniu na uroczystość Matki Boskiej Gromnicznej, prezentując mit o Cererze poszukującej Prozerpiny jako alegorię Bożej Rodzicielki szukającej duszy ludzkiej porwanej przez diabła:

Rzekłby kto, że to bajka, na kazaniu miejsca mieć niegodna; a ja mówię, że to wielka nauka [...], że sami poganie, nie mając światła Wiary świętej, Ewangelii świętej, a przecie uznawali, że jest piekło [...], iż Pluto diabeł na piękną jedynaczkę Matki swojej, na duszę ludzką ustawicznie dybie, zasadzki czyni i onę, kiedy może do piekła porywa. Wielka zaiste nauka, że pogaństwo w ciemnościach i cieniach śmierci siedzące, a przecie zdrowym rozumem tego dochodzili [...]¹¹.

Na koniec warto dodać, że wśród licznych kaznodziejskich metafor stosowanych przez Piskorskiego znalazła się jeszcze inna, która rzuca światło na jego poglądy estetyczne, dotycząc kwestii oryginalności dzieła sztuki. W homilii na święto Siedmiu Boleści Marii wspominał on relikwię serca św. Klary z Montefalco (il. 343), na którym dopatrzono się insygniów Męki Pańskiej:

Więc dziwujemy się patrząc na serce ś. Klary de Montefalcone, na której sercu wszystkie męki Pańskiej instrumenta zostają, dotąd żywe, *ad vivum* wyrażone; aleć to kopia tylko z Oryginału samego, z serca bolesnego Matki Bożej odmalowana: a jako oryginał obrazu jakiego wszystkie kopie uczynione z niego daleko przewyższa,

¹ Delbeke 2004.

² Zob. s. 216–222.

³ Zob. Łepkowski 2015. Tam starsza literatura.

⁴ Zob. Blaschke 2014.

⁵ Zob. Kurzej 2015c.

⁶ Caramuel 1678, cz. 5, s. 74, 75.

⁷ Zob. s. 256, 257.

⁸ Zob. Seznec 1940, s. 94.

⁹ Sarnowska-Temierusz 1969.

¹⁰ Stawecka 1972, s. 18–23.

¹¹ Piskorski 1706, s. 509, 510.

tak wszystkie którychkolwiek świętych kompasje, polutowania nad męką Chrystusową jedna boleść serdeczna Matki Boskiej niedościgłym sposobem przechodzi¹².

Fragment ten pozwala przypuszczać, że cenił on nie tylko oryginalność koncepcji dzieła sztuki, ale też autentyczność jego autorstwa. Tłumaczy to skrupulatne odnotowywanie nazwisk twórców w księdze rachunkowej kościoła św. Anny i dumę z zamówienia najwybitniejszego obrazu do kościoła św. Anny u Paola Paganiego.

Matematyka, gnomika, astronomia

Osadzenie działalności Piskorskiego w kontekście różnych dziedzin twórczości literackiej należy uzupełnić o zarysowanie kręgu jego inspiracji z zakresu nauk matematycznych. Po śmierci Jana Brożka i Jana Tońskiego uniwersytet nie był znaczącym ośrodkiem ich rozwoju¹³. Szansą na zmianę tego stanu był projekt otwarcia szkoły rycerskiej wysunięty przez architekta Krzysztofa Mieroszewskiego i zatwierdzony przez sejm w r. 1677. Działając pod egidą uniwersytetu miała ona nauczać dziedzin przydatnych w sztuce wojennej łącznie z matematyką i inżynierią wojskową. Przedmioty wojskowe mieli wykładać „doctores armorum”, a teoretyczne – akademicy profesorowie sztuk; uniwersytet sprawowałby nadzór nad kształceniem, a studenci mieliby prawo do immatrykulacji. Do utworzenia szkoły nie doszło, ale architekt przekazał akademii swoją bibliotekę, notatki i rękopis *Architecturae Militaris*, który najprawdopodobniej miał być jej podręcznikiem¹⁴.

W 2. połowie w. XVII największe znaczenie dla rozwoju matematyki mieli uczeni jezuitcy, z którymi Piskorski mógł się zetknąć dzięki długoletnim związkom z dworem Jana III. Król bardzo interesował się sztuką i różnymi dziedzinami nauki, swą erudycją budząc u współczesnych podziw, który zdaje się wykraczać poza ramy dworskiego pochlebstwa¹⁵. Do najciekawszych uczonych jego kręgu należeli dwaj jezuitcy – Adam Adamandy Kochański i Stanisław Solski. Pierwszy z nich, obyty w świecie matematyk, filozof i fizyk był

¹² Piskorski 1706, s. 569.

¹³ Przyboś 1964, s. 316, 320. Na temat zainteresowania Brożka architekturą zob. Pytlarz 1998.

¹⁴ Malkiewicz 1976b; Targosz 1991, s. 272. Swoje prace z zakresu inżynierii wojskowej wysyłał też uniwersytetowi Andrzej Maksymilian Fredro, który zwracał się do rektora Andrzeja Kucharskiego z prośbą o opinię na ich temat (Targosz 1991, s. 276, 277).

¹⁵ Zob. zwłaszcza Targosz 1991. Irena Komasa przytoczyła, niestety bez wskazania źródła, wypowiedź pewnego cudzoziemca, według której „król jest dowcipu niepospolitego, zawołany teolog, filozof, matematyk i historyk. Anielską posiada pamięć [...] Lubi przestawać z osobami uczonymi i dowcipnymi, sam wiele czyta” (Komasa 1982, s. 66, 67).



344. Gwiazdozbiór Tarczy Sobieskiego, ryc. Karola de la Haye wg rys. Andrzeja Stecha, wg Hevelius 1690

kapelanem królewskim, a od r. 1691 również nadwornym bibliotekarzem¹⁶. Drugi, od r. 1666 kapelan, a od r. 1683 przyboczny matematyk i geometra, był także doradcą i przyjacielem Sobieskiego. Solski zasłynął nie tylko jako praktyk, ale przede wszystkim jako teoretyk i popularyzator architektury i innych nauk matematycznych¹⁷.

Ze względu na tradycyjną niechęć akademików do Towarzystwa Jezusowego trudno przypuszczać, by przyszyły rektor blisko przyjaźnił się z zakonnikami, ale zapewne miał okazję do wymiany poglądów, a może nawet był zmuszony z nimi polemizować. Wiadomo bowiem, że król zachęcał swych nadwornych uczonych do różnorodnych dysput i polemik, które często bywały bardzo ożywione. Kazimierz Sarnecki wspominał o ostrych sporach teologicznych pomiędzy królewskim spowiednikiem jezuitą Maurycym Votą a posłem francuskim Melchiorem de Polignac, którzy „dyskursy swoje mieli i nimi króla JM cieszyli, a najbardziej w ten czas, kiedy się z sobą wadzili, którym umyślnie sam król JM takowe kwestie zawsze zadawa, że się z sobą czasem poswarzą”¹⁸. Piskorski zetknął się też zapewne z innymi królewskimi kaznodziejami – jezuitą Tomaszem Młodzianowskim i augustianinem Janem Chryzostomem Gołębiowskim¹⁹.

Wśród nauk przyrodniczych szczególną pozycję zajmowała astronomia, która łączyła matematyczne obliczenia dotyczące mechaniki ciał niebieskich z ich poetycką interpretacją, decydującą o popularności tej dyscypliny w kręgach dworskich. Zainteresowanie badaniami nieba ze strony Jana III znalazło wyraz w poparciu, jakiego udzielał Janowi Heweliuszowi. Gdański astronom dedykował królowi swoje główne dzieło *Machinae coelestis pars posterior* z r. 1679, zawierające obserwacje ruchu słońca, księżyca, planet i gwiazd, wspominając, że władca niejednokrotnie dodawał mu ducha i zapału do pracy. Uczony odwdzieczył się,

¹⁶ Komasa 1982, s. 45. Na temat Kochańskiego zob. Lisiak 2005.

¹⁷ Komasa 1982, s. 47; Targosz 1991, s. 277–287; Grzebień 2001.

¹⁸ Targosz 1991, s. 29.

¹⁹ O ich związku z dworem wspomina Komasa 1982, s. 48.

345. Czerniaków, kościół Bernardynów, *Wyznaczenie miejsca pod budowę kościoła*, fot. M. Kurzej



346. *Horoscopum catholicum Societatis Iesu*, wg Kircher 1671

nazywając jeden z odkrytych przez siebie gwiazdozbiorów Scutum Sobiescianum (il. 344) – dla upamiętnienia wiktorii wiedeńskiej¹. Astronomią interesował się też Stanisław Herakliusz Lubomirski, który w r. 1681 pożyczył od Pierre'a des Noyersa świeżo wydaną książkę *Dissertation sur les comètes*, autorstwa Claude'a Mallemasa de Massange'a². Ogień spadający z nieba stał się potem głównym elementem legendy o założeniu kościoła na Czerniakowie (il. 345), według której takie zjawisko wskazało fundatorowi miejsce pod przyszłą świątynię³.

W związku z praktycznym zastosowaniem astronomii Piskorski musiał się też zetknąć z podstawą jej teorii, choć nie była ona dla niego raczej samodzielnym przedmiotem zainteresowań, ale raczej źródłem literackich metafor. Taki charakter mają ułożony przez niego horoskop⁴ oraz obszerny fragment kazania o bł. Salomei, w którym porównał cnoty klaryski do gwiazd, analizując ich rodzaje i wielkości:

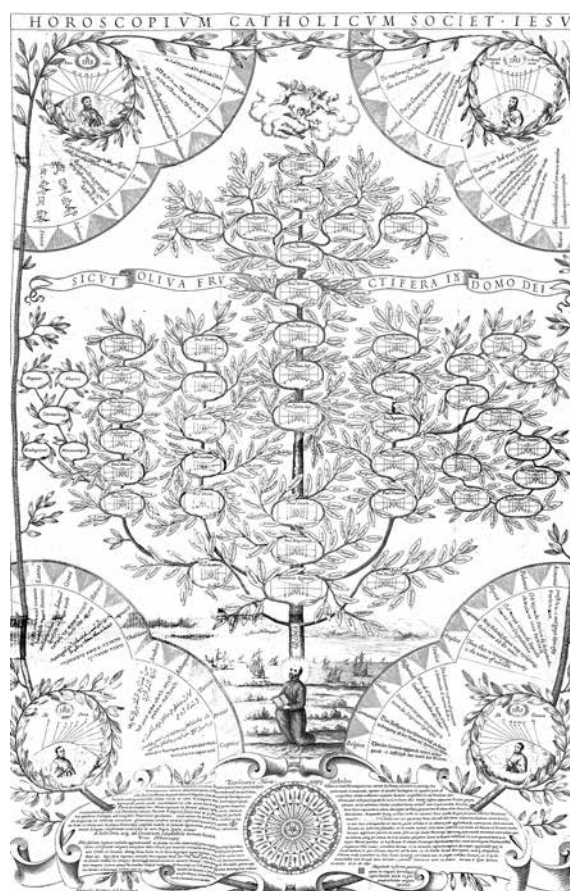
Tych gwiazd wielkość, światłość, ozdobę, któremi ukoronowana zaszła drogę Oblubieńcowi swemu i Oblubienicy jego Najświętszej Matce Bożej b. Salomea Panna, kto chciałby opisać, niech weźmie na podobieństwo te gwiazdy na firmamencie świecące, które się zowią stateczne, *stellae fixae*, opuściwszy te światła, abo gwiazdy niższe, które *errones* – błąkającymi się zowią, bo się tacy niestatkowie tulacze, na Koronę Stateczności Panieńskiej b. Matce Salomei nie znidą. Niech, mówię, weźmie te stateczne wysokiego firmamentu gwiazdy i niech uważy jako są wielkości, a zatem i światłości sześciorakiej [...] według zgodnej wszystkich astrologów nauki. Co rozumienie Najmilszy moi, jakiej też jest wielkości, a zatem i światłości owa najmniejsza na niebie świecąca gwiazda,

¹ Targosz 1991, s. 308–312, 325, 340.

² Targosz 1991, s. 338.

³ Zob. Herman 2015, s. 327.

⁴ Zob. s. 256.



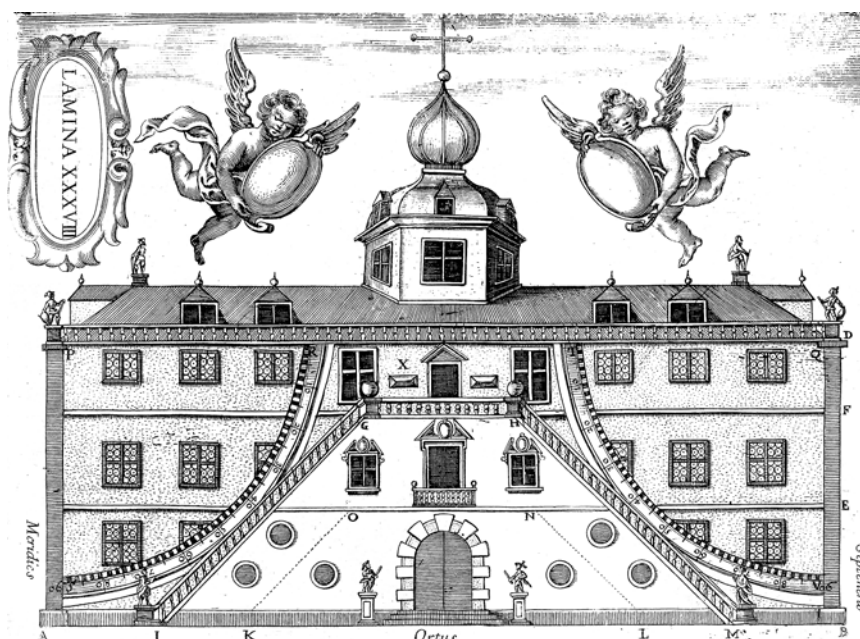
której oko ludzkie lewo dojrzeć może? Odpowiadam, że gdyby ta ziemia, która ma w okrąg sześć tysięcy mil polskich przeszło, stała się nad to niż jest osiemnaście razy większa, dopiero by wielkością najmniejszej tej gwiazdki szóstego wielkości wyrównała⁵.

⁵ Piskorski 1706, s. 854.

Takie metaforyczne traktowanie nauk przyrodniczych podzielano w w. XVII wielu intelektualistów, zwłaszcza tych należących do katolickiego duchowieństwa⁶. Za charakterystyczną można tu uznać postawę Athanasiusa Kirchera – jednego z najsłynniejszych uczonych tamtego stulecia – który łączył wyniki wszechstronnych studiów nad naturą z pogłębioną interpretacją teologiczną. Ten pracujący w Rzymie jezuita był dobrze znany w Polsce. W bibliotece Jana III znajdowało się aż czternaście jego prac⁷, a on sam korespondował z Solskim, który pomógł mu w studiach nad obeliskami, wysyłając informacje o słupie ustawionym w Konstantynopolu przez Teodozjusza Wielkiego⁸.

W tekstach Piskorskiego widać silny wpływ dzieł Kirchera z zakresu geologii⁹, ale krakowski profesor mógł się też inspirować pracą poświęconą zagadnieniom światła. Jej największa część dotyczy konstruowania zegarów słonecznych oraz związanych z nimi konceptów formalnych i treściowych. Jezuita zaprezentował liczne przykłady symbolicznego zastosowania czasomierzy, proponując ich wykonanie według motywów heraldyki cesarskiej lub papieskiej oraz wykorzystanie w ten sposób godła jezuitów. W książce znalazła się też wielka rycina (il. 346) (wykonana oczywiście według inwencji autora) zatytułowana *Horoscopum catholicum Societatis Iesu*, na której, w nawiązaniu do nazwiska ówczesnego generała, ukazano placówkę zakonu jako gałęzie drzewa oliwnego. Gałąź odpowiadającą każdej prowincji zaznaczono zegarem słonecznym, a osobne gnomony zestawiono też z wizerunkami świętych zakonnych na bocznych konarach drzewa¹⁰. W publikacji zawarto też instrukcję wykreślenia rysunków anamorficznych, a nawet propozycję wykorzystania światła do różnorodnych sztuczek „magicznych”, takich jak urządzenie do wyświetlania obrazów na ścianie, przypominające rzutnik do przeźroczystości¹¹. Ostatnią część poświęcono metafizycznej symbolice światła, która jest wyraźnie zbieżna z jego użyciem w konceptach Piskorskiego¹².

Powyższe uwagi nie są oczywiście wyczerpującą odpowiedzią na pytanie o to, co zainspirowało Piskorskiego do tak niezwykłego wykorzystania światła w planowanych przez niego budowlach. Jej udzielenie nie wydaje się możliwe, co sugeruje, że te pomysły były w dużym stopniu oryginalne, choć można się domyślać ich częściowego uwarunkowania przez budowle znane profesorowi bezpośrednio bądź z literatury. Wśród tych ostatnich mogło być usytuowane w korelacji z pozycją ciał niebieskich obserwatorium Tychona Brahego na wyspie Ven, które szczegółowo



opisał Caramuel¹³ (il. 347). Z kolei efekty świetlne związane z ruchem słońca mogły występować już w znacznie wcześniejszych budowlach krakowskich¹⁴. Szukając możliwych inspiracji Piskorskiego, trzeba też podkreślić znaczenie pałacu w Wilanowie, w którym co prawda nie zaobserwowano efektów świetlnych, ale dostrzeżono szczególną rolę symboli astronomicznych, łączących najważniejsze wątki programu treściowego¹⁵.

Przy braku jakichkolwiek lepiej opracowanych przykładów podobnego postępowania równie trudno rozstrzygnąć, w jaki sposób Piskorski planował efekty świetlne od strony matematycznej. W niektórych przypadkach obliczenia kąta padania promieni słonecznych, wielkości diafragmy i odległości oświetlanego obiektu mógł przeprowadzić samodzielnie lub korzystać z pomocy uniwersyteckich matematyków. W innych obliczenia mogły zostać zastąpione przez uważną obserwację wznoszonej budowli lub nawet przyszłego miejsca jej powstania oraz wyobraźnię przestrzenną. Pozostając na poziomie ostrożnej spekulacji można jedynie przypuszczać, że Piskorski najpierw zaplanował efekty główne, a później uzupełnił je o dodatkowe, które dało się uzyskać z wykorzystaniem ważniejszych elementów zawartych już wcześniej w projekcie architektonicznym i ikonograficznym. W kościele św. Anny punktem wyjścia było prawdopodobnie oświetlenie grobu św. Jana i ołtarza głównego, będące kluczowym elementem całego programu treściowego. Mniej istotna, choć spektakularna jest iluminacja figur świętych w prezbiterium i rodziców Marii w arkadzie jej kaplicy, natomiast efekty z figurami

347. Obserwatorium astronomiczne Uraniborg, wg Caramuel 1678

⁶ Zob. Sokolski 1992.

⁷ *Katalog ksiąg...*, s. 1, 79.

⁸ Targosz 1991, s. 253.

⁹ Zob. s. 251, 252.

¹⁰ Kircher 1671, s. 187–227, 274–423, 675–689.

¹¹ Kircher 1671, s. 129–136, 716–721, 768–769.

¹² Zob. s. 255–260.

¹³ Caramuel 1678, cz. 7, s. 64–66.

¹⁴ Zob. s. 258.

¹⁵ Górska 2006. Zob. s. 78.

aniołów w nawie i na fryzie mają znaczenie drugorzędne i mogły być dobrane w sposób bardziej przypadkowy.

Sposób wykorzystania światła łączył się u Piskorskiego ściśle z zainteresowaniem budową zegarów słonecznych. Ich nagromadzenie w Grodzisku, podobnie jak promieni słonecznych w kościele św. Anny, miało przede wszystkim na celu wzmocnić retoryczną wymowę programu. Nie jest to zresztą podejście wyjątkowe¹, gdyż wspomniane już czasomierze na elewacjach pałacu w Wilanowie również są tylko jednym z elementów złożonego programu o wielowarstwowej symbolice. Szczególne miejsce zajmuje w nim wątek astrologiczny, zaznaczony w malarskiej dekoracji plafonów wnętrza².

Nie wiadomo, czy Piskorski samodzielnie wykreślił i ustawił zegary w Grodzisku, ale jest to możliwe, gdyż różne sposoby konstruowania takich urządzeń zostały dokładnie opisane w ówczesnej literaturze. Twórca Grodziska mógł korzystać z podręcznika geometrii autorstwa Solskiego, który poświęcił temu zagadnieniu jedną z jego części, prezentując różne rodzaje zegarów słonecznych³. Był wśród nich też zegar bez wskazówki, wykreślony jednak nie na walcu (jak w Grodzisku⁴), lecz na kuli⁵.

Pomysł, by w podobnym charakterze wykorzystać obelisk, mógł zostać zaczerpnięty (oprócz antycznych

pierwowzorów rzymskich⁶) z krakowskiej działalności Jerzego Joachima Retyka. Był on autorem erudycyjnego tekstu, planowanego jako wstęp do niezrealizowanej edycji dzieł matematycznych Johanna Wernera, w którym wychwalał obeliski jako przyrządy astronomiczne wynalezione przez samego Boga, będące zarazem narzędziem i symbolem poznania. Matematyk wznosił też pod Krakowem piętnastometrowy obelisk, który służył mu do obserwacji nieba i pomiarów trygonometrycznych, a także najprawdopodobniej zainspirował Jana Januszowskiego do wykorzystania tego symbolu jako sygnetu drukarskiego⁷.

Piskorski interesował się też zagadnieniami perspektywy i optyki, czego najciekawsze przykłady znajdowały się w Grodzisku. Należą do nich iluzjonistyczna struktura ołtarza w tamtejszym kościele, nieodwracające lustro w puśtelni i malowidła anamorfczne w kaplicach⁸. To ostatnie rozwiązanie – niemające w Polsce żadnych znanych odpowiedników – mogło być zainspirowane przez literaturę. Przykładów mogły dostarczyć wspomniane dzieła Tesaura⁹, Kirchera¹⁰ i Caramuela¹¹, a bardziej szczegółowy opis różnych rodzajów takich kompozycji znalazł się w podręczniku *Magii uniwersalnej* autorstwa Gaspara Schotta¹².

¹ Dreścik 1987, s. 57.

² Zob. Karpowicz 1976, s. 100–156.

³ Solski 1686, s. 36–76.

⁴ Zob. s. 85.

⁵ Solski 1686, s. 54, 55. Taki zegar zachował się wykorzystany wtórnie jako gałka stali w kaplicy Zygmuntowskiej.

⁶ Zob. s. 78.

⁷ Zob. Kiliańczyk-Zięba 2015, s. 244–247.

⁸ Zob. s. 96.

⁹ Tesaurus 1654, frontyspis.

¹⁰ Kircher 1671, s. 129–136.

¹¹ Caramuel 1678, cz. 7, s. 40–64.

¹² Schott 1657, s. 100–170.

GLÓWNE WĄTKI TREŚCIOWE

Córka Gołębice Niebieskiej. Homiletyka maryjna

Programów ikonograficznych układanych przez Sebastiana Piskorskiego nie można właściwie zinterpretować bez rozpoznania specyfiki jego pobożności. Trzeba jednak pamiętać, że duchowny poruszał kwestie teologiczne głównie w kazaniach, dlatego należy wziąć pod uwagę specyfikę tego rodzaju wypowiedzi. W w. XVII ich charakterystyczną cechą było szerokie posługiwanie się conceptem, który mógł pełnić w kazaniu różne funkcje – od anegdoty wprowadzonej dla zainteresowania słuchaczy po obszerną metaforę, której podporządkowano cały wywód. Jak zauważył Wiesław Pawlak, wzbogacanie kazań o koncepty mogło skutkować niebezpiecznym przejściem od homiletyki do sofistyki. Potrydencka literatura kaznodziejska zawiera przeciwko temu liczne przestrogi, przypominając, że kaznodzieja nie może głosić niczego nowego, a jedynie pewne i ustalone prawdy wiary. W przeciwieństwie do biblistyki dawna kaznodziejska egzegeza Pisma Świętego dotyczyła raczej oderwanych słów niż całego tekstu, co doprowadzało ją do odmiennych wniosków¹³. Do analizy poglądów teologicznych Piskorskiego właściwsze wydaje się podejście metodologiczne Stanisława Rumińskiego, który uważał, że zbiory kazań można traktować jak syntezę teologiczną i przebadał w ten sposób zbiór homilii maryjnych Jacka Liberiusza¹⁴.

W odróżnieniu od mówców z 1. połowy w. XVIII¹⁵ Piskorski chętnie posługiwał się conceptem, który czasem rozciągał na kwestie teologiczne, ale zawarte w niektórych homiliach wypowiedzi na temat pochodzenia i natury Matki Boskiej są w miarę spójne, co pozwala widzieć w nich odbicie poglądów autora, zwłaszcza w tych punktach, które zostały zaczerpnięte z traktatów teologicznych. Musiał się on też liczyć z tym, że kazania wydane w formie obszernego zbioru trafią do szerokiego grona odbiorców¹⁶, którzy poza pierwotnym kontekstem mogą je odczytywać literalnie. Dla rozważań na temat układanych przez Piskorskiego programów treściowych istotna jest jednak nie tyle doktrynalna poprawność jego kazań, ile zbieżność stawianych w nich tez z elementami dekoracji dzieł sztuki.

Pod tym względem najciekawsze są rozważania o naturze i pochodzeniu Matki Boskiej, którym Piskorski poświęcił sporo miejsca. Temat ten poruszył w kazaniu

wygłoszonym w r. 1682 w Jaworowie dla Jana III i Marii Kazimierzy, 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 teje 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, przyjście moje pierwsze niż wszystkiego stworzenia wystawienie¹⁷.

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 Damascena, 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 Wszchemocnego Matka, której podobna znaleźć się żadna i przed tym nie mogła i nie może na wieki¹⁸.

Tę argumentację Piskorski wykorzystywał do udowodnienia, że Maria przyszła na świat bez obciążenia grzechem pierworodnym. Dlatego rozważając kwestię jej genealogii, eksponował pierwiastek boski¹⁹, co doprowadziło go do stwierdzenia, że Maria „lubo ojca Joachima, Matkę Annę miała, jakoby ich nie miała, bo z nich pierworodnego grzechu nie zabrała”²⁰.

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 spokrewnienie Najświętszej Matki Boskiej ze wszystkimi osobami Trojce Najświętszej?”²¹, Piskorski znalazł następującą wskazówkę:

¹³ Pawlak 2005, s. 132, 133, 212–223. Na temat problemów związanych z kaznodziejską egzegezą zob. Neumayr 1938.

¹⁴ Rumiński 1976.

¹⁵ Zob. Pawlak 2005, s. 61.

¹⁶ Na temat popularności takich zbiorów zob. Pawlak 2005, s. 6, 7.

¹⁷ Piskorski 1706, s. 405.

¹⁸ Piskorski 1706, s. 406.

¹⁹ Piskorski 1706, s. 406–409, 433.

²⁰ Piskorski 1706, s. 409.

²¹ Piskorski 1706, s. 431.

Kto chce Genealogią, Parentelę, zrodzenie Najświętszej Matki Boskiej wywodzić, potrzeba aby umiał czytać Księgę Rodzaju, albo jako w Szkole Prawa uczą *Arbor Generationis* [...] Pójdźmyż tedy tę Księgę Rodzaju, albo to Drzewo spokrewnienia otworzywszy, szukać genealogiej Najświęt[szej] Matki Boskiej Nowo narodzonej, 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*¹.

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

Lubo Syn Boski począł się z Ducha ś., że jednak nie na podobieństwo Boskie, ale na podobieństwo ludzkie *in similitudinem hominum factus*; nie może się Duch ś. 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 spokrewniona 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 Wieczne².

Dlatego, dzięki swojemu pochodzeniu, Maria może udzielić wiernym Bożej łaski i miłosierdzia, co Piskorski uzasadniał parafrazując cytat z Syr 24,19:

Wołasz nas i przy terazniejszej szczęśliwego Narodzenia Twego chwalebnej uroczystości: *Transite ad me omnes, qui concupiscitis me, et de generationibus meis implemini*. Pójdźcie 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 pragniemy³.

Wątek godności Marii Piskorski rozwinął w kazaniu na święto Zwiastowania, wygłoszonym dla krakowskich kłarysek, 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 pierwotna była między wszystkim stworzeniem Stworze wszechmogącego córką. *Primogenita ante omnem creaturam*. [...] Jednoż jest Marii 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 niepodobna⁴.

Wywód o preegzystencji Marii Piskorski umieścił również w kazaniu na święto Nawiedzenia, wygłoszonym w kościele Karmelitów na Piasku⁵, 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 sprawująca”⁶. W konsekwencji Piskorski musiał więc uznać, że Maria jest jedną z osób boskich, a także wskazać jej pokrewieństwo z Trójcą Świętą:

Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens? A co zacz ta jest, jakiej Familiej, którego herbu? Ta która postępuje jako Jutrzenka wschodząca, piękna jako księżyc, wybrana jako słońce, straszna jako szyk 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 ut luna*. Ta to jest, która słońcu sprawiedliwości Synowi Boskiemu współlotna *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 wywiedzionej, 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 ziemi Matka Boska⁷.

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:

¹ Piskorski 1706, s. 434, 435.

² Piskorski 1706, s. 436, 437.

³ Piskorski 1706, s. 445.

⁴ Piskorski 1706, s. 450, 451.

⁵ Piskorski 1706, s. 481, 482.

⁶ Piskorski 1706, s. 480.

⁷ Piskorski 1706, s. 443, 444.

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 descendencją swoją miała⁸.

Jedno z kazań na uroczystość Wniebowzięcia, wygłoszone w kościele Mariackim, Piskorski poświęcił godności Marii jako królowej Nieba i Ziemi. Wychodząc od pytania o charakter jej praw do korony, doszedł do wniosku, że mają one charakter zarazem dziedziczny i elekcyjny, co było może zawołanym poparciem dla kandydatury Jakuba Sobieskiego na króla Polski. Według kazania Bóg podzielił swoje królestwo na dwie części, w których panują Sprawiedliwość i Miłosierdzie – władcą pierwszej jest Chrystus, a drugiej – jego Matka, która rządzi tam jako „wszystko władna monarchini”, której ludzie dobrowolnie oddają się pod opiekę⁹.

Poglądy Piskorskiego na naturę Marii są wyraźnym echem jednego z ciekawszych ówczesnych dyskursów teologicznych. Wybujała pobożność maryjna była jedną z cech siedemnastowiecznego katolicyzmu. Jednym z jej przejawów jest kazanie św. Piotra Damianiego o narodzeniu Marii, w którym benedyktyński teolog wyróżnił cztery sposoby (*modi*) obecności Boga w świecie. Trzy pierwsze przejawiają się kolejno: we wszystkich rzeczach stworzonych, czynieniu dobra i w objawianiu ludziom przyszłości oraz tajemnic Boskich, natomiast czwarty odnosi się wyłącznie do Marii, która jest pod względem natury z Bogiem identyczna: „Quatro modo inest uni creaturae, videlicet Mariae Virgini identitate, quia idem est, quid illa”¹⁰. Za życia Piskorskiego poglądy te przypomniał poczytny pisarz jezuitki Jean Crasset w traktacie *O prawdziwym nabożeństwie do Marii*, mającym wyraźny wydźwięk antyprotestancki¹¹.

Spośród krakowskich kaznodziejów za czasów Piskorskiego świętość Marii szczególnie akcentował Jacek Liberiusz, prepozyt konwentu Kanoników Regularnych Laterańskich przy kościele Bożego Ciała na Kazimierzu i fundator okazałej kaplicy kopolowej, przeznaczonej na pomieszczenie słynącego łaskami obrazu Matki Boskiej¹². Za św. Bernardynem ze Sieny Liberiusz głosił, że Maria została „wyniesiona i podwyższona do niejkiej z Bogiem równości przez niejką niezmierność i nieskończoność do-

skonałości i łaski”. Jej szczególna więź z Duchem Świętym zaczęła się w momencie Niepokalanego Poczęcia, a w akcie Wcielenia „osobliwym sposobem wziął ją Duch Święty za oblubienicę”. W ten sposób macierzyństwo Marii stało się podstawą jej szczególnej świętości, która – zdaniem kanonika – sięga samego Bóstwa¹³.

Nadmiernie akcentowany kult Matki Boskiej, usuwający w cień nabożeństwo eucharystyczne, raził niektórych pisarzy religijnych, stając się przedmiotem interesującego sporu teologicznego. Wyrazem jego zdecydowanej krytyki były napisane przez Adama Widenfelda i wydane anonimowo w r. 1673 w Gandawie *Monita Salutaria* – krótkie tezy ujęte w formę napomnień samej Matki Boskiej, opatrzone gęsto odniesieniami do Pisma Świętego. Maria protestuje w nich przeciwko oddawaniu jej czci należnej tylko jednemu Bogu¹⁴. Książeczka ta spotkała się z żywą reakcją innych pisarzy religijnych, wśród których do najbardziej poczytnych należał Louis-François d’Argentan. Obronie kultu Marii poświęcił on obszerny tom *Konferencji teologicznych*, gdzie w tonie polemicznym posunął się bardzo daleko w podkreślaniu świętości i akcentowaniu czci Bożej Rodzicielki¹⁵. Francuski kapucyn poświęcił obszerny fragment tego dzieła rozważaniom o związku Marii z osobami Trójcy, dochodząc do wniosku, że Matka Boska stanowi jej ostateczne dopełnienie – *totius Trinitatis complementum* – właśnie ze względu na pochodzenie od Ducha Świętego¹⁶. Poglądy mariologiczne Piskorskiego są więc echem aktualnej polemiki religijnej, dzięki czemu wyróżniają się oryginalnością na tle ówczesnego polskiego piśmiennictwa¹⁷. Nie znaczy to jednak, że były odosobnione, a fakt wygłoszenia najciekawszych kazań w obecności króla i dworu wskazuje na ich popularność wśród elit politycznych i intelektualnych.

Szczególne nabożeństwo Piskorskiego do Niepokalanej Poczętej Marii zostało zauważone przez współczesnych. Wspomniał o nim Samuel Jan Podgórski w panegirycznym nekrologu byłego rektora:

O lilia pirmaevae innocentiae Augustissimae Deiparae Virginis, quomodo in corde huius viri vernabaris? O Mysterium a seculis absconditum Immaculati Conceptus! Quot conceptus, in hac Intelligentia elicuiisti in volumine sermonum praelo donatorum, nonne augustius Regina Caelorum triumphat¹⁸.

O lilio młodzieńczej niewinności Najwspanialszej Równej Bogu Dziewicy, jakimże sposobem zakwitłaś w sercu tego

⁸ Piskorski 1706, s. 441, 442.

⁹ Piskorski 1706, s. 606–619.

¹⁰ Damiani 1642, t. 2, s. 100.

¹¹ Crasset 1678, t. 2, s. 20.

¹² Kurzej 2012, s. 361, 362.

¹³ Liberiusz 1670, s. 489, 490; Rumiński 1976, s. 50, 51, 66.

¹⁴ Scheffczyk, Stegmüller 1994.

¹⁵ d’Argentan 1680. Zob. też Stegmüller 1988, s. 226.

¹⁶ d’Argentan 1680, s. 48.

¹⁷ Przegląd najpopularniejszych polskich prac mariologicznych (nie uwzględniając Piskorskiego) zob. Andrasz 2006.

¹⁸ Podgórski 1707, k. B.2v.

człowieka? O przez stulecia ukryta Tajemnico Niepokalanego Poczęcia, jakież koncept wycisnęłaś z tego Rozumu prasą ofiarodawców w tomie kazań, jeśli nie taki, którym wspanialej triumfuje Królowa Niebios?

Wpływy prezentowanych przez Piskorskiego koncepcji teologicznych można odnaleźć w skomponowanych przez niego programach ikonograficznych. W kościele św. Anny najwyraźniejsze jest uwypuklenie wątków dotyczących Marii za pomocą symboli odnoszących się do światła oraz zestawienie wizerunków jej i Chrystusa w arkadzie otwierającej prezbiterium¹. Związek Marii z Trójcą Świętą Piskorski podkreślał przez zestawianie ich wizerunków. Stiukową figurę Marii Niepokalanej umieszczono w zwieńczeniu ołtarza dedykowanego Trójcy w kościele starosądeckim; kopułę kolegiaty akademickiej ozdobiono m.in. sceną Wstawiennictwa Marii przed Trójcą, a w apsydzie kościoła św. Andrzeja (i – jeśli obecny obraz powtarza pierwotną ikonografię – również w zwieńczeniu ołtarza w Grodzisku) ukazano scenę Koronacji Marii przez Trójcę. W kościele klasztornym temat ten połączono z sugestywną wizją hiszpańskiej mistyczki Mariny de Escobar, która była dla Piskorskiego kolejnym źródłem teologicznym².

Jednym ze źródeł podwójnej symboliki, odnoszonej zarówno do Chrystusa, jak i Marii, jest komentarz do Księgi Przysłów autorstwa Korneliusza a Lapide, wiążący obie postaci z metaforą Domu Mądrości. Kolejnym znaczeniem tego pojęcia była zaś według jezuitskiego teologa akademii założona przez Salomona w Jerozolimie³, co mogło być szczególnie istotne dla symboliki uniwersyteckiej.

Uznanie Marii za szczególną patronkę uczonych miało też asumpt w jej porównaniu do księgi, które znane było już św. Andrzejowi z Krety, a w Polsce Jakubowi z Paradysa⁴. Wymowne przykłady jego rozwinięcia na uniwersytecie w Salzburgu zebrał Ulrich Fürst. Najciekawszym z nich jest kazanie Franza Josepha Talhamera, wygłoszone z okazji konsekracji tamtejszego kościoła uniwersyteckiego, zawierające obszerne uzasadnienie patronatu Marii nad tą świątynią⁵. Wychodząc od zdania Proklosa „Ipsa Virgo novum est novi testamenti volumen, per quam extemplo daemonum vastatum est imperium”, mówca szeroko rozwinął porównanie Marii do księgi:

Ein grosses Buch ist Maria, darinn der heilige Geist das Wort, so alles begreiff, hat verzeichnet. Ein schönes Buch ist Maria, in welches die Liebe Gottes, mit den allmächtigen Finger ihr feuriges Gesatz, oder vilmehr den Göttlichen Gesatz-Geber selbsten eingeschriben,

¹ Zob. s. 129, 144.

² Zob. s. 190.

³ Gumiński 1972, s. 248–250.

⁴ Bracha 2015, s. 71–73.

⁵ Fürst 2002, s. 114–116, 125, 126.

unsere eißkalte Hertzen anzuflammen. Ein Lust-bringendes Buch ist Maria, in welchen die Figuren deß alten, und die höchste Geheimnuß deß neuen Testaments zu lesen. Ein allgemeines Buch ist Maria, in welchem, als in einer gantzen *Bibliothec*, alle himmlische, und hohe Wissenschaften begriffen, und zuerlehren seyn. Der *Rhetor* findet in disem Buch das Göttliche Wort, und Kunst, von Gott, und Himmlischen Sachen recht, und wohl zu reden. Der *Logicus* seine *propositiones aeternae veritatis*, die Vorträge der ewigen Wahrheit, denen kein Verstand kan widersprechen. Der *Physicus principia*, mit *Corporis naturalis*, sondern den Anfang deß Lebens. Der *Metaphysicus* das *ens entium*, das ist, den ersten Urheber aller Sachen, von welchen wir alle herrühren. Der *Mathematicus*, den wunderbarlichen Zirckel, und Umbkreis, so den jenen umgibet, welchen sonsten Himmel, und Erden nicht können fassen. Der *Arithmeticus*, die richtige Rechnung, Krafft deren er alles reduciret auf den jenigen, der ist $A \ \& \ \Omega$ ⁶ die erste und letzte Zahl, *Principium et finis*, der Anfang und das Ende. Der *Opticus* findet da die Göttliche eingefleischte Liebe, durch welche er, als mit einem Brenn-Glaß, sein Hertz anfeuert. Der *Astronomus viam lacteam*, die reiniste Milch-Strassen, welche das Göttliche Lamm mit unschuldigen Füßen betreten. Der *Ethicus*, die wahre sittliche Tugend, nicht auff Welt-Griffel, sondern auff das Fundament der Demuth gegründet. Der *Medicus* den Baum deß Lebens, so alle Kranckheiten heylet. Der *Jurist*, die Sonnen der Gerechtigkeit, welche in das Zeichen der Jungfauen eingangen. Der *Theologus* sein *Obiectum*, das ist, der unbegreifliche Gott, welcher allda compendiret, und verkleinert worden, *Verbum abbreviatum*. Dises schöne Jungfräuliche Buch, als ein gantze *Bibliothec*, verehren Seine Hochfürstliche Gnaden der Hochlöblichen *Universität*⁷.

Wielką księgą jest Maria, w której Duch Święty zapisał Słowo obejmujące wszystko. Piękną księgą jest Maria, do której Miłość Boża własną wszechmogącą ręką wpisała swoje ogniste prawo albo raczej boskiego prawodawcę, żeby rozpałiło nasze zlodowaciale serca. Dającą przyjemność księgą jest Maria, w której można wyczytać figury Starego i najwyższe tajemnice Nowego Testamentu. Powszechną książką jest Maria, w której, jakby w całej bibliotece, można pojąć i nauczyć się wszystkich niebiańskich i wysokich nauk. Mówca znajdzie w tej księdze Słowo Boże i sztukę, jak prawidłowo i dobrze mówić o Bogu i sprawach niebieskich. Logik – swoje *wykłady wiecznej prawdy* czyli prezentację niezmiennych twierdzeń, którym żaden rozum nie może zaprzeczyć. Fizyk – *pocho-dzenie ciała naturalnego*, a więc początek życia. Metafizyk – *byt bytów*, to jest pierwszego sprawcę wszystkich rzeczy, od którego wszyscy pochodzimy. Matematyk – cudowny cyrkiel

⁶ W oryginale O zamiast Ω .

⁷ Talhamer 1707, s. 75, 76.



349. Kraków, kościół Klarysek, model helmu wieży, fot. M. Kurzej

350. Kraków, klasztor Klarysek, Bł. Salomea, fot. A. Rzepecki

351. Kraków, klasztor Klarysek, kaplica zakonna, Bł. Salomea, mal. Stanisław Wódka-Janowiecki, fot. Zakon Sióstr Klarysek

Druga praca Pruszcza, czyli wydane w tym samym roku *Morze łaski Bożej*¹ uzupełnia państwowo-religijną fortecę o cudowne wizerunki Chrystusa i jego Matki w polskich kościołach. Całość składa się więc na kompleksowy program rozpowszechniania kultu świętych, błogosławionych i świątobliwych osób związanych z Polską oraz czczonych na jej terenie wizerunków o wyraźnym przekazie dydaktycznym. Jest on najprawdopodobniejszym źródłem dla inspirowanych przez Piskorskiego zbiorów wierszy absolwentek. Zawarte w nich wzmianki historyczne, będące punktem wyjścia poszczególnych utworów, też przeważnie pochodzą z pism Pruszcza albo ewentualnie z przytaczanych przez niego źródeł.

Istotnym źródłem inspiracji był dla Piskorskiego Adam Opatowiusz² – postać zasługująca na uwagę nie tylko jako uczony i pisarz religijny, ale także jako fundator interesujących dzieł sztuki. Jego pisma hagiograficzne były dla Piskorskiego głównym źródłem historycznym zarówno w przypadku programu sanktuarium bł. Salomei w Grodzisku, jak i wątku związanego ze św. Janem Kantym w kościele św. Anny. Te obszerne prace mogą więc służyć za dodatkowe objaśnienie do ułożonych przez Piskorskiego programów³.

Dyrektor fabryki kolegiaty nie tylko inspirował się pracami teologa z Opatowa, ale otaczał go kultem jako sługę bożego. Określono go w ten sposób, księgując wydatek na skrzyneczkę, w której złożono jego kości w nowym kościele⁴, a zrobiono to zapewne pod wpływem nadprzyrodzonych okoliczności tego wydarzenia. Przenoszeniu ekshumowanych szczątków towarzyszył intensywny zapach fiołków, który przebił się przez smród wapna i zaprawy nieustannie towarzyszący pracom budowlanym, wypełniając całą nową budowlę oraz sąsiednią ulicę. Piskorski przyszedł tam wtedy w towarzystwie notariusza apostolskiego i innych duchownych

suavitatem violarum admirantium et ad monumentum noviter extractum perducentium, ad ipsam nimirum tumbam Venerandi Patris Adami Opatovii [...] ubi pergratus iterum odor spectantium odoratumque sensus permovit, alterna mentis compositione ad laetitiam, ut nihil aliud e tam admiranda rei novitate concipere potuerimus, quam salutare incitamentum ad Divinam Clementiam in sanctis suis, ladandam, quod labores academicos in odorem suavitatis Deus gloriosus suscipere dignetur, elargiaturque posteris per tam sanctum atque honorificum corporum odorem, exemplum pie in Domino vivendi⁵.

¹ Pruszc 1662b.

² Na jego temat zob. Bukowski 1900b.

³ Zob. s. 108, 120, 169–177. Na temat żywotów św. Jana Kantego autorstwa Opatowiusza zob. Zawadzki 2002, s. 89–93.

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 115.

⁵ Buchowski 1703, k. K3v, K4r.



podziwiających słodycz fiołków prowadzących do nowo zbudowanego pomnika, niewątpliwie do samego grobu Czcigodnego Ojca Adama Opatowiusza [...], gdzie znowu przemity zapach poruszył zmysły patrzących i wachających, kolejno kierując umysły ku radości, tak że w tej podziwu godnej niezwykłości sytuacji o niczym innym nie mogliśmy pomyśleć, jak tylko o powitaniu tej pobudki do chwaleń Bożej łaskawości w jego świętych, ponieważ wielki Bóg raczył przyjąć akademickie trudy w zapachu słodyczy i przez tak świętą i chwalebłą woń ciała wskazać następnym przykład pobożnego życia w Panu.

Teolog z Opatowa był poprzednikiem Piskorskiego jako spowiednik krakowskich klarysek. Jego posługa przypadła na czas odrodzenia życia zakonnego i wzrostu liczby powołań⁶, a także interesujących przedsięwzięć budowlanych. Jednym z nich było wzniesienie kaplicy w Grodzisku, która została później gruntownie przebudowana przez Piskorskiego⁷. Orientacja tej budowli na wschód słońca w rocznicę śmierci bł. Salomei ułatwiła realizację zaplanowanego przez niego efektu świetlnego, samo usytuowanie starszej kaplicy mogło więc być dla niego jednym ze źródeł inspiracji. W zbliżonym czasie, za rządów ksieni Eufrozyny Stanisławskiej (1639–1641)⁸, powstały również helmy wież krakowskiego kościoła św. Andrzeja, stanowiące dekoracyjną dominantę jego surowej bryły. Ich modele, być może przedstawione do zatwierdzenia przed wykonaniem, zachowały się jako część szopki bożonarodzeniowej⁹ (il. 349).

Świadectwem związku Opatowiusza z klaryskami są też obrazy ofiarowane przez niego krakowskiemu klasztorowi. Były wśród nich wizerunki św. Jana Kantego i bł. Salomei w relikwiarzowych ramach, z których pierwszy zaginął już na początku w. XVIII¹⁰, a drugi prawdopodobnie zachował się do dziś¹¹ (il. 350). Darem profesora były też dwa większe obrazy autorstwa Stanisława Wódki-Janowieckiego, znajdujące się w kaplicy klasztornej¹². Jeden z nich, przedstawiający błogosławioną założycielkę (il. 351), do której modlą się dwie klaryski, zachował się w późniejszym ołtarzu. Drugi, zawieszony na ścianie zachodniej, to rozbudowana kompozycja ukazująca Salomeę oplakującą siostry zamordowane przez Tatarów w Zawichoście (il. 352). Na drugim planie namalowano też męczeństwo franciszkanów i świeckich mieszkańców miasta, w tle scenę batalistyczną – być może spóźnioną odsiecz, a u góry Chrystusa w otoczeniu aniołów rozdających wieńce i przyjmujących dusze ofiar w Niebie.

⁶ Gąsiorowska 2015, s. 90–93.

⁷ Zob. s. 35, 36.

⁸ Małkiewicz 1999, s. XXI.

⁹ Szopka została wykonana za rządów ksieni Eufrozyny Tęgo-borskiej (1687–1690); zob. Sander 2009, s. 620.

¹⁰ *Inwentarz...*, s. 10.

¹¹ Zob. Frey-Stecowa 1999c, s. 71.

¹² *Inwentarz...*, s. 85; *Katalog zabytków* 1971, s. 64; Frey-Stecowa 1999b, s. 60.



352. Kraków, klasztor Klarysek, kaplica zakonna, *Męczennicy zawichojscy*, mal. Stanisław Wódka-Janowiecki, fot. Zakon Sióstr Klarysek

353. Kraków, klasztor Klarysek, portret Adama Opatowiusza, fot. Zakon Sióstr Klarysek

354. Kraków, klasztor Klarysek, *Matka Boska ze św. Franciszkiem i Adamem Opatowiuszem*, fot. Zakon Sióstr Klarysek



355. *Św. Franciszek z Asyżu*, ryc. Dominicusa Custosa



S. FRANCISCVS.

Mihi mundus crucifixus est: Et ego mundo.
Galat. 6. -

356. *Matka Boska z Dzieciątkiem*, mal. Cornelis van Cleve (?), wg Cornelis van Cleve [b.r.] b



Rzeź Zawichostu została odnotowana przez Długosza, a Opatowiusz wspomniał o niej w żywocie Salomei¹. Męczennicy zawichojscy zostali też odnotowani przez Marcina Baroniusza², ale ich kult musiał być przede wszystkim uprawiany w krakowskim klasztorze, gdzie zachowały się relikwie zamordowanych klarysek³. Wydaje się, że wspomniany obraz wiązał się z próbą jego ożywienia, podjętą przez profesora, który najprawdopodobniej był żywo zainteresowany średniowiecznymi dziejami polskiego Kościoła.

W klasztorze Klarysek zachowały się też dwa portrety Opatowiusza. Pierwszy z nich datowany na r. 1642⁴, utrzymano w standardowej konwencji profesorskich portretów reprezentacyjnych⁵ (il. 353). Był on zapewne wzorem dla wizerunku profesora na drugim, znacznie oryginalniejszym obrazie. Przedstawia on Madonnę z Dzieciątkiem w typie zbliżonym do *Glykofiluzy* oraz w mniejszej skali profesora i św. Franciszka (il. 354). Tego ostatniego przedstawiono prawdopodobnie według ryciny Dominicusa Custosa z serii *Icones Institutorum sex illustrium in Christiana Religione ordinum* (il. 355), należącej do graficznych trawestacji „prawdziwego wizerunku” św. Franciszka, za jaki uważano fresk w klasztorze Benedyktynów w Subiaco⁶. Układ posta-

¹ Opatowiusz 1633, s. 190; Sander 2015, s. 77, 78.

² Witkowska, Nastalska 2007, s. 46.

³ Zob. Sander 2015, s. 77, przyp. 330, il. 30.

⁴ Zob. Frey-Stecowa 1999b.

⁵ Zob. Jasińska 2010.

⁶ Na temat legendy o prawdziwym wizerunku św. Franciszka w Subiaco zob. Schamoni 1967, s. 114, 337.



ci Matki i Dzieciątka ma swój odpowiednik w obrazach związanych ostatnio z Cornelisem van Cleve⁷ (il. 356), ale dodanie korony i promieni wokół aureoli pozwala przypuszczać, że krakowski obraz jest wyrazem dewocji Opatowiusza do konkretnego cudownego wizerunku.

Wstęp do żywota Jana Kantego Opatowiusz zakończył sentencją „Satis colueris si imitatus fueris”, umieszczoną na ówczesnym nagrobku świętego i zachęcającą „aby przykłady Cnót jego ś[więtych] nas do miłości Bożej i do pełnienia powinności chrześcijańskiej wzbudzały”⁸. Wskazuje ona na dydaktyczny charakter książki jako przewodnika duchowego, prowadzącego po „stopniach cnót” do Boga, ale można ją też uznać za motto uniwersalne. Kosztem praktyk modlitewno-liturgicznych akcentuje ono praktyczny wymiar pobożności hagiograficznej, oddając sens wielu innych inicjatyw związanych z jej rozpowszechnianiem, a szczególnie dobrze wyraża naśladowczy charakter przekazu dydaktycznego Grodziska i skojarzenie czynków Kantego z błogosławionymi cnotami na jego relikwiarzu.

Kult lokalnych świętych odgrywał szczególną rolę w życiu religijnym Krakowa – miasta, w którym, – jak zauważył Tadeusz Ulewicz, nasycenie miejscami świętymi było jednym z ważniejszych aspektów określających swoistość życia religijnego, a mnogość relikwii oraz cudownych

wizerunków dała asumpt do porównywania tego miasta z Rzymem⁹. To zaszczytne zestawienie zostało też wyeksponowane w książce Andrzeja Buchowskiego o kościele św. Anny, we wstępnym fragmencie opisującym Kraków po odnowieniu uniwersytetu:

Sic Urbs literarum vigore florentior, cultu religionis fidei zelo, templorum nitore, constantia devotionis, intaminata erga Sedem Apostolicam reverentia, cultura atque eruditione Cleri, inviolata erga Principes regnantes fidelitate, clarius excrescere caepit, ut exinde a pluribus Cracovia altera Roma diceretur¹⁰.

Tak Miasto, coraz bardziej rozkwitające siłą nauk, zaczęło stać się słynne z gorliwości kultu religijnego, wspaniałości kościołów, stałej pobożności, nieskalanego poszanowania dla Stolicy Apostolskiej, kultury i erudycją kleru oraz nienaruszonej wierności wobec władców, że od tego czasu wielu nazywało Kraków drugim Rzymem.

Uzasadnienie przydomka, jakim określano miasto, autor ten widział w pobożności mieszkańców, rozwijającej się szczególnie za sprawą uniwersytetu. Jego zdaniem profesowie i młodzież akademicka przyczynili się do rozkrzewienia w całej Rzeczypospolitej zakonu bernardynów, o czym świadczy przykład wychowanka uniwersytetu Szymona z Lipnicy. Buchowski przywołał również innych świątobliwych mężów, przypominając, że wychowankiem uniwersytetu był też bł. Izajasz Boner, a także akcentując ich związek z Janem Kantym¹¹.

Grażyna Jurkowlaniec wykazała, że specyficzną cechą lokalnych kultów było skojarzenie jednego z cudownych wizerunków (najczęściej krucyfiksu lub przedstawienia Umęczonego Chrystusa) z postacią świętego lub błogosławionego, który był jego szczególnym czcicielem, przy czym datowanie zachowanego wizerunku przeważnie przeczy prawdziwości legendy. Takie skojarzenia były szczególnie częste w odniesieniu do grupy zaprzyjaźnionych ze sobą świątobliwych krakowian, żyjących w xv stuleciu, zwanym „szczęśliwym wiekiem Krakowa”¹² (il. 357). Początkowo zaliczano do niej Jana Kantego, Szymona z Lipnicy, Stanisława Kazimierczyka i Michała Giedroycia. Zestaw ten został następnie powiększony o Świętosława Milczącego (przez Jana z Trzciany) oraz Izajasza Bonera (za sprawą Marcina Baroniusza)¹³. Wspólna promocja ich kultów wiązała się z podkreśleniem roli uniwersytetu jako szkoły wybitnych i świątobliwych duchownych, można ją

357. Kraków, kościół Bożego Ciała, *Felix Saeculum Cracoviae*, fot. M. Kurzej

⁷ Zob. Walicki 1965, s. 107; Frey-Stecowa 1999a. Pierwszy z tych obrazów, zidentyfikowany przez Michała Walickiego, znajduje się w berlińskiej Gemäldegalerie, inne wersje w zbiorach zamku Blois i na rynku antykwarycznym (zob. *Cornelis van Cleve* [...] a; *Cornelis van Cleve* [...] b).

⁸ Opatowiusz 1632, k. A3v.

⁹ Ulewicz 1990. Zob. też Buszewicz 1998, s. 211–219.

¹⁰ Buchowski 1703, k. B2v.

¹¹ Buchowski 1703, k. B3r, B3v.

¹² Jurkowlaniec 2004, s. 71, 81.

¹³ Jurkowlaniec 2004, s. 76. Na temat zestawów tych świętych zob. Zawadzki 1998; Zawadzki 2002, s. 19–28. O ich przedstawieniach graficznych zob. Kolak 1998.



358. Kraków, klasztor Augustianów, *Misericordia Domini*, fot. M. Kurzej



359. Kraków, kościół św. Barbary, krucyfiks, fot. M. Kurzej

więc zaliczyć do sposobów kreowania jego wizerunku. Jej ważnym aspektem było podkreślenie związków uczelni z zakonami od dawna osiadłymi w Krakowie, które mogły podzielać jej niechęć do jezuitów.

Kanty był szczególnym czcicielem wizerunku Umęczonego Chrystusa z Marią (il. 362), określanego jako *Misericordia Domini*, który w jego czasach miał się znajdować nad wejściem do Collegium Maius¹. Podobne przedsta-

¹ Jurkowlaniec 2004, s. 79. Na temat wizerunku zob. Gadomski 1988, s. 35.

wienie wiązano też z Szymonem² oraz z Izajaszem, który miał się modlić przed malowidłem o tej tematyce (il. 358), zachowanym w krużganku klasztoru Augustianów. Izajasz miał też doprowadzić do wykonania czczonego tam wizerunku Matki Boskiej Pocieszenia (il. 368), co stało się ważnym elementem charakterystyki tego obrazu przedstawionej przez Piskorskiego. Michał rozmawiał z krucyfiksem (il. 393), umieszczonym później w ołtarzu kościoła św. Marka³, natomiast Świętosław słyszał głos Ukrzyżowanego podczas modlitwy przed krucyfiksem Slackrowskim (il. 392). Przed tą samą rzeźbą miała też wizję Barbara Lang – świętobliwa dobrodziejka jezuitów, która częściej modliła się przed średniowieczną pasją w kościele św. Barbary (il. 359). Podobne podania powstały na temat krucyfiksów w krużganku (il. 399) i w kaplicy Ligęzów przy kościele Dominikanów, które miały przemówić do tamtejszych zakonników, a także dotyczyły malowideł – *Matki Boskiej Piaskowej* (il. 366) i *Bolesnej* (il. 372) w kościele Franciszkanów⁴. Istnieją też przekazy o związku wizerunków z życiem jeszcze dawniejszych świętych, ale są one nieco rzadsze. Ich przykładem jest przekazane przez Piotra Hiacynta Pruszcza podanie o wykonaniu krucyfiksu mogińskiego (il. 394) z inicjatywy biskupa Iwona Odrowąża⁵ oraz legenda o krucyfiksie wawelskim (il. 391), który miał przemówić do królowej Jadwigi⁶. Na początku w. XVIII odnotowano też przekazy łączące przedmioty zachowane w krakowskim klasztorze Klarysek z bł. Salomeą⁷. Powiązanie obrazu lub rzeźby ze świętym nie tylko w oczywisty sposób zwiększało potencjał obu kultów, które mogły się nawzajem promować, ale było też ważnym argumentem za prawomocnością czci oddawanej wizerunkom, którą można było wykorzystać w sporze z protestantami⁸.

* * *

Wpisane w tradycję miejscowej pobożności i hagiografii rozpowszechnianie kultu świętych była ważnym aspektem

² Modlitwa św. Szymona z Lipnicy przed wizerunkiem *Misericordiae Domini* została przedstawiona na obrazie zawieszonym przy jego grobie w kościele Bernardynów, ale teksty wspominające o jego nabożeństwie do tego wizerunku nie są znane (Jurkowlaniec 2004, s. 80).

³ Jurkowlaniec 2004, s. 76, 77, 80, 81. Z Michałem Giedroyciem wiązano też obraz *Madonna z Dzieciątkiem*, zachowany w tymże kościele. Na temat krucyfiksu w kościele św. Marka zob. Penczkowski 2001.

⁴ Jurkowlaniec 2004, s. 77–79. Zob. też Jurkowlaniec 2006.

⁵ Pruszcz 1662b, s. 2, 3; Jurkowlaniec 2004, s. 71.

⁶ Jurkowlaniec 2004, s. 74, 75. Według Pruszcza ten sam krucyfiks był wcześniej obiektem szczególnej dewocji Jadwigi Śląskiej (Pruszcz 1662b, s. 1). Do czasu wykonania obecnego ołtarza krucyfiks zajmował centralną część tryptyku, na którego skrzydłach ukazano cztery niewiasty słyszące głos Ukrzyżowanego – obie Jadwigi oraz św. Brygidę i Kingę (zob. Sachetnik 1988).

⁷ Zob. s. 188, przyp. 1.

⁸ Na przykładzie Czech podobne zjawisko opisał Piotr Krasny (Krasny 2014, s. 205, 206).

wielu działań Piskorskiego, nie tylko artystycznych, ale też literackich. Gloryfikacja Jana Kantego jest ważnym wątkiem już w jego debiutanckim tomiku, wydanym z okazji promocji własnej i siedmiu kolegów na bakałarzy filozofii. W jednym z wierszy profesor został opisany jako zarazem syn i ojciec swej matki – Akademii oraz jej obrońca i ozdoba Krakowa⁹.

Najbardziej efektywnym środkiem promocji polskich świętych i cudownych wizerunków było dla Piskorskiego wydawanie zbiorów wierszy absolwentów uniwersytetu. Najwcześniejszy z nich prezentuje koncepcję narodowego panteonu¹⁰, złożonego ze świętych patronów królestwa, którą dosłownie wyrażono już w tytule, zręcznie ubierając chrześcijańską treść w pogańsko-antyczną metaforę. Za motto dla zbioru posłużyło odnotowane przez Tacyta zdanie cesarza Tyberiusza, który za najpiękniejsze i najtrwalsze z upamiętniających go świątyni uznał te wzniesione w ludzkich sercach:

Haec mihi in animis Vestris Templi, hae pulcherrimae effigies et mansurae. Nam quae saxo struuntur, si iudicium posterorum in odium vertit, pro sepulchris spernuntur¹¹.

Niech to będą dla mnie świątynie w waszych duszach, moje najpiękniejsze wizerunki i pomniki. Bo co się buduje z kamienia, jeśli osąd potomnych obróci się w nienawiść, będzie pogardzane jak groby¹².

Zbiór zadedykowano biskupowi Małachowskiemu, podkreślając jego zasługi w propagowaniu kultu świętych przez wspieranie budowy nowej świątyni akademickiej, której patroni, Anna i Jan Kanty, mogą się mu odwdzięczyć wstawiennictwem o niebiańskie łaski:

Novus subinde fulgor de Tuae beneficentiae Caelo, inopias percellit, et riguum tacite voventibus depluit aurum: quo gratiosis coram Deo Nominibus, opus Basilicum coronet. Quidni igitur? Pro vice munifica, receptae caelo Gratiae, Anna et Ioannes, iusti in sua causa iudices, gratiam caelestium favorum vicem rependant¹².

Wtem nowy błysk z nieba Twojej dobroczynności poraził biedę i przelał cicho proszących użyźniającym złotem, które uwierczy dzieło świątyni dla imion miłych Bogu. Więc czemu z podobną hojnością Anna i Jan, sprawiedliwi sędziowie w swojej sprawie, nie mieliby odwzajemnić przyjętej z nieba łaski łaską niebiańskich dobrodziejstw?

Układ wierszy w zbiorze odzwierciedla rangę postaci, którym je poświęcono. Pierwsze trzy mówią kolejno o samym Bogu, o Matce Boskiej i o św. Michale Archaniele. W trzecim utworze tyniecki benedyktyn Jan Kanty Kozłowski przypomniał o opiece archanioła nad trybunałem koronnym:

Ita et Tribunalis Regni Poloni in Lublinensi Vrbe erecti, | Praesidium Caelestis Libripens assumpsit. | Cuius immortalis Nomini et Honori ibidem, | Lesco Niger Poloniae Princeps, | fuis Russis, Scythisque, et fracto Litavi chalibe Građivi, | Duce et Auspicio eodem, | Basilicam Regia munificentia dotatam fundavit[...] | Hoc augustum Lesconis Nigri opus, candor Academicus albo notat calculo¹³.

Tak w Trybunale Królestwa Polskiego założonym w mieście Lublinie | Niebiański Wagowy objął przewodnictwo. | Tamże to jego nieśmiertelnemu imieniu i chwale | Leszek Czarny książę Polski | przegnał Rusinów i Scytów i mieczem rozbiwszy nacierającego Litwina, | pod jego dowództwem i znakiem, | założył bazylikę uposażoną z królewską hojnością. | To wspaniałe dzieło Leszka Czarnego jasność akademicka liczy białym kamieniem¹⁴.

Dalsza część zbioru obejmuje 31 utworów na temat polskich świętych, błogosławionych, a także świątobliwych, których kult nie został oficjalnie zatwierdzony przez Kościół. Wiersze te rzadko osiągają dobry poziom literacki. Jednym z nielicznych przykładów jest oda Józefa Kacpra Majeranowskiego o Janie Kantym, zawierająca sugestywny opis klęsk dotykających Polskę pod koniec panowania Sobieskiego. Utwór ten wyróżnia się umiejętnym wpisaniem w metrum mniejszej strofy safickiej i trafnym doбором środków poetyckich:

Inter immensos, variantis aevi,
Nunc quibus, Lechi gemebundus Orbis
Angitur casus; miseranda Regnum
Vexat egestas.
Aurei saeculi celebranda lustra,
Sorte fatorum fugiunt, nec ulla,
Inter angustos Patriae labores
Gaudia subsunt.
Hinc movet dirus truculenta Mauros
Arma: tempestas Geticis ab oris,
Aureum pacis, malesana, sudum
Turbine miscet.
Inde concordēs furiae, bonorum
Civium torquent animos; et inde
Damna, paupertas, Patriae salutem
Aciter urgunt.

⁹ Piskorski 1660a; Zawadzki 2002, s. 166, 167, 184 (tam przedruk ody dedykowanej św. Janowi).

¹⁰ Zob. Bömelburg 2011, s. 495.

¹¹ *Pantheon* 1696, k. A v.

¹² *Pantheon* 1696, k. a2r.

¹³ *Pantheon* 1696, k. B2r.

¹⁴ Aluzja do liczenia na abakusie.

Tempori tempus, miseranda facta
 Porrigit; pressus populus tributis,
 Urbibus circum, prope destitutus
 Anxius errat.
 Dive, quem nobis tribuit Patronum
 Praepotens Patris bonitas supremi;
 Hanc procul nostris rabiem malorum
 Aufer ab oris.
 Te Pium novit celebratque Patrem
 Urbs Craci, summis cumulata donis,
 A Tuo large referens sepulchro
 Optima quaeque.
 Annui censum tulerat laboris
 Pauper; et Vestes, chlamidemque nudus,
 Ex Tua mensa dapibusque semper
 Edit egenus.
 Roma Virtutes, Solimaeque Colles
 Facta mirantur Tua, Dive Tutor
 Lechiaie Gentis, Columen perenne
 Praesidiumque
 Ergo constricti gemitus egestas
 Improba, & tristes populi labores,
 Sedibus nostris procul o facessant!
 Te Duce CANTI.
 Gemma Doctorum Pater eruditi
 Ordinis, qui se Patriae Deoque
 Vovit: ut claram studi id Iuventam
 Ornet honestis.
 Dive Tu, nostris petimus corymbis
 Divitem fundas benedictionem
 Ut Deo, carae Patriaeque grato
 Vere virescant¹.

Pośród nieszczęsnych zawirowań losu,
 Ucisków, których było mnóstwo
 Ugiął się kraj Lecha i popadł
 W żalosne ubóstwo,
 Sławetne blaski ze złotego wieku,
 Wyrokiem losu teraz przygasają
 I w ciężkich czasach kraju ojczystego
 Radości nie dają.
 Tu Mars groźny w nasze bieży strony
 By złotą aurę zaburzyć spokojną
 I niesie walki z tureckich rubieży
 Przeraża wojną.
 Tam połączone wściekłości i furie
 Na duszach mieszczan zostawiają blizny

¹ *Pantheon* 1696, k. E2v. Utwór ten jest zbliżony do wcześniejszej o trzy lata ody Jana Walentego Balińskiego (przedruk w *Zawadzki* 2002, s. 117). Józef Kacper Majeranowski wydał jeszcze dzieło ku czci swojego opiekuna Tomasza Jambickiego (1694) i panegiryk na pogrzeb Jana Gaudentego Zacherli, burmistrza krakowskiego, znanego jako fundator dekoracji skarbcza kościoła Mariackiego (1696).

A straty i bieda psują okropnie
 Zdrowie Ojczyzny.
 Czasy się w czasie bardzo rozciągają
 I trwa nieszczęście uciśnionych ludzi
 Którzy za miastem w strachu się błąkają
 Gdy wojna budzi.
 Boski, któryś nam za patrona dany
 Przez wielką dobroć Ojca Wieczystego
 Szaleństwo zabierz od naszych granic
 Broń nad od złego.
 Ciebie pobożni za Ojca uznają
 W tym grodzie, który łask różnych jest pełny
 Największe od grobu Twojego spywają
 Na lud twój wierny.
 Tak pensję roczną dostał raz ubogi,
 Strojem i płaszczem goły się przyodział
 Głodnym otwarte były Twoje progi
 W ciężkich potrzebach.
 Świątynne wzgórze i Rzym Twoim cnotom
 Dziwią się i czynom, boski promotorze,
 Jaką opiekę już dałeś Lechitom
 Jaką dać możesz!
 Więc ci, co aż z biedy jęczą
 I trudy ponad siły znoszą
 By ich nieszczęścia odeszły daleko
 Cię o to proszą.
 Ozdobo stanu doktorskiego
 Poświęciłeś się Ojczyźnie i Bogu
 Młodym oddałeś siły uczonego
 By ich nauką ozdobić.
 O Święty, obdarz swym błogostawieństwem,
 Prosi Cię całe nasze grono
 By Bogu i drogiej ojczyźnie wdzięczne
 Szczęśliwie rosło.

Pozostałe utwory zasługują na uwagę ze względu na zawarte w nich informacje historyczne, które przeważnie podkreślają związki świętych z Polską lub przypominają najważniejsze dowody ich interwencji, akcentując w ten sposób państwowo-narodowy charakter poszczególnych kultów. W odróżnieniu od dłuższych żywotów, z których je zaczerpnięto, forma krótkich, jednostronicowych wierszy pozwalała na wyeksponowanie tylko tych informacji, które uznano za najistotniejsze. Dlatego ich dobór jest wyjątkowo cennym świadectwem sposobu konstruowania przekazu dydaktycznego, mającego wzbudzić u czytelnika połączone uczucia religijne i patriotyczne.

Poczet upamiętnionych świętych otwierają średnio-wieczni patroni Królestwa Polskiego – Wojciech, Stanisław, Waclaw i Florian. Zaakcentowania w wierszach wymagał zwłaszcza mniej oczywisty związek z Polską dwóch ostatnich. Opiekę czeskiego księcia nad Polską opiewał Sebastian Mulinowicz:

[...] clara Lechei,
 Clara Cechei Cynosura Regni.
 Hic duplicatae lumine purpurae
 fulget decorus, fulgurat et bino
 splendore martyr [...]
 Tu Craciae Sol Cathedrae, potens
 Orbis Poloni praesidium, decus².

[...] jasna w Lechii,
 Jasna w Czechii gwiazda królestwa.
 Ten światłem podwójnej purpury
 błyszczą wspaniały i lśni zdwojoną
 chwałą męczennik [...]
 Potężne słońce katedry krakowskiej
 Świata polskiego obrońca, ozdoba.

Z kolei św. Florian tak został opisany przez Jakuba Jędrzychowica:

Dux primae cohortis legionum romanarum, | ut latius
 imperium propagaret, | ab immobili Capitolii saxo
 et septicollis Urbe, | in septemtrionis terras secessit, |
 atque ad polaris Poloniarum imperii metas | stetit
 aureatus Heros. | [...] ad Craci portas, pervigil
 Excubiarum Regni Praefectus, | firmam fortitus
 est stationem. | Magne Divorum | Lechicae gentis
 praesidium & antemurale!³

Wódz pierwszej kohorty legionów rzymskich | żeby
 powiększać granice imperium, | z niewzruszonej skały
 Kapitulu i siedmiogórzystego miasta, | odszedł w północne
 ziemie | i przy polarnych granicach Polski | stanął ozdoby
 bohater. | [...] przy bramach Kraka | najczujniejszy
 dowódca królewskiej straży | zrzędzeniem losu jest mocną
 zaporą, | Wielkim Boskim | przedmurzem i opieką narodu
 lechickiego!

Święty kontynuuje więc po śmierci działalność, którą prowadził za życia – rozszerza władzę Rzymu, choć nie jest to już domena pogańskich cesarzy, ale Kościoła.

W dalszej kolejności opisano dwóch późniejszych patronów Rzeczypospolitej: św. Kazimierza, wspominając jego zasługi w wyprowadzeniu ludu ruskiego ze schizmatyckich błędów, oraz św. Jacka. W dość ryzykownych metaforach autorstwa Michała Kochańskiego, dominikanin został porównany do zapaśnika występującego w cyrku, którym jest cała Polska oraz Zakon Kaznodziejski⁴.

Najliczniejsza w zbiorze grupa świętych to męczennicy z czasów początków chrześcijaństwa w Polsce. W jednym z wierszy opisano historię Pięciu Braci, nazywając ich

nierozdzielni towarzyszami („individuis comitibus”) św. Wojciecha. Wspólnie uczczono też „męczenników polskich” Świerada i Benedykta, podając liczne szczegóły z ich żywotów. Kazimierz Antoni Głazowski przypomniał posty i umartwienia Świerada, który po śmierci, „quamvis a terris occidit, luxit tamen in Benedicto / chociaż odszedł ze świata, jednak jaśniał w Benedykcie”, a także okoliczności śmierci i odnalezienia zwłok jego ucznia, który został zabity przez zbójców i wrzucony do rzeki, gdzie jego ciało przez rok zachowało się nienaruszone, strzeżone przez orła⁵. Brunona z Kwerfurtu opisano w dwóch kolejnych wierszach jako dwie różne osoby, powtarzając błąd rozpowszechniony w nowożytnym piśmiennictwie hagiograficznym⁶. Pierwsza z nich to św. Bonifacy, męczennik, eremita z królewskiego rodu naśladowujący życie św. Romalda oraz pierwszy misjonarz wysłany przez Stolicę Apostolską na Ruś, który zapalił w całym tym kraju światło wiary w Chrystusa. Druga – to św. Brunon, benedyktyn i arcybiskup pruski, również męczennik. W wierszu odnotowano, że jego relikwie zostały z największą starannością zebrane przez Bolesława Chrobrego, który zaliczał je do najcenniejszych skarbów⁷. Z poległych za wiarę żyjących w późniejszych czasach w zbiorze upamiętniono 49 dominikanów zabitych przez Tatarów oraz św. Jozafata Kuncewicza⁸.

Kolejna postać związana z początkami państwa polskiego to bł. Gaudenty, którego uważano wtedy za koronatora Bolesława Chrobrego. W wierszu Dominika Hepnera arcybiskup gnieźnieński został więc opisany jako lechicki Samuel, który ozdobił namaszczone czoło sarmackiego Herkulesa złotą koroną, otrzymaną w dowód przyjaźni od cesarza Ottona⁹. W zbiorze uwzględniono też dwóch biskupów żyjących w w. XII – Bogumiła z Dobrowa i Wincentego Kadłubka. Obu błogosławionych porównano do róży, powtarzając rozpowszechnione w w. XVII przekonanie, że pieczętowali się oni herbem Poraj. Ciekawszy jest wiersz Szymona Wróbleńskiego poświęcony biskupowi krakowskiemu. Kadłubek został w nim opisany jako historyk, w którym, w nawiązaniu do herbu, „Roseum Musae agnoverunt cultorem, in historia Polonarum celebratissimum / muzy rozpoznają różanego czciciela, w historii Polski najślawniejszego”¹⁰.

⁵ *Pantheon* 1696, k. Dv, D2r.

⁶ Bruno był wzmiankowany pod imieniem zakonnym Bonifacego już w średniowieczu (Piotr Damiani), co stało się przyczyną rozdzielenia przekazów na jego temat między dwa żywoty. Tak postąpił Cezary Baroniusz (w *Martyrologium* z r. 1538), według którego wspomnienie Brunona przypadło na 19 VI, a Bonifacego na 15 X. Biogram rozdzielił też Piotr Skarga (Skarga 1605, s. 545, 905) i Piotr Hiacynt Pruszc (Pruszc 1662a, s. 22, 37).

⁷ *Pantheon* 1696, k. D2v, E1.

⁸ *Pantheon* 1696, k. Ev, Hv.

⁹ *Pantheon* 1696, k. E2r.

¹⁰ *Pantheon* 1696, k. F2v, H2r.

² *Pantheon* 1696, k. Cv.

³ *Pantheon* 1696, k. C2r.

⁴ *Pantheon* 1696, k. C2v, Dr.

W tomie znalazły się też utwory poświęcone krewnym Jacka – dominikaninowi Czesławowi i biskupowi Janowi Prandocie, przypominające zasługi tego ostatniego w doprowadzeniu do kanonizacji Stanisława ze Szczepanowa oraz związki ze współczesnymi mu błogosławionymi klaryskami – Kingą i Salomeą, którym też poświęcono osobne utwory. Opiewając pierwszą, wspomniano niewyczerpany skarb solny, który sprowadziła do Polski; a w przypadku drugiej – przeniesienie klasztoru z Zawichostu do Grodziska¹. Wydaje się, że kult trzynastowiecznych postaci rozwijał się w nowożytnym Krakowie w sposób zbliżony do bohaterów „*felicis saeculi*”². Wzrost popularności jednego ze świętych traktowano jako okazję do wypromowania innych postaci, przypominając o nich w zestawach żywotów i na wspólnych wizerunkach.

W zbiorze opisano jeszcze dwie księżne, Jadwigę Trzebnicką i Eufemię Raciborską, w wierszu poświęconym tej ostatniej, przypominającym jej umartwienia: „*Vis scire, quae corporis ornamenta, Principis Filia digna? Acre cilicium cum ferrea catena / Chcesz wiedzieć, jakich ozdób ciała godna jest córka książęca? Ostrego kolca z żelaznym łańcuchem*”. Praktyki ascetyczne podkreślono też w utworze zadedykowanym Dorocie z Mątów. Oda autorstwa Józefa Michała Radłowskiego przypomina o jej pielgrzymkach oraz zamknięciu w celi, gdzie doznawała wizji³. Wśród świętych szczególnie miejsce zajmuje Jadwiga Królowa. Wiersz Jacka Chrapczeńskiego opisuje ją jako opiekunkę ubogich, ascetkę, która „*inter regiae mensae condimenta nil habuit saepius quam ieiunium / wśród rozkoszy królewskiego stołu niczego nie zażywała częściej niż postu*”, wizjonerkę przepowiadającą pokonanie krzyżaków oraz oczywiście jako autorkę unii z Litwą i fundatorkę akademii:

Vladislao Iagielloni nupta, pro dote unam pretiosam
tulit margaritam, | Poloniae cum Lithuania unionem, |
cuius splendor maximus ex fidei lumine. [...] | Non
minor piissimae reginae etiam in musas amor enituit, |
quando Vladislaum regem consortem animavit, |
ut triumphatis undiquaque hostibus, | etiam ignorantiae bellum indiceret, | Sapientiae sede Academia
Cracoviensi feliciter erecta⁴.

Żona Władysława Jagiełły w posagu wniosta jedną cenną perłę, | unię Polski z Litwą, | której blask największy jest światłem wiary. [...] | Nie mniej rozbłyta miłość najpobożniejszej królowej do muz, | gdy małżonka króla Władysława skłoniła, | by wszędzie triumfując nad wrogami, | wydał też wojnę niewiedzy, | szczęśliwie wzniesioną siedzibą Mądrości Akademią Krakowską.

¹ *Pantheon* 1696, k. F2r, 1r, IV, kv.

² Zob. Bömelburg 2011, s. 473.

³ *Pantheon* 1696, k. H2v, I2v, Kr.

⁴ *Pantheon* 1696, k. I2r.

Propagowanie sławy patrona uniwersytetu wiązało się oczywiście z szerzeniem kultu jego towarzyszy, żyjących w „szczęśliwym wieku Krakowa” i według tradycji również związanych z akademią⁵. Oprócz zacytowanej ody ku czci Jana, w zbiorze znalazły się wiersze poświęcone pozostałym pięciu świętym. Ciekawsze szczegóły odnotowano na temat Świątosława oraz Szymona. W utworze poświęconym temu pierwszemu przypomniano jego praktyki ascetyczne, wyróżniające go nawet na tle pozostałych towarzyszy, oraz wizję św. Stanisława, który polecił mu wstąpić do stanu duchownego. W charakterystyce Szymona podkreślono zaś jego związki z uniwersytetem, na którym otrzymał laur doktorski i objął katedrę teologii⁶. Ze współczesnych im świętych uwzględniono jeszcze Jana z Dukli, a najpóźniej si o opisanych to Stanisław Kostka i Jozafat Kuncewicz⁷.

* * *

Wśród przedsięwzięć artystycznych Piskorskiego propagowanie kultu świętych miało największe znaczenie oczywiście w Grodzisku. Jak zauważył Jan Dreścik, zaczerpnięta z dzieła Pruszcza koncepcja Fortecy Duchownej została tam zobrazowana przez ustawienie na ogrodzeniu kościoła, wokół kolumny z posągami Salomei, figur jej męża – Kolomana, brata – Bolesława Wstydliwego i bratowej – św. Kingi⁸. Rozwiązanie to miało nie tylko sugerować obronę świętego miejsca przez postaci z przeszłości, ale też włączenie ich do narodowego panteonu świętych. Tę ideę Piskorski wyraźnie zaznaczył w żywocie Salomei. Już w pierwszym rozdziale, opisującym pochodzenie błogosławionej, stwierdził on, że oprócz najjaśniejszej purpury Salomea odziedziczyła po przodkach „dziedziczną świętobliwość”, która dała o sobie znać

w Adleidzie nadpraprababie Mieczysława pierwszego siostrze, węgierskiej królowej w Chrystusowej Wierze wychowującej matce, w dziadu Kazimierzu, dla oswobodzenia wolności kościelnych i uciśnionych poddanych nazwanym Sprawiedliwy, w siostrze jego Adleidzie, panie wielce pobożnej, w Jadwidzie Trzebnickiej, blisko spowinowacanej.

Państwowy charakter kultu świętych władców został w tym miejscu podkreślony przez heraldyczny emblemat przypisany temu *Kwiatowi*, którego ikon przedstawia wzlatającego polskiego orła i ruskiego lwa wspinającego się po zboczu góry. W dalszej części żywota Piskorski zaznaczył, że Salomea żyła z Kolomanem w czystości i że oboje przyjęli tercjarstką regułę św. Franciszka⁹. Związek między obiema parami

⁵ Zob. Zawadzki 2002, s. 9–48.

⁶ *Pantheon* 1696, k. E2v, Gf, Gv, G2r, Hr, Fv.

⁷ *Pantheon* 1696, k. Ev, Ff, G2v.

⁸ Dreścik 1987, s. 57.

⁹ Piskorski 1691a, k. A4r, B4r, Cr.

świętobliwych władców wydał się zresztą Piskorskiemu bliższy niż w rzeczywistości, gdyż uznał on Kingę za siostrę Kolomana, która wychowała się w pałacu bratowej Salomei i w celu zbliżenia obu królestw została przez nią wysłana do Polski bez wiedzy matki¹⁰.

Świętość spowinowaconych klarysek oraz ich rodzin Piskorski eksponował również w kazaniach, przypominając o związkach św. Kingi z innymi świętymi (Władysławem, Ludwikiem z Tuluzy, Jadwigą Trzebnicką i Elżbietą)¹¹ oraz sławiąc czystość Kolomana i Bolesława¹², którego przydomek uznawał za wyjątkowo zaszczytny:

Pięknie oblubięncowi jej Bolesławowi, że go świat Polski, Wstydliwym jako i dziada jego Kazimierza Sprawiedliwym nazywa: jakiego abo tym podobnego tytułu, żadnemu Królowi Polskiemu, przeszłych lat nie udzielono; i owszem na większą ohydę ich imienia, po niemalej części to Chrabremi, to Krzywoustemi, to Łokietkami, to Laskonogiem, że nie wspomnę czym inszym nazywano¹³.

Szczególna więź świętości, silniejsza niż ta wynikająca z powinowactwa, łączyła Salomeę i Kingę. Obie władczynie „nie z ciała ani z woli męża, ale z Boga więcej niż rodzone Siostry sobie były, *non ex sanguinis, sed ex Deo*”¹⁴. Przekonanie, że królewskie pochodzenie wiąże się z predylekcją do świętości, było zapewne szeroko rozpowszechnione. W żywocie Salomei wskazał już na nie Opatowiusz, który opisując jej przodków począwszy od Piasta, stwierdził, że „świętobliwość przy wysokim urodzeniu udatniejsza” i opisał wpływ jej cnót na Kolomana¹⁵. Przez niektórych pisarzy legenda błogosławionej Piastówny była też łączona z dziejami św. Jacka, który miał namówić Kolomana do przejścia na katolicyzm i skłonić oboje małżonków do życia w czystości¹⁶. Oprócz figur w Grodzisku artystyczną formą upamiętnienia obu księżniczek wraz z członkami ich rodzin jest cykl sześciu całopostaciowych obrazów, ukazujących Salomeę, Kolomana, Kingę, Bolesława Wstydliwego, Grzymisławę (il. 360) i Leszka Białego, który ksieni Anna Eufrozyna Tyrawska (1693–1706) ufundowała do refektarza krakowskiego klasztoru¹⁷. Bliskich Salomei upamiętniono również na relikwiarzu jej głowy, którego boki zdobiły wizerunki Bolesława, Grzymisławy, Kingi, jej siostr Jolenty i Konstancji oraz stryjny Elżbiety¹⁸.

Kult obu klarysek wraz z eksponowaniem świętobliwości członków ich rodzin mógł być do pewnego stopnia



360. Kraków, klasztor Klarysek, Bolesław Wstydlawy, fot. Zakon Sióstr Klarysek

odpowiednikiem czci oddawanej średniowiecznym władcóm wielu państw europejskich. Jej charakterystycznymi podmiotami byli Stefan Węgierski, wspominany wraz z żoną Gizelą i synem Emerykiem, w krajach Rzeszy zaś czeski książę Waclaw wraz z babką Ludmiłą, a także święci z rodu hrabiów Hainaut oraz Andechs i Dießen.

Piskorski nie poprzestał na włączeniu obu klarysek do narodowego panteonu, ale wskazał też rolę, jaką miały odegrać w obronie polskiej forticy duchowej. Zaslugą Salomei i największym cudem dokonany dzięki jej wstawiennictwu było według niego zwycięstwo Sobieskiego pod Chocimiem w r. 1673, o którym dowiedziano się w Krakowie podczas procesji z okazji jej beatyfikacji¹⁹. Z kolei starania

¹⁰ Piskorski 1691a, k. C3r.

¹¹ Piskorski 1706, s. 753.

¹² Piskorski 1706, s. 907.

¹³ Piskorski 1706, s. 763.

¹⁴ Piskorski 1706, s. 722.

¹⁵ Opatowiusz 1633, s. 9, 35, 36.

¹⁶ Ruszel 1641, s. 10, 11.

¹⁷ *Inwentarz...*, s. 94, 95; Sander 2018.

¹⁸ Zob. Karwacki 1911, s. 153, przyp. 4.

¹⁹ Piskorski 1691a, k. G3r; *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 64v.



361. Jawaryn, katedra, *Matka Boska*, fot. K. Blaschke

o zatwierdzenie kultu Kingi Piskorski skojarzył z sukcesem późniejszej o dziesięć lat kampanii wiedeńskiej, przypominając, że prośbę o wszczęcie procesu beatyfikacyjnego księżnej osobiście przedstawił do podpisu wyruszającemu na wojnę królowi. We wstępie do wydania trzech kazań poświęconych klarysce (włączonych potem do wielkiego zbioru) opisał on swoją wizytę u Sobieskiego, który chciał go zbyć, skarżąc się, że „po tak ciężkich fatygach sejmowych nie ma godziny jednej wolnej”. Piskorski odpowiedział mu

I owszem Miłościwy Najjaśniejszy Królu, w interesie własnym Waszej Królewskiej Mości, jak mi się zda, przychodzę – bo w sprawie Tej, która sama poprowadzi szczęśliwie, będzie *Dux itineris* Waszej Królewskiej Mości, do Dziedzictwa kiedyś swego i tam Triumphatorem – da Pan Bóg – w ojczyźnie swojej przyjmie Błogosławioną Kunegunda.

Te słowa przekonały króla do podpisania dokumentów, dzięki czemu proces beatyfikacyjny mógł się rozpocząć „w ten czas prawie, kiedy Król I. M. P. Nasz Miłościwy gromił nieprzyjaciół i spod Wiednia w Strigonium zwycięskie trophaea wystawiał”, a wstawiennictwu węgierskiej królowej można było przypisać wiktoryę pod Parkanami. Zwycięski król był obecny na uroczystości rozpoczęcia procesu 21 II 1684, a biskup Mikołaj Oborski, przewodniczący prowadzącej go komisji, wyznaczył na asesora i kaznodzieję Piskorskiego (który zastrzegł – „lubo znałem się jako i teraz znam szczerze wielce tego niegodnym”)¹.

W jednym z kazań Piskorski prosił też Kingę o opiekę nad władcą, wspominając inne cudowne interwencje świętych podczas bitew.

Doznała tego tak wielokrotnie Korona Polska: Król Kazimierz zniósł Prusy z Maślauem i Pomorzany; Leszko Czarny tymże sposobem od Michała ś. utwierdzony pod Lublinem wyciął co do jednego złośliwe Jażwingi; Stanisław ś., Kazimierz ś. oczywiście pokazawszy się wojakom polskim i litewskim, wielkie wiktorye z nieprzyjaciół postronnych przynosili. Wiemy mądra Panno, mężna białogłowo, *mulierem fortem quis inveniet?* jakoś wielkie zwycięstwo z Tatarów Pudikowi twemu opowiedziała, sprowadziwszy do onej potrzeby dwóch Męczenników Pańskich Gerwazego i Protazego, którzy wojsko polskie widocznie przywodzili: padło trupem na placu nieprzyjaciela tak wiele tysięcy, a z Polaków i jeden nie zginął. Wiemy czegoś odwagą twoją dokazała w Węgrzech Waleczna Heroino, kiedyś rebelizantom przeciwko ojcu twemu sprzysiężonym własną ręką trzydzieści mieczów odebrała, i ojca z niebezpieczeństwa onego szczęśliwie uwiodła. Jeżeli kiedy, teraz czas Amazonko Polska, abyś odwagę twoję Ojczyźnie Koronie twojej pokazała. *Manum*

¹ Piskorski 1691b; Piskorski 1706, s. 716; Angyal 1969, s. 201.

suam missit ad fortia. Wściekła Turcja zakrwawionego męstwem polskim księżycą swego rogi ostrzy na nas, *Lunatis ducit agmina peltis, Penthesilea furens*. Doświadczona we wszystkich przedtem niebezpieczeństwach naszych Heroino, *apprehende arma et exurge in adiutorium mihi*. Weźmi miecz i tarczę Najjaśniejszego Monarchy naszego, Najaśniejsza Monarchini Polska: daj mu asystencją obrony twoje przeciwko nieprzyjaciółom powszechnym Krzyża ś. Bądź mu przewodniczką na przyszłej, jako i pierwszej kampanii do zwycięskich palm: jako synowi matka, uczyn *scutum impenetrabile* Achillea naszego. Pobłogosław wszystkimu, który się imieniem twoim szczeni Domowi Najjaśniejszemu. *Exurge in adiutorium mihi*, powstań na pomoc moją: mówi do ciebie głos polskiej twojej i węgierskiej korony, *et veni*, i postąp dalej².

Ta inwokacja nie tylko prezentuje księżną-klaryskę jako patronkę Polski, ale też podkreśla jej zrównanie ze świętymi czczonymi przez Kościół powszechny, eksponując rangę, jaką jej nadano aktem beatyfikacji.

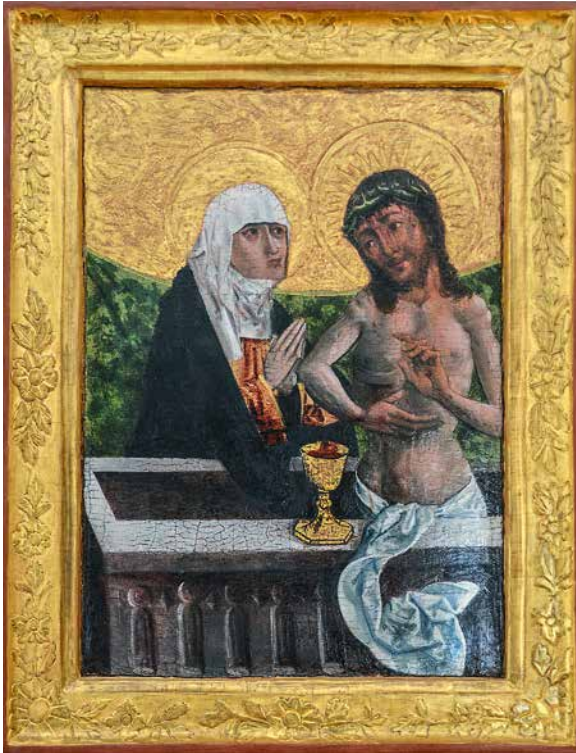
Mare gratiarum non complecteris, nisi volumen in lineam, caelum in circulum contrahere velis.
Kult cudownych wizerunków

W twórczości Piskorskiego opisane wątki hagiograficzne łączyły się i przeplatały z rozpowszechnianiem kultu cudownych wizerunków, uzupełniając działania na rzecz rozbudzenia praktyk dewocyjnych opartych na nawiedzaniu miejsc świętych. Jego najwyraźniejszym przejawem były dwa kolejne zbiory wierszy nowo promowanych doktorów filozofii³, poświęcone słynącym łaskami wizerunkom Matki Boskiej oraz Ukrzyżowanego Chrystusa. Jednym ze źródeł inspiracji dla tych wydawnictw mogła być monumentalna encyklopedia cudownych przedstawień Marii z całego świata, opracowana przez Wilhelma Gumppenberga⁴. Wiersze zawarte w obu tomach nie osiągały wysokiego poziomu literackiego, a poza nielicznymi wyjątkami nie mają też ciekawej treści. Zastosowano w nich najczęściej „szkolne” metafory mitologiczne i proste porównania do bóstw antycznych, które Maria i Chrystus nieskończenie przewyższyli. W wielu miejscach wspomniano cuda, które dokonały się przy opiewanych wizerunkach, nie ma jednak odniesień do ich formy czy dawności, a rzadkie są nawet wzmianki

² Piskorski 1706, s. 724, 725.

³ *Sacratissima Maiestas* 1698; *Arbor Vitae* 1700.

⁴ Gumpfenberg 1655, wyd. II 1657, wyd. III rozszerzone 1672, przekład czeski 1704, niemiecki 1717. Na temat Gumpfenberga zob. Royt 2011, s. 38–52. Tamże cenna analiza mechanizmów promocji kultu cudownych wizerunków w Czechach na szerszym tle środkowoeuropejskim.



o szczegółach ikonograficznych. Interesujący jest natomiast sam wybór obrazów i rzeźb, którym poświęcono wiersze. Zależał on najprawdopodobniej od Piskorskiego, którego „opera et studio” wydano oba zbiory. Z Piskorskim należy też wiązać nagłówki poszczególnych wierszy, w których niekiedy zawarto bardzo interesujące wzmianki o historii opisanych wizerunków. Oczywiście są one cenne nie tyle jako kompetentne źródło do dziejów tych dzieł sztuki, ile jako szczególnie rzadkie świadectwo ich recepcji oraz ówczesnego stanu wiedzy historyczno-artystycznej.

Pierwszy zbiór, według tytułu opiewający majestat Bożej Rodzicielki Królowej Polski w jej cudownych i łaskami słynących wizerunkach z terenu diecezji krakowskiej, wydany w r. 1698, Piskorski zadedykował Krystianowi Augustowi Wettynowi⁵, biskupowi Jawaryna (węg. Győr) i kuzynowi Augusta II Mocnego, przed którym król uroczyście wyrzekł się luteranizmu⁶. Dedykacja była odwołaniem do wybitnego promotora maryjnej pobożności, który potwierdził cudowność obrazu Marii adorującej Dzieciątko w głównym ołtarzu katedry jawaryńskiej (il. 361), czyniąc z niej ważne maryjne sanktuarium⁷, ale też wyraźną deklaracją lojalności uniwersytetu wobec nowego władcy. Ten polityczny podtekst, widoczny w wielu wierszach, które za-

⁵ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. ar.

⁶ Flathe 1876, s. 178.

⁷ Zob. Hetény [b.r.]. W Krakowie wiedziano o kulcie Matki Boskiej jako szczególnej patronki Węgier, o czym świadczy wzmianka w wierszu Antoniego Chrzęszczewskiego poświęconym św. Kindze (*Pantheon* 1696, k. 1v).



362. Kraków, kościół św. Anny, *Misericordia Domini*, fot. M. Kurzej

363. Tuchów, d. kościół Benedyktynów, *Matka Boska Tuchowska*, fot. M. Gronowski

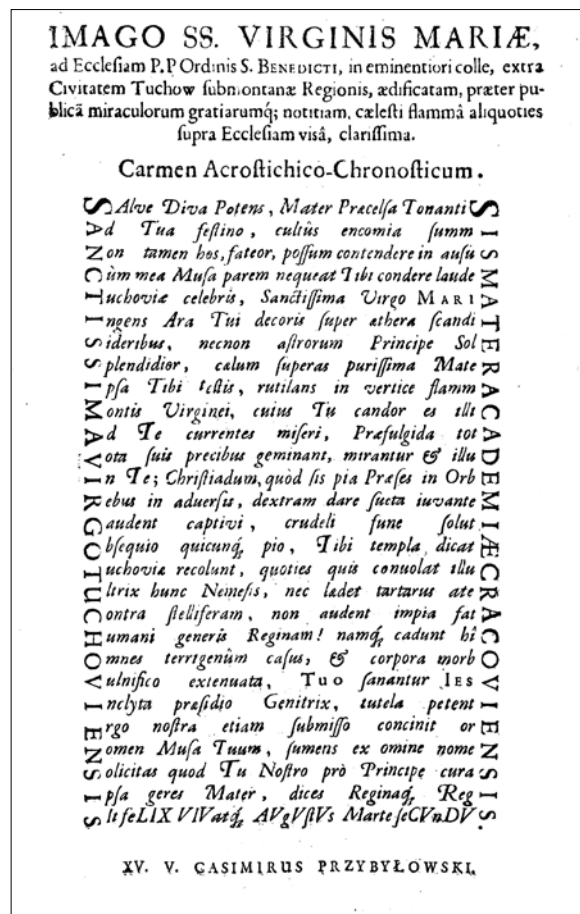
wierają aluzje do osoby monarchy, łączy się z wymową antyprotestancką. Książka propaguje kult Matki Boskiej za pośrednictwem jej wizerunków oraz wskazuje na dawność i słusność takiej formy dewocji poprzez przypomnienie czci, jaką poszczególne wizerunki otaczali średniowieczni święci i błogosławieni.

Układ tomu jest przeważnie topograficzny – na początku umieszczono wizerunki krakowskie, robiąc wyjątek jedynie dla obrazu częstochowskiego, dalej te znajdujące się w znaczniejszych miastach, a na końcu czczone w mniejszych miejscowościach. Pierwszy wiersz zadedykowano wizerunkowi *Misericordiae Domini* (il. 362), umieszczonemu przy wejściu do Collegium Maius, przytaczając legendę o jego powrocie w to miejsce, tłumaczącą dlaczego nie znajduje się on w kościele św. Anny. Obraz opisano następująco:

Imago B. Mariae Virginis, Matris Misericordiae cum effigie Salvatoris, in porta Collegii Maioris Academiae Cracoviensis, singulari B. Joannis Cantii devotione, dum viveret, culta; post cuius obitum in Ecclesiam s. Annae transportata, in huc, quo conspicitur locum, miraculose rediit; a Joanne Tertio, Poloniarum Rege, contra exercitum Ottomanicum in Austriam proficiscentem, e voto visitata; Urbis Studiosaeque cum primis Iuventutis continua veneratione insignis⁸.

⁸ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. Ar. Na temat obrazu zob. ostatnio Kurzej 2016b. Panujące we wcześniejszej literaturze przekonanie,

364. Kazimierz Przybyłowski, *Carmen*, wg *Sacratissima Maiestas* 1698



Obraz Najświętszej Marii Panny Matki Miłosierdzia z wizerunkiem Zbawiciela, w bramie Kolegium Większego Akademii Krakowskiej, czczony ze szczególnym oddaniem przez św. Jana Kantego, póki żył. Po jego śmierci przeniesiony do kościoła św. Anny, skąd cudownie wrócił na to miejsce, w którym go można oglądać. Nawiedzony modlitwą przez króla Polski Jana III wyruszającego do Austrii przeciwko wojskom osmańskim. Szczególnie wyróżniony nieustającą czcią miasta, a zwłaszcza uczącej się młodzieży.

Wydaje się, że ten cytat dobrze oddaje kaznodziejsko-wychowawcze motywacje, jakie kierowały autorem koncepcji zbioru. Na pierwszym miejscu wyeksponował on obraz otaczany szczególną czcią przez patrona uniwersytetu, ale także przez zwycięskiego króla Jana, wielkiego poprzednika obejmującego tron Augusta. Ten wizerunek, jako palladium zarówno uniwersytetu, jak i Rzeczypospolitej, został więc szczególnie zalecony do kultu autorom wierszy oraz ogółowi młodzieży i studentów. Podobną ideę wyrażono

jakoby obraz znajdował się w kościele (zob. Żmudziński 2009, s. 124, 125), nie ma potwierdzenia w nowożytnym piśmiennictwie, a w kontekście opisaney legendy o cudownym powrocie do kolegium wydaje się błędne.

w najciekawszym pod względem formy wierszu, autorstwa Kazimierza Przybyłowskiego, poświęconym Matce Boskiej Tuchowskiej (il. 363). Utwór, określony jako *Carmen Acrostichico-Chronosticum* został wkomponowany w prostokąt, którego dłuższe boki układają się w hasło „Sanctissima Virgo Tuchoviensis sis Mater Academiae Cracoviensis”, a powiększone litery ostatniego wersu, zawierającego życzenia pomyślności dla króla Augusta II, tworzą po zsumowaniu datę wydania zbioru (il. 364). W nagłówku zaznaczono, że obraz tuchowski jest sławny ze względu na cuda i liczne łaski, jakie otrzymali przy nim wierni, a także z powodu nadprzyrodzonych płomieni widywanych nad kościołem¹.

Drugie miejsce w tomie zajął obraz częstochowski (il. 365), według panującego ówczesnie przekonania namalowany przez samego św. Łukasza na blacie stołu z domu Świętej Rodziny w Nazarecie². Poświęcony mu wiersz Wojciecha Tomaszewskiego został zakończony życzeniem szczęśliwych rządów dla nowego władcy. Wizerunek ten Piskorski scharakteryzował następująco:

Imago B. Mariae Virginis Częstochoviensis, in cupressina Domus Nazareth Tabula, a D[ivo] Luca depicta, ab Imperatoriubus Orientis, olim magno honore culta; ob insignem bello advertus Saracenos obtentam Victoriam, Leoni Duci Russiae fortissime pugnanti, in decus et praesidium cessit. Belzam primo in Russiam deinde a Vladislao Duce Opoliensi, in Clarum Montem translata, per univversum Regnum Poloniae et M[agnum] D[ucatum] Lithuaniae, vicinasque provincias, innumeris claret miraculis³.

Obraz Najświętszej Marii Panny Częstochowskiej namalowany przez św. Łukasza na cyprysowym blacie domu nazareńskiego, dawniej otaczany wielką czcią przez cesarzy wschodnich, z powodu wielkiego zwycięstwa nad Saracenami przekazany najdzielniej walczącemu Lwu księciu Rusi na chwałę i opiekę. Najpierw przechowywany w Belzie na Rusi, potem przez Władysława księcia opolskiego przeniesiony na Jasną Górę, słynie niezliczonymi cudami w całym Królestwie Polskim i Wielkim Księstwie Litewskim, a także w krajach sąsiednich.

Kolejne miejsce przyznano malowidłu w kościele na Piasku (il. 366), według opisu – słynącemu licznymi łaskami i cudami, czczonemu przez cały Kraków przed i po najeździe szwedzkim, a znajdującemu się w miejscu wybranym przez samą Marię i przeznaczonym do jej kultu przez Władysława Hermana, który został tam uzdrowiony przez piaski pachnące fiołkami. Następny wiersz poświęcono obrazowi w kaplicy Loretańskiej kościoła Mariackiego (il. 367), który, w czasie gdy państwu groziły największe niebezpieczeństwa,

¹ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. D2r; Rypson 2002, s. 115, 204; Socha 2016, s. 376.

² Zob. Rozanow 1983, s. 30.

³ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. Av.



widywano nocą, jak świeci nad kościołem⁴. Następne malowidło, w krążanku kościoła Augustianów (il. 368), jest drugim, który legenda związała z postacią świętego żyjącego w „szczęśliwym wieku Krakowa”, i kolejnym, do którego uciekano się w sytuacji zagrożenia Rzeczypospolitej.

Imago B. Mariae Virginis, Consolatrix afflictorum, Casimirie ad Cracoviam, Ecclesia s. Catharinae Virg[inis] et Martyris, P[atrum] Augustianorum, cura Divi Isaiae Boneri eiusdem ordinis depicta, pro singulari periclitantium, moribundorumque refugio, in gravibus etiam Reipublice causibus pro praesidio, constanti Gentis Poloniae colitur fide.

Obraz Najświętszej Marii Panny Pocieszycielki strapionych, na Kazimierzu przy Krakowie, w kościele św. Katarzyny Dziewicy i Męczenniczki ojców augustianów, namalowany staraniem bł. Izajasza Bonera z tegoż zakonu, jako szczególna ucieczka zagrożonych i umierających oraz pomoc w ciężkich nieszczęściach dotyczących Rzeczypospolitą otaczany ciągłą czcią narodu polskiego.

W treści wiersza, autorstwa pochodzącego z Poznania Macieja Lewkowicza, znalazło się pięknie sformułowane zdanie na temat celu malarstwa religijnego, które ma pomagać wiernym w pojęciu zagadnień przekraczających możliwości słabego ludzkiego rozumu. Malowidło augustiańskie doskonale spełnia ten cel, ponieważ jest dziełem świętego, który poznał chwałę Marii lepiej niż zwykli śmiertelnicy:

Praeceptis, quo Tuos dirigit calame, passus? | Mare Gratiarum Mariam, tenui periodo non complecteris, | nisi volumen in lineam, caelum in circulum, contrahere velis. | Hanc describis Consolatrix Matris Efigiem, | quae satis est absoluta, | quia Divi Boneri opera⁵.

⁴ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. A2r, A2v.

⁵ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. Br.

Pióro, kierujesz się ku przepaści? | Morza łask Marii krótką frazą nie obejmiesz, | jeśli nie zechcesz sprowadzić kształtu do linii a sfery do okręgu. | Opisujesz ten obraz Matki Pocieszycielki, | który dosyć jest doskonały, | jako dzieło Boskiego Izajasza.

Na temat kolejnego obrazu, znajdującego się w kaplicy Różańcowej przy kościele Dominikanów (il. 369), Piskorski odnotował, że był on pobłogosławiony przez papieża Klemensa VIII i jest obnoszony po mieście w uroczystej procesji w pierwszą niedzielę października, dla upamiętnienia triumfów odniesionych w tym miesiącu nad wrogami chrześcijaństwa⁶, czyli bitwy pod Lepanto. Z uzyskaniem przewagi militarnej wiązano też dwie uwzględnione w zbiorze figury. Szczególnie ciekawy jest opis rzeźby zachowanej w kolegiacie wiślickiej (il. 370), która udzieliła pomocy Władysławowi Łokietkowi ukrywającemu się przed Wacławem Czeskim:

Statua B. Mariae Virginis in regio oppido Wislica, Vladislaum Locticum, Poloniarum principem, a Venceslao Bohemiae et Poloniae rege bello petitem, in criptis aliquoties degentem, caelesti auxilio est consolata; tandem a Casimiro II ad ecclesiam viclicensem, erecto ibidem lapideo altari translata, hodie usque multitudine miraculorum claret.

Figura Najświętszej Marii Panny w królewskim mieście Wiślicy, która pocieszyła niebiańską pomocą księcia polskiego Władysława Łokietka, przebywającego przez jakiś czas w tamtejszych podziemiach, gdy podczas wojny był poszukiwany przez Wacława króla Czech i Polski; potem przez Kazimierza Wielkiego⁷ przeniesiona do wiślickiego kościoła i umieszczona we wzniesionym tam kamiennym ołtarzu, gdzie do dziś słynie wielością cudów.

⁶ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. Bv.

⁷ Woryginalne: a Casimiro II.

◀ 365. Łozina, kościół par., Matka Boska Częstochowska, 1631, fot. M. Kurzej

◀ 366. Kraków, kościół Karmelitów na Piasku, Matka Boska Piaskowa, fot. M. Kurzej

◀ 367. Kraków, kościół Mariacki, kaplica Loretańska, Matka Boska, fot. P. Gąsior

368. Kraków, klasztor Augustianów, Matka Boska ze św. Augustynem i Mikołajem z Tolentynu, fot. M. Kurzej



369. Kraków, kościół Dominikanów, kaplica Różańcowa, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



370. Wiślica, kościół par., *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



371. Tarnowiec, kościół par., *Matka Boska*, fot. A. Laskowski



372. Kraków, kościół Franciszkanów, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



373. Kraków, kościół św. Jana, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



374. Lublin, kościół św. Ducha, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



375. Bochnia, kościół św. Mikołaja, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



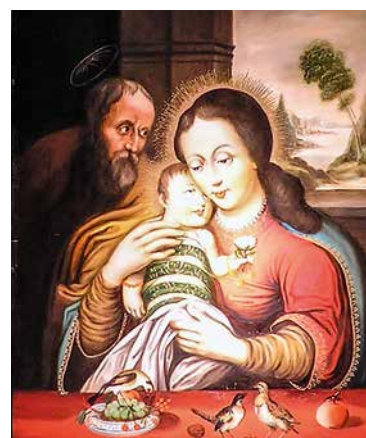
376. Kalwaria Zebrzydowska, kościół Bernardynów, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



377. Książ Wielki, kościół par., *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



378. Myślenice, kościół Narodzenia NMP, *Matka Boska*, fot. W. Walanus



379. Dzików, kościół Dominikanów, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



Związek figury z osobą władcy został też podkreślony w poświęconym jej wierszu Franciszka Materskiego, który zawarł w nim prośbę do Matki Boskiej, by udzieliła swej opieki nowemu królowi Augustowi i wspomniał o wydarzeniach z czasów Łokietka:

Hoc olim sacro stratagemmate claruit | Vladislaus Loc-
tconis Poloniarum Princeps, | qui, ut ingentem belli
molem victor sustineret | prociduis ad plantas Divae
Virginis | toties cecidit, quoties hostes caederet¹.

Kiedyś tym świętym znakiem generalskim zasłynął | Władysław Łokietek księżę Polski, | który, by utrzymać zwycięstwo w niezwykle trudnej wojnie, | upadając do stóp Boskiej Dziewicy, | odbił wszystko, co wróg zajął.

Druga figura była czczona w Jasle (il. 371) i wślawiła się cudowną interwencją w czasie najazdów kozackich i siedmiogrodzkich:

Statua B. Mariae Virginis, in oppido submontano Jasło, a trecentorum serie annorum miraculis insignis, Hunnos, Transilvanosque et servili bello Ukrainensium aliquot millia intentata obsidione Beciae (in quod oppidum ob imminentia pericula haec imago deportata fuit) Divinitus fugavit².

Figura Najświętszej Marii Panny w podgórskim mieście Jasło, od trzystu lat słynąca cudami, która w niezmierny sposób zmusiła do ucieczki Węgrów, Siedmiogrodzian i w czasie powstania kilka tysięcy Ukraińców oblegających Biecz, do którego to miasta została przeniesiona ze względu na niebezpieczeństwa wojenne.

¹ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. E2r.

² *Sacratissima Maiestas* 1698, k. D2v. Figura jest obecnie czczona w Tarnowcu, gdzie przeniesiono ją pod koniec w. XVIII.

Z obrazów krakowskich uwzględniono jeszcze te z kościołów Franciszkanów (il. 372) i św. Jana (il. 373), a wśród wizerunków z innych miejscowości na pierwszym miejscu wymieniono tam znajdujący się w lubelskim kościele Ducha Świętego (il. 374), który płakał krwawymi łzami i był szczególnie często nawiedzany przez ludzi przyjeżdżających do tego miasta na sesje trybunału – określonego w wierszu Anastazego Słomińskiego mianem lechickiego Areopagu. Krwawy pot i „rózańą rosę łez” zauważono też na obliczu Matki Boskiej Bocheńskiej (il. 375), Kalwaryjskiej (il. 376), Gosprzydowskiej i Książkiej (il. 377) – która według opisu była znana nie tylko z licznych uzdrowień, ale też ze szczególnie smutnego wyrazu twarzy, a także Myślenickiej (il. 378), przywiezionej z Włoch przez książąt Zbaraskich. Ciekawe szczegóły odnotowano na temat Matki Boskiej Lelowskiej, chroniącej przed pożarami, która zasłynęła wieloma cudami wspomagającymi Rzeczpospolitą w czasie wojen szwedzkich³, oraz Dzikowskiej (il. 379), broniącej od demonów i chorób. W dalszej części opiszano jeszcze wizerunki w Młodzawach (il. 380), Zielenicach (il. 381), Gaju (il. 382), Daleszycach i Piotrkowicach⁴. W tym ostatnim przypadku najprawdopodobniej chodzi o figurę czczoną w domku loretańskim przy tamtejszym kościele pobernardyńskim⁵ (il. 383).

Geografia pobożności maryjnej przedstawiona w opisanym zbiorze znacznie różni się od obecnej. Zupełnie zanikł kult najbardziej eksponowanego obrazu z Kolegium Większego, który nie jest już dostępny dla wiernych⁶, a popularność wielu z opisanych wizerunków ma co najwyżej charak-

³ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. B2r–Cr, C2v, Dr, Er, Ev, Fv.

⁴ *Sacratissima Maiestas* 1698, k. Dv, E2v–F2v.

⁵ W Piotrkowicach znajdował się też słynący łaskami obraz Matki Boskiej Bolesnej. W opisie użyto dwuznacznego słowa *imago*, ale na figurę wskazuje wzmianka o czci odbieranej na cudownie wskazanym miejscu, która pasuje do legendy założycielskiej sanktuarium bernardyńskiego. (zob. Wanat 1987, s. 18, 31–33).

⁶ Obraz znajduje się w budynku probostwa kościoła św. Anny.

◀ 380. Młodzawy Małe, kościół par., *Matka Boska*, fot. M. Kurzej

◀ 381. Zielonice, kościół par., *Matka Boska*, fot. M. Gronowski

◀ 382. Gaj, kościół par., *Matka Boska*, fot. P. Krasny

383. Piotrkowice, kościół pobernardyński, *Matka Boska*, fot. M. Kurzej



384. Książ Wielki, kościół par., ołtarz gł., fot. M. Kurzej



385. Dzików, kościół ▸ Dominikanów, ołtarz gł., fot. M. Kurzej



386. Gosprzydowa, ▸ kościół par., ołtarz gł., fot. D. Horzela

ter lokalny. Niektóre z wymienionych sanktuariów dopiero się rozwijały, a w przypadku Gosprzydowej uwzględnienie obrazu w zbiorze należy do najwcześniejszych przekazów o jego cudowności¹.

Ikonografia wizerunków jest dość zróżnicowana, ale przeważają obrazy Hodegetrii, reprezentowane przez Matkę Boską Częstochowską oraz jej kopie w Bochni i Gosprzydowej, a także niezachowany obraz w Lelowie. Typ krakowski² reprezentuje wizerunek w kościele Mariackim, a zbliżają się do niego obrazy w kościele św. Jana i w świątyni w Gaju, na których Maria w prawej ręce trzyma kwiat. Słabiej reprezentowane w zbiorze były kopie Matki Boskiej Śnieżnej, czczone w Zielenicach i krakowskim kościele Dominikanów, oraz przedstawienia w typie Eleuzy – w Myślenicach i Kalwarii Zebrzydowskiej. Ikonografię pasyjną, oprócz obrazu z Kolegium Większego, mają też wizerunki w krakowskim kościele Franciszkanów i Młodzawach.

Wśród opisanych obrazów te w Książu, Zielenicach, Gosprzydowej i Dzikowie znajdują się w ołtarzach z przełomu w. XVII i XVIII. Dwa z nich to dzieła Jerzego Hankisa, który nastawę ksiąską (il. 384) wykonał w r. 1682, a dzikowską (il. 385) najpóźniej w r. 1706, kiedy to tamtejszy kościół został konsekrowany. Pod względem kompozycji pola obrazowego do jego dzieł zbliżony jest również ołtarz gosprzydowski³ (il. 386), wykonany w r. 1700⁴, który jednak prezentuje znacznie niższy poziom artystyczny. Z wyjątkiem zielenic-

kiego, powstałego około r. 1691⁵, ołtarze te wyróżnia rozwiązanie pola głównego, do którego wprowadzono figury „podtrzymujące” obraz. Pomysł ten zyskał dużą popularność w siedemnastowiecznym Rzymie, gdzie zastosowano go w ołtarzu wykonanym przez Pompea Targonego według projektu Girolama Rainaldiego w r. 1613, znajdującym się w kaplicy Paulińskiej bazyliki Matki Boskiej Większej i mieszczącym najbardziej czczony wizerunek chrześcijańskiego świata – obraz *Matka Boska Śnieżna* (il. 387). Ołtarz w Książu powtarza jednak znacznie późniejszą realizację tego schematu, znajdującą się w kościele Matki Boskiej „in Montesanto”⁶ (il. 388), wykonaną przez Filippa Carcaniego według projektu Carla Rainaldiego – syna Girolama⁷. Wyróżnia ją ukazanie pary aniołów w locie, unoszących od dołu ramę obrazu, i dwóch uskrzydłych puttów po jej bokach. Za oryginalną modyfikację tego rozwiązania można uznać kompozycję w Dzikowie, gdzie zrezygnowano z dwóch mniejszych postaci, natomiast dolne figury zastąpiono przedstawieniami zakonników – być może Jacka i Dominika – którzy byli znani jako szczególnie czciciele Marii. Rzymski wzór został ciekawie przetworzony również w ołtarzu gosprzydowskim, gdzie zrezygnowano z symetrycznego rozmieszczenia figur aniołów unoszących obraz. Niestety, poza obrazem częstochowskim, nie wiadomo, jak wyglądała ówczesna aranżacja pozostałych wizerunków opisanych w zbiorze. Na podstawie przykładów z Książa i Gosprzydowej można jednak przypuszczać, że rzymski koncept na ołtarz cudownego obrazu Marii, z motywem unoszą-

¹ Zob. Ciszek 1915.

² Na temat obrazów Hodegetrii typu krakowskiego zob. Gadomski 2014.

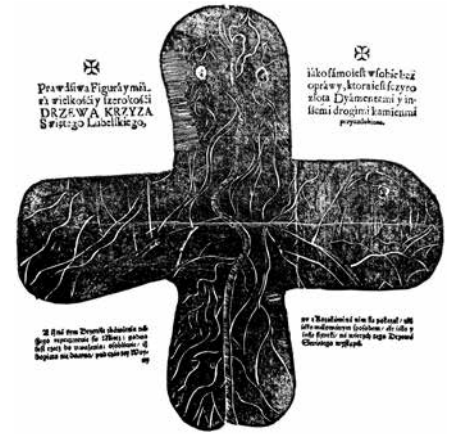
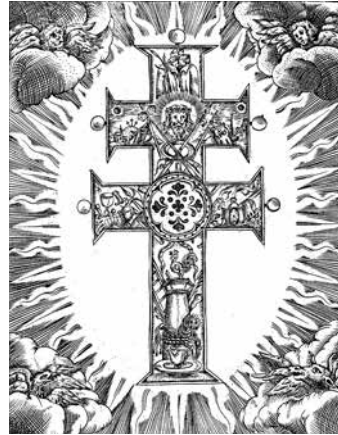
³ Pasteczka 2005, s. 48, 49, 54, 85, 101. Hankis był też autorem ołtarza z cudownym obrazem w Młodzawach (ok. 1711), którego wygląd niestety nie jest znany.

⁴ Prus, Kowalczyk, Kornaś 2015, s. 387.

⁵ W tym roku kościół został konsekrowany (zob. Wiśniewski 1917, s. 281).

⁶ Pasteczka 2005, s. 46, 49.

⁷ Montagu 1992, s. 96.



cych go aniołów w locie, stał się modny już w w. XVII i był traktowany jako swoisty wyróżnik ołtarza o takiej funkcji.

* * *

Drugi zbiór, wydany w r. 1700, zadedykowano Kacprowi Cieńskiemu, dziekanowi krakowskiemu, administrującemu ówczesnie diecezję. Jako siostrzeniec biskupa Andrzeja Trzebickiego wystawił mu nagrobki w kościele św. Piotra i Pawła oraz w katedrze. Ten ostatni ustawiony był pierwotnie w północno-wschodnim narożniku ambitu, a umieszczona na nim figura klęczącego biskupa zwracała się w kierunku znajdującego się w sąsiednim ołtarzu cudownego krucyfiksu⁸ (il. 391), któremu poświęcono jeden z wierszy.

W dedykacji zaznaczono emblematyczny charakter zbioru, określając go jako

arboris vitae elogia ad ipsius basim et radicem (celebrioribus intra Regni iconismis sanctae et religiose observatis) appensa.

napisy pochwalne, przywieszane do samej podstawy i korzenia drzewa życia na jego sławniejszych w królestwie wizerunkach otaczanych kultem religijnym.

Zbiór otwierają jednak opisy „insignium particularum” drzewa Krzyża Świętego, co wskazuje, że świętości obu rodzajów uważano za niemal równorzędne, a cudowne wizerunki były nie tylko obiektami, przy których doznawano szczególnej łaski Bożej, ale też – podobnie jak relikwie – namacalnymi świadectwami wydarzeń historycznych. Na pierwszym miejscu znalazła się partykuła przechowywana w klasztorze Benedyktynów na Świętym Krzyżu (il. 389), ofiarowana tam przez św. Emeryka. W poświęconym jej wierszu Mikołaj Ochocki nazwał pobyt węgierskiego królewicza w Polsce szczęśliwym polowaniem, na którym złowił on nie zwierzyne, ale łaski niebiańskie. Opisując drugą relikwię, w lubelskim kościele Dominikanów

(il. 390), przypomniano rozpowszechnioną tradycję o jej pochodzeniu z Konstantynopola, skąd – jako posag Anny, siostry cesarza Bazylego II, wydanej za księcia Włodzimierza – trafiła na Ruś, a następnie w r. 1400 została przywieziona do Lublina przez biskupa kijowskiego Andrzeja. Wprawdzie liczne szczegóły tej relacji nie zgadzają się z faktami – książę Włodzimierz jest w niej władcą Rusi Białej, jego teść nosi imię Konstantyn, a biskup dostaje krzyż od księcia kijowskiego Jerzego Iwana, chociaż w tamtym czasie księstwo już nie istniało – jest ona jednak ciekawym przykładem wykorzystania informacji historycznych jako argumentów na rzecz autentyczności relikwii⁹.

Wśród krucyfiksów na pierwszym miejscu wyeksponowano krzyż Królowej Jadwigi w katedrze krakowskiej (il. 391), który znajdował się w ołtarzu, będącym od r. 1415 pod patronatem uniwersytetu¹⁰. W wierszu Józefa Tyksińskiego krzyż został nazwany znakiem wiedeńskiego triumfu króla Jana III¹¹. Autor wspomniał też o Jadwidze, która otrzymała od wizerunku przepowiednie oraz liczne łaski:

O Lignum | invictissimi Ioannis III Poloniarum Regis, | ad viennenses capmos Trophaeum, signumque triumphi. | Delphicis sacratior Laurus! | a qua | Diva Hedvigis Poloniae Regina, | acceptis oraculis copiosam gratiarum decerpit sementem | et responsa tulit¹².

O Drzewo | niezwyčajzonego Jana III króla Polski! | Na wiedeńskich polach trofeum i znaku triumfu! | Laurze świętszy

◀ 387. Rzym, kościół Matki Boskiej Większej, kaplica Paulińska, ołtarz Matki Boskiej, fot. K. Blaschke

◀ 388. Rzym, kościół Matki Boskiej „in Montesanto”, ołtarz Matki Boskiej, fot. A. Betlej

◀ 389. Święty Krzyż, kościół Benedyktynów, relikwia św. Krzyża, wg Kwiatkiewicz 1690

390. Lublin, kościół Dominikanów, relikwia św. Krzyża (zaginiona), wg Ruszel 1649

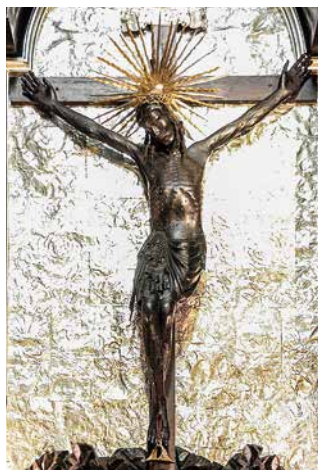
⁸ Zob. Przyboś, Rożek 1989, s. 127, 128.

⁹ *Arbor Vitae* 1700, k. Ar, Av.

¹⁰ Na początku w. XVII ołtarz mieścił oprócz krucyfiksu także wizerunek z Janem Kantym obraz *Misericordiae Domini* (zob. Sachetnik 1988, s. 335, 340).

¹¹ Na temat związków rzeźby z bitwą wiedeńską zob. Rożek 1983, s. 12, 16, 17. W r. 1679 na strychu nad tym ołtarzem znaleziono tzw. Tarczę Wróbebną, którą wręczono królowi wyruszającemu pod Wiedeń, a królowa otrzymała wieść o zwycięstwie podczas odprawianej przed krucyfiksem mszy w tej intencji i kazała zawiesić tam przekazane jej wtedy strzemię wezyra Kara Mustafy.

¹² *Arbor Vitae* 1700, k. A2r.



391. Kraków, katedra,
krucyfiks św. Jadwigi,
fot. M. Kurzej

od delfickich, | z którego | boska Jadwiga, królowa Polski, |
zebrała liczne łaski, owoc wystuchanych modlitw, | i otrzy-
mała odpowiedź.

Więc Krzyżu, tronie Najwyższego Króla,
Wspomagaj władzę naszego monarchy,
Na siedzibę Kraka oraz Jagiellońskie
Wejrzyj też Muzy.

392. Kraków, kościół ▶
Mariacki, krucyfiks
Slackerowski, wyk. Wit
Stwosz, fot. M. Kurzej

Legenda o rozmowie wizerunku ze świętą osobą zosta-
ła przytoczona jeszcze w utworach poświęconych dwóm
rzeźbom. Pierwsza z nich to kamienny krucyfiks w kościele
Mariackim (il. 392), który musiał być podziwiany nie tyl-
ko jako obiekt kultu, ale również jako dzieło sztuki, skoro
w nagłówku poświęconego mu wiersza odnotowano, że
przeraża grzeszników samym tylko wyglądem. Na uwagę
zasługuje też poświęcona mu oda autorstwa Marcina Gruc-
kiego, wychwalająca stołeczny Kraków, przypominająca
wizję mansonarza Świętosława Milczącego:

Circuli centrum Cracii, sacrata
Crux, et ingentis pretii monile,
Iudicum lanx, et nitidi Senatus
Regula prima.
Hanc pius Sventosylaus perenni
Obsequi voto recolens, secreta
Audiit Caeli; meruitque sumos
Scandere postes. [...]
Ergo Crux, Regis solium Supremi,
Fascibus nostri faveas Monarchae:
Craciae Sedi, Iagielloniadumque
Prospice Musis¹.

W Rynku pośrodku Krakowa, święty
Krzyż i klejnot ogromnej wartości,
Szala sędziów i Oświeconej Rady
pierwsza zasada.
Tu pobożny Świętosław, trzymając się
Ślubu wiecznej cichości, usłyszał
Niebiańskie tajemnice i zastażył, by wejść
w najwyższe progi.

¹ *Arbor Vitae* 1700, k. Bv.

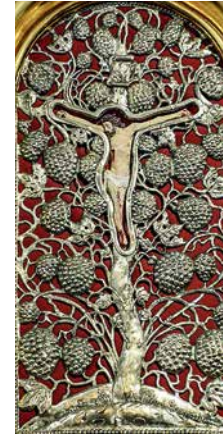
Kolejny krucyfiks kojarzony z wizją świątobliwego krako-
wianina to rzeźba w kościele św. Marka (il. 393), opisana
w wierszu Jana Krudnerowicza. Przed tym wizerunkiem
Michał Giedroyc miał usłyszeć obietnicę przyszłej chwały
w niebie, nagradzającej cierpienia na ziemi, oraz otrzymać
pomoc w wypędzaniu demonów i ugaszeniu pożaru:

Giedrocius roseo flagrans pietatis amore,
Gestivit, Iesu verba loquente sibi:
Ad mortem patiens sis usque per aspera victor,
Sic capies nitidi culmina celsa Poli.
Daemona Giedrocius vicit dexter, Crucis almae
Huius in auspiciis, mille trophaea ferens.
Vulcanus Cracidos dum grasserunt in Urbe,
Hac Cruce terga dedit, perdomitusque fuit².

Giedroyc, płonący różaną miłością bożą,
Ucieszył się tymi słowami Jezusa:
Do śmierci cierpiąc, będziesz przez trudy zwycięzcą,
Tak zdobędziesz najwyższe szczyty
światlistego Nieba.
Prawy Giedroyc zwyciężył diabła z łaskawą krzyża
Tego pomocą, tysięczne biorąc triumfy.
Nawet Wulkan, który szalał po mieście krakowym
Ustał przed tym krzyżem i został pokonany.

Związek postaci historycznej z krucyfiksem przypomina-
no też w opisie krzyża w mogiłskim kościele Cystersów,
który miał zostać tam umieszczony przez biskupa Iwona
(il. 394). Mimo niezgrabnej formy na uwagę zasługuje rów-
nież poświęcone mu elogium Pawła Cybulskiego, w którym

² *Arbor Vitae* 1700, k. Dv.



◀ 395. Kraków, kościół św. Wojciecha, krucyfiks, fot. M. Kurzej

◀ 396. Lwów, katedra, krucyfiks, fot. M. Kurzej

◀ 397. Kalwaria Zebrzydowska, kościół Bernardynów, krucyfiks, fot. M. Kurzej

398. Gniezno, katedra, krucyfiks, fot. M. Kurzej

lokalizacja krucyfiksu w sąsiedztwie pogańskiego kurhanu została przedstawiona jako zwycięstwo prawdziwej wiary.

Nae tu Clarae et Vitalis tumbae non inane nanciferis nomen, | Cisterciense ad Crac[oviam] Archicaenobium, | quod, lucem vitae concentratam possides. | Virginalem ad Collem, | augustior eminet Columna, Imago Crucifixi, | cui salus Poloniae innititur. | Hanc pius antistes Ivo posuit, | ut fidei Polono populo lux, et dux esset ad vitam. | Circa littora Vistulae fulget Pharos haec, | ut Poloniae Argo, fausto ad portu bone spei | utatur navigio. | Ne hamus mortis, qui ipsam Vandam hamavit, | incautos caperet³.

Zaiste, nie na próżno dostałeś imię sławnej i żywej mogiły, | podkrakowski cysterski arcyopacki klasztorze, | skoro posiadasz skupione światło życia. | Przy Dziewiczym Wzgórzu | wspanialsza się wznosi kolumna, Wizerunek Ukrzyżowanego, | na której opiera się zbawienie Polski. | Postawił ją pobożny biskup Iwo | żeby wiernemu ludowi polskiemu była w życiu światłem i przewodnikiem. | Przy brzegu Wisły świeci ta latarnia, | żeby polski okręt do portu dobrej nadziei szczęśliwą | znalazł drogę, | żeby haczyk śmierci, co samą Wandę złowił, | nie złapał nieostrożnych.

Motyw zwycięstwa Krzyża nad pogaństwem, chociaż tym razem w wydaniu antycznym, jest również obecny w utworze Krzysztofa Michałowskiego, poświęconym krucyfiksowi w kościele św. Wojciecha (il. 395). Pobożny Kraków przeciwstawiono w nim Troi, która upadła, gdyż nie ustrzegła swego opiekuńczego posągu:

Ilium Neptuni, et Apollonis augustum opus, | cur nunquam eluendam in cinere agis paenitentiam? | Male custoditum Palladium, | hanc tibi contritionem sine emendatione causavit. [...] | Faustiorem, orbis genius miratur nostram Troiam; | Divorum,

³ *Arbor Vitae* 1700, k. B2r.

Regumque Sedem Cracoviam. | Haec inter fatorum fulmina triumphat, | et exacto feliciter aevo aliorum clades numerat: | quia sanctius Palladium, impensius colit. | Nempe | in medio circuli sui, | Virtutem collocavit, Imaginem Crucifixi⁴.

Trojo, wspaniałe dzieło Neptuna i Apollina, | czemu nigdy w popiele nie czynisz oczyszczającej pokuty? | Żle strzeżone Palladium | stało się przyczyną twej ostatecznej zagłady. [...] | Geniusz świata podziwia szczęśliwszą naszą Troję; | Kraków, siedzibę świętych oraz królów. | Ta triumfuje wśród piorunów losu | i przetrwawszy szczęśliwie wieki liczy upadki innych, | bo gorliwiej czci świętsze Palladium. | Zaiste, | pośrodku swojego Rynku | umieściło cnotę, wizerunek Ukrzyżowanego.

Autorzy spoza Krakowa również starali się wskazać szczególnie związek swoich miast z opiewanym krucyfiksem. Przykładem może być elogium lwowianina Samuela Jansona, poświęcone rzeźbie (il. 396) w tamtejszej katedrze:

Cubile Leonis est: | quod etiam byzantinos alcidas terruit. | Ergo temeritas Leoburgum cautius accedat. | Leo de tribu Iuda, | qui, tam horrendum rugiit, | ut Caelum, saxa, et elementa paverent, | in Imagine Sua hic praesens est⁵.

To legowisko Lwa, | który nawet odstraszył bizantyjskie węże. | Więc ślepy los ostrożniej się zbliża do miasta. | Lew z pokolenia Judy, | który, tak strasznie ryczał, | że Niebo, kamienie i żywioły przeraził, | tu jest obecny w swoim wizerunku⁶.

Szczególnie ciekawy jest utwór Stanisława Markowicza⁶ dedykowany krucyfiksowi w Kalwarii Zebrzydowskiej

⁴ *Arbor Vitae* 1700, k. C2r.

⁵ *Arbor Vitae* 1700, k. D1r.

⁶ Prawdopodobnie tożsamy ze Stanisławem Markiewiczem, który później jako prokurator uniwersytetu przyczynił się do powstania epitafium Piskorskiego (zob. s. 28).

399. Kraków, klasztor Dominikanów, krucyfiks, fot. M. Kurzej



400. Wilno, kościół św. Teresy, krucyfiks, fot. M. Kurzej



(il. 397) i zawierający wyrazy zachwytu nad tamtejszym założeniem pielgrzymkowym:

Hic beati Sionis colles, | non iam peregrini sed
domestici. | Hic salutaris Golgothae vertex, | tholo
Crucis beatus; | mortales Caelo inserit. | Hic Annae et
Caiphae palatia Caelo ad palatum, | et Herodis Curia,
non incuria salutis, | quia indulgentis peccatorum
opulenta. | Totam beatam ubrem in Orbem Lechium
migrasse | credideris: | quia geometricam ipsius men-
suram | Zabrydovianus Genius ex asse transumpsit.
[...] | Polonicam hanc Hierosolymam, | Germania,
Hungaria, Slavonia, | et quidquid in viinia gentium est,
invisunt. | Soli haeretici detrectant, | quibus in Hierico
habitatatio complacuit¹.

Tu wzgórze szczęśliwego Syjonu, | już nie pielgrzymkowe,
lecz domowe. | Tu zbawczy szczyt Golgoty, | szczęśliwy
kopułą Krzyża, | śmiertelnych do Nieba wprowadza. | Tu
pałace Annasza i Kajfasza przy sklepieniu Niebios | i ratusz
Heroda nieobojętny zbawieniu, | bo bogaty w odpusty
dla grzeszników. | Uwierzyłyś, | że całe błogosławione
miasto przeniosło się do świata lechickiego: | bo tą samą
geometryczną miarą | Geniusz Zebrzydowski w całości
je przeniósł. [...] | Tę polską Jerozolimę | Niemcy, Węgry,
Slawonia | nawiedza, a także wszystkie sąsiednie narody. |
Wzbraniają się tylko sami heretycy, | którym spodobało się
mieszkać w Jerychu.

Pozostałe utwory są mniej interesujące, wyjątek stanowią jednak niektóre wzmianki w nagłówkach, przypominające najważniejsze cudowne wydarzenia z historii wizerunków. Krucyfiks nowosądecki opisano jako znaleziony wraz z tabliczką „peccata vestra” w zgliszczach spalonego kościoła. Ponieważ legenda ta odnosi się do czczonego tam obrazu, ukazującego twarz Chrystusa², rzeźby nie można jednoznacznie zidentyfikować. Krucyfiks buski³ ukarał śmiercią heretyczkę, która chciała go zbezczęścić, a jędrzejowski

i gnieźnieński (il. 398) krwawiły. Oprócz wspomnianych, w zbiorze uwzględniono też krucyfiksy w krużganku krakowskiego klasztoru Dominikanów (il. 399), w lubelskim kościele Karmelitów Bosych⁴ (il. 400), w katedrze poznańskiej i w kościele Dominikanów w Kościanie⁵. Podobnie jak w przypadku wizerunków maryjnych, w zbiorze zdecydowanie przeważają przykłady małopolskie, a wybór opisanych krzyży odzwierciedlał zapewne dewocję Piskorskiego i autorów wierszy.

Sam fakt wydania zbiorów sugeruje, że rektor interesował się dziejami cudownych wizerunków i widział w ich kulcie istotny element propagowania pobożności, którego jednak nie wykorzystał w układanych przez siebie programach wnętrz kościelnych. Znamienne, że aranżując sanktuarium Jana Kantego i Salomei Piskorski nie skorzystał z okazji, by wyeksponować związane z nimi wizerunki uznawane za pamiątki po tych świętych. Nieobecność obrazu *Misericordiae Domini* w kościele św. Anny tłumaczyła wprawdzie legenda o jego ucieczce z kościoła, odnotowana przez Opatowiusza, ale nie wydaje się, by był to argument rozstrzygający, gdyż ponowne umieszczenie obrazu w kościele można było np. uzasadnić tym, że cud miał być dowodem świętości Jana, nie musiał się więc już powtarzać po beatyfikacji. Nawet jednak pozostawiając oryginał w kolegium, można było przypomnieć o jego związku ze świętym, który podczas modlitwy przed nim miał doznać wizji i usłyszeć głos Chrystusa, poprzez umieszczenie tej sceny w programie ikonograficznym kościoła. Tymczasem na medalionie w prezbiterium przedstawiono modlitwę profesora przez innym obrazem (il. 251), ukazującym Madonnę z Dzieciątkiem, a *Misericordia* została przedstawiona tylko na jednej ze ścian relikwiarza na jego głowę (il. 285) i to nie jako wizerunek cudowny, ale jako część historycznej sceny przypominającej o pasyjnej dewocji świętego.

Ten przykład pozwala przypuszczać, że Piskorski patrzył na cudowne wizerunki nie tylko przez pryzmat tradycji akcentującej ich cudowność. Praktyczne wykorzystanie obrazów i rzeźb w podejmowanych przez niego inicjatywach bliższe jest ich pojmowaniu przez św. Franciszka Salezego, który kładł nacisk na ich walor dydaktyczny, a zwyczaj oddawania im czci uzasadniał dość powściągliwie⁶. Pytanie, czy krakowski profesor znał jego pisma bezpośrednio, należy pozostawić otwarte, choć wydaje się, że mógł na nie trafić stosunkowo łatwo, jeśli nie dzięki francuskim kontaktom dworu Sobieskich, to w związku ze sprowadzeniem do Krakowa zakonu wizytek.

¹ *Arbor Vitae* 1700, k. D2r.

² Pruszcz 1662b, s. 3.

³ Prawdopodobnie niezachowany.

⁴ Obecnie w kościele św. Teresy w Wilnie (zob. Smagacz 2011, s. 64).

⁵ *Arbor Vitae* 1700, k. A2v, B1, B2v, Cv, C1, C2v, D2v, B1.

⁶ Na temat poglądów Franciszka Salezego zob. Krasny 2016, s. 107–122.

Ludi seculares.

Historia i pamiątka historyczne

Ważnym źródłem inspiracji była dla Piskorskiego uniwersytecka historiografia⁷. Obszar jej zainteresowań już w w. xv objął dzieje samej uczelni, które odgrywały szczególną rolę w budowaniu tożsamości krakowskiego środowiska akademickiego⁸. W r. 1612 podjęto próbę zebrania i opracowania materiałów do dziejów szkoły. Jej przeszłością interesował się żywo Jan Brożek, po którym zostały fragmenty nieukończonej pracy historycznej. W r. 1621 Sebastian Pełtrycy utworzył stanowisko historiografa akademickiego, jednak po większości z piastujących je akademików nie pozostały żadne pisma. Za to Szymon Starowolski zawarł liczne uwagi historyczne w *Laudatione Almae Academiae Cracoviensis* wydanej w r. 1639. Największą spuścizną historyczną pozostawił po sobie Marcin Radywiński – autor trzech obszernych rękopisów, zawierających dzieje uczelni od jej założenia, biogramy zasłużonych dla niej osób oraz materiały dotyczące sporów z jezuitami. Jego zasługą było przypomnienie o pierwszej fundacji Kazimierza Wielkiego oraz ufundowanie tablicy upamiętniającej dobrodziejów uniwersytetu⁹. W r. 1662 jej wmurowanie na dziedzińcu Collegium Maius, mimo zgody rektora Wojciecha Łańcuckiego, wzbudziło sprzeciw profesorów teologii, przede wszystkim Andrzeja Kucharskiego, którzy doprowadzili do jej usunięcia. Zdaniem Karola Estreichera przyczyną protestu było pominięcie w napisie biskupów krakowskich i przypomnienie o starszeństwie innych wydziałów przed teologicznym, ale oponenti Radywińskiego wskazywali też wspomnienie antypapieża Jana xxiii i inne błędy w napisie¹⁰. Możliwe więc, że główną przyczyną sporu było pominięcie przy podejmowaniu decyzji o wmurowaniu tablicy teologów, którzy chcieli podkreślić wyłączność swoich praw do budynku¹¹.

Argumenty historyczne miały duże znaczenie w staraniach o kanonizację Jana Kantego, przedstawiciele uniwersytetu musieli więc zająć się jego osobą od strony naukowej. Wyniki tych badań są bardzo interesujące, mimo że nie dają dobrego świadectwa o rzetelności ani o uczciwości siedemnastowiecznych uczonych. Kluczową kwestią było zbadanie monumentalnego komentarza do Ewangelii św. Mateusza, który jest jednym z najwybitniejszych prac teologicznych późnego średniowiecza. Jego autorstwo wiązano z Kantym,

co było powodem uznania go za natchnionego teologa, a może także podjęcia próby ogłoszenia doktorem Kościoła¹². Jak wykazał Marian Rechowicz, siedemnastowieczni uczeni nie potrafili odczytać średniowiecznego pisma, korzystali więc z odpisów. Najwcześniejszy z tych znanych został sporządzony przez Adama Opatowiusza z jakiejś jeszcze wcześniejszej kopii, w której podmieniono kolofony stwierdzające autorstwo Benedykta Hessego, zastępując je tymi wskazującymi na Jana z Kęt. Niewiele brakowało, a to fałszerstwo – powtarzane bezwiednie przez późniejszych kopistów komentarza – zablokowałoby Kantemu drogę do świętości, gdyż po przesłaniu tekstu do Rzymu okazało się, że zawiera on poglądy koncyliarystyczne. Nie chcąc zniweczyć rozpoczętego procesu kanonizacyjnego, w 2. połowie lat 20. w. xviii krakowscy profesorowie uciekli się do kolejnej mistyfikacji i podzielili dzieło na części, autorstwo jego nieprawomyślnych fragmentów przypisując innemu profesorowi z Kęt o tym samym imieniu. Akcja ta odniosła skutek, mimo że była oparta na założeniu, iż kolejne części komentarza nie powstawały chronologicznie¹³.

Po połowie w. xvii zainteresowanie historią w kręgach uniwersyteckich wyraźnie osłabło i nie ożywiły go nawet okrągłe rocznice założenia i odnowienia uczelni¹⁴, dlatego treści historyczne w przedsięwzięciach artystycznych Piskorskiego jawią się jako interesujące wyjątki. Pierwszym, a zarazem najciekawszym z nich był dramat *Eleutheria Polonis semper celebrata*, wystawiony w Kolegium Nowodworskim podczas sejmiku koronacyjnego, który odbywał się w Krakowie w październiku i listopadzie r. 1669. Piskorski otrzymał wówczas 100 złp „pro actu dramatis in classibus”, co – zgodnie z uniwersyteckim zwyczajem – wskazuje, że był autorem i reżyserem spektaklu¹⁵. Najpewniej napisał też zachowany program, do którego odnosi się wpisany bezpośrednio poniżej wydatek 60 złp „pro editione oraculi”¹⁶.

Okoliczności przedstawienia obszernie opisał Bieżanowski, wskazując, że miarą sukcesu było życzenie króla, by dla niego powtórzyć spektakl na Wawelu.

Praeparaverat quippe ad id temporis, ut augusta coronationis solennica laetiora redderet, memorabilem aliquot dierum scenam, vir egregius, humanioribusque literis apprime eruditus, calamo et elogio celebris Sebastianus Piskorski, classium Novodvorscianarum professor, nunc vero in Universitate nostra Juris utriusque Doctor et ejusdem profesor insignis in qua Piasti electionem et multa ex antiquis Polonorum gestis praeclara ac temporis opportuna, carmine et apparatu eximio, ipsis etiam exteris invidendo, omnium conspectui proponere decreverat.

⁷ Na temat krakowskiej tradycji historyczno-literackiej zob. np. Buszewicz 1998; Zawadzki 2002.

⁸ Zdanek 2018.

⁹ Muczkowski 1840, Perkowska 2000, s. 23–26.

¹⁰ Estreicher 1968, s. 168–175. Tam odpis tekstu tablicy, która po usunięciu była później przechowywana w bibliotece, na dziedzińcu powróciła dopiero w r. 1873, a następnie była jeszcze kilkakrotnie przenoszona.

¹¹ Zob. Estreicher 1968, s. 173.

¹² Zob. s. 120–124.

¹³ Rechowicz 1958, s. 11–63.

¹⁴ Perkowska 2000, s. 20.

¹⁵ Targosz 1976, s. 36; Bömelburg 2011, s. 15–21.

¹⁶ *Rationes Universitatis...*, s. 777.

Nobilis Sarmatica pubes ad id prona et animi dotibus preestans, ab eo rerum huiusmodi peritissimo diu et solide exercitata, disposito ad omnia agendi genio, sumptu et splendore exquisito iam actum illum exposcente, avebat quantocumque in theatri illa facie spectari, rarique operis specimen etiam in Majestati conspectu proferre. Invitatus proinde rex ab illustrissima magnarum stirpium iuventute, ob comitorum maximos fluxus et refluxus et ne malevoli ludos illi potius scenicos, quam Reipublicae negotia cordi esse criminarentur, venire tam quidem renuit, sed cum postea dignorum relationem accepisset, actus illos aliquot diebus institutos exoticis quibusque etiam in media Italia exaequandos, Majestatis quoque oculis non indignos fuisse, optavit eos coram se in palatio regali distrahendi animi gratia replicari, nisi infelix comitorum exitus omnia inturbasset, regemque et rempublicam afflisset¹.

Żeby uprzyjemnić wspaniałe uroczystości koronacyjne, nauczyciel Szkół Nowodworskich, Sebastian Piskorski – wspaniały człowiek, słynny piórem i mową, a teraz zaś wybitny doktor i profesor obojga praw na naszym uniwersytecie – właśnie na ich czas przygotował pamiętne, grane przez kilka dni przedstawienie. Postanowił w nim wyłożyć wszystkim na widok elekcję Piasta i inne zdarzenia z dawnych dziejów Polaków, znakomite i stosowne do okazji, świetnym wierszem i inscenizacją zawstydzać nawet zagranicznych gości. Nakłonieni do tego szlachetni chłopcy sarmaccy, wyróżniający się darami ducha, przez niego (w tych rzeczach najbłędszego) długo i starannie wyćwiczeni, przygotowując wszystkie role z wymagającym tego przepychem i kosztem, pragnęli jak najszybciej spojrzeć w teatralne maski i spektakl tego rzadkiego dzieła wystawić też przed obliczem majestatu. Podobnie i król, który – zaproszony przez jaśnie oświeconą młodzież z wielkich rodów – odmówił jednak przyjęcia ze względu na ogromny ruch na posiedzeniach sejmu, by niechętni nie zarzucili mu, że przedstawienie teatralne bardziej mu leży na sercu niż obowiązki Rzeczypospolitej. Ale gdy później usłyszał relację godnych osób, zrównujących tę graną od kilku dni sztukę z zagranicznymi, wystawianymi w środkowych Włoszech, i bynajmniej nieuznających za niegodną jego królewskich oczu, zażył sobie, by ją przed nim dla rozrywki powtórzyć na zamku królewskim, jeśli by nieszczęśliwy wynik sejmu wszystkiemu nie przeszkodził i nie uderzył w króla i Rzeczpospolitą.

Treść tych „dziejowych igrzysk” znamy z zachowanego programu². Jego bohaterką jest Wolność prowadząca Polskę przez dzieje ku nadchodzącemu Złotemu Wiekowi. Akcję podzielono na pięć rozdzielonych chórami aktów, które odpowiadają rządowi Lechitów, Piastów pogańskich, ich następców chrześcijańskich, Jagiellonów oraz rozpoczy-

nającemu się wiekowi Korybutowemu. Zaczyna się ona powstaniem państwa w r. 550, kiedy to Wolność wygnana przez tyranów po długiej tułaczce osiedla się w Sarmacji. Następnie Lech oddaje jej na wychowanie dziecko nazwane Lechią albo Polską, które znalazł w gnieździe orla i zakłada w tym miejscu miasto, zmuszając do odejścia fauny od dawna zamieszkujące tamtejsze lasy. Po wyznaczeniu granic państwa Lech wznosi świątynię bóstwom (*delubra Leli Poleli, Sfisti Posfisti, et c*). Po wygaśnięciu rodu Lecha Polacy proszą o ich opiekę nad osieroconą ojczyzną i ogłaszają królem Kraka. Później Żądza, Zazdrość i Tyrania w tańcu (*saltu*) prezentują zamordowanie następcy tronu przez młodszego brata jako alegorię – *simulacrum* polowania. Władzę obejmuje ich siostra Wanda, która purpurę zbrukaną braterską krwią oddaje Wolności do prania (*fraterno madentem sanguine purpuram Libertati eluendam tradit*) i nękana strzałami Kupidyna poświęca swoje dziewicze życie bogom. Później Wolność skarży się na nieprawości wojewodów i oplakując przedwczesną śmierć swojego odnowiciela Przemysława, ostatniego potomka Lecha, powierza jego koronę rządzeniu Fortuny. Pod koniec aktu Sława opowiada o rządach Popielidów, ukazując cnoty Leszka I, pomyślność Leszka II, gnuśność Popiela I i jadowitą tyranię Popiela II. W ostatniej scenie Żądza, Tyrania i Zazdrość tańczą między głowami stryjów otrutych przez Popiela, a Boska Zemsta wypuszcza myszy z porzuconych trupów. O jej skuteczności informował chór, przypominając, że żadne zło nie pozostaje bezkarne, a także ganiąc Żadzę oraz Zazdrość.

Trwającą w l. 842–962 epokę Piastów pogańskich rozpoczyna Fortuna wyznaczając na władcę Piasta, którego wybór próbują udaremnić Zdrada, Zazdrość i Sprzeciw, pokazując symbole niezgody – łamane pojedynczo strzały i rozdarte serce. Polacy zbierają się na elekcję, Piast gości ich na urodzinach syna, a Pokój, Zdrowie i Pomyślność pokazują im symbol jedności – scalone serce i jabłko granatu³. Podczas elekcji Piast zostaje jednogłośnie wybrany księciem i składa ofiary Wolności, a później przygotowuje dla Lechii wóz triumfalny zaprzężony w orły, w którym Wolność montuje trzy koła, przyniesione przez Ziemomysłą, Leszka i Ziemowitą. W ostatniej scenie Fortuna z imieniem Mieszka dodaje czwarte koło i zamiast tego symbolu zmienności obiecuje Polsce swoją stałość, zmieniając imię na Opatrzność, a następnie chór Polaków prosi niebios, by świat lechicki ujrział wreszcie oświeconego księcia.

Na początku trzeciego aktu Opatrzność oznajmia Polakom, że jest miłosiernym Bogiem, który zesłał im prawdziwe światło oraz religię, a ci, którzy ją przyjmą z czystym sercem, zostaną zbawieni. Zaznacza też, że królestwa nie powstają rządzeniem losu, ale z wyroku Najwyższego. Mieszko wspólnie z Religią wypędzają pogańskich bogów.

¹ *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 32r–33v.

² *Eleutheria* 1669.

³ Jeden duży owoc złożony z wielu mniejszych był symbolem jedności.

W następnej scenie Religia i Mars towarzyszą Chrobremu, który zakłada Polsce koronę. Sława wygłasza pochwałę pierwszego króla, wyrzuca małoduszność Mieszkowi II i pozdrawia wracającego z Cluny Kazimierza Odnowiciela. Zapłakana Wolność opowiada o męczeństwie św. Stanisława i oskarża o tyranie Bolesława Śmiałego, który odebrał Polsce koronę. Kolejna scena, będąca dialogiem Opatrzności i Zemsty została opisana najobszerniej. Pierwsza postać przepowiada miłosierdzie Boże nad Polską i na czele książąt polskich stawia Władysława Hermana oraz Bolesława Krzywoustego, a jej oponentka przypomina, że Bóg jest również sprawiedliwy i dlatego podzielił Polskę na tyle części, na ile rozsiekano ciało biskupa. Wspomina też konflikty o władzę Władysława Wygnańca z Kazimierzem Sprawiedliwym, Bolesława Kędzierzawego z Mieszkiem Starym i Leszka Białego z Władysławem Laskonogim⁴ oraz wskazuje na czasy Bolesława Wstydliviego, kiedy to kraj zalała tatarska dzicz. Opatrzność odpowiada na to wspomnieniem zwycięstwa Leszka Czarnego. Zemsta psuje jej radość opowieścią o walkach Henryka Probusa z mężem św. Kingi i Władysławem Łokietkiem, ale Opatrzność przypomina, że Polska kiedyś odzyska koronę. W następnej scenie Wolność cieszy się z jej odzyskania przez Polskę po 215 latach (z przerwą na panowanie Przemysła II) i opowiada o ufortyfikowaniu Krakowa przez Wacława II⁵, wprowadzeniu monety srebrnej i pokonaniu Krzyżaków przez Łokietka. W zakończeniu aktu Kazimierz Wielki wprowadza naukę, ustanawia prawa, buduje miasta i przywraca prowincję ruską, a także nadaje polakom wolność, czym powiększa jeszcze radość jej personifikacji. Chór, występujący potem na ślubie wnuczki Kazimierza⁶, wygłasza pochwałę odchodzącej dynastii i prezentuje elementy ciężkiego uzbrojenia (*panoplia gravioris armaturae*).

Epokę jagiellońską otwierają Fata, które wraz z żywotem Kazimierza Wielkiego przecinają złotą nić trwających 528 lat rządów dynastii Piastów i zastępują ją srebrną nicią rządów Andegawenów, by zaraz z niej wyprowadzić purpurową – boskiego Jagielly i jego następców. Ochrzczony władca wraz z małżonką wprowadzają Akademię i do triumfalnego wozu Polski wprzegają Pogoń Wielkiego Księstwa Litewskiego. Zebrane w Polsce Muzy zajmują miejsce na Parnasie i wychwalają Władysława i Kazimierza Jagiellończyków, a Wolność, przez tego ostatniego otoczona opieką i wezwana do najpełniejszej opieki nad Polską, sławi Jana Olbrachta, Aleksandra i obu Zygmunatów. Następnie Losy zrywają nić jagiellońską. Pograżona w żalobie Wolność spogląda to na rodaków, to na obcych, a Opatrzność ofiaruje jej Lilię

Henryka Walezego, Smocze Zęby Stefana Batorego i trzy Snopki Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza. Dwa pierwsze pokornie czczą Moskale, a Turcy w wojennym tańcu (*pyrrhichen*) składają przy nich w hołdzie elementy lżejszego uzbrojenia. Snopek Władysława IV, zbawcy Akademii, zdobią Gracje, przygotowane przez Muzy Jagiellońskie, uplecionym w tańcu wieńcem, a symbol jego młodszego brata honoruje Religia, wyrażając wdzięczność za walkę z Barbarzyńcami i Schizmatykami oraz wypędzenie Arian. Po zakończeniu aktu chór przepowiada lepszą przyszłość Wolności przerażonej abdykacją króla.

W ostatnim akcie Opatrzność, mając przywrócić Polsce złoty wiek, poleca Wolności, by budowała wóz triumfalny patrząc w najjaśniejsze światła świata sarmackiego i żeby wybrała nowego władcę. Zdrada, Zazdrość i Sprzeciw uciekają, przerażone trąbą archanioła Michała, a chór głosi chwałę jego królewskiego imiennika. Następnie na scenę wchodzi nowy król pod postacią swojego geniusza⁷, poprzedzany przez postaci niosące jego herbowe mobilia – Religie z krzyżem, Marsa z księżycem i Atenę z gwiazdą, a Pokój, Zdrowie i Pomyślność układają trzy włócznie w herb domu Zamoyskich, z którego pochodziła matka króla. Wolność wychodzi na spotkanie władcy, pozdrawiając go jako wspaniałego, pobożnego i szczęśliwego ojca ojczyzny. Muzy Jagiellońskie niosące herby i litery imienia króla w przemiennym tańcu układają z nich anagramy i wplatają gwieździstą koronę w okrąg księżycy, wręczając ją geniuszowi. Turcy (*Thracas*) widząc na tronie Polski książę Wiśniowieckich przeczuwają groźne zaćmienie swojego; Tatarzy (*Scythae*) zostają przez Korybutowego Marsa ukarani za swoją pychę, Kozacy (*Ukrainenses*) czczą zbiwny książę Wiśniowiecki i depczą otomański, a inne prowincje oglądają pełnię (*plenilunium*) szczęścia Polski. Po ucieczce wrogów Pokój, Zdrowie i Pomyślność zbierają włóczniami wieńce i wręczają je geniuszowi Najjaśniejszego. Wreszcie Polska wprowadzona przez Boską Wolność na triumfalny wóz, przywiązawszy do niego wcześniej odebrane prowincje, wjeżdża w złotą bramę nowego wieku, a Polacy celebują Wolność.

Treść spektaklu wyróżnia się na tle dramatów staropolskich, w których przeważała tematyka religijna, antyczna i mitologiczna, a opowieści zaczerpnięte z dziejów rodzimych podejmowano stosunkowo rzadko i przeważnie tylko w odniesieniu do pojedynczych osób lub rodzin, które chciano wyróżnić⁸. Wyjątkiem jest wspomniane widowisko o dziejach Uniwersytetu Krakowskiego⁹, które mogło być dla Piskorskiego bezpośrednim źródłem inspiracji. Historycznym treściom *Eleutherii* sporo uwagi poświęcił

⁴ Oryginalny zapis („Vindicta [...] proponitque Vladislaum Secundum, Boleslaum Crispum, Miecislaum Senem, qui cum Casmiro Secundo, Lescone Albo, Vladislao Lasconogo de principatu certavit”) pozostawia wątpliwość, czy ten fragment był zgodny z realiami historycznymi.

⁵ W oryginale przez Bolesława Czeskiego.

⁶ Chodzi oczywiście o jego cioteczną wnuczkę Jadwigę.

⁷ Była to obowiązująca konwencja ukazywania żyjących osobistości (Targosz 1976, s. 36).

⁸ Zob. *Dramat staropolski 1965–1978*. Tam obszerna nota na temat *Eleutherii* (t. 2, cz. 2, s. 46–48).

⁹ Zob. s. 17.

Hans-Jürgen Bömelburg, który wskazał na przykład jej recepcji w wierszowanej kronice Gabriela Krasińskiego. W jej zakończeniu narrator – polski szlachcic – wręcza obcemu gościowi na znak przyjaźni program przedstawienia, który ma go przekonać o zaletach osadzenia na tronie Korybuta jako nowego Piasta¹.

Wśród literackich inicjatyw Piskorskiego tematyka historyczna odgrywa pierwszoplanową rolę w ostatnim zbiorze wierszy absolwenckich, wychwalającym dobrodziejów uczelni². Stwierdzenie Urszuli Perkowskiej, że jego wydanie było formą uczczenia rocznicy odnowienia uczelni³ nie jest przekonujące, chociażby dlatego, że książkę wydano dwa lata później. Rocznicą mogła być więc co najwyżej jednym ze źródeł inspiracji, podobnie jak tablica Radywińskiego i związane z nią wydarzenia, które Piskorski mógł pamiętać z czasów studenckich. Można też przypuszczać, że sympatyzował z tym historykiem, który (przynajmniej początkowo) uzyskał poparcie ze strony jego wuja – rektora Łańcuckiego⁴.

Literacka prezentacja najważniejszych przedsięwzięć architektonicznych zrealizowanych przez Piskorskiego odbywała się na szeroko nakreślonym tle historycznym. Ze względu na oczywisty związek z hagiografią miało ono szczególne znaczenie w programie grodziskiej pustelni bł. Salomei. Przypomnienie dziejów tego miejsca⁵ służyło przede wszystkim do wskazania opisanych powiązań między średniowiecznymi świątobliwymi Piastami i odpowiadało dydaktycznej roli historii, sformułowanej jeszcze przez Rufina z Akwilei, a przytoczonej przez Piskorskiego w przedmowie do jednej z ksiąg *Żywotów Ojców*:

Błogosławiony Bóg, który chce, aby wszyscy ludzie zbawienie mieli i do uznania prawdy przyszli, który [...] pokazał nam dziwności swoje i wielkie, potomnej pamięci, na potem przygodne, żeby nam z nich nie tylko przyczyna zbawienia rosła, ale też z Dziejów przykład ożywiający i ćwiczenie w pobożności wielce sposobne stało się, który by za cnotą iść pragnącym, wiarą przeszłych dziejów, drogę dostateczną otwierało⁶.

Ciekawszy jest historyczny opis Krakowa zawarty w pierwszym rozdziale napisanej przez Andrzeja Buchowskiego monografii kościoła św. Anny, która podobnie jak *Kwiatki*, mimo innej formy, bardziej naukowej niż alegorycznej, miała pełnić funkcję przewodnika. Zarys dziejów historii miasta wydaje się rzetelny, a informacje na temat jego początków są zbieżne z podawanymi w późniejszych pracach historycznych. Należą do nich stwierdzenie, że Kraków

został założony na terenach zamieszkałych przez Lugiów, oraz opinia (według Buchowskiego podzielana przez wielu uczonych), że miasto tożsame jest z osadą Carradunum wspomnianą przez Ptolemeusza⁷. Buchowski przytoczył też pogląd, że uniwersytet, ufundowany przez Kazimierza „ut generosi Lechiadum animi a Marte ad artem suavius efformarentur / by szlachetnego ducha Lechitów łatwiej przekształcić od Marsa do sztuki”, mieścił się początkowo w założonym przez niego mieście „in amplissimo, vastissimoque collegio / w bardzo obszernym i bardzo pustym kolegium”, a do Krakowa został przeniesiony przez Jagiełłę w r. 1400⁸.

Opis zawiera też ciekawe uwagi na temat założenia Krakowa i jego dawnych budowli:

Hanc Cracus Lechiadum Dux circa annum Christi 700 ad Vavelum montem, domicilii sui sedem, in ampliore formam redegit, ac tandem Casimirus II [sic] Poloniarum Rex cognomento Magnus, elegantiori muro turriumque pervenusta dispositione munivit, adjuncto ei trans Istulam oppido, quod Casimiriam a nomine suo appellavit, ut urbis oppidique vada medio suaviter defluendo fluvius irrigaret. Aduacta insuper ampliore in Vavelo monte Acropoli fortissima, quam postea Sigismundus I e stirpe Jagielonia in excellentissimum architecturae exemplar evexit⁹.

Tu Krak wódz Lechitów około r. 700 na wzgórzu wawelskim powiększył swoją siedzibę. Dopiero Kazimierz III zwany Wielkim umocnił je doskonalszym murem i przepięknie rozmieszczonymi wieżami, dołączając do niego miasto za Wisłą, które od swojego imienia nazwał Kazimierzem, żeby mielizny stolicy i miasta łatwiej wypłukiwała przepływająca pośrodku rzeka. Następnie umocnione górne miasto na Wawelu Zygmunt I z rodu Jagiellonów przekształcił w najwspanialszy przykład architektury.

Znamienne, że mnogość wątków historycznych wraz z niewątpliwym, choć specyficznie ukierunkowanym zainteresowaniem przeszłością oraz kontaktem z refleksją nad dziejami architektury, a nawet z postulatami konserwatorskimi¹⁰ nie przekładały się na konkretną praktykę postępowania z zastaną substancją budowlaną. Wszystkie przedsięwzięcia zrealizowane przez Piskorskiego w miejscu wcześniejszych kościołów stanowią przykłady bardzo zróżnicowanego podejścia do starszych struktur – od całkowitego zburzenia w przypadku św. Anny, przez maksymalne wykorzystanie starszych murów do nowej kreacji w Żębocinie, Grodzisku i kościele św. Andrzeja, po wstawienie nowych nastaw ołtar-

¹ Bömelburg 2011, s. 21.

² *Regia Solis* 1702. Szerzej na ten temat zob. s. 243–246.

³ Perkowska 2000, s. 28.

⁴ Zob. Estreicher 1968, s. 173.

⁵ Zob. s. 104.

⁶ *Żywoty Ojców* 1688, s. 379.

⁷ Buchowski 1703, k. Bv. Na temat tej hipotezy zob. Wyrozumski 1992, s. 48.

⁸ Buchowski 1703, k. B2r, B2v.

⁹ Buchowski 1703, k. Bv, B2r. Pochwały te kontynuują oczywiście długa tradycja literacka, na temat której zob. Buszewicz 1998, s. 63, 95.

¹⁰ Zob. s. 63, 64.

rzowych w Starym Sączu. Problem definicji takich działań oraz ich typologizacji pod względem stosunku do zastanej struktury nie wydaje się jednak istotny, gdyż nie można przypuszczać, by wynikał on z lokalnej mody czy przyjętego *a priori* modelu postępowania – wbrew sugestiom niektórych autorów opracowań tematu¹¹. Punktem wyjścia przy planowaniu takich działań, podejmowanych w 2. połowie w. XVII – i to, jak się wydaje, nie tylko inicjatyw Piskorskiego – było dążenie do optymalnego wyeksponowania zamierzonych treści za pomocą dostępnych środków przy uwzględnieniu ograniczeń funkcjonalnych. Kwestia pozostawienia lub wyburzenia starszej konstrukcji była więc rzeczą drugorzędną, o której decydowały specyficzne dla każdego przypadku względy praktyczne. Ta okoliczność wskazuje, że świętości danego obiektu nie wiązano z jego materialną formą, toteż nie była ona przedmiotem szczególnego zainteresowania.

Generosa proles Almae Parentis Sarmaticae. Nobilitacja uniwersytetu

Nobilitacja doktorów wykładających na Uniwersytecie Krakowskim jako akt prawny została ustanowiona przywilejem Zygmunta I z r. 1535. Według Janusza Sondla przyczyną jego wydania była chęć podniesienia prestiżu akademii, w owym czasie zdominowanej przez studentów o pochodzeniu mieszczańskim, którzy zdobywali około 70% stopni naukowych, co było przyczyną lekceważenia jej przez szlachtę. Król Zygmunt, „Serenissimi Vladislai Jagielonis avi et antecessoris nostri, Regis glorissimi vestigia inhaerentes / idąc w ślady Najjaśniejszego Władysława Jagiełły, najwybitniejszego z królów, swojego dziada i poprzednika”, zezwolił więc wszystkim doktorom Uniwersytetu Krakowskiego na posiadanie dóbr ziemskich oraz korzystanie ze wszystkich wolności, zaszczytów i przywilejów przysługujących szlachcie, używając wiekopomnego argumentu:

satius enim est gestis propriis florere, quam maiorum opinione uti, nec maior nobilitas est ea, quae propriis virtutibus comparatur.

godniej jest dochodzić zaszczytów swoimi czynami niż korzystać z opinii o przodkach, a szlachectwo poprzednich pokoleń nie jest tym, które można porównać z własnymi zasługami.

¹¹ Por. zwłaszcza von Engelberg 2000, a w kontekście działań Piskorskiego Domogalla 2005, s. 177. Konkluzję tego badacza, jakoby Piskorski w Grodzisku chciał „uszanować pamiątki historyczne, które szczególnie cenił i rozumiał”, trzeba odrzucić jako bezpodstawną. Nie znajduje ona potwierdzenia ani w programie sanktuarium, ani w innych działaniach twórcy tego założenia pielgrzymkowego.

Postanowienie objęło również tych, którzy zarządzeniem rektora zostali oddelegowani do pełnienia powinności w kościołach lub udzielania nauk w innych miejscach Królestwa. Ponadto, wzorem ustaw cesarskich, doktorzy, którzy wykładali przez 20 lat, przenoszą to prawo na swoich potomków¹². W starszej literaturze przyjęto pogląd, że prawo to nie weszło w życie¹³, jednak Sondel przedstawił przekonujące kontrargumenty, przemawiające za jego funkcjonowaniem w staropolskim systemie prawnym¹⁴.

Pochodzenie stanowe krakowskich akademików nie zmieniło się znacząco w następnym stuleciu. Badania uwzględniające 2. połowę w. XVI i 1. połowę w. XVII wykazały, że 70% wywodziło się z rodzin mieszczańskich, a około 15% ze szlacheckich i chłopskich. Największą grupę stanowili reprezentanci mniejszych miast Małopolski¹⁵, do których należał też Piskorski¹⁶. Jednak – jak w r. 1615 zanotował Kacper Cichocki – „inter professores nullo discrimine utitur, sitne nobilis, vel ex infima plebe oriundus / między profesorami nie uznaje się żadnego rozróżnienia z uwagi na to, czy ktoś jest szlachcicem, czy też pochodzi z niższego stanu”, a o korzystaniu przez akademików różnego pochodzenia z tych samych praw i przywilejów świadczą też liczne przykłady. Wystarczy wspomnieć lekarza Grzegorza Sobkowicza, syna mazowieckiego chłopca, który dzierżał dobra ziemskie i reprezentował akademię na sejmach, pieczętując się lemieszem przesytytym strzałą¹⁷. Oprócz powoływania się na nobilitację uniwersytet próbował też zmienić swój obraz jako instytucji mieszczańskiej, przyciągając i dowartościowując studentów z rodzin szlacheckich. Wykorzystywano do tego celu również inicjatywy literackie, takie jak zbiór stu epigramatów ku czci św. Jana Kantego, napisanych „per Nobilem ac Generosam Almae Universitatis Cracoviensis Iuventutem / przez Szlachetną i Wielmożną Młodzież Dobroczynnej Akademii Krakowskiej”, w którym znalazł się też krótki utwór podopiecznych Piskorskiego – Stanisława i Przeclawa Szembeków oraz ich młodszego brata Michała¹⁸.

Szlacheckie aspiracje krakowskich akademików nie były zresztą w Europie zjawiskiem odosobnionym. Można je wywieść ze średniowiecznej koncepcji *nobilitatis literaliae*, wskazującą na urodzenie i wykształcenie jako równorzędne źródła szlachectwa¹⁹. W okresie nowożytnym na terenie cesarstwa znajdowały one wyraz w naśladowaniu przez uczo-

¹² Sondel 2010, s. 212–214. Zob. też Sondel 1991.

¹³ Opinię taką wyrazili Jan Hulewicz i Mirosława Chamcówna (Chamcówna 1957, s. 545–555; Kollataj 1953, s. 66, 67), a powtórzyła ją Anna Jasińska (Jasińska 2010, s. 17, 18).

¹⁴ Sondel 2010, s. 217, 218.

¹⁵ Urban 1964, s. 256.

¹⁶ Zob. s. 22.

¹⁷ Urban 1964, s. 257.

¹⁸ *Hecatombe* 1668, k. A2r, A2v, D2v.

¹⁹ Füßel 2013, s. 103. O średniowiecznych poglądach na status uczonego zob. zvl. Baumgärtner 1986.

nych wielu przejawów szlacheckiej kultury, takich jak ubiór, portret reprezentacyjny i formy nagrobków, a także w wielu publikacjach. Do wczesnych przykładów należy emblemat *Noblesse de Science w Hecatographii* Gillesa Corrozeta z r. 1543, w którym zrównano cnoty Achillesa i Homera, a wśród pism teoretycznych na uwagę zasługuje salzburski traktat Johanna Dietricha Fregissmonta¹. Broniąc godności doktorskiej przed „zawistnymi i niegodnymi” atakami, autor ten stwierdził, że

doctoratus siquidem non minus ac nobilitas virtutis et virtuosorum praemium existit, adeo ut non male doctores communiter doceant, quod virtus nobilitatem generans duplex sit, vel militaris, quae gloria ac triumphis bellicis, vel civilis, quae scientiis et artibus comparatur, quarum priori animi magnitudine clari posteriori vero scientia fulgidi evehantur².

Ponieważ doktorat nie jest czymś mniejszym niż szlachetność cnoty i nagroda cnotliwych, dlatego nie mylą się doktorzy, którzy powszechnie uczą, że cnota rodząca szlachetność jest dwojaka: albo wojskowa, szczytująca się zwycięstwami wojennymi, albo cywilna, zrównująca się z nią naukami i sztukami. Przez pierwszą z nich wynoszony jest ktoś słynny wielkością ducha, zaś przez drugą – błyszczący nauką.

Do przesłanek, które również wskazują na traktowanie zygmunto-wskiej nobilitacji jako obowiązującego prawa, można dodać ciekawe zjawisko z zakresu uniwersyteckiej kultury literackiej, jakim jest jeden z typów zbiorów panegiryków wydawanych z okazji promocji i zwanych ogólnie laurami lub stemmatami akademickimi. Na takie druki zwrócił uwagę Antoni Karbowski, przedstawiając ich charakterystykę, o tyle trafną, ile symptomatyczną dla jego czasów:

W bibliotekach leżą stopy podobnych panegirycznych pamiątek promocyjnych. Sadzili się na koncepta różne kandydaci, pisali prozą i wierszem pochwały możnych protektorów, promotorów i egzaminatorów, wkraczając nieraz w dziedzinę heraldyki, opiewali herby tych dostojników rodu i wiedzy i nadawali nawet na własną rękę herby rozmaite, *ad hoc* skomponowane, tym z nich, którzy ich z urodzenia nie posiadali, w czym i rytownika nieraz talent konkurować musiał w łamańcach dowcipu z niewyczerpanymi konceptami panegirysty³.

Późniejsi badacze zdefiniowali je jako specyficzną odmianę panegiryków, wydawanych z okazji promocji akademickich i wychwalających nowych magistrów i doktorów, szczególnie popularnych na Uniwersytecie Krakowskim,

¹ Füssel 2013, s. 110, 114, 115.

² Fregissmont 1673, s. 58; Füssel 2013, s. 110.

³ Karbowski 1887, s. 8, 9.

a znanych także na akademiach w Zamościu i Wilnie⁴. Zwyczaj ich wydawania został prawdopodobnie zaczerpnięty z zagranicznych uczelni jezuickich, gdzie podobne zbiory, nie mające jednak charakteru heraldycznego, powstawały już w w. XVI. Przykładem może być zbiór wierszy napisanych przez studentów (m.in. kilku Polaków) dla nowych doktorów akademii w Ołomuńcu⁵. Z początku następnego stulecia pochodzą stemmaty ku czci trzech szlachetnie urodzonych doktorów wileńskich, autorstwa jednego ze słuchaczy filozofii⁶.

Według badań Pauliny Buchwald-Pelcowej formuła stemmatów ustaliła się w latach 40 w. XVII, okresem ich największej popularności był przełom w. XVII i XVIII, a ostatni znany pochodzi z r. 1789. Uczczonym poświęcano w nich często swoiste konstrukcje słowno-plastyczne, składające się z godła-symbolu lub herbu czy gmerku (w postaci ryciny lub opisu), inskrypcji (zaczerpniętej często z dzieł pisarzy antycznych bądź kompendiów Alciatięgo, Picinellego, Masena) oraz wierszowanej subskrypcji. W charakterze godeł używano często popularnych symboli, o tradycji sięgającej hieroglifiki, takich jak książki, kwiaty, serca, strzały i ptaki – wykorzystując je pojedynczo lub w typowych zestawieniach (np. gołębicą z gałązką oliwną, orzeł wlatujący ku słońcu itp). Badaczka stwierdziła również, że na rycinach przedmioty te były przeważnie ukazywane na tarczy, nawet jeśli druk nie miał nic wspólnego z heraldyką, a często w jednym druku zestawiano je z herbami jako równorzędne⁷.

Tak sformułowana charakterystyka stemmatów wymaga jednak doprecyzowania, ponieważ do jednego gatunku zaliczono w niej dwie odmiany utworów o różnej formie i funkcji. Do pierwszej należą druki dedykowane bakałarzom (*decoratis prima laurea*), a znacznie rzadziej także magistrów. Nie mają one rycin, z wyjątkiem tytułowej, na której ukazywano przeważnie herb adresata dedykacji poprzedzającej cały zbiór albo wizerunek św. Jana Kantego, a poszczególnym laureatom przypisano w nich symbole należące często do jednej kategorii⁸. Druki te są więc zbior-

⁴ Buchwald-Pelcowa 1981, s. 11; Pelc 2002, s. 316.

⁵ *Applausus* 1597.

⁶ Sopoćko 1605; Buchwald-Pelcowa 1981, s. 52, 148.

⁷ Buchwald-Pelcowa 1981, s. 11, 49–52. Stemmaty akademickie stanowią prawie 1/3 uwzględnionych tam druków emblematycznych. Zob. także Buszewicz 2016, s. 280, 281. Ogólnie o staropolskich stemmatkach zob. Czarski 2012, a na temat ich miejsca w teorii gatunków symbolicznych Górska 2014.

⁸ Są to m.in. następujące druki (podano kolejno numer pozycji według Buchwald-Pelcowej 1981, gdzie szczegółowy opis bibliograficzny, nazwisko autora, data i czasem motyw przypisany laureatom): 288 – Alewicz 1672, 289 – Albrychowicz 1742 (korony), 290 – Alembek 1682, 291 – Andlikiewicz 1714, 264 – Awedyk 1728 (kamienie szlachetne), 295 – Bajer 1746 (rzeki), 296 – Balicki 1677, 298 – Banaczkowski 1757, 300 – Bardzański 1556, 301 – Barszczewski 1719 (duchy sławnych ludzi), 312 – Bojanowski 1671 (owoce), 335 – Dobakowski 1745 (kwiaty), 337 – Dropczyński 1712 (ołtarze), 351 – Gelhorn 1733 (kamienie szlachetne), 355 – Golejowicz 1698 (planety), 357 – Gotukowski

rami panegiryków, które przez przypisanie obdarowanym symboli nabierają charakteru słowno-obrazowego, ale nie są wyraźnie związane ze znakami herbowymi. Również ten aspekt odróżnia je od zbiorów poświęconych doktorom, gdyż te ostatnie to panegiryki heraldyczne, czyli właściwe stemmata, których celem było nie tyle sławienie nowo promowanych, co nadanie im herbów, do których uzyskali prawo zgodnie z przywilejem Zygmunta Starego⁹. Dlatego te druki godne są uwagi badacza ikonografii nie tylko jako dzieła symboliczne, ale też jako największe chyba w dawnej Polsce zestawy nowych symboli heraldycznych.

Zagadnienie wykorzystania herbów doktorskich zasługuje na osobne opracowanie, można jednak wskazać na przykłady ich funkcjonowania na równi ze znakami rodowymi. Jednym z ciekawszych są miniatury herbowe w księgach Nacji Polskiej uniwersytetu w Padwie, na których herby konsyliarzy i asesorów pochodzących ze szlachty nie różnią się od tych należących do osób niższego urodzenia¹⁰. Co więcej, można przypuszczać, że herby doktorów, którzy nie wstąpili do stanu duchownego, czyli niemal wyłącznie lekarzy, były dziedziczne. Wskazuje na to przykład profesora medycyny Jacka Łopackiego, który łączył chyba przywileje stanu mieszczańskiego i szlacheckiego, wielokrotnie pełniąc funkcję burmistrza Krakowa i przekazując herbową Kotwicę synowi Jackowi Augustynowi, który doszedł do godności archidiecezjalnego kościoła Mariackiego. W kazaniu na jego pogrzebie ojciec został wspomniany jako kotwica utwierdzająca starożytny dom Łopackich w morzu zasług¹¹.

Zbiory stemmatów doktorskich uświetniały uroczystość promocji na wydziale sztuk, która otwierała kandydatom drogę do późniejszej specjalizacji w kierunku teologii, prawa lub medycyny¹². Promocja doktorska miała miejsce w obecności przedstawicieli władz uniwersytetu i zaproszonych gości. Z reguły odbywała się ona wspólnie z nadaniem tej samej osobie tytułu magistra, nosząc nazwę drugiego lauru akademickiego, i uprawniała do publicznego nauczania, dając promowanym *veniam legendi*.

Jej przebieg rozpoczynała recytacja hymnu *Veni Creator* i wyznania wiary, następnie promotor wygłaszał mowę chwalebą promowanych, którym wręczano insygnia doktorskie: biret, pierścień oraz otwartą i zamkniętą księgę. Potem odczytywano formułę promocyjną, nowi doktorzy składali przysięgę i odbywano dysputę na określony temat. Na koniec jeden z nich wygłaszał mowę dziękczynną¹³.

Omawiane druki były wydawane kosztem promowanych i rozdawane podczas uroczystości jako pamiątka¹⁴. Zbiory otwierano przeważnie dedykacją lub panegirikiem dla biskupa krakowskiego jako kanclerza uczelni, a często też dla podkanclerzego lub opiekuna grupy promowanych. Poszczególne utwory poprzedzano opisem obrazu-herbu (a często także jego graficznym wizerunkiem) i lemmą, czyli przypisaną mu dewizą, a same wiersze odnosiły się przeważnie do symboliki herbowych godeł. Utwory mają więc charakter subskrypcji, a w funkcji heraldycznej zastępują legendy herbowe, wskazując na związek osoby z przypisanym jej symbolem. Na końcu tomiku dodawano też wiersze na cześć egzaminatorów oraz odę do św. Jana Kantego, a na początku rycinę ukazującą najczęściej herb adresata dedykacji lub – znacznie rzadziej – patrona uczelni¹⁵.

Szczególne miejsce wśród zbiorów stemmatów doktorskich zajmuje *Argo sarmatica* autorstwa Piskorskiego. Heraldyczny charakter tego dzieła dostrzegła Lidia Szymonkówna, słusznie domyślając się w nim „dążności do podkreślenia szlachectwa nauki, nobilitującej jej przedstawicieli”. Nie znając jednak jego właściwej funkcji, część z zamieszczonych tam herbów rozpoznała błędnie jako godła szlacheckie, a te, które przydano mieszczanom, miały jej zdaniem „przesłonić pustkę w stosunku do osób nieposiadających herbów”¹⁶.

W tym zbiorze – jak się wydaje po raz pierwszy – zastosowano rycinę alegoryczną (il. 401), która łączy wizerunki wszystkich nowych herbów z przedstawieniem obrazującym metaforę zawartą w tytule. Rycina w dziele Piskorskiego jest opatrzona sygnaturą *Joan[nes] Alexander*

¹³ Szymonkówna 1966, s. 13; tam starsza literatura.

¹⁴ Karbowski 1887, s. 8.

¹⁵ Są to m.in. następujące druki (opis jak w przyp. 8 na s. 238): 297 – Balicki 1681, 299 – Banackowski 1760, 302 – Bednarski 1773, 304 – Belli 1721, 307 – Biezanowski 1655, 308 – Bigoszewski 1756, 317 – Brykner 1702, 322 – Castelli 1666, 324 – Ceypler 1696, 328 – Czarnawski 1706, 333 – Długajski 1739, 342 – Dzielski 1668, 344 – Fedorowicz 1713, 356 – Goleński 1741, 358 – Gostomski 1642 (bez rycin), 360 – Grzymała 1719, 364 – Jankiewicz 1735, 366 – Jarzęcki 1758, 368 – Jaskrzewicz 1690, 370 – Jodłowski 1646 (bez rycin), 379 – Kosicki 1725, 382 – Krauz 1715, 383 – Krauzowicz 1677, 392 – Lizniewicz 1652 (bez rycin), 393 – Lochman 1666 (bez rycin), 401 – Margowski 1684, 407 – Mazurkowiec 1659 (bez rycin), 417 – Niewieski 1668, 424 – Ostrowski 1789, 429 – Preiss 1694, 435 – Sawicki 1696, 436 – Schultz 1700, 438 – Sierzycki 1674, 453 – Tainer 1666, 454 – Tomaszewski 1698, 457 – Treter 1648 (bez rycin), 461 – Waryski 1745.

¹⁶ Szymonkówna 1966, s. 17, 18. Na temat książki zob. także Pelc 2002, s. 316; Długopolska 2010.

(wieńce z kwiatów), 365 – Janowski 1744 (kwiaty), 367 – Jasiński 1691 (muzy), 371 Jodłowski 1676 (palmy), 372 – Kaczorkowicz 1685 (kamienie szlachetne), 384 – Krauzowski 1664 (korony), 395 Łopuszyński 1697 (korony), 408 – anon. 1764 (figury geometryczne), 411 – Mroszkowski 1671 – (sceny alegoryczne), 420 – Nuceryn 1651, 427 – Podzyński 1758 (prace Herkulesa), 449 – Szaskiewicz 1690 (róże), 459 – Tyxinski 1697 (kolumny), 460 – Tyxiński 1690 (muzy). Do tej kategorii należy też Piskorski 1660a (muzy), niewymieniony przez Buchwald-Pelcową.

⁹ Można przyjąć, że taka była wymowa ideowa tych druków, nawet jeśli przywilej zygmuntocki nie stał się nigdy obowiązującym prawem.

¹⁰ Zob. Kowalczyk 2010, s. 299, 300. Godności te piastowały najczęściej osoby, które wcześniej uzyskały doktorat w Krakowie (Kowalczyk 2010, s. 298).

¹¹ Laskiewicz 1761, k. cr.

¹² Karbowski 1887, s. 11.



401. *Argo sarmatica*, ryc. Jana Aleksandra Górczyna, wg Piskorski 1664a

402. Opatowiusz 1645, ► frontyspis, *Statek cnót*, ryc. Dawida Tscherninga

*Gorczyn scul[psit] Crac[oviae]*¹, nie wskazano jednak pomysłodawcy. Należy więc uznać, że był nim autor całego dzieła, czyli Piskorski, co zgadzałoby się z uniwersytecką tradycją, według której miniaturę w księdze *Promotionum* malował jeden z absolwentów².

Rycina przedstawia tytułowy statek, którego galionem jest Orzeł Biały, a banderą – herb Łabędź biskupa Andrzeja Trzebieckiego, z dewizą *Bonis Avibus*. Na żaglu ukazano herb uniwersytetu, a na rufie powiewa proporzec z łańcuchem Orderu Złotego Runa w wieńcu laurowym. Na burcie umieszczono herby doktorów. Na wiosłach

¹ Na jego temat zob. Talbierska 2011, s. 172–175.

² Chojecka 1965, s. 30.



wypisano sentencje podkreślające wartość mądrości, rozumu, wiedzy, rozważi i sztuk, zaczerpnięte z pism Solona, Cycerona, Laktancjusza i Hugona z Fouillo: „*SAPIENTIA animae alimentum. Lact. | INTELLECTUM fac ducem. Solon | Otium stultitiam, labor SCIENTIAM generat. Hug. | Nihil est homni PRUDENTIA dulcius. Cic. | ARTES virtutis sunt Magistrae. Cic.*” Do całego przedstawienia odnosi się sentencja *HIS PORTUM TENVISSE LICEBIT*, którą trzymają w pyskach wynurzające się z wody delfiny. Kompozycja, będąca oryginalnym przetworzeniem popularnej metafory statku służącej do zobrazowania działania instytucji, mogła być inspirowana frontyspitem traktatu teologicznego Adama Opatowiusza (il. 402), wyrytowanym przez Dawida Tscherninga, ukazującym statek Cnót teologicznych pod banderą uniwersytetu, atakowany przez siedem grzechów głównych³. Sama z kolei najprawdopodobniej wpłynęła na obrazowanie akademii jako okrętu w późniejszej ikonografii uniwersyteckiej. Motyw ten powtarza się w miniaturach ksiąg promocji⁴, a w r. 1672 zastosowano go też w rycinie ze zbioru panegiryków ku czci magistrów wydziału sztuk⁵. Ciekawym przykładem zagranicznym jest frontyspis pracy jezuickiego matematyka z Trnawy Mártona Szentiványa⁶. Przedstawia on statek nauk zmierzający do świątyni Mądrości oświetlanej prawdą dzięki wiatrom

³ Opatowiusz 1645.

⁴ Zob. Chojecka 1965, s. 48–57.

⁵ Barankowic 1672.

⁶ Szentivany 1689.



403. Szentivany 1689, frontysepis, *Statek nauk*, ryc. E. Nassenthalera

404. Arteński 1672, frontysepis, *Triumpf cnoty Herkulesa*, ryc. EBW

Doświadczenia, Dowodu, Umysłu i Wiary (il. 403). Późniejsi autorzy krakowskich stemmatów powtarzali też sam pomysł wyposażenia zbioru w rycinę alegoryczną, czego pierwszym przykładem jest *Triumphans herculea virtus* Rafała Kazimierza Arteńskiego z r. 1672 (il. 404). Dziełem szczególnie bliskim pracy Piskorskiego jest osiem lat późniejsza *Altitudo domus Dei et Sapientiae* Sylwestra Koncesa Rotkiewicza – z ryciną, do której włączono zestaw nowych herbów⁷ (il. 405).

Argo Sarmatica ma też dużą wartość literacką. Dwudziestośmioletni poeta w zgrabnych wierszach początkowych, następujących po krótkiej, prozatorskiej dedykacji dla biskupa, porównał podkanclerzego uniwersytetu do kapitana statku – Jazona, a egzaminatorów – do jego przewodników. Nowi doktorzy to oczywiście Argonauci, a przy tym niewątpliwie szlachta, określona jako „Sarmaticae generosa proles Almae Parentis / szlachetne potomstwo dobrotliwej matki sarmackiej”. Autor wezwał ich do uczczenia egzaminatorów, zachęcając, by zatrzymali się w miejscu

Qua fluctus Istulae tumentis
Caeruleis sinatur undis:
(Qua celsus astris turrigerum caput,
Miscet Vavellus, tetraque turgidi



405. *Wysokość domu Boga i Mądrości*, ryc. WKZK wg Rotkiewicza 1686

⁷ Kurzej 2016c. Calostronicowe ryciny alegoryczne zawierają też następujące prace (opis jak w przyp. 8 na s. 238): 293 – Arteński 1672, 336 – Domaniewski 1725, 431 – Rotkiewicz 1682, 434 – Rucieński 1686, 455 – Tomaszkiwicz 1732, 468 – Zapartowicz 1692.

406. Herb Orla,
wg Piskorski 1664a

407. Herb Tomasza ▷
Głazowskiego,
wg Piskorski 1664a

408. Herb Jana Berowica, ▷
wg Piskorski 1664a

409. Herb Adama ▷
Żurowskiego,
wg Piskorski 1664a



Specus draconis, defluentes
Monstrifero bibit ore lymphas.
Hic state, vestris hic peto Prodromis,
Quorum furentes praesidio minas,
Syrtesque latrantesque Scyllas
Soliciti superastis alti)
Hic de quadrato ponite marmore
Deliniatas Praxitelis manu
Prudenter Aras [...]

Gdzie wzburzonymi falami
Niebieski nurt Wisły się wije
Miesza gwiazdy głową zwieńczoną wieżami
Wyniosły Wawel, z którego jaskini
Smok czterema pyskami
Bieżące wody pije.
Tu stańcie, proszę, dla waszych przewodników
Pod których troskliwą schronieni opieką
Uniknęliście zagrożeń bez liku
Od mielizn i Scylli byliście daleko,
Tu dla nich wznieście z marmurów ołtarze
Jak Peryklesa ręka wam pokaże [...]

Spośród 23 herbów nowych doktorów jedynie trzy to szlacheckie znaki rodowe (Topór Wacława Absaloma Paczyńskiego, Pobóg Jana Chrzanowskiego i Orla Piotra Stanisława Orłowskiego (il. 406)); Junosza Jana Kazimierza Osińskiego została zmodyfikowana przez dodanie Barankowi otwartej księgi. Pozostałe to znaki niewystępujące wcześniej w heraldyce, skomponowane z różnorodnych mobiliów, które w wierszu skojarzono z osobą nobilitowanego. Jan Różeński otrzymał pszczołę zbierającą miód z róży, a Tomasz Głazowski cyrkiel (il. 407), będący aluzją do wydanego przez niego w tym samym co i *Argo* roku dzieła *Prognosticon albo obwieszczenie przypadków z przyczyn przyrodzonych idących, z nieba i obrotów jego*, dedykowanego kasztelanowi krakowskiemu Stanisławowi Warszyckiemu¹. Nowe herby często przybierają charakter złożonych symboli, co – zwłaszcza po dodaniu dewiz – wyraźnie zbliża je do impres, a odróżnia od prostych znaków tradycyjnej polskiej heraldyki. Przykładami mogą być słońce spoglądają-

cy w słońce (il. 408), z inskrypcją *Nunquam inferiora sequor* Jana Berowica; miecz, który jeszcze nie przeciął węzła gordyjskiego (il. 409), z podpisem *Temperato splendet usu* Adama Żurowskiego; źródło Hippokrene otwarte kopytem Pegaza, nawadniające rodowe pola (il. 410), z lemmą *Certus ubertatis Dator* Władysława Ludwika Garsanlana. Znakiem występującym w kilku herbach jest laur, będący aluzją do aktu promocji. Mobilium Jana Stancewicza to waga, której szale równoważy księga i wieniec laurowy; Jana Kazimierza Respondowica – głowa w złotej podwici i wieniec laurowy, a Marcina Protficza – ręka unosząca w górę gałązkę lauru. Niektóre z nich zaczerpnięto z tradycyjnych herbów szlacheckich – jak Wręby, które opleciono wicią roślinną w godle Wojciecha Kazimierza Rezlera, czy odmiana herbu Sas (il. 411), skomponowana dla Jana Stanisława Foltyńskiego. Dwóch doktorów otrzymało herby nawiązujące do godeł ich rodzinnych miast. Pochodzący ze Lwowa Franciszek Józef Czechucki otrzymał lwa trzymającego rozgwieżdżoną górę, a Jan Władysław Nagoth miał się pieczętować herbem Krakowa z ogniem płonącym na szczycie środkowej wieży (il. 412), do którego dodano dewizę *Pharos altera*.

Ostatni ze wspomnianych Argonautów skomponował najciekawszy z herbów, przeznaczony dla samego Piskorskiego i wyjątkowo trafnie odnoszący się do jego zainteresowań artystycznych. Przedstawia on „scutum vacuum ad omnia tamen depingenda aptum / pole puste, a jednak zdane do namalowania wszystkiego” (il. 413) z dewizą *Depingere fas est*. Znaczenie herbu Nagoth wyjaśnił w krótkim wierszu:

Non vacat hic licet est vacuum: nam quidquid in istis
Conspicitur chartis, hoc capit iste locus.
Scribe lyram Phoebi, suadam describe Periclis
Ardua magnorum dogmata scribe Sophum.
Quicquid habes culti, totum depingere fas est.
Sic vacat hic et habet munera cuncta locus.

Tu nie brakuje, tutaj ma być pusto,
bo co na tych kartach
Widzieliście, wszystko w tym polu się mieści.
Opisz lirę Feba, opowiedz swadę Peryklesa,
Przekaż trudne prawdy wielkich myślicieli.
Cokolwiek uznasz za cenne, wszystko warto namalować.
Tak to puste miejsce, każde zadanie spełni.

¹ Głazowski [1663].



- ◁ 410. Herb Władysława Ludwika Garsanlana, wg Piskorski 1664a
- ◁ 411. Herb Jana Stanisława Foltińskiego, wg Piskorski 1664a
- ◁ 412. Herb Jana Władysława Nagotha, wg Piskorski 1664a
- 413. Herb Sebastiana Piskorskiego, wg Piskorski 1664a

Heraldyczne skojarzenie malarstwa z pustą tarczą kojarzy się z godłem krakowskiego cechu malarzy, które przedstawiało trzy białe tarcze w polu czerwonym², jednak dewiza wskazuje, że Nagoth inspirował się też impresją z popularnego dzieła Diega Saavedry, która ukazuje rękę Sztuki trzymającą paletę i pędzle oraz puste płótno (il. 414). Hiszpański dyplomata odniósł do niego metaforę niezapisanej tabliczki oznaczającą umysł dziecka, w którym edukacja zapisze obrazy nauk i sztuk³.

* * *

Nobilitacja uczonych przez Zygmunta Starego została przypomniana w ostatnim z wydanych staraniem Piskorskiego zbiorów wierszy nowo promowanych doktorów filozofii, poświęconym dobrodziejom uniwersytetu. Książkę zadedykowano Józefowi Myszkowskiemu, ordynatowi pińczowskiemu i fundatorowi tamtejszej kolonii akademickiej, a więc kontynuatorowi dzieła opisanych postaci historycznych⁴. Źródłem inspiracji dla jej formy mogło być obszerne dzieło jezuitckiego poety Alberta Inesa, który starał się złożyć kompendium dziejów Polski z panegiryków poświęconych władcom od Lecha do Jana Kazimierza⁵, a dla tytułu – panegiryk Marcina Bieleckiego uświetniający konsekrację kościoła Wizytek⁶. Koncepcja cyklu krótkich utworów poetyckich, poświęconych szczególnie zasłużonym osobom, ma też znakomity precedens w zbiorze autorstwa Giovanniego Paola Lomazza⁷.

Regia Solis zasługuje na uwagę nie tylko jako poetycka synteza dziejów uniwersytetu, ale też jako przykład zastosowania wielostopniowej symboliki architektonicznej. W tytule uniwersytet został porównany do pałacu Słońca wzniesionego na wyniosłych kolumnach, którymi są



414. *Puste płótno*, wg Saavedra 1649

jego poszczególni dobrodziejcie, opisani jako podpory ze srebra, złota i drogich kamieni. Tytuł zaczerpnięto z II księgi *Przemian* Owidiusza, a odnośny fragment, opiewający wspaniałość pałacu Słońca (wersy 1–6), przytoczono na stronie potytułowej. Książka otrzymała też drugie motto, pochodzące ze zbioru emblematów chrześcijańskich, napisanych przez palatyna reńskiego Karola II Wittelsbacha pod pseudonimem Filoteusza⁸, a przytoczone za pośrednictwem księgi o symbolice budowli i elementów architektonicznych w wielkim kompendium Filippa Picinello⁹:

Multiplīcī varīae splēdētes arte Columnae,
Stantque, manentque suo quaeque decora loco.
Quaeque placet, stat cuique decus, stat gratia cuique
Nobilis, et propria quaelibet arte nitet,

² Chmiel 1922, s. 10; Bimler-Mackiewicz 2004, s. 116. Takim samym znakiem posługiwali się malarze prascy, a jako „godło malarzy katolickich” został on też wykorzystany w znaku nadanym lwowskiemu bractwu malarzy przez arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego (Krasny 2008, s. 267).

³ Saavedra 1649, s. 8, 9.

⁴ *Regia Solis* 1702, k. A2v.

⁵ Ines 1655.

⁶ Bielecki 1695.

⁷ Zob. Lomazzi 1587. Dziękuję za tę uwagę prof. Marcinowi Fabiańskiemu.

⁸ *Philothei symbola* 1677, s. 168.

⁹ Picinelli 1678, t. 2, s. 60.

Diversi diversa tenent, sed in ordine quivis
Ecce suo pulcher, nam¹ facienda facit².

Kolumny odmienną sztuką ozdobione
Są piękne, choć w różnych miejscach stoją.
Wszystkie z wdzięczności komuś postawione
Zasługi szlacheckich własną sztuką głoszą.
Te różni mają różne, lecz w porządku każda
Swoim jest piękna, bo zadanie spełnia.

Jak zauważył Dreścik, Piskorski czerpał inspirację z różnych miejsc tego dzieła³, jest więc możliwe, że również szlacheckie materiały kolumn *Regiae Solis* skojarzono z poszczególnymi postaciami za pośrednictwem opisanych przez Picinellogo symbolicznych znaczeń kamieni i metali⁴. Struktura tomu przypomina układ wcześniejszych zbiorów wierszy doktorskich. Wszystkie utwory poprzedzono nagłówkami, których autorstwo można wiązać z Piskorskim jako redaktorem zbioru. Zawierają one interesujące informacje historyczne, przeważnie powtórzone w wierszach, które zbudowano z użyciem prostych metafor architektonicznych i porównań do cudów świata, nie osiągając raczej wysokiego poziomu literackiego.

Pierwszy – jako kolumna rubinowa („ex carbunculo”) – został oczywiście opisany Kazimierz Wielki, „qui Academiae originem, in urbe Casimiria a se fundata, dedit / który dał początek akademii w ufundowanym przez siebie mieście”. W wierszu Szymona Stanisława Wosińskiego król

umbras noctium, ignorantiae humanae symbola, | ut non
sola Cynthia, argenteis dispungeret bigis, | igneam in
caelo columnam accendit | non tam combustione, quam
concurso maximo siderum | benefico lumine radiantium.

mroki nocy oznaczające ludzką niewiedzę, | których by sama
Cynthia nie pokonała srebrnym rydwanem, | rozświetlił na
niebie ognistą kolumną | nie ze spalania, ale z wielkiego ze-
brania gwiazd | promieniujących dobroczynnym światłem.

Druga kolumna, diamentowa, to Władysław Jagiełło, który przeniósł uniwersytet z Kazimierza do Krakowa, obdarzył nowymi przywilejami i budynkami oraz zapewnił profesorom godziwe wynagrodzenie:

Divus Vladislaus Iagiello Rex Poloniae Pius, Felix, Aug-
ustus, qui evocato ad superos Casimiro Magno pupillas
Musas singulari patrocinio amplexus, Cracoviam trans-
ferri curavit, ac Universitatem datis novis privilegiis,
extractis collegiis, salariatis professoribus, condidit:

unde vere eiusdem Pater, Fundator, Dotator, et Lapis
angularis celebratur⁵.

Boski Władysław Jagiełło, dobry, szczęśliwy i wspaniały król Polski, który po odwołaniu do wieczności Kazimierza Wielkiego objął szczególną opieką osierocone Muzy, postarał się o ich przeniesienie do Krakowa i obdarował uniwersytet nadaniem nowych przywilejów, wzniesieniem kolegiów i uposażeniem profesorów, przez co słusznie jest czczony jako jego ojciec, założyciel, fundator, darczyńca i kamień węgielny.

Trzecią kolumną, ze złota, została królowa Jadwiga, opisana jako żona Jagiełły i fundatorka kolegiów uniwersyteckich. Według poświęconego jej utworu Stanisława Bryknera królowa, która przekazała wszystkie swoje kosztowności „in erigenda collegia Literatorum / na zbudowanie kolegiów literatów”, odbiera siedmiokrotną nagrodę jako prawdziwie złota podpora i ozdoba Domu Mądrości. W zakończeniu autor wyraził też życzenie, by Bóg jako architekt świata wsparł podobnymi kolumnami szczęście uczonego królestwa. Kolejną podporą pałacu Słońca jest kolumna hiacyntowa, która wprost przypomina nobilitację profesorów akademii. Jest nią Zygmunt I,

qui Professores Academicos, per annos 20 continuo la-
borantes, privilegii nobilitatis omniumque honorum, in
Republica Sarmatica reddidit capaces.

który profesorów akademickich, pracujących ciągle przez 20
lat, uczynił godnymi przywileju szlachectwa i wszystkich zaszczytów w Rzeczypospolitej Sarmackiej⁶.

Do Jagiellonów odnoszą się też następne dwie kolumny. Wspólna, z ametystu, agatu i chryzolitów została wystawiona stryjowi Zygmunta – Władysławowi III oraz braciom – Janowi Olbrachtowi i Aleksandrowi, bez wskazania ich zasług dla uniwersytetu. Kolumna berylowa upamiętnia Zygmunta Augusta, który powiększył uposażenie akademii o beneficja przemysłowe, korczyńskie i proszowskie, a także ofiarował swoją bibliotekę. Za nią stoi kolumna jaspisowa, czyli król Stefan Batory, który powiększył uposażenie uczelni i – za namową swojego kaznodziei profesora Stanisława Sokołowskiego – przekazał jej krakowski kościół św. Floriana „ut Musae non doctae tantum, sed et devotae fierent / żeby Muzy były nie tylko uczone, lecz także pobożne”, dalej zaś kolumna szmaragdowa – Anna Jagiellonka, określona jako „Colegii Iagielloniani munificentissima Restauratrix / najszczodroblwsza odnowicielka kolegium Jagiellońskiego”. W zbiorze upamiętniono jeszcze dwóch monarchów – Władysław IV, również bez wskazania konkretnych zasług, został kolumną szafirową, a Jan III – wybitny

¹ W oryginale i u Picinellogo: si.

² *Regia Solis* 1702, k. A v.

³ Dreścik 1987, passim.

⁴ Zob. Picinelli 1687, t. 1, s. 676–729.

⁵ *Regia Solis* 1702, k. B r, B v. Na temat nadawanego Jagielle przydomka *divus* zob. Zawadzki 2002, s. 31–33.

⁶ *Regia Solis* 1702, k. B 2 r, B 2 v.

absolwent uniwersytetu – kolumną z sardonitu. Ten ostatni został opisany jako

fulmen orientis, Viennae liberator, triumphatorum Phoenix, Universitatem, ob studium, quod a teneris in illa caeptum gloriosae consummavit, summa propensione et beneficiis prosequens.

piorun Wschodu, wyzwoliciel Wiednia, Feniks zwycięzców, darzący uniwersytet najwyższą przychylnością i dobrodziejstwami, ze względu na studia, które na nim w młodości chwalnie ukończył⁷.

Po monarchach opisano biskupów krakowskich, którzy wykazali się szczególną troską o budynki uniwersyteckie. Pierwszy z nich to kolumna piropowa – Zbigniew Oleśnicki, upamiętniony jako fundator Bursy Jerozolimskiej, drugi to kolumna topazowa – Jakub Zadzik,

qui Collegium Hierosolymitanum vetustate collapsum instauravit, et novis reditibus, ac foundationibus auxit, et Honorem Cultumque B. Ioanni Cantii enixe promovit.

który odbudował zawałoną ze starości bursę Jerozolimską oraz powiększył o nowe fundacje i dochody, a także usilnie promował kult św. Jana Kantego.

Kolejna podpora to „columna gemmea”, którą wspólnie tworzą Piotr Tylicki, fundator katedry retoryki i odnowiciel Bursy Ubogich („Tyliciani Oratoris fundator, Contubernii Iagielloniani instaurator et dotator”), oraz Jan Małachowski, określony jako najhojniejszy dobrodziej budowy głównej kolegiaty akademickiej: „fabricae Sanctae Annae liberalissimus benefactor”⁸. Szczególnie ciekawy jest opis Piotra Wysza, który został upamiętniony jako twórca budynków uniwersyteckich:

Columna Onychina. Petrus Wysz, Episcopus Cracoviensis, qui translata Cracoviam universitate, aedificatis iuxta suam industriam et dispositionem annuente utraque Maestate, collegiis, probantibus et adminiculantibus intro celebratis Mecaenatibus, primus in Collegio Iuridico, Ss. Canones stupente Orbe Polono, professus est.

Kolumna onyksowa. Piotr Wysz, biskup krakowski, który po przeniesieniu uniwersytetu do Krakowa zbudował kolegię według własnego pomysłu i rozplanowania, na polecenie Ich obojga Wysokości oraz przy wsparciu i uznaniu tych sławnych mecenasów, a także podziwiany na całym świecie pierwszy profesor śś. kanonów w kolegium prawniczym.

⁷ *Regia Solis* 1702, k. Cr, Cv, C2r, C2v, Dr, Dv.

⁸ *Regia Solis* 1702, k. D2r, D2v, E.

Tematu zasług pierwszego kanclerza uczelni na polu architektury nie rozwinięto niestety w poświęconym mu wierszu, przypominając w nim za to wystąpienia na soborach⁹.

Dalej opisano fundatorów kolonii akademickich. Kolumną z koralu został Krzysztof Wilski, proboszcz bialski i fundator tamtejszej placówki pozostającej pod opieką Radziwiłłów¹⁰, a podporą z diadochitu Maciej Wężyk Widawski, „fundator et dotator coloniae academiae Vidaviensis / założyciel i fundator kolonii akademickiej w Widawie”. Za nimi ustawiono szereg kolumn upamiętniających po kilka osób, nie zawsze wymieniając ich dokonania. Podporą z enhydrytu¹¹ zostali, bez wskazania konkretnych zasług, biskupi krakowscy Petrus i Albertus – zapewne wychwalany już wyżej Piotr Wysz i jego następca – Wojciech Jastrzębiec. Jako kolumnę z opalu opisano dobrodziejów akademii w Poznaniu: założyciela Jana Lubrańskiego, „qui Academiā Posnaniensem a fundamentis erexit / który od fundamentów zbudował Akademię Poznańską”, jego następcę Andrzeja Szoldrskiego, „qui Contubernium Szolderscianum fundavit / który ufundował Bursę Szoldrskiego”, oraz kolejnego biskupa poznańskiego Stefana Wierzbowskiego, sufragana wrocławskiego Jana Rozdrażewskiego i Mateusza Krzyckiego, kanonika poznańskiego, „qui novis foundationibus et amplissimis beneficiis eandem Academiā auxerunt / którzy przysporzyli tej akademii nowych fundacji i najhojniejszych beneficjów”¹². Biskup płocki Andrzej Noskowski oraz jego następca Stanisław Łubieński, fundatorzy krakowskiej bursy dla studentów z Mazowsza, stali się kolumną selenitową, a metropolicę lwowscy – Piotr z Sienna, Jan Długosz¹³, Jan Zamoyski oraz ordynariusze krakowscy – Jan Konarski, Piotr Tomicki, Bernard Maciejowski, „qui multis beneficiis et favoribus Universitatem Cracoviensem ornaverunt / którzy ozdobili Uniwersytet Krakowski wieloma beneficjami i łaskami”, zostali kolumną „ex lapide iris”, czyli z lazurytu¹⁴. Kolejna podpora, ze srebra, to arcybiskup gnieźnieński Andrzej Olszowski, który „eruditarum amanas mentium, in aperienda Bibliotheca Collegii Majoris,

⁹ *Regia Solis* 1702, k. Ev.

¹⁰ *Regia Solis* 1702, k. E2r. W nagłówku wiersza wspomniano, że Wilski założył kolonię „sub eximia protectione [...] Caroli Radivilii ducis in Nieśwież et Ołyka, Magni Ducatus cancelarii, insignis Universitatis Cracoviensis patroni”. Ktoś taki nigdy nie istniał, a chodziło prawdopodobnie o ówczesnego właściciela Białej – Aleksandra Ludwika Radziwiłła.

¹¹ Dawna nazwa hialitu (opalu szklistego).

¹² *Regia Solis* 1702, k. E2v, Fr, Fv. Akademia Lubrańskiego po upadku w latach 70. w. XVI została w r. 1613 reaktywowana jako filia Uniwersytetu Krakowskiego (Nowicki 2011, s. 91).

¹³ Długosz został wyznaczony na arcybiskupa lwowskiego przez Kazimierza Jagiellończyka, ale zmarł przed zatwierdzeniem nominacji. Piskorski wspominał go także w II kazaniu o św. Kindze jako „wielkiego polskiego historyka, jedyny klejnot Kapituły Krakowskiej” (Piskorski 1691b, k. Cr).

¹⁴ *Regia Solis* 1702, k. F2r, F2v.

insignem fundationem fecit¹ / kochając uczone umysły ustanowił znaczącą fundację na otwarcie biblioteki Kolegium Większego”. W ostatniej, kryształowej kolumnie zmieszczono fundatorów różnych instytucji uniwersyteckich, zbiorczo i niezbyt precyzyjnie określonych jako kolegia. Byli to Bartłomiej Nowodworski, założyciel działającej przy uniwersytecie szkoły średniej, nazwanej tutaj „Collegium Clasticum”, Wawrzyniec Staryngiel, Wawrzyniec Śmieszkowicz i Maciej Sisinius (Zizinius) – twórcy bursy nazwanych ich imieniem². Cały zbiór prezentuje uniwersytet jako instytucję o szczególnym prestiżu. Jest otaczana opieką przez najwybitniejszych obywateli, którzy przez hojne fundacje na rzecz uczelni wyrazili uznanie dla jej zasług. Książka mogła wpłynąć na inne prace literacko-historyczne, czego przykładem jest oda ku czci dobrodziejów uniwersytetu autorstwa Andrzeja Buchowskiego, dodana do monografii kościoła św. Anny. Wspomniano w niej zbliżony zestaw postaci, dodając do niego listę wybitnych profesorów, którą otwiera Adam Opatowiusz³.

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden tekst, w którym Piskorski poruszył problem godności doktorskiej. Jest nim wygłoszone w kościele Mariackim kazanie na święto Znalezienia Krzyża, w którym profesor porównał nocną wizytę Nikodema u Chrystusa (J 3, 1–21) do uzyskania doktoratu z teologii. Dostojnik przyszedł więc do „Doktora na najwyższą Krzyża katedrę, publice in die solemnii promowanego” i „Rectora Universitatis, Rządce wszystkich rzeczy powszechnego”, aby „mógł być promowany in scientia sanctorum, ad Visionem Dei, w ś. Teologii, do umiejętności widzenia Boga” i został doktorem „odprawivszy, decidawwszy Questia, o duchownym śmigurzędzie, o krzczinach”, gdyż postawił pytanie: „Jakże człek odrodzić się może, gdy już będzie stary?”. Dlatego „Sam go Chrystus promowuje, sam alta voce pronuntiat Doktorem”. Piskorski tłumaczył również szybkość uzyskania tego dyplomu. „Tak prędko tak wielkim Doktorem został? Tak. Bo tam to nie po polsku było, ani po ludzku, ale po Bosku”⁴.

Pustynia po przyjacielsku z Bogiem się ciesząca. Fascynacja eremityzmem

Według Podgórskiego Piskorski „vitas patrum nedum legit et imitatus est, sed etiam ut alii imitarentur, grande volumen, typo impressum evulgavit”⁵ – ascetyczna pobożność

¹ Regia Solis 1702, k. Gr. Leszek Hajdukiewicz zauważył, że Olszowski był obok Zygmunta Augusta jedynym dobrodziejem biblioteki wspomnianym w tym zbiorze (Hajdukiewicz 1966, s. 320).

² Regia Solis 1702, k. Gv.

³ Buchowski 1703, k. M2V–Nr.

⁴ Piskorski 1706, s. 295–299.

⁵ Podgórski 1707, k. B2v.

była więc nie tylko przedmiotem jego zainteresowań, ale też – przynajmniej do pewnego stopnia – wzorcem do naśladowania. Wyrazem głębokiej fascynacji profesora życiem pustelniczym jest wydana przez niego kompilacja tekstów anachoretycznych, zatytułowana *Żywoty Ojców, abo dzieje duchowne powieści starców, zakonników, pustelników wschodnich*. Jej podstawą był łaciński zbiór tłumaczeń z greki, wiązany ze św. Hieronimem. W rzeczywistości teksty te powstały zapewne w w. VII, a w edycji z r. 1548 dodano do nich *Żywot Barlaama i Jozafata*, będący schryścianizowaną wersją legendy Buddy. Piskorski oparł się na wydaniu lyońskim z r. 1512 i antwerpskim (zapewne z r. 1618), pomijając jednak aparat krytyczny, w tym ostatnim wnikliwie opracowany przez Heriberta Rosweydego, i zmieniając układ dzieła⁶.

Piskorski dedykował *Żywoty* Katarzynie z Sobieskich Radziwiłłowej, siostrze króla Jana⁷. Porównując jej zasługę do dzieł brata, Piskorski nazwał go „Ojcem Ojczyzny”, a Katarzynę „Matką Ojców”, która

nie tylko miejsca święte Palestyny i Egiptu [...] zwiedziła, aleś nad to głębokie sławnej Tebaidy pustynie i ostatnich ludów niedostępne miejsca przeniknąszy, niebieskie one Obywatelów tamecznych, Aniołów ziemskich pomieszkania na widok Pułnocnym Trionom wystawiła.

Piskorski datował swoją dedykację „Na pustyni b. Salomei de Lapide, abo Skałą nazwanej, Dnia 17. listopada r. 1688”, a na karcie tytułowej podpisał się jako profesor, archidiacon kościoła Wszystkich Świętych i prezbiter „Pustyni b. Salomei na Skale”, co wskazuje na wagę, jaką przywiązywał do rocznicy śmierci Salomei, przypadającej w tym dniu. Również w przedmowie do czytelnika Piskorski zaznaczył, że do przetłumaczenia księgi skłoniła go pobożna żarliwość Radziwiłłowej, która zleciła mu, by „gdziekolwiek dostał i do przejrzzenia posłał tak wielki skarb duchowe go życia i nauk świętych, tak często na kazaniach przez duchowne kaznodzieje allegowanych, a co ciężka była, aż dotąd w języku polskim niesłychanych”. Można więc przypuszczać, że wykonał on tę pracę z myślą o duchownych przygotowujących kazania, o czym świadczy też dodany przez niego „indeks kaznodziejski”.

Różnicą w stosunku do wydania Rosweydego jest też układ dzieła, które Piskorski podzielił na trzy części, a każdą z nich na kilka ksiąg. Początkowa księga zawiera żywoty pustelników (Pawła, Antoniego, Hilariona, Malchusa, Onufrego, Pachomiusza, Abrahama, Bazylego, Efrema, Szymona Słupnika, Jana Jałmużnika, Epikteta i Astiona, Makarego, Sergiusza i Hygina, Posthuma), których autorstwo przypisywano ich świętym towarzyszom, św. Hieronimowi, a także nieznanym autorom greckim. Księga druga to *Żywot świętych Barlaama pustelnika i Jozafata króla indyjskiego*,

⁶ Zob. Janów 1935, s. CXVI–CXVIII.

⁷ Na jej temat zob. Pietrzak 2012.

przypisywany św. Janowi Damascenowi, który Piskorski nazwał *Historią, albo raczej Christopedią, zamykającą nauki do doskonałości chrześcijańskiej prowadzące*⁸. Księga trzecia to żywoty świętych białogłów – pustelnic (Eugenii, Eufrozyny, Mariny, Fabioli, Pauli i Marceli) oraz nawróconych nierządnic (Marii, Thaisy, Pelagii i Marii Egipcjanki) według różnych autorów (głównie św. Hieronima). Autorstwo dwóch kolejnych ksiąg (czwartej części I i pierwszej części II) przypisuje się Rufinowi z Akwilei. Pierwsza z nich zawiera krótkie opowieści o spotkaniach z pustelnikami (m.in. Janem Egipskim, Orem, Amonem, Benonem, Teonem, Apoloniuszem, Anufem, Helenusem, Pityrionem, Elogiuszem, Serapionem, Dioskurem, Didymem, Kroniuszem) oraz relację z klasztoru opata Izydora, klasztorów w Nitrii oraz z miasta Oksyrynchos. Druga to krótkie opowieści i przykłady dotyczące cnót monastycznych oraz niektórych aspektów życia zakonnego. Kolejna księga (druga części II) nosi tytuł *Życie, ustawy zakonna świętych pustelników wschodnich* i ma formę relacji z podróży do ich siedzib, zebranej z fragmentów pism Sulpicjusza Sewera i Jana Kasjana. Następne trzy księgi zawierają *Mowy abo nauki Ojców Świętych o cnotach i przeciwko występkom, czyli tzw. apoftegmaty*⁹, zebrane z dzieł anonimowych. Trzecią część *Żywotów* otwiera *Historia Lausiaca* autorstwa Palladiusza, składająca się ze 151 żywotów i krótkich wzmianek o świętych pustelnikach¹⁰. Księga druga to 30 żywotów autorstwa Teodoretą z Cyru, a trzecia to *Łąka Duchowna* Jana Moschosa, „rozkwitająca” 219 krótkimi opowieściami hagiograficznymi¹¹.

Piskorski skrócił tekst oryginału, zastępując odsyłaczami liczne powtórzenia między poszczególnymi księgami, i zaopatrzył w „indeks kaznodziejski” zawierający fragmenty przewidziane przez niego do wykorzystania w homiliach na różne okazje. Najistotniejsza różnica w stosunku do wcześniejszych wydań polega jednak na dodaniu *Przydatku* zawierającego księgę *O postanowieniu pierwszych zakonników w Starym Zakonie wszczytych, a w nowym trwających*. Jest to pierwsza część dzieła katalońskiego karmelity Felipa Ribota, które powstało między r. 1379 a 1390. Została ona przypisana przez autora Janowi, 44. biskupowi Jerozolimy (w l. 387–417) i to on w w. XVII uchodził za jej autora¹². Główną tezę tej pracy jest wyprowadzenie genezy zakonu karmelitańskiego bezpośrednio od proroka Eliasza, który został w niej ukazany jako protoplasta i pierwowzór wszystkich zakonników chrześcijańskich. Miał on więc zostać zakonnikiem za natchnieniem Ducha Świętego,

Albowiem pokazawszy się Bóg rozkazał, aby pospolitego życia z ludźmi chronił się i od gminu na puszczy się ukrył, a na potem aby na pustyni zakonne, według sposobu sobie podanego, życie prowadził. Co się jawnym Pisma Świętego świadectwem utwierdza. [...] A że w naśladowaniu tego postanowił Bóg, aby zasadzała się tej pobożności zakonna doskonałość, dla tego Eliasz sam wielkie prorockiej nauki i zakonnego życia przykłady, to jest sprawy swoje i zasługi, pokazał w sercach Naśladowców tej bogobojności [...] Cokolwiek tedy cnoty i doskonałości jest tej naszej bogobojności pustelniczej, od tego Proroka Boskiego Eliasza, jako od pierwszego najprzedniejszego zakonnika stanowiciela przykładowie wypłynęło: a naprzód ci zgola na przerzeczonych Mężów synów prorockich jego uczniów, potym zaś od nich na inszych zakonności naszej naśladowców, za niemi tak w zakonnym ich pożyciu, tako na miejscach pomieszkania następujących, a za tym od nich na inszych gdzieindziej mieszkających. Aleć i wszystkich zakonników pożycie doskonałe od Eliasza i od przerzeczonych jego uczniów synów prorockich jest sprowadzone. Aczkolwiek bowiem w różnych świata stronach po Eliaszu powstałi w nowym zakonie różni zakonników wodzowie, według różnych ustaw osobliwych uczniów swoich w zachowaniu życia zakonnego sprawując, do żadnego jednak inszego końca ani przez insze stopnie umyślili swoich uczniów najpierwej przyprowadzić, tylko do tego kresu i przez te stopnie, przez które Eliasz do końca i doskonałości życia zakonnego, według sposobu od Boga sobie danego, swoich uczniów przyprowadził. Dla czego przerzeczeni zakonników wodzowie w zdrowej nauce życia zakonnego byli jakoby jakie osobne strumyczki od Eliasza jako od pierwszego i powszechnego wszystkich strumyków źródła sprowadzeni¹³.

Odwołując się do daru prorokowania otrzymanego przez Eliasza i jego uczniów, Ribot potrafił wytłumaczyć, że starotestamentowi pustelnicy byli prawdziwymi chrześcijanami, a nawet uznać za karmelitę samego Jana Chrzyciela.

Następcy onych Świętych Proroków zakonnicy Synowie Prorocy, którzy, jako się rzekło, na pustyni góry Karmelu i w puszczech blisko wód Jordanowych i na inszych pustyniach w miastach ziemie obiecanej mieszkali, od samychże proroków nieomylnie podane, jako wyżej trzymali, iż Chrystus dla ludzkiego narodu odkupienia miał się wcielić, umrzeć i chwalebnie zmartwychwstać, którego ze wszystkich swoich wnętrzości pragnęli i spodziewali się, że miał przyjść. Których jako Bóg przez Eliasza i inszych tego postanowienia Proroków uwiadomić o przyjściu Chrystusowym raczył, tak też aby o Chrystusowej obecności na świecie przez Marszałka jego nauczył, sporządził to, żeby przerzeczony Marszałek tak przed Jezusem

⁸ Zob. Janów 1935. W tym samym roku co praca Piskorskiego w Krakowie ukazał się również wierszowany przekład *Historii o św. Jozafacie* autorstwa Mateusza Ignacego Kuligowskiego.

⁹ Na temat apoftegmatów zob. Makowiecka, Wipszycka, Starowieyski 1994.

¹⁰ Zob. Palladius 1918, s. 1–34.

¹¹ Zob. Llewellyn Ihssen 2014.

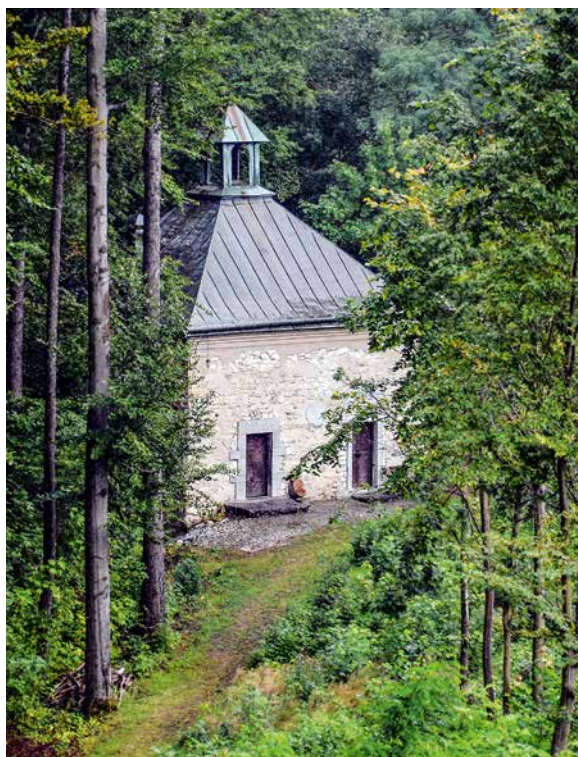
¹² Na temat dzieła Ribota zob. Copey 2007, s. IX.

¹³ *Żywoty Ojców* 1688, s. 820, 837.

415. Czerna, klasztor Karmelitów Bosych, stan z 1. poł. w. XX, fot. w zbiorach autora



416. Czerna, pustelnia św. Agnieszki, fot. M. Kurzej



Chrytusem w Duchu i mocy Eliasza przyszedł, aby zaraz w dzieciństwie swoim zakonne ich życie pustelnicze od Eliasza Proroka postanowione przyjął: o czym i Ewangelista Łukasz nie zmilczał, o tymże Marszałku mówiąc: Lucae i Dziecię zaś rosło i wzmacniało się duchem, i było na pustyniach. Znamienicie zaś mówi Łukasz na pustyniach, gdyż Jan tak na pustyniach osobności Jordanu sposobem Synów Prorockich, jako też i na pustyniach gór ukrywał się, przykładem Eliasza i Elizeusza¹.

Z *Przydatku* można się również dowiedzieć, że pustelnicy karmelitańscy, którzy zebrali się w Jerozolimie z okazji Zielonych Świąt, zamieszkali w sąsiedztwie Wieczernika i byli świadkami Zesłania Ducha Świętego. W tym czasie blisko zaprzyjaźnili się z Matką Boską, którą nazywali swoją

¹ *Żywoty Ojców* 1688, s. 850.

siostrą, a siebie samych – jej braćmi, co dało początek oficjalnej nazwie zakonu².

Zawarcie tych osobliwych i zupełnie fantastycznych koncepcji w *Żywotach Ojców* nadawało całości zbioru specyficzną wymowę, która jest istotnym przyczynkiem do poznania poglądów Piskorskiego na kwestie związane z monastycyzmem i pobożnością pustelniczą. Przede wszystkim, wskazując na karmelitów jako łącznik pomiędzy pobożnością antycznych anachoretów a czasami współczesnymi, dał on wyraz swojej sympatii do tego zakonu oraz fascynacji jego wymyśloną tradycją, którą najpewniej traktował zupełnie poważnie. Jest to również istotna wskazówka, że głównym wzorem dla zaaranżowanej przez niego pustelni grodzkiej było karmelitańskie założenie w Czerner, wspomniane w *Kwiatku* XXIII. Ponadto *Przydatek* wyraźniej niż właściwe księgi *Żywotów Ojców* podkreśla rolę naśladowania antycznych pustelników w kultywowaniu monastycznej i indywidualnej pobożności. Jest to o tyle istotne, że właśnie wskazanie jej wzorców i zachęcenie do ich kontynuowania jest nadrzędnym celem działań podejmowanych przez Piskorskiego w związku z eremityzmem. Odtworzenie miejsc odosobnienia Małgorzaty z Żębocina i Salomei było oczywistą formą ich upamiętnienia. Ponadto układ założenia w Grodzisku służył nie tylko przypomnieniu o błogosławionej pustelnicy, ale przede wszystkim wnikliwej i intelektualnej kontemplacji szczegółów jej żywota, traktowanego jako wzorzec pobożności monastycznej i pustelniczej. Miały za nim pójść przede wszystkim jej duchowe córki – klaryski, ale także kontynuatorzy świeccy – jak pustelnik Aleksander, a także sam Piskorski, będący przez jakiś czas kolejnym mieszkańcem Grodziska.

Praca nad tłumaczeniem żywotów pustelników z pewnością była dla Piskorskiego źródłem toposów hagiograficznych, zawartych przez niego w *Kwieciu żywota* Salomei. Najpopularniejsze z nich to praktyki ascetyczne, rozdawanie jałmużny i odbywanie pielgrzymek. Rzadziej można spotkać wzmiankę o nadprzyrodzonych zdarzeniach zapowiadających narodziny świętego (np. s. 112) lub jego odejście (s. 413). Księga jest też oczywiście źródłem pochwał życia monastycznego oraz niezliczonych przykładów, wychwalających ten typ pobożności. Jeden z ciekawszych zawarto w opisie Oksyrynchosu, który mógł się duchownemu kojarzyć z Krakowem. Było to miasto,

w którym tak wielkie pobożności znaleźliśmy skarby, że żaden godnie opowiedzieć nie wystarczy. Napelnione bowiem zakonnikami wewnątrz obaczyliśmy i po przedmieściach ze wszystkich stron temięz opasane, a pałace, którekolwiek tam były i kościoły zabobonów dawnych, mieszkania na ten czas były zakonników i przez wszystko miasto daleko było więcej klasztorów niżli domów widzieć³.

² *Żywoty Ojców* 1688, s. 852, 853, 858.

³ *Żywoty Ojców* 1688, s. 392.

Interesujące są również opisy miejsc odosobnienia, wiążące sens życia eremickiego ze szczególnymi warunkami przyrodniczymi, które mogły być jednak krańcowo odmienne. Góra, którą wybrał Eliasz, była miejscem wyjątkowo przyjaznym, w którym przyroda sama zaspokajała wszystkie ludzkie potrzeby:

Góra bowiem Karmelu podaje pustelniczemu człekowi z osobności swojej milczenie i uspokojenie, z pieczar swoich przyzwoite pomieszkanie, z knieje swojej uciechę, z swego miejsca wydatnego, powietrze zdrowe, z swoich ziół i owoców pożywienie obfite, z źródła swego żywej wody napój słodki; dla czego wszystkiego Eliasz na tej górze nie tylko mieszkać obrał, ale też dom modlitwie poświęcony, nazwany Semnion na niej wybudował⁴.

W przeciwieństwie do Karmelu, w Skicie św. Makarego panowały bardzo trudne warunki, w których przetrwanie wymagało od mieszkańców szczególnej doskonałości:

Miejsce zaś, na którym mieszkał sam ś. Makary Scythium nazywa się, a jest na pustyni bardzo rozległej położone, dzień i noc mając drogi z Nitrii klasztorów, a tam nie maż żadnej ścieżki ani ziemskimi jakimi dochodzić się abo pokazać może znakami, ale za gwiazd położeniem i biegiem tam iść potrzeba. Wodę rzadko znaleźć, a jeżeli gdzie znajdzie się, zapachu zgoła brzydkiego jest i jakoby klejowata, smaku nieszkodliwego. Są tam ludzie bardzo doskonali, bo nie cierpi tak straszne miejsce tylko doskonali w przedsięwzięciu obywatelów i wielkiej bardzo powściągliwości i miłości między sobą i przeciwko wszystkim, którzy snadź do nich trafiają się, wielkie ćwiczenie mają⁵.

To ostatnie miejsce Piskorski zestawiał z karmelitańskim *desertum* w Czernej, które wspomniął w przewodniku po Grodzisku jako „sąsiedztwo sławne”⁶. Wspomniane skojarzenia oraz karmelitański aneks dodany przez profesora do *Żywotów Ojców* eksponują szczególną rolę tego zakonu w propagowaniu pobożności eremickiej i wskazują, że jego przedstawiciele byli w w. XVII postrzegani jako istotny wzór anachoretyzmu. Pustelnia w Czernej (il. 415, 132), jako jego szczególnie ośrodek, mogła też być źródłem inspiracji dla ukształtowania Grodziska. Szczególnie istotne mogły być wspomniane cele (obecnie zachowane fragmentarycznie) (il. 416) rozmieszczone w lesie otaczającym klasztor oraz eremitoria urządzone w naturalnych jaskiniach⁷. Tradycje pustelnicze były też obecne w innych klasztorach, szczególnie tych ulokowanych poza

miastami. Ze względu na charyzmat zakonny najwyraźniejsze były one oczywiście u kamedułów, ale kultywowali je także bernardyni. Dwie pustelnie, zbudowane w zespole kaplic Kalwarii Zebrzydowskiej, powstały prawdopodobnie w związku z dewocją fundatorów. Pierwsza, p.w. Pięciu Braci Męczenników, połączona z kaplicą św. Marii Magdaleny, została wzniesiona przez Mikołaja Zebrzydowskiego; druga, św. Heleny, połączona z kaplicą Znalezienia Krzyża (il. 417), jest fundacją jego syna Jana⁸. Tradycję anachoretyczną podtrzymywał też klasztor w Alwerni, ufundowany jako pamiątka toskańskiej pustelni, w której św. Franciszek otrzymał stygmaty. W r. 1696 tamtejszy krążganek ozdobiono sentencjami o świętych pustelnikach⁹. Kolejnym czynnikiem rozbudzającym pobożność pustelniczą był popularny od w. XVII kult św. Rozalii. Poświęcone jej kaplice-pustelnie, o początkach trudnych do ustalenia, zachowały się w Barwałdzie Górnym koło Kalwarii i na Górze



417. Kalwaria Zebrzydowska, pustelnia św. Heleny, stan z I. poł. w. XX, fot. w zbiorach autora



418. Góra Perzowa, kaplica św. Rozalii, fot. VindicatorR

Perzowej koło Kielc. Szczególnie interesująca jest ta ostatnia (il. 418), urządzona w naturalnej grocie¹⁰, podobnie jak jej pierwowzór w okolicach Palermo.

Profunda viscerum terrae sepulchra sciscitabor.
Stosunek do przyrody

Fascynacja życiem pustelniczym, prowadzonym w otoczeniu niezwyklej przyrody, łączyła się w oczywisty sposób z zainteresowaniem samą naturą, ale też z jej specyficznym postrzeganiem jako zespołu symboli i alegorii o charakterze religijnym. Jego źródłem była wywodzące się od św. Augustyna pojmowanie świata jako księgi, w której Bóg objawił prawdę o sobie, podobnie jak w Piśmie Świętym. Tę linię

⁴ *Żywoty Ojców* 1688, s. 840.

⁵ *Żywoty Ojców* 1688, s. 420.

⁶ Zob. s. 106.

⁷ Zob. Brykowska 1981, s. 154, 159, 164.

⁸ Wyczawski 1985, s. 114.

⁹ Wyczawski 1957, s. 48.

¹⁰ Zob. *Katalog zabytków* 1953, s. 4; *Katalog zabytków* 1957, s. 51.

419. Wizerunki
znalezione w kamieniach,
wg Kircher 1678

egzegetyczną kontynuował Hugon ze św. Wiktora, a później teolodzy franciszkańscy ze św. Bonawenturą, prowadząc do wykształcenia znakowej koncepcji rzeczywistości, która inspirowała obserwowanie przejawów Boga w materii. Skoro więc Boskie Słowo, będąc przyczyną stworzenia, zostało ukryte w strukturze bytu, odczytanie jego przejawów należy traktować jako zadanie interpretacyjne¹.

Przekonanie, że przyroda jest świadectwem na temat Stwórcy, było pretekstem dla doszukiwania się w różnych jej aspektach symbolicznych znaczeń prowadzących do nauk o charakterze moralnym i religijnym. Ciekawym przykładem jest przewodnik po rzymskim nowicjacie jezuitskim i należących do niego kościołach św. Andrzeja na Kwirynale i św. Witalisa, pióra Louisa Richeome'a. Jego głębokie, choć często dowolne interpretacje dzieł sztuki znajdujących się w obu świątyniach i przyległych do nich budynkach miały zainspirować kandydatów na zakonników do ćwiczeń duchowych. W podobny sposób francuski jezuita opisał też przyległy ogród (il. 136), dając obszerny wykład na temat symboliki poszczególnych gatunków zwierząt i roślin, a także dodatkowych elementów skonstruowanych przez człowieka². W rzymskim ogrodzie były to – podobnie jak w Grodzisku – zegary słoneczne i fontanny. Te pierwsze, oprócz wskazywania czasu, miały kierować myśli widzów ku Chrystusowi – boskiemu słońcu oraz przypominać o krótkości życia doczesnego. Z kolei woda, wyrzucana w górę z ukrytego podziemnego źródła albo wyciągana ze studni, przypominała o poniżeniu i późniejszym wywyższeniu Zbawiciela oraz symbolizowała boskie dary. Ponadto w ogrodzie znajdował się obelisk z białego marmuru, zwieńczony krzyżem, na którego bokach ukazano Chrystusa, Salomona oraz dwie personifikacje dusz cieszących się urokami ogrodu duchowego. Według Richeome'a wszystkie opisane dzieła, zarówno wytwory natury, jak i rąk ludzkich, miały wspólny nadrzędny cel dydaktyczny, którym było kierowanie myśli oglądających ku Bogu:

Toutes ces beautez naturelles, ou artificielles sont autant de subiects pour instruire vostre ame et l'esmouvoir à amirer, loüer et remercier l'auteur et donateur de la Nature, et de l'art³.

Wszystkie te piękności naturalne i sztuczne tak samo służą pouczeniu waszych dusz oraz zachęceniu ich do podziwiania, wychwalania i dziękczynienia ich autorowi i dawcy natury oraz sztuki.

Religijny stosunek do przyrody łączył w w. XVII poetów, kaznodziejów i uczonych. Maciej Kazimierz Sarbiewski

¹ Maleszyński 1982, s. 11–19. Tam starsza literatura.

² Richeome 1611, s. 475–668.

³ Richeome 1611, s. 475 (tam przytoczony cytat), 476, 500, 501, 539–544.



dał mu wyraz w 37. epigramacie, głosząc, że piękno świata stworzonego prowadzi do poznania Boga⁴. Dla Emanuela Tesaura cała stworzona rzeczywistość, pełna ukrytych znaczeń, które mają zwierzęta, rośliny i przyroda nieożywiona, była zbiorem przykładów boskiego konceptu⁵. Koncepcja świata jako księgi napisanej przez Stwórcę jest też obecna w wierszach Bartłomieja Zimorowica, Wacława Potockiego i Waleriana Otwinowskiego⁶ oraz kazaniach Franciszka Rychłowskiego, który w ich zbiorze z r. 1667 głosił, że „wielką bardzo księgę wydał Niestworzony Doktor P. Bóg Wszechmogący, gdy nieskończoną mocą i niepojętą mądrością szeroki świat z niczego stworzył”⁷.

Podobny pogląd można odnaleźć w niezwykle popularnych pracach naukowych Athanasiusa Kirchera, dla którego

⁴ Zob. Kłos 2013, s. 112–113.

⁵ Pawlak 2005, s. 79.

⁶ Maleszyński 1982, s. 16, 17.

⁷ Pawlak 2005, s. 294.

badania przyrody stanowiły element szerokiego programu naukowego, obejmującego wszystkie dziedziny wiedzy⁸. Ważne miejsce zajmowały wśród nich nauki geologiczne, którym jezuitski uczony poświęcił liczące dwanaście ksiąg kompendium na temat świata podziemnego⁹. Jedno z jego wydań zadedykowano Janowi III Sobieskiemu, przypominając, że jego królestwo skrywa podziemne cuda, do których zaliczono kopalnie w Bochni i Wieliczce oraz pieczary kijowskie¹⁰. Charakterystycznym przykładem alegoryczno-religijnego stosunku do natury było podane przez Kirchera wyjaśnienie przyczyn powstawania skamieniałości (il. 419), w których nie widział on świadectw przeszłości geologicznej, ale kreacje *Spiritus Plastici* lub *Architectonici*¹¹. Z kolei w ujęciu jego ucznia i współpracownika Gaspara Schotta Bóg prowadzi rodzaj gry ze światem, a próbujący zrozumieć jej zasady przyrodnik wciąż jest zaskakiwany jego nowymi posunięciami¹².

Można przypuszczać, że zainteresowania przyrodnicze, a szczególnie geologiczne Piskorskiego były inspirowane lekturą pracy Kirchera i wiązały się z przyjęciem jego poglądów. W jednym z wczesnych wierszy krakowski uczony wspominał zbadanie świata podziemnego jako pierwsze z wielkich i nierealnych pragnień. Było to stemmatum ku czci Jana Kazimierza Respondowica, nadające mu jako godło „Caput lauro et vellere aureo vestitum” z dewizą „satis beatus”. Wprawdzie podmiot liryczny z pogardą odrzuca tę żądnię, zaspokoiwszy ambicje osiągnięciem godności doktorskiej, ale wymowne jest już samo zestawienie eksploracji podziemi z mitologicznymi alegoriami innych odwiecznych marzeń ludzkości:

Non profunda viscerum
Terrae sepulchra sciscitabor, inde
Eruturus anxium
Argenti et auri pondus. Haud repositam
Divitem famem Deos
Midae furentis, aut aranearum
More, per potentium
Enitar aulas, Iacrique pennis,
Altioribus meum,
Curulibus figam gradum. Nihil iam
Expetam, nihil: satis
Ego beatus; una pervirentis
Laureae Corolla, si
Caput quietem, brachiumque vellus
Aureae scientiae
Adornet¹³ [...]

⁸ Zob. Findlen 2004. W tym samym tomie kilka artykułów o różnych aspektach jego działalności naukowej.

⁹ Kircher 1678.

¹⁰ Targosz 1991, s. 189.

¹¹ Komasa 1982, s. 160; Jay Gould 2004, s. 210, 211.

¹² Sokolski 2005, s. 291.

¹³ Piskorski 1664a, k. D r.

Nie będę się zagłębiał
W grobowce podziemne
Żebym się srebra i złota dokopał
I uwolnił z nich moce tajemne
Którymi Midasa bogowie razili
Jak pajak nie wcisnę się w możnych pałace
Głodu bogactwa nie mam ani chwili
Ceny lłkara nigdy nie zapłacę
Za wzloty do rydwanów w niebie
Dostyc mam już wszystkiego
Niczego więcej nie chcę dla siebie
Wystarczy mi wieniec z liścia laurowego
A szczęście da mi głowa spokojna
W zasób podręcznej wiedzy zbrojna[...]

Bezpośrednim nawiązaniem do pracy Kirchera jest *Świat podziemny bliski*, czyli tytuł ostatniego rozdziału przewodnika po Grodzisku, w którym Piskorski opisał pobliskie jaskinie doliny Prądnika – najprawdopodobniej Ciemną i Łokietka. Profesor porównał ich wnętrza (il. 420) do chatki zbudowanej przez nimfę Lauradę, ukrywającą się przed zemstą Jowisza i uznawanej za jeden z pierwowzorów architektury oraz do słynnego jaskiniowego sanktuarium (il. 421) na półwyspie Gargano. Ta relacja zasługuje na uwagę nie tylko jako jedno z pierwszych świadectw eksploracji speleologicznych w Polsce¹⁴, ale również jako wyraz przekonania o zależności twórców ludzkich od dzieł natury.

Niech zamkną pracą, ale razem wejście niech otworzą,
nigdzie kładę, by też i na samych Alpes, nie tylko na
Krępaku naszym niewidziane jaskinie, na półmle nie
więcej odległe: jedna w granicach Ojcowskiego zamku,
na krańcu bardzo wysokiej skały, nad rzeczką Prądnik
wiszącą, druga naprzeciwko, między lasami wsi Cianowice,
nazwana królewska: bo majestatami królów polskich
do niej wchodzących wspanialszą nad swoje dziwności
została. W tę wszedłszy z zapalonemi pochodniami, obaczysz
doskonale okrągły gmach i krople uznasz pocącej się skały
zaraz kamieniejące, a różne kształty, na sklepieniu
okrągłym i na ścianach lepiące. W tej tam daleko więcej
dziwniejszy przyrodzenia kunszt znajdziesz: okrągły także,
ale daleko obszerniejszy gmach pierwszy (z którego środka
powstaje słupek, wielkiego bardzo, a doskonałego pulcyrkuła,
na wszystkie strony sklepienie dźwigający) z żadną
rzemieślniczą sztuką niezrównany, i nazwać się godny:
z którego Larunda sama, pierwsze początki budownicze
wyczerpnęła. Podaje się stąd dalszy krużganek na sześćdziesiąt
jakoby kroków, kaplice okrągłe, takimże zasklepieniem
wytwornie ozdobione, wystawiający, z których średnia, i
wysokością i pięknnością

¹⁴ Już w r. 1672 opisy i rysunki jaskiń spiskich wykonał pijar Jerzy Opatowski, w zakonie o. Wacław od Najświętszego Sakramentu (zob. Targosz 1991, s. 204).



421. Monte Sant'Angelo, kościół św. Michała, fot. M. Kurzej

przewyższająca. Kościoła bardzo wspaniałego, kaplicami nazwałbyś, gdyby światło z wierzchu zbierały, abo Garganu Jaskinią, gdyby Książęca Wojsk niebieskim Patrona miała. Którą jednak drętwiejące mrozem sarmackim oczy ledwo kiedy widzą. Tak cudzoziemskie, lubo mniej podobno dziwne rzeczy, wynajdujemy ciekawi, uważamy zadumieni, chwalimy usilni, a domowe, że urodzone z nami, lubo godnością przewyższają, przeglądamy, mniej przezorni¹.

Końcowa apologia rodzimych cudów przyrody, połączona z żalem, że cieszą się one niższym zainteresowaniem niż mniej spektakularne atrakcje zagraniczne, zasługuje na szczególne podkreślenie jako wyjątkowo wczesna, a zarazem ciągle aktualna zachęta do badań krajoznawczych, którą można z powodzeniem odnieść również do badań nad dziedzictwem artystycznym.

Jan Dreścik zauważył wpływ pracy Kirchera w zainteresowaniu Piskorskiego obrazami naturalnie zawartymi w kamieniu, wskazując na ich związek z symboliką Grodziska jako miejsca poświęconego Matce Boskiej. Skamieniałości, w których dopatrywano się kształtów antropomorficznych, już w średniowieczu były uznawane za dowód boskiej wszechmocy, którą św. Albert Wielki wykorzystał jako argument za dziewictwem Marii, wyrażony dystychem: „Homo si in lapide vi coeli pingi valet, | Cur almi spiritus opere virgo non generaret² / Jeśli siłą niebios człowiek może zostać namalowany w kamieniu, | to dlaczego dziewica nie miałaby urodzić za sprawą żywicielskiego ducha?”

Obrazy dostrzeżone w przepiłowanych bryłach kamienia wydobytego w Grodzisku były tylko jedną z nadprzyrodzonych cech materiału, z którym w czasach Piskorskiego wiązano wiele znaczeń symbolicznych. Miejscowe kamienie ozdobne mimo gorszych właściwości i innej budowy geologicznej były konsekwentnie nazywane marmurami

¹ Piskorski 1691a, k. K3r.

² Dreścik 1987, s. 8o.

i nosiły te same konotacje. W czasie budowy kościoła św. Anny ich złoże odgrywały szczególną rolę, na którą wskazał Andrzej Buchowski. Już we wstępnym opisie Krakowa zaznaczył on, że miasto oprócz złóż soli jest też

albi, nigri, grysei marmoris, alabastris, gypsi duplicis et ad omne aedificiorum genus servientium variarum petrarum circumstantibus hinc inde venustissimis montibus feracissima³.

szczególnie obfite w złoże białego, czarnego, szarego marmuru, alabastru, dwójakiego gipsu i różnych innych kamieni, służących do wszystkich rodzajów budowli, które znajdują się w otaczających je tu i ówdzie przepięknych górach.

Piskorski miał znaczący udział w odnalezieniu i uruchomieniu eksploatacji wspomnianych materiałów. Wymieniony na pierwszym miejscu jasny wapień górnojurajski został przez niego odkryty w Grodzisku 26 XI 1689, a okoliczności tego zdarzenia zostały dokładnie opisane w *Kwiatkach*. Uczony, jako

rządca miejsca, na budowniczego częstokroć nalegał, aby na położenie kościelnego tła, kamienia białego, iż nie było marmuru, z posadzką czarną marmurową do przekładania, między onemi skałami nieprzerwanemi szukał, ażeby skądinąd na przywożenie jego kosztu niełożył. Roku tedy jako wyżej, winnym uczynił Bóg ślubów obiecanych tegoż, kiedy ów niespodzianie, w sobotę przed pierwszą niedzielą adwentu, przynosi sztukę wyciętą, krzystalowemi żyłkami błyszczącą, której podobną pod szanćowym murem, już dobrze przedtem rządca sam upatrzył był. Tę obaczywszy i z pierwszej, że była skały tejże rozeznawszy, do nazajutrz odłożył, częścią że się dzień skłaniał, częścią żeby był sprawę od wezwania Boskiej pomocy, przy mszy świętej zapoczął szczęśliwie. Co jak się stało, poszedł, obaczył już przed tym także niepłonną nadzieją wyznaczone miejsce, a szczęśliwego winszując zaczęcia roboty, znakiem naprzód zbawiennym i wodą święconą położenie ono wszystko oczyścił, a naznaczywszy kres, grace dodać rozkazał. Na pierwsze żelaza spróbowanie wysła tablica czworograniasta, na kształt posadzki, do przerzeczonej roboty dosyć zgodnej, którą własną ręką jak skoro podniósł, z wagi, litości i z płaskości jej doskonałej, gruntownej nadzieje nabył, iż było zatajone wewnątrz wielkiego coś, kiedy na wierzchu nieładaco pokazało się. Wątpliwe jednak wstrzymał umysły nieociosany jeszcze kamień, póki pod ręką rzemieślnika kształtu nie przyoblekł marmuru, poler na białości słoniowej, bardzo świetny biorącego. Na ten czas dopiero do radości, do dziękczynienia Bogu udano się i powtórzywszy kopanie, trzydzieści blisko tablic, na jeden albo dwa

³ Buchowski 1703, k. B1, Bv.

lokcia podniesione są. Poniechano zatem roboty i wrostek stos, uprzykrzościom zimowym, do uchwalenia, lubo zganienia zostawiony. A że zaraz z wiosny zdrowy wszędzie i zlej chwili najmniej nieustępujący pokazał się, wynalazcy, wielkich nakładów na uprzątnienie miejsca, i otwarcie prawdziwej marmurowej żyły konieczne potrzebnych obawiającemu się, zamysł utwierdził, aby dobrze zaczęta kopania sprawę dali prowadził i z marmuru pierwiastków ozdoby kościoła na cześć Boga i jego Matki Dziewicy i b. Patronki do wystawienia sporządził. Pierwsza ze wszystkich wydawać się poczęła brama pierwsza cmentarz kościoła Błogosławionej otwierająca. Na którą, gdy wycięte sztuki, trafią żelazem, głazą piaskiem, pianą morską polerują, na on czas dopiero pokazały się dostateczniej pod wodę roztoczone żyły, część krzyształowi, część rozwodnionemu szarłatowi, część obłokom na białości snującym się, część srebru i lazurowi równe. A co przewyższa wszystko, dobrze wyraźnemi kształtami ludzkimi, zwierząt, drzew, kwieciami, do podziwienia upstrzone. A ten ci jest zgoła i będzie, za Boskim darem, zachowania wyżej opisanego dzieła (któremu aby wiekuiste było, pobożne pragnienia patrzących życzą, ale na przyszły czas względające oczy, słuszną bojaźnią dotąd o to przerażone były) *kamień węgielny. Przez Pana stało się to i jest podziwieniem w oczach naszych. Będzie słyszeć tu zawsze, o czoło kościoła odbitego głosu wyrażenie: Dobrze ugruntowany jest Dom Pański, na mocnej Skale*⁴.

Przytoczona relacja ukazuje inaugurację nowego kamieniołomu (il. 126) nie tylko jako przedsięwzięcie ekonomiczne, ale też proces technologiczny⁵ i wydarzenie o charakterze religijnym. Kamień był udzielonym w zamian za złożone ślubowanie darem od Boga i jednocześnie dowodem na szczególnie działanie jego łaski w tym miejscu, a więc także pośrednim dowodem świętości żyjącej tam niegdyś pustelniczki. Ta ostatnia koncepcja znalazła wcześniej wyraz w inwokacji do odosobnienia, zaczerpniętej z listu św. Hieronima do Heliodora i wykorzystanej jako motto w *Żywotach Ojców*: „O Osobności! w której one rodzą się kamienie, z których w Objawieniu miasto wielkiego Króla wystawione zostaje”. To przekonanie, że pustelnie obfitują w cenne kamienie, było zresztą ugruntowane przez słynny karmelitański kamieniołom w Dębniku koło Czernej, o którym Piskorski wspominał, opisując sąsiedztwo Grodziska. Zaznaczył on, że erem Salomei może się poszczycić własnym kamieniem i dlatego jego patronka

marmuru czarnego czystym i bogatym złożom więcej się nie dziwuje. W pobliżu także porfiru i złotych brył, albo galmanu, zamkowi tenczyńskiemu, Olkuszowi także przyległemu, ołowianych i srebrnych gór nie zazdrości.

*Sama sobie najpiękniejszy dochód w marmurze własnym, perłowa czystości białość i słoniowa całości świetność, posag jej wielki dosyć*⁶.

Kolor kamienia grodzkiego warunkował jego użycie jako uzupełnienie dębnickiego, co jeszcze wzmagało przekonanie o wyjątkowej nadnaturalnej symbolice obu eremickich marmurów.

Informację o odkryciu w Grodzisku zamieścił też Andrzej Buchowski w monografii kościoła św. Anny, zaznaczając, że zbiegło się ono z początkiem prac przy budowie tej świątyni, a także podkreślając wyjątkowe miejsce, jakie biały marmur zajął w wystroju jej wnętrza:

Invenerat haud ita pridem Dominus Director Fabricae in montibus eremiticis D. Salomeae virginis marmor album, eo tempore, quo ecclesia S. Annae aedificari caeparat. Illud ad ornatum D. Ioannis Cantii consecrandi desiderium fuit, sed optata applicatio defuit. Latiora enim adinstar tabularum, post delectum montium, marmorum frustra reperiebatur, que portis tenuioribus, planis altaribus, tabulis sepulchralibus, non nisi apta censebatur. Mens autem constans fuit, sepulchri Beati, quatuor principalioribus altis columnis, quandam imitationem columnarum Divi Petri, in Vaticano Romano, praesentantibus, adornari. Igitur profundiores montium fossae tentae, tamdiu aperiebantur, quamdiu mensura et quantitas crassitiei columnarum accommoda, mirum in modum ita Domino disponente, non inveniretur. Excavabantur ingentes et crassissimae marmorum partes, quae deinde ad mensuram columnarum, beneficio ferrorum cuneorum dissectae, ac in longum mirum in modum divisae, formam spiralibus lineis comprehensam, compositi ordinis columnam acceperunt. [...] Quatuor hae columnae, raras magnitudinis, venustissimis flavi, caeruleique coloris venutis a natura ipsa vestiti, marmoris albi, spectatorem in admirationem continuo pertrahunt. [...] Nuncupatur marmor hoc *marmor D. Salomeae*, a loco eremitico D. Virginis Salomeae. Cum primum ad ecclesiam S. Annae ad ornatum sepulchri D. Ioannis Cantii, advectum fuisset, allusit Director Fabricae his versiculis:

Virgineum marmor tribuit Salomea Ioanni,
Immaculati ambo, candor utrumque decet⁷.

Niewiele wcześniej pan dyrektor fabryki odkrył w pustelniczych górach bł. Salomei dziewicy biały marmur, w tym właśnie czasie, kiedy zaczynała się budowa kościoła św. Anny. Był on tam potrzebny do upamiętnienia św. Jana Kantego, wcześniej jednak nie było upatrzonego złoża. Na próżno bowiem poza wybranymi kopalniami wydobywano szersze bryły na kształt tablic, które okazywały się nadawać wyłącznie do

⁴ Piskorski 1691a, k. 14r, 11r.

⁵ Wardzyński 2015, s. 60, 61.

⁶ Piskorski 1691, k. 13r.

⁷ Buchowski 1703, k. F1–F2v.

drobniejszych portali, mens ołtarzowych i tablic epitafijnych. A postanowiono, żeby grób świętego ozdobić czterema najważniejszymi wysokimi kolumnami, przedstawiającymi jakieś naśladownictwo kolumn św. Piotra na rzymskim Watykanie. Tak długo więc otwierano w łomach coraz to głębsze i obszerniejsze rowy, póki, w dziwny sposób, zrzuceniem Boskim, nie znaleziono brył odpowiadających wielkością i jakością objętości planowanych kolumn. Wydobyto niezwykle i bardzo wielkie bloki marmuru, które następnie za pomocą żelaznych klinów zostały podzielone godnym podziwu sposobem, docięte do rozmiaru kolumn i ukształtowane przez otoczenie spiralnymi liniami, aż przyjęły porządek kompozytowy. [...] Te cztery kolumny o wyjątkowej wielkości, pięknie przybrane przez samą naturę w złotawe i błękitne odcienie białego marmuru, wciąż wprawiają patrzących w zachwyt. [...] Nazywa się ten kamień marmurem bł. Salomei od miejsca pustelni tej świętej dziewicy. Gdy został po raz pierwszy sprowadzony do ozdabiania grobu św. Jana Kantego w kościele św. Anny, dyrektor fabryki nawiązał do tego żartobliwie takim wierszykiem:

Dziewiczy marmur podarowała Salomea Janowi
Oboje żyli niewinnie, biel obojgu przystoi.

W ten sposób kamień grodziski stał się podwójnym znakiem świętości obojga błogosławionych, nadanym im przez Opatrzność, która połączyła minerał z Salomeą wspólnotą miejsca jej pustelni, a z Kantym – czasu budowy nowego mauzoleum.

Buchowski wspomniał również o poszukiwaniach innych minerałów, jakie prowadzono w związku z budową kolegiaty akademickiej. Materiały te były tak ważne, że wymieniono je w dokumencie włożonym do galki wieńczącej kopułę kościoła zaraz po wyliczeniu jego twórców, a odkrycie złoża gipsu potrzebnego do wykonania sztuki terii również uznano za dar Opatrzności:

Gypsum Divina Providentia inventum ipso tempore, quo stuccatoriae artis ornatus in Eccleiae assurgere debuerat, suppeditavit Tonie, fundus ecclesiae cathedralis cracoviensis et mons Koniusza.

Marmor album, authore M. Sebastiano Piskorski, Fabricae Directore et c. ad hunc prope finem inventum, dederunt Skala oppidi montes cis Cracoviam, fundus religiosarum ac Deo dicatarum virginarum, conventus S. Andreae Crac. Regulae S. Clarae. Gryseum authore eodem Fabricae Directore montes Regulice, fundus earundem religiosarum virginum.

Nigrum marmor suppeditavit mons Czerny, rubrum Chęciny montes. Reliqua marmorum frusta effinxit ingenium nobilis Balthasar Fontana stuccatoris, cuius industria Deo ita disponente, fictum per totum regnum marmor invaluit, ut similitudinem ornatus huius ecclesiae reliqua opera imitentur¹.

¹ Buchowski 1703, k. 13v, 14r.

Gipsu, odkrytego za sprawą Boskiej Opatrzności w tym samym czasie, kiedy w kościele trzeba było przystąpić do prac sztuka-torskich, dostarczyły Tonie (posiadłość katedry krakowskiej) i tom Koniusza.

Marmur biały, odkryty w tym właśnie celu przez mistrza Sebastiana Piskorskiego, dyrektora fabryki itd., ofiarowały kamieniołomy miasta Skały pod Krakowem, posiadłość pobożnych i oddanych Bogu dziewic reguły św. Klary z klasztoru św. Andrzeja w Krakowie. Szary, odkryty przez tegoż dyrektora fabryki – kamieniołomy regulickie w dobrach tych samych pobożnych dziewic.

Czarnego marmuru dostarczył kamieniołom Czerna, a czerwonego łomy chęcińskie. Pozostałe odmiany ukształtował talent szlachetnego Baltazara Fontany, sztukatora, którego twórczość spopularyzowała sztuczny marmur w całym królestwie, żeby podobieństwo wystroju tego kościoła mogło być naśladowane w innych dziełach.

Poszukiwania materiałów, prowadzone przez Piskorskiego w związku z budową kościoła św. Anny, opisał Michał Wardzyński, który ustalił, że doprowadziły one do odkrycia kilku innych złóż kolorowych wapieni w okolicach Dębni-ka – brązowego w Pisarach, żółtawego w Regulicach oraz białego, brązowawego i czerwonawego w Paczółtowicach, Czernej i Szklarach. Uzyskiwano z nich jednak tylko niewielkie bryły, nadające się przede wszystkim do wykonania płytek, którymi urozmaicano posadzki z czarnego kamienia dębnickiego, a po ukończeniu prac w kościele św. Anny zaprzestano ich eksploatacji. Kamień bł. Salomei zrobił znacznie większą karierę, gdyż okazał się być znakomitym surogatem marmuru karraryjskiego, którego brak był wcześniej najpoważniejszym problemem kamieniarzy ośrodka krakowskiego².

Piskorski dostrzegł przedstawiające kształty nie tylko w płytach posadzkowych, ale także w krasowych naciekach, którymi aranżowano „urodzone rzekłbyś raczej, nie robione” sztuczne jaskinie. Profesor wspominał o tym, opisując wnętrze Ogrójca (il. 101), udekorowane „wielą różnych kształtów obrazkami, dziwnym przyrodzenia [tu: natury] kunsztem wystawionemi”³ i miniaturową kalwarię (il. 120), „nad której wystawieniem wielce przyrodzenie zapociło się i czyny najprzedniejszych rzemieślników przekonało {in quo formando, plurimum natura desudavit, et operas excellentissimorum artificum confutavit}”⁴. Ta antropomorfizacja, jakkolwiek ryzykowna z punktu widzenia współczesnej polszczyzny, dotyka całego kompleksu znaczeń wiązanych z dziełami natury. Oprócz porównania przyrody do twórcy przewyższającego ludzkich rzemieślników wskazywała ona na mechanizm powstawania osadów krasowych dzięki wodzie i przywoływała jej porównanie do potu, wykorzystane

² Wardzyński 2015, s. 84, 282, 287, 288.

³ Piskorski 1691a, k. 1r, 14r.

⁴ Piskorski 1691a, k. 12v, 13r.

wcześniej do uwypuklenia mistycznego związku natury ze Stwórcą⁵.

Zachwył nad osobliwościami świata podziemnego wiązał się z wrażliwością na piękno powierzchni ziemi. Piskorski dał jej wyraz, wpisując w program Grodziska punkty widokowe, otwarte na panoramy doliny Prądnika. Pierwszy z nich (il. 115), umieszczony na tyle trzech połączonych kaplic, znajdował się w niewielkim ogródku:

Okoliczność przerzeczonego placu i jego kaplic ma przechodzenie po samym skały kończatoogrągło wychodzącego kraju podane, zawierające ogródeczek, ziołami i drzewkami, pożytek z uciechą jednoczącymi, zasadzony. Piękniejszego nad ten widoku nieobaczylbyś, który przykroostre skały, stąd zowąd wychylające się, lasy wielorakie i między nimi strumień, kręcącym się rowem, rzekotliwie lejący wody, w pstrągi, kielbie i drobniejsze obfitujący, na koło okwitłemi brzegami, udatnie ozdabiają. Ale ani straszliwszego pojrzenia nigdzie byś nie znalazł, jak skoro tuż pod nogami, wielce głęboką przepaść i przerwę srogą oderwanej prosto, bardzo wysokiej skały, postrzeżesz⁶.

Drugi punkt (il. 128), po przeciwległej stronie założenia, powyżej kamieniołomu, eksponował skały położone przy drodze do Krakowa, przypominające układem architekturę antycznego teatru, a poszczególnymi kształtami – ludzkie twarze. Zdaniem autora *Kwiatków* ten widok olśniłby nawet Justusa Lipsiusa, który po jego zobaczeniu nie zachwycałby się tak bardzo amfiteatrem w Doué-la-Fontaine, wykutym w skale przez człowieka⁷:

Róg skały równokątny, ku południowi, stąd nad młynem zowąd, gdzie marmury łamią, nad gościńcem do Olkusza ciągnący wiszący, piękny bardzo widok skałami do góry tkwiącymi, i dziwne twarze pokazującymi, ozdobiony podaje, wystawione przeciwko mając dziwowisków miejsce (*theatrum*), doskonałym półcyrkulem skał wyniosłych sztucznie obwarowane i zgotowane. Iusti Lipsi, gdybyś to był widział, pióro, od opisowania amfiteatrum twego, w skale wyciętego, tu byś był oderwał⁸.

Dostrzeżenie ludzkich kształtów w naturalnych kształtach kamieni łączyło się z innymi sposobami kojarzenia postaci i minerałów, które w czasach Piskorskiego miały za sobą długą tradycję. Jej charakterystycznym przykładem jest podpisanie wizerunków apostołów w kościele św. Anny nazwami kamieni szlachetnych, wymienionych w Apokalipsie jako ozdoba fundamentów Niebiańskiej Jerozolimy⁹.

Podobny koncept został wykorzystany w zbiorze wierszy absolwenckich, poświęconych dobrodziejom uniwersytetu, których porównano do kolumn pałacu Słońca wykonanych z różnych kamieni szlachetnych¹⁰. Za symboliką niektórych utworów stoi długa tradycja piśmiennictwa mineralogicznego, sięgająca Pliniusza i Dioskurydesa, na których powoływał się jeden z autorów¹¹.

Glans światłości wiecznej.

Symbolika światła

Słońce było podstawowym i szeroko rozpoznawalnym symbolem mądrości¹², a teologiczne znaczenie jego światła zostało ugruntowane już w pierwszym tysiącleciu naszej ery¹³. W odniesieniu do platońskiej koncepcji idei w ujęciu Proklosa i Symplicjusza obszernie opisał je Athanasius Kircher, wyjaśniając, że widzialne na ziemi światło symbolizuje doskonałą światłość Najwyższego Boga:

Sicut igitur in hoc corporeo mundo lux est, cuius ope quaecunque sunt conservata persistunt, ita et in Archetypo illo invisibili et supracoelesti mundo, lux quaedam est infinita, incorruptibilis, a qua ceu a fonte uberrimo, omnia promanant, quam nos nihil aliud dicimus, quam Deum Optimum Maximum, cuius haec materialis lux est quoddam veluti symbolum, quam Simplicius apud Proclum vocat *φῶτα πρῶτον, εἰκόνα του πατρικου βυθου* – lucem primam et imaginem paterni profundi, *ὑπερκόσμιον* – supermundanum¹⁴.

Tak więc jak w tym cielesnym świecie jest światło, którego siłą trwa zachowane cokolwiek istnieje, tak też i w tym archetypicznym i niewidzialnym ponadniebnym świecie jest pewne światło nieskończone, nieulegające zepsuciu, z którego wszystko rozchodzi się jak z najobszerniejszego źródła. My nie nazywamy go inaczej niż Bogiem Najlepszym i Największym, którego to materialne światło jest jakimś rodzajem symbolu, który Symplicjusz nazywa u Proklosa światłem pierwszym i obrazem bezmiaru ojca nadziemskiego.

Jezuicki uczyony wskazał też na znaczenie światła w neo-platońskiej metaforze poznania rzeczy, które Bóg posiada sam przez się w stopniu doskonałym i przekazuje aniołom, by ci udzielali go ludziom:

⁵ Zob. s. 93.

⁶ Piskorski 1691a, k. 12r.

⁷ Zob. Lipsius 1584, s. 22–33.

⁸ Piskorski 1691a, k. K1, K1r.

⁹ Kobielius 1987, s. 46–48. Na temat kamieni apokaliptycznych zob. także Kircher 1678, s. 89.

¹⁰ *Regia Solis* 1702. Więcej zob. s. 243–246.

¹¹ *Regia Solis* 1702, k. Fr.

¹² Orlin Johnson 1982, s. 104.

¹³ Zob. np. Miziolek 1987.

¹⁴ Kircher 1671, s. 796.



422. Kraków, Collegium Maius, oświetlenie 12 x o 13.40 (14 czasu słonecznego), fot. M. Kurzej

Sunt igitur classes intelligentium rerum praecipuae tres: Deus, Angelus, Anima. Deus nihil suscipiendo intelligit, sed per comprehensionis modum omnium in se ipso, scilicet facultatem suam communissimam distribuit in inferiora singula. Medius Angelorum ordo capit ideas universales a superiore Bono, ac distribuit inferioribus, atque per Dei lumen rerum omnium effectivum earundem rerum species haurit atque intelligit. Animae rationales capiunt rerum species, in inferiores non distribuunt. Quae omnia per Lucis et Umbrae rationes declaramus¹.

Są więc trzy odmienne stopnie poznania rzeczy: Bóg, anioł i dusza. Bóg pojmuje bez żadnej akcji, lecz przez sposób obserwacji wszystkiego w sobie samym i tak swoją najpowszechniejszą zdolność przekazuje niższemu bytom. Środkowy stopień aniołów pojmuje pojęcia uniwersalne od wyższego Dobra i przekazuje je niższemu, a także przez boskie światło wszystkich rzeczy przyswaja i poznaje gatunek tych rzeczy. Rozumne dusze pojmują gatunek rzeczy, ale nie przekazują go niższemu. Tego wszystkiego dowodzimy przez teorię cienia i światła.

Koncepcja ta przypomina konstrukcję konceptu nagrobka św. Jana Kantego, w którym światło symbolizuje boskie pochodzenie wiedzy objawionej w pismach profesora². Motyw przekazywania światła przez świętych jest też obecny w metaforze odniesionej do św. Jacka i bł. Salomei, których Piskorski określił mianem promieni rozprawdzających światło świętości Dominika i Klary jako twórców ich zgromadzeń³.

¹ Kircher 1671, s. 803.

² Zob. s. 121.

³ Piskorski 1706, s. 784.

Pierwszym świadectwem związania przez Piskorskiego ze światłem szczególnego znaczenia symbolicznego jest jego wczesna rozprawa, wydana z okazji przyjęcia do Kolegium Mniejszego. Rozważania o powstawaniu substancjalnym zostały w niej poprzedzone wierszowanym horoskopem, w którym wspomniane wydarzenie porównano do adopcji nowego kolegi, przyjętego do rodziny uniwersyteckiej, a także do jego narodzin, które stanowią okazję do wróżby. Na frontyspisie zaznaczono, że rozprawa została przedstawiona 12 x o godzinie 14, a więc w momencie, kiedy słońce padało dokładnie na linii ulicy Jagiellońskiej. Nie wiadomo wprawdzie, w którym pomieszczeniu odbywała się ta prezentacja, ani – tym bardziej – czy można było wtedy zaobserwować jakieś szczególne efekty świetlne, ale na taką ewentualność wskazuje tytuł wiersza, którym jest *Horoscopus ex antiscii, constitutorum in Maiori Sapientiae Domo Luminarium observatus*. Dom astrologiczny skojarzono w nim z Kolegium Większym, którego światła miały dać wróżbę przeciwnie padającym cieniem. Niewykluczone, że chodziło tutaj o wykusz sali wspólnej, rzucający wtedy długi cień w kierunku wejścia (il. 422), który – padając w przeciwną stronę – wskazywałby w kierunku Kolegium Mniejszego. Wnętrze wykuszu mogło działać jak *camera di luce*, oświetlając bocznym światłem stojącego w nim lektora. W tekście opiewającym przychylność wobec uczonych ze strony antycznych bóstw skojarzonych z planetami znalazły się też liczne pochwały Akademii:

Germana Phoebi, lucida mentium
Pharos, nitenti lumine diluens
Quaecunque sacrae vel cathedrae
Theologiae vel operta Stoeae
Claudunt reclusis dogmata sensibus;
Illustrat acris viribus ingeni,
Et diffluentis lacte Suadae
Dat niveus pia verba Cygnus⁴.

O Siostrze Feba promieniem błyszcząca
O Faros, jasne światła rozdająca,
Otwierasz umysłom to co zamknięte
W sądach i katedrach teologii świętej
Oświecasz ludzkie umysły;
Światłem swoim bystrym
Karmisz ich mlekiem płynnej wymowy
A łabędź darzy pobożnymi słowy

W tym wierszu wyraźne jest postrzeżenie światła jako źródła oświecenia, a więc symbolu wiedzy przekazywanej przez uniwersytet. Ten aspekt symboliki światła łatwo jednak pogodzić z jego sensem teologicznym – Bóg,

⁴ Piskorski 1668, k. 2r. Wspomniany w ostatnim wersie łabędź jest najpewniej aluzją heraldyczną do ówczesnego kanclerza uniwersytetu – biskupa Andrzeja Trzebickiego.

będąc źródłem światła jest również źródłem wiedzy, a zatem również oświecenie i mądrość należy postrzegać jako jego dary, tyle że dystrybuowane przez uniwersytet, a nie przez ciała niebieskie. Akademia może się więc nazywać siostrą Apollina-Feba, ponieważ zajmuje się tym samym co on i podobnie jak uosobione słońce działa z inspiracji Najwyższego Boga. Ważną wskazówką interpretacyjną jest już samo powiązanie efektu świetlnego z horoskopem. Sugeruje ono, że możliwe do zaobserwowania zjawisko jest efektem działania Opatrzności, która samoczynnie ukazuje widzowi ukryte znaczenia dzieła.

Książka jest istotna z jeszcze jednego względu: jeśli przyjąć, że została wydrukowana przed wspomnianym wydarzeniem, a po uroczystości była rozdawana jako pamiątka, to stanowi ona dowód, że Piskorski umiał przewidzieć zaplanowany efekt świetlny. Nie był on wprawdzie bardzo skomplikowany i może nawet nie wymagał przeprowadzenia obliczeń, ale stanowi wymowny przykład wczesnej fascynacji takimi zjawiskami u przyszłego rektora.

Liczne fragmenty eksponujące teologiczną symbolikę światła słonecznego Piskorski umieszczał w kazaniach. Charakterystycznym przykładem jest fragment homilii na uroczystość Niepokalanego Poczęcia Marii:

Syn Boski jest to glans światłości wiecznej i zwierniało bez zmyy Majestatu Boskiego i obraz dobroci jego. Ułatwia tę trudność Chryzostom ś. *Homilia 4. in. Ioan:* i z nim *Teophilactus*, którzy przez światłość zgodnie z innymi Doktorami rozumieją Chrystusa: przez ciemności rozumieją błąd wszelki, albo grzech, a zatem śmierć, gdyż przez grzech śmierć od człeka jednego na świat wprowadzona. [...] Że tedy Chrystus przyjściem swoim na świat zniósł grzechowe ciemności i śmiercią swoją śmierć naszą zgładził, triumfalnie zmartwychpowstawszy, żywot nasz naprawił. [...] Syn Boski jest to światłość w ciemnościach świecąca, a ciemności jej nie ogarnęły⁵.

Charakterystyczny jest też fragment wcześniejszej homilii na ten sam temat, w którym profesor przywołał boskie światło jako alegorię najwyższego piękna, którego ograniczony umysł ludzki nie może w pełni ogarnąć ani wyrazić:

Ale na cóż ty błahy rozumie, i ty ociążała ust zmazanych wymowo, silisz się przeciw siłom twoim, objąć dostatecznie, wystawić rzetelnie, to światło, żadnemu nigdy zaćmieniu nie podlegające? Chcesz pokazać oczywiście piękność na niebie najpiękniejszą, światłość niezapadającą nigdy, ale zawsze powstającą?⁶.

Boskie światło zostało też wspomniane na relikwiarzu głowy św. Jana Kantego jako symbol dobra odbijający się

w czystym sercu, przeciwstawiony ciemnej nocy oznaczającej złe siły podziemia⁷. Piskorski wskazał też kilkakrotnie na psalterzową wzmiankę o namiocie postawionym w słońcu przez Pana, który „przybytek swój w słonecznej jasności założył”⁸, przypominając, że „jasne [są] przybytki Stwórcy w Słońcu mieszkanie swoje mającego”⁹, co stanowi trafne uzasadnienie obfitego oświetlenia wnętrz kościelnych.

Ta wielowarstwowa symbolika światła została wyraźnie zaznaczona w układanych przez Piskorskiego programach treściowych. Jest ona obecna w żywocie Salomei oraz zintegrowanym z nim opisie Grodziska, gdzie została zobrażowana na frontyspisie i wyeksponowana w wierszu końcowym, w którym autor metaforycznie określił swój cel: „Uwicz wieniec chciałem ci, świetny niebieskimi | I gwiazdy i światły ozdoby ziemskimi”¹⁰. Symboliczne znaczenie światła stanowiło podstawę ideową dla jego wykorzystania jako składnika kompozycji architektonicznej, które zostało najpełniej rozwinięte we wnętrzu kościoła św. Anny. Zaplanowany tam zespół zjawisk, zupełnie nietypowy przez swoją komplikację i – jak się wydaje – odosobniony na tle epoki, jest jednak poprzedzony bardzo długą tradycją, którą warto przypomnieć, mimo że Piskorski mógł być świadomy tylko niektórych jej fragmentów, a żaden z nich chyba nie był dla niego bezpośrednim źródłem inspiracji.

Projektowanie pod kątem uzyskania efektów świetlnych kojarzy się przede wszystkim z megalitycznymi budowlami Malty i Wysp Brytyjskich. Zaobserwowano je także w licznych budowach rzymskich, takich jak willa Trajana na Capri¹¹, czy *Mausoleo degli Equinozi* w stołecznej nekropolii przy drodze Appijskiej¹². Najbardziej spektakularnym przykładem jest rzymski Panteon, którego wnętrze, oświetlone wielkim otworem w kopule, działa jak sferyczna meridiana i prezentuje liczne spektakularne efekty świetlne obliczone m.in. na rocznicę założenia miasta (21 IV) kiedy światło wypełnia otwór portalu, oraz równonocę, gdy promienie sięgają najdalej w głąb portyku¹³. W architekturze chrześcijańskiej już sam zwyczaj orientowania kościołów narzucał pewną korelację między architekturą i astronomią oraz pozwalał na uzyskanie szczególnego oświetlenia wnętrza o wschodzie i zachodzie słońca w dniu równonocy. Możliwe były też jego różne modyfikacje, pozwalające na zaakcentowanie dnia patrona. Taką korelację zaobserwowano w Genui, gdzie oś kościoła została wytyczona w dniu patrona miasta św. Jana Chrzciciela, dzięki czemu w dni bliskie przesileniu letniemu zachodzące słońce oświetlało fasadę¹⁴. W kościołach średniowiecznych zauważono też

⁷ Zob s. 175.

⁸ Piskorski 1706, s. 1031.

⁹ Piskorski 1706, s. 1047.

¹⁰ Piskorski 1691a, k. K3v.

¹¹ De Franceschini, Veneziano 2013.

¹² De Franceschini 2012.

¹³ De Franceschini 2014.

¹⁴ Codebò, De Santis, Pennacchi, Rnieri, Tolari 2014.

⁵ Piskorski 1706, s. 422, 423.

⁶ Piskorski 1706, s. 417.



423. Kraków, kościół Mariacki, oświetlenie krótko przed zmierzchem około przesilenia letniego, fot. M. Kurzej



424. Zamość, kolegiata, ► fot. K. Blaschke

przykłady oświetlenia elementu dekoracji w odpowiednim dniu roku liturgicznego, czego najbardziej znanym przykładem jest kapitel z przedstawieniem Zwiastowania, znajdujący się w kościele w kastylijskim San Juan de Ortega, na który światło z okna fasady pada popołudniami w dni równonocy¹.

Relacje astronomiczne zauważono także w przypadku średniowiecznych budowli krakowskich, nie udało się ich jednak jednoznacznie zinterpretować ani też stwierdzić, czy były znane w w. XVII. Pierwszym przykładem jest już samo usytuowanie podmiejskich kopców prehistorycznych. Położenie dwóch z nich, uznawanych za mogiły Kraka i Wandy, wyznacza linię wschodów słońca w połowie astronomicznej wiosny i lata oraz zachodów w połowie jesieni i zimy². Nieuchwytnie dziś korelacje z kierunkiem padania promieni słonecznych w określone dni mogły też warunkować usytuowanie późniejszych budynków bądź układów urbanistycznych. Jako przykład można wskazać skrzywienie osi trzech ulic odchodzących na północny-zachód od Rynku Głównego. Jak zauważył Bogusław Krasnowolski, nie da się go wyjaśnić względami praktycznymi³, ale warto odnotować, że wynikająca z tej nieregularności zmiana osi korytarza ulicy Szczepańskiej w okresie przesilenia letniego kieruje promienie zachodzącego słońca na północną ścianę kościoła Mariackiego, tworząc ciekawy, choć niekoniecznie zamierzony, efekt świetlny (il. 423). Z kolei oś linii AB i EF, odchylona od niej o 8 stopni, jest zbieżna z kierunkiem zachodu słońca w święto Wniebowzięcia NMP. Wystę-

powanie podobnych zjawisk we wnętrzach pośrednio poświadczą wzmianka w słowniku Samuela Bogumiła Lindego, wiążąca Kurzą Stopkę (nazwę północno-wschodniej części zamku wawelskiego) z dekoracją obicia jednej z sal. Miał się na nim znajdować wizerunek ptaka, na który światło padało w dzień przesilenia zimowego, utrwalony w powiedzeniu „przybyło dnia na kurzą nogę”⁴. Najbliższy rozwiązaniom stosowanym przez Piskorskiego mógł być efekt zachodzący we wnętrzu kaplicy św. Jacka przy kościele Dominikanów, związany z nagrobkiem istniejącym do r. 1629, a może także z kolejnym, którego forma nie jest znana⁵.

Symboliczne wykorzystanie światła we wnętrzu kościoła dostrzeżono w kolegiacie zamojskiej. Nie polega ono jednak na kierowaniu światła w konkretnych momentach na poszczególne elementy ikonograficzne, a ogranicza się jedynie do zróżnicowania oświetlenia poszczególnych części budowli. Jerzy Kowalczyk wskazał na kontrast jasnego, równomiernie oświetlonego korpusu z ciemnym prezbiterium (il. 424) oraz na umieszczenie kaplicy Ukrzyżowania po stronie północnej, a Przemienienia Pańskiego po południowej, w czym dostrzegł aluzję do odpowiednich fragmentów ewangelicznych – wzmianki o ciemnościach, które zaległy ziemię w momencie śmierci Chrystusa oraz jego jaśniejącym obliczu w czasie przemienienia⁶.

Od w. XVI symboliczne wykorzystanie naturalnego światła w architekturze świadomie łączono z praktycznym aspektem tego zagadnienia, spełniając zalecenie

¹ Cobrerros 1983.

² Góral 2006, s. 209–220.

³ Krasnowolski 2008, s. 36.

⁴ Słownik 1808, s. 1192. Porzekadło o kurzej nodze odnotował też Ambroży Grabowski (Grabowski 1822, s. 72).

⁵ Zob. s. 295.

⁶ Kowalczyk 1968, s. 143–147.

Witruwiusza, by przy projektowaniu uwzględnić oświetlenie poszczególnych pomieszczeń w różnych porach roku. Użycie światła jako środka wyrazu architektury opisał Vincenzo Scamozzi, zamieszczając w traktacie o architekturze plan willi, ilustrujący sześć stopni intensywności oświetlenia (il. 425): *lume amplissimo o celeste*, *lume vivo perpendicolare* (padające przez otwór w kopule), *lume vivo orizzontale* (padające przez okno), *lume terminato* (tzn. ograniczone, niebezpośrednie), *lume di lume* (przenikające z sąsiedniego pomieszczenia) i *lume minimo*. Architekt wyraźnie sugeruje, że cały budynek stanowi strefę pomiędzy światłem a mrokiem, czyli między ziemią a niebem. Zmieniające się oświetlenie jego poszczególnych części sprawia, że wydają się one być w ciągłym ruchu. Willa jest więc czymś więcej niż zegarem słonecznym – pomyślano ją jako „pasywną maszynę” służącą do pokazywania prawdy o naturze światła. Choć Scamozzi przewidział dla niego główną rolę we wnętrzu, nie dążył jednak do uzyskania efektów dramatycznych wywołanych szczególnym kontrastem światła i cienia⁷.

Rolę światła w architekturze dostrzegali też Bernini, który analizując projekty fasady katedry mediolańskiej, określił je jako jedną z kategorii oceny dzieła tej sztuki i dodał do zestawu cech wskazanych przez Witruwiusza⁸. Spośród wybitnych architektów w XVII szczególną uwagę światłu poświęcał Guarino Guarini, który uwzględniał je w traktatach matematycznych jako materię pierwszą i zasadę sprawczą. Dzięki teorii optyki, która wiąże światło z geometrią, jego działanie można było pokazać w architekturze jako metaforę iluminacji i wizji o Boskim pochodzeniu, czego przykładem mogły być niezwykle kopuły najsłynniejszych dzieł teatyn – turyńskiego kościoła św. Wawrzyńca (il. 426) i kaplicy Całunu przy tamtejszej katedrze⁹.

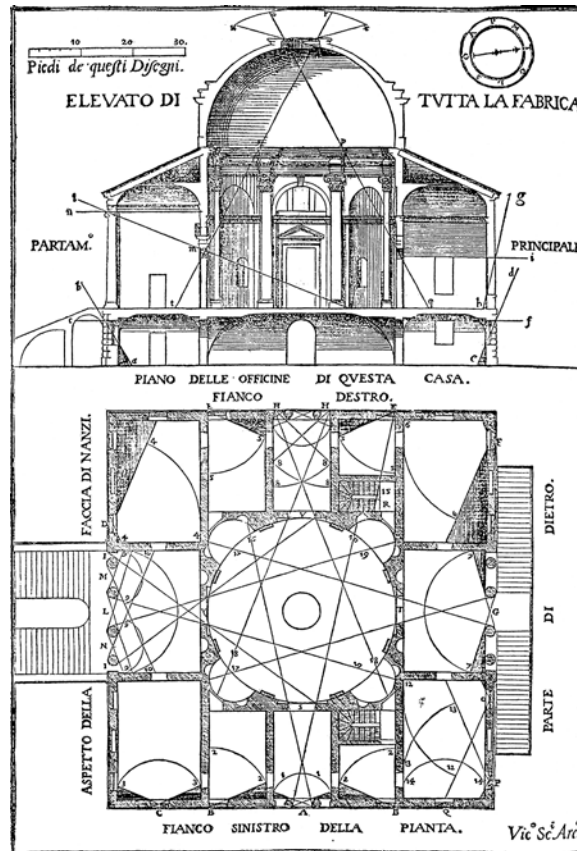
Mimo uniwersalnego charakteru światła jako symbolu oraz wielości wiązanych z nim konotacji znane przypadki jego wykorzystania w programach ikonograficznych wydają się należeć do rzadkości. Paradoks ten można tłumaczyć mało zaawansowanym stanem badań, ale też szczególnym uniwersalizmem światła jako symbolu, który przy ogromnej wadze większości wiązanych z nim znaczeń mógł się wydawać zbyt mało konkretny do zastosowania w danej sytuacji. Do nielicznych dobrze opisanych wyjątków należy koncept ułożony około r. 1686 przez Martina Antona Lublinskiego dla opactwa Norbertanów w Hradisku koło Ołomuńca (il. 427). Jego kluczowym elementem była połączona kopuła centralnie umieszczonej wieży, która łączyła kościół, kapitułarz i bibliotekę – symbolizujące odpowiednio światło Boga, Wiarę i Wiedzę¹⁰. Ponieważ większość pomieszczeń została zniszczona, nie można określić, czy stanowiły one elementy spójnego programu ani czy wy-

⁷ Borys 2004.

⁸ Fagiolo dell'Arco 2002, s. 186; Morello 2008, s. 238.

⁹ Badillo 2012, s. 13, 64, 65 (tam przegląd starszej literatury).

¹⁰ Kroupa 1999, s. 8–11.



425. Stopnie intensywności oświetlenia wnętrza na przykładzie willi Valeria Bardelliniego w Monfumo, wg Scamozzi 1615



426. Turyn, kościół św. Wawrzyńca, kopuła, fot. M. Kurzej

korzystano w nim światło także we wnętrzu. Zachowała się jedynie dekoracja biblioteki, wykonana przez Baltazara Fontanę i Innocentego Montiego w l. 1702–1704¹¹ (il. 265), której wyrafinowany program odnosi się do Chrystusa – Wcielonego Słowa jako źródła i uosobienia mądrości.

¹¹ Karpowicz 1990, s. 216.

427. Hradisko, klasztor Norbertanów, fot. M. Kurzej

Nie wykazuje on jednak dalej idących zbieżności z krakowskim kościołem św. Anny.

Blizszy dziełom krakowskim jest ołtarz główny kościoła uniwersyteckiego w Salzburgu (il. 272). Ulrich Fürst zauważył, że umieszczenie w nim figury Matki Boskiej na tle okna ma, oprócz efektu plastycznego, wyraźny wymiar ideowy. Słońce symbolizuje światło nadprzyrodzone, nadając kompozycji charakter wizji, która materializuje się w boskim blasku¹. Można to również odnieść do krakowskich kompozycji z ukrytym źródłem światła – w kościołach św. Anny i św. Andrzeja.

428. Kraków, kościół Pijarów, ołtarz gł., fot. M. Kurzej

Podobną wymowę ma wykorzystanie ukrytego światła w kompozycji ołtarza głównego krakowskiego kościoła Pijarów (il. 428). *Przemienienie* namalowane w *camera di luce* jest tam alegorią dokonywanego przy ołtarzu przeistoczenia², a otaczający je blask, którego widz nie może powiązać z żadnym z widocznych okien, przypomina o nadprzyrodzonym charakterze obu tych wydarzeń. Wspomniane dzieła, czerpiące z doświadczeń artystycznych siedemnastowiecznego Rzymu, pokazują jednak wyraźnie odrębność roli światła w twórczości krakowskiego profesora, który operował nim w sposób znacznie bardziej precyzyjny, zarówno pod względem plastycznym, jak i symbolicznym.

W starszych badaniach nad dziełami sztuki nowożytnej praktyczne wykorzystanie naturalnego światła postrzegano przeważnie w oderwaniu od jego symboliki, jako środek wyrazu artystycznego, analizowany przeważnie w kontekście inspiracji twórczością kręgu Berniniego. Dotyczyło to też inwencji Piskorskiego, w którego działalności dostrzegano wyraz fascynacji sztuką wielkiego artysty rzymskiego. Podtrzymując ten pogląd, Jan Dreścik stwierdził, że krakowski profesor ideę operowania „żywym” światłem zaczerpnął niewątpliwie od Włocha, ale wskazał też na istotną różnicę, polegającą na tym, że Bernini kierował światło zgodnie ze swoją wolą, a Piskorski używał go w stanie naturalnym³. Ta uwaga, jakkolwiek mało precyzyjna i sformułowana jedynie w odniesieniu do założenia w Grodzisku, wydaje się jednak oddawać sedno problemu i dlatego zasługuje na rozwinięcie i doprecyzowanie. Berninowskie *camere di luce* pozwalały na wprowadzenie do kompozycji światła padającego z ukrytego źródła niebezpośrednio, a więc też w znacznym stopniu niezależnie od pory dnia i roku. Natomiast najbardziej spektakularne efekty świetlne Piskorskiego wykorzystują wąskie strumienie światła padające na wprost i jak punktowy reflektor wydobywające konkretny element wnętrza przez krótki moment, możliwy do zaobserwowania kilka do kilkunastu razy w roku. Mechanizm ich działania jest więc zupełnie inny, a to oczywiście wiąże się nie tylko z różnym znaczeniem symbolicznym, ale też z odmiennym charakterem przekazu, skierowanego do



innej – z konieczności o wiele węższej – grupy odbiorców. Takie wykorzystanie światła nie ma – jak dotąd – znanych analogii w sztuce nowożytnej, przez co przypadek Piskorskiego wydaje się zupełnie wyjątkowy. Operowanie przez niego światłem, podobnie jak w dziełach rzymskich, ma wyraźny charakter teatralny. O ile jednak w Rzymie jest ono przede wszystkim jednym z środków wyrazu, służących wzmocnieniu dramatyzmu kompozycji, o tyle w Krakowie odgrywa istotną, choć krótkotrwałą rolę w scenariuszu, jakim jest program treściowy wnętrza.

¹ Fürst 2002, s. 80.

² Zob. Miziołek 2002, s. 98.

³ Dreścik 1987, s. 57.

Per visibila in invisibilium amorem.

Dydaktyczna rola sztuki

Mimo że najważniejsze dzieło Piskorskiego wpisuje się w akcję promocji uniwersytetu, będącą elementem ostrej i zacieklej rywalizacji z jezuitami, to koncepcję sztuki, jaką się posługiwał, a także znaczną część stosowanych przez niego środków wyrazu wypracowali przedstawiciele tego zakonu. Postawa jezuitów wobec sztuki od samego początku stała w opozycji do sceptycznych wobec obrazów czy wręcz antyikonicznych poglądów myślicieli protestanckich, które oddziaływały również na niektórych polemistów katolickich⁴. Szczególną rolę zmysłu wzroku w kierowaniu myśli ku Bogu doceniał św. Ignacy Loyola, który przed modlitwą miał zwyczaj medytować patrząc na obrazy religijne, a takie wykorzystanie wizerunków zalecał również św. Franciszek Borgiasz. Założyciel zakonu bronił nie tylko czci okazywanej wizerunkom, ale też bogactwa dekoracji świątyni, przestrzegając w *Ćwiczeniach Duchownych*, że aby być w zgodzie z Kościołem katolickim, trzeba

laudare insuper templorum extructiones, atque ornamenta; necnon imagines tamquam propter id quod representant, iure optimo venerandas⁵.

przede wszystkim chwalić okazałe budynki kościołów i ich dekoracje, a także wizerunki, które pełnym prawem powinny być otaczane czcią, ze względu na to, co przedstawiają.

Przekonanie o pozytywnej roli sztuki przejęli później pisarze jezuitów, propagując je za pomocą bogato ilustrowanych dzieł literatury dewocyjnej⁶.

Gorąca pochwała sztuki sakralnej jako znakomitego narzędzia przybliżającego duszę ludzką do doświadczenia Boga oraz afirmacja bogatej artystycznej oprawy kultu znalazły obszerną erudycyjną podbudowę w pracach Roberta Bellarmina. Uzasadnienie miejsca sztuki w życiu Kościoła zawarł on najpierw w *Disputationibus de controversiis christianae fidei*, będących sumą doktryny katolickiej, a następnie uzupełnił pochwałą bogatego zdobienia kościołów oraz rozważaniami nad symboliką ich form zawartą w zbiorze kazań wygłoszonych w Lowanium. Z kolei w mistycznych rozważaniach o wznoszeniu umysłu ku Bogu wskazywał, że poznanie Najwyższego możliwe jest również przez kontemplację dzieł sztuki, stworzonych ku jego czci. W w. XVII

wielokrotnie wznawiane i tłumaczone pisma Bellarmina osiągnęły ogromną popularność, oddziałując również na autorów polskich, wśród których byli Jan Augustyn Biesiekierski i Fabian Birkowski⁷.

Spośród autorów jezuitów najpełniejszą teorię rozumienia i wykorzystywania obrazów, zarówno wyimaginowanych, jak i rzeczywistych, sformułował Louis Richeome. Podobnie jak nieco wcześniej Gabriele Paleotti, twierdził, że sztuka jest darem Boga, nie potrzebuje więc obrony, zaś protestantom wytykał, że ich zbory, pozbawione ołtarzy, obrazów i ozdób przypominają raczej sale do gry w piłkę albo tureckie meczety niż świątynie chrześcijańskie. Francuski jezuita często wskazywał obrazy widzialne jako punkty wyjściowe dla medytacji, zalecając je nie tylko przebywającym w Rzymie nowicjuszom, ale też Marii Medycejskiej. Zachęcał on królową, by ozdobiła swoją kaplicę malowidłami i tapiseriami ukazującymi sceny z historii świętej, ponieważ one ułatwią jej kontemplowanie tych wydarzeń⁸. Ta koncepcja obrazów znalazła wyraz we wspaniale ilustrowanych dziełach jezuitów niderlandzkich⁹. Dydaktyczny charakter jezuitów literatury dewocyjnej był podkreślony przez jej sekwencyjną strukturę, obecną już w ignacjańskich *Ćwiczeniach*, które – podobnie jak ćwiczenia szkolne – zostały przewidziane do wykonywania w ustalonej kolejności¹⁰. Kolejnym jezuitą teologiem doceniającym rolę twórczości artystycznej był Pietro Sforza Pallavicino, który kładł szczególny nacisk na treść dzieła i postrzegał sztukę jako sposób uwidocznienia prawd wiary¹¹.

Zalecana przez jezuitów metoda medytacji opartej na obrazach miała polegać na powolnym i dokładnym odczytywaniu elementów widzialnego świata, do którego zaliczano też dzieła sztuki. Z myślą o takim odbiorze powstawały nie tylko książki, ale również wystroje urządzanych przez zakon wnętrz kościelnych, a także inne elementy jego niezwykle szerokiej „polityki artystycznej”. Co najistotniejsze, sztuka spełniała w niej jednoznacznie pozytywną rolę, powiększając zarówno wiedzę, jak i przeżycie religijne odbiorcy. Jak zauważył Jeffrey Smith, była to wielka rewolucja, ponieważ wcześniej stanowisko Kościoła w tej sprawie, było co najmniej nieokreślone, jeśli nie niechętnie¹².

Choć Piskorski nie wypowiadał się bezpośrednio o roli sztuki, to wszystkie jego inicjatywy wskazują, że postrzegał on ją przede wszystkim jako niezwykle przydatne i uniwersalne narzędzie dydaktyczne, co prawdopodobnie było zresztą typowe dla katolickich duchownych w w. XVII i XVIII. Dydaktyczną rolę sztuki dostrzegał też Opatowiusz, któremu żywot Salomei przypominał „piękną

⁴ Zjawisko to, prowadzące do zbliżenia stanowisk spierających się ze sobą pisarzy protestanckich i katolickich, zostało ostatnio wnikliwie przeanalizowane przez Piotra Krasnego w odniesieniu do teorii sztuki religijnej we Francji, gdzie można z nim wiązać rozpowszechnienie się niechęci do bogatych wystrojów wnętrz kościelnych (Krasny 2016).

⁵ Smith 2002, s. 38–42. Cyt. wg Loyola 1548, k. OVIIIIV.

⁶ Zob. s. 108.

⁷ Krasny 2010, s. 53–86, 177–209.

⁸ Smith 2002, s. 50, 51, 54.

⁹ Zob. s. 109.

¹⁰ Smith 2002, s. 78. Na temat form słowno-obrazowych w literaturze jezuitów zob. Dimler 2007.

¹¹ Delbeke 2012.

¹² Smith 2002, s. 52, 53.

szpalerę, żywymi farbami łaski Bożej napuszczoną i rozlicznymi cnotami, jako kwiaty uhaftowaną, do wizerunku tym, którzy w burzliwych nawałnościach pokus tego świata żyją, wystawioną”¹. Można więc przypuszczać, że Piskorski traktował aktywność na polu sztuki przede wszystkim jako przedłużenie działalności kaznodziejskiej. Wskazuje na to fakt, że najważniejsze z nich obejmowały powstanie publikacji o charakterze przewodników, których podstawowym celem było zmaksymalizowanie oddziaływania dydaktycznego opisanych w nich dzieł. Pierwszy z nich, dotyczący założenia w Grodzisku, przy niezwykle bogactwie warstw znaczeniowych² został napisany prostym językiem i był adresowany również do odbiorców nieznaających łaciny. Drugi, autorstwa Andrzeja Buchowskiego, poświęcony kościołowi św. Anny, również nie wymaga od czytelnika erudycji – opisuje on poszczególne elementy tej świątyni w przystępny sposób, bez zbyt skomplikowanych figur literackich, a wyrafinowane treści teologiczne pozostawia widzom do ewentualnego samodzielnego odkrycia³. Dydaktyczną rolę odgrywała też warstwowa konstrukcja programów treściowych. Skutkowało to wprawdzie ograniczeniem części przekazu do grupy odbiorców na wyższym poziomie intelektualnym, ale jednocześnie zwiększała liczbę takich grup, dla których całość przekazu mogła być atrakcyjna.

Miłość budownicza. Poglądy na architekturę

Sebastian Piskorski nie poświęcił zagadnieniom architektury odrębnej publikacji, związana z nią tematyka jest jednak obecna nie tylko w książkach omawiających jego główne przedsięwzięcia budowlane, ale stanowi ważne źródło metafor dla kazań i utworów poetyckich. Wprawdzie te rozproszone wzmianki nie tworzą spójnego obrazu teorii tej sztuki w ówczesnych kręgach uniwersyteckich, odzwierciedlają jednak niektóre interesujące poglądy na jej temat.

Przyszły rektor był już w młodości wrażliwy na piękno architektury i jej związek z przyrodą. Wskazuje na to ciekawa osobista wzmianka we wczesnym panegiryku, w którym przywołał on wrażenie, jakie wywarł na nim widok Wawelu – porównane go niżej do cudów świata:

Dumque per irriguas spumanti flumine ripas
Huc illuc faciles volvo revolvo gradus,
Flexilis erranteis seduxerat orbita passus
Illo ubi turritus regna Vavellus habet

¹ Opatowiusz 1633, s. 89.

² Piskorski 1691a. Zob. s. 83.

³ Buchowski 1703. Zob. s. 45.

Interibi prima rupem vix calce saluto,
Admiranda oculis visa fuere meis⁴.

Gdy po wilgotnych brzegach pieniącej się rzeki
Kręciłem się tu i ówdzie na płochym spacerze,
Wygięta ścieżka sprowadziła moje błędne kroki,
Gdzie Wawel ma swoje wieżowe królestwo,
Żeby tam powitał w pierw wapienną skałę,
Która niezwykły widok dała moim oczom.

Wczesne utwory Piskorskiego są też wyrazem popularnego przekonania, że zaangażowanie w prace na rzecz wznoszenia i ozdabiania świątyni to jedna z najważniejszych powinności kapłana. Ciekawym przykładem jest pośmiertny panegiryk poświęcony ks. Janowi Fugasowicowi. Składają się na niego trzy pieśni żałobne – *naenia*, w których zmarłego oplakują kolejno świątynie w Radziszowie i Gaju, dla których był zasłużony, oraz Ojczyzna. Ta pierwsza wspomina swojego budowniczego i pasterza (*erectorem et pastorem*) jako wdowa i córka zarazem, druga sławi w nim dobrodzieja i mecenasa, a trzecia oplakuje straconego syna oraz darczynęce krakowskiej kolegiaty św. Anny i opactwa w Tyńcu⁵. Podobny wątek znalazł się też w utworze na cześć kanonika wrocławskiego Wacława Absaloma Paczyńskiego, którego Piskorski chwalił za ozdabianie ołtarzy w tamtejszej katedrze i usuwanie nieokreślonych elementów uznanych za niewłaściwe:

Quidquid infestis fabricatur ulnis,
Quidquid adversis Fidei paratus,
DESTRUIS totum, simulatque docta
EXTRUIS arte,
Quidquid augustas decorabit Aras,
In tuae sacro gremio Cathedrae,
Quidquid excelsae Domui superbos
Addet honores⁶.

Cokolwiek szkodliwą ręką zbudowano,
Cokolwiek przeciwko Wierze postawiono
Niszczysz to wszystko i podobnie, mądrą
Budujesz sztuką,
Każda wspaniałego ołtarza ozdoba,
W katedrze twojego świętego kolegium,
Cokolwiek budowli kościoła wspaniałych
Zaszczytów doda.

⁴ Piskorski 1660b, k. A3’r.

⁵ Piskorski 1664b. Z tekstu wynika, że zasługą Fugasowicza było wzniesienie kościoła w Radziszowie, ukończenie budowy kościoła w Gaju, zapis testamentowy dla klasztoru w Tyńcu i fundacja na rzecz uniwersytetu. Chodzi tu zapewne o kapitał 3600 złp ofiarowany Szkołom Nowodworskim (zob. Graff 2013, s. 169).

⁶ Piskorski 1664a, k. B2v. Wacław Absalom Paczyński (wg Piskorskiego Paczeński; 1636–1690) był kanonikiem wrocławskim od r. 1661, przekazał kapitulę księgozbiór. Na jego temat zob. Mandziuk 2004, s. 267.

Później podejmowanie fundacji architektonicznych zostało też wyeksponowane jako powód do chwały biskupów krakowskich – Zbigniewa Oleśnickiego, Jakuba Zadzika, Piotra Tylickiego, Jana Małachowskiego i Piotra Wysza, opisanych w zbiorze *Regia Solis*⁷.

Piskorski akcentował też rolę architektury w upamiętnieniu wydarzeń lub postaci z przeszłości. Symptomatyczny dla jego poglądów jest zawarty w *Kwiatkach* opis okoliczności powstania kościoła w Grodzisku. Autorem pierwszej budowli, wzniesionej w r. 1642, jest według niego „miłość budownicza” córek (krakowskich klarysek) ku matce (bł. Salomei), która wzniosła kaplicę „na Skale ś. Marij, na miejscu pomieszkania jej, szczęśliwego także ześcia i pogrzebu pierwszego, przez tyle wieków spustoszałym i ledwie nie w ostatnim zapomnieniu pogrzebionym”. Charakterystyczna jest też interpretacja złego stanu, w jakim budowla ta znalazła się wkrótce po wzniesieniu. Piskorski sugeruje, że przyczyna ruiny kaplicy leżała nie tyle w zaniedbaniach budowniczych, co w „skrytym wzruszeniu Opatrzności (aby wspanialszemu wystawieniu i ozdobom wszystkiego miejsca świętego wyśmienitszym, ustąpiła)”⁸. Nowy architekt Grodziska mógł w ten sposób nie tylko przedstawić samego siebie w roli narzędzia w rękach Najwyższego, ale też wyrazić swój pogląd na zastępowanie starszych budowli nowszymi dziełami o wspanialszej architekturze.

Temat budowy kościoła jest wątkiem *Kazania na dedykację kościoła św. Anny*, którego koncept Piskorski zaczerpnął z napisu na medalu wybitym z okazji położenia kamienia węgielnego pod inną świątynię:

Internum Templum Deus sibi eligit, externum homo Deo statuit | Templum invisibile homini Deum inculcat, Templum visibile hominem Deo commendat.

Wewnętrzny kościół Bóg sobie obiera, zewnętrzny człek Bogu wystawia | Kościół Duchowny człękowi Boga przypomina, | Kościół materialny człeka Bogu zaleca⁹.

Homilia jest więc opisem kościoła duchowego, który wierny powinien budować dla Boga w swej duszy, zaś architektura jest w niej metaforą chrześcijańskich cnót, a nie właściwym przedmiotem refleksji. Ta antropomorficzna koncepcja architektury sakralnej ma za sobą oczywiście bardzo długą tradycję, sięgającą fragmentu z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian (3,16): „Nescitis, quia Templum Dei estis vos?”, a także homilii św. Augustyna na

konsekrację kościoła (336,6): „Quod hic factum corporaliter videmus in parietibus, spiritualiter fiat in mentibus; et quod hic perfectum cernimus in lapidibus et lignis, hoc aedificante gratia Dei perficiatur in corporibus¹⁰ vestris”. Pierwszy z tych cytatów wykorzystał Stanisław Papczyński jako punkt wyjścia dla traktatu, gdzie opisał człowieka jako świątynię konsekrowaną sakramentem chrztu, której ołtarzem jest serce, ofiarą – cześć oddawana w nim Bogu¹¹. Oba fragmenty przywołał Leopold Anton von Firmian w kazaniu z okazji konsekracji kościoła uniwersyteckiego w Salzburgu¹². Ciekawą wizję nadprzyrodzonej świątyni, wzniesionej jednak nie w duszy, lecz w niebie, przynosi fragment anonimowego poematu o oblężeniu Jasnej Góry. Opisano tam „kościół wysoki ani dościgniony | Okiem ni żadną ręką urobiony”, który zdobią klejnoty oraz „z różnych kamieni droga mozaika” ukazująca sceny chrystologiczne. Jego ołtarz jest magicznym zwierciadłem, który ukazuje patrzącym „sprawy Boskie”¹³. Nie sposób stwierdzić, czy Piskorski znał ten utwór, do w. XX pozostający w rękopiśmie, ale trzeba przyznać, że ta ostatnia metafora pasuje do układanych przez niego konceptów nastaw, które w konkretnym momencie odbijają światło i odsłaniają przed widzem ukryty sens.

We wstępnej części homilii Piskorskiego znalazło się kilka interesujących uwag rzucających światło na architektoniczne poglądy kaznodziei, który zawarł w niej inwokację do Boga jako Najwyższego Architekta – budowniczego świata. Szczególnie ciekawy jest zarys dziejów architektury sakralnej, w którym uczony zebrał przykłady wspaniałego i kosztownego urządzania świątyni.

Kościół, ołtarze, przybytki na Chwałę Bogu, wystawiać zaraz od początku świata pobożni ziemianie z wielką usilnością starali się [...].

Te zaś miejsca na cześć Bogu i na pomieszkanie między ludźmi jego naznaczone, wystawione, w jakim uszanowaniu mieć, w jakich ozdobach wyśmienitych zachowywać chcieli – jasnie to w Piśmie Świętym widzieć. Jakub Patriarcha ów kamień, na którym zasypiając Boga widział, Domem Boskim straszliwym i Bramą Niebieską z wielkim podziwieniem nazywa i zaraz na ołtarz Bogu poświęciwszy ofiary na nim oddaje mówiąc: *O quam terribilis est locus iste! Vere non est hic aliud nisi Domus Dei et Porta Caeli*. Mojżesz wzięwszy delineację od samego Boga, jako bogato, jako ozdobnie przybytek Arce Pańskiej wystawia! Dawid, jak wielkie summy złota, srebra i innych metalów na wszytek świat Bogu Bazylikę

⁷ *Regia Solis* 1702, k. D2r–Er. Zob. s. 243–246.

⁸ Piskorski 1691a, k. F4v.

⁹ Piskorski 1706, s. 1048. Piskorski wspomina o zwyczaju rozdawania medali podczas takich uroczystości, dodając, że „z tych jedno [medalium] dostało mi się widzieć”. Fragment ten błędnie – jak się wydaje – zinterpretował Ludwik Kosicki (Kosicki 1833, s. 9), sądząc, że taki medal wybito z okazji budowy kościoła św. Anny.

¹⁰ Możliwe, że zamiast „corporibus” w oryginale było „cordibus” (alternatywna lekcja oznaczona w wielu wydaniach krytycznych, np. Augustinus 1841, s. 1475).

¹¹ Papczyński 1675.

¹² von Firmian 1707, s. 10.

¹³ Zob. Kowalski 2009, s. 227–234. Za informację o tym utworze dziękuję prof. Jackowi Kowalskiemu.

buduje, jako wszystek i z wierzchu i wewnątrz złotem wybornym, drogiemi kamieniami wszędzie zdobi, dostatecznie to w Księgach Królewskich opisano.

Toż i teraz kiedy po zburzonym kościele Salomonowym Chrystus nowe Jeruzalem miasto ono z Nieba zstępujące, jako pannę do ślubu ustrojoną, tu na ziemi założył, w kościołach Bogu w Trójcy Świętej Jedynemu wystawionych znajduje się. Pominąwszy pierwsze one od Konstantyna Wielkiego wystawione, tak w Rzymie jako konstantynopolskie i insze po wszystkim świecie chrześcijańskim cudownie ozdobione, nieoszacowanie bogate bazyliki, widzieć lubo nie tak jasne, nie tak wspaniałe i dostatnie i w tej na Chwałę Boga w Trójcy ś. Jedynego i Trójce ziemskiej Samotrzejcej Anny S, przy dzisiejszym kiermaszu wszystkim na pociechę otworzonej świątnicy. Wiele na przybytek Pański wysypał lud prawowierny Boski, złota, srebra, noszenia drogiego; wiele Salomon na wystawienie, Zorobabel i insi na restaurację po zrujnowaniu Kościoła Jerozolimskiego. Ale i tu nie mniej wniosła szcudrobliwą ręką pobożność wszystkich Dobrodziejów i żywych i umarłych, którzy jedynie ukochawszy ozdobę Domu tego Bożego; *Dilexi decorem etc.* hojną szcudrobliwością te mury oświecili, co wszystko w skarbnicy onej wdzięcznych przed Bogiem zasług na wieczną nagrodę złożyli i zachowali.

Nie wspominam tu owych bożnic, przez ludzi Boga prawdziwego nie znających, czasu dawniejszego wystawionych: owego Kościoła *Dianae Ephesinae*, który całe sto lat wszystka Azja budowała, owego w Alemaidzie Persji od Aleksandra Wielkiego wielkim ubogaconego i ozdobionego skarbami, który chciał złupić bezbożny Antiochus, aleć wnet sam łupem strasznej śmierci został; owego zboru w Egipcie *Jovis Olimpium* i inszych, *inter septem miracula* za cud jeden świata wszystkiego poczytanych: bo to nie Kościoły, ale jaskinie zbójców, jako Chrystus powiedział *Fecisti speluncam latronum*. [...]

To tylko w krótką summę zebrawszy mówię, że tak prawowiernych kościoły, jako i niewiernych bożnice, zbory, wielkim kosztem, kiedykolwiek i kędykolwiek wystawione znajdowały się, były zawsze w złoto, w srebro i insze metale nieoszacowanie bogate, drogiemi klejnoty, misterną cudownych figur i obrazów robotą do zadumienia wytwornie ozdobne. Skąd takie *argumentum a minori ad maius* biorę. Jeżeli te materialne kościoły, bożnice, zbory, które to były i są *Opera manuum hominum*, ręki ludzkiej dzieło, które dawność czasu, lada wichy, wzburzenie powietrza, ogień piorunowy, albo armata burząca, taż ręka co to budowała, zepsować może, toż rozumieć należy o nieśmiertelnym Bogu na ziemi goszczącego domu, o żywym kościele Boskim, o człeku na wyobrażenie i podobieństwo Boskie, nie ludzka, ale samego Boga ręką wystawionym. *Manus tua fecerunt me et plasmaverunt me: Opus manuum tuarum ne despicias*. Jako ten kościół, jako mówię bogato, chędogo i we

wszystkim nade wszystko ozdobnie ma być wystawiony! Aby się stał godnym przybytkiem Stwórcy Pana Zbawiciela swego¹.

Ów fragment jest nie tylko wskazaniem ideowych pierwowzorów nowo wzniesionej świątyni, ale też zdecydowaną apologią wspaniałej oprawy artystycznej miejsc kultu². Co znamienne, dla Piskorskiego wzorem bogatej dekoracji kościoła były nie tylko świątynia Salomona i konstantyńskie bazyliki, ale również świątynie pogańskie. Te ostatnie krytykował on ze względu na poświęcenie ich fałszywym bogom, ale podziwiał ich wspaniałość i bogactwo, które było dopuszczalnym wzorem dla chrześcijańskiej sztuki sakralnej. Wydaje się więc, że cenił on wysoko sztukę antyczną, a jej architektoniczny język uważał za w pełni aktualne źródło form dla nowo wznoszonych budowli. Natomiast świątynia Salomona była jedynym wskazanym przez Piskorskiego wzorem dla dyspozycji kościoła.

Kościół Salomonowego część jedna była *Sancta Sanctorum*, po naszymu chór mniejszy, *alias Sanctuarium*, świątynia, gdzie znajdować się powinna *Arca Testamenti, Tabernaculum foederis*, to jest złożenie świątyności największych. Druga część nazywała się *Sancta*, to jest chór większy. Ściany wszystkie jego i podniebie szczerem złotem pokryte i różnemi obrazami na tymże złocie ozdobione³.

Wyobrażenie o wyglądzie tej budowli czerpał on zapewne z poczytnego dzieła Jeronima de Prado i Juana Bautisty Villalpanda (il. 429), o którym wspominał w testamentach⁴. Razem z traktatem Salomona de Bray⁵ ugruntowało ono pogląd, że źródła architektury należy szukać w Piśmie Świętym⁶, popularny zarówno u katolików, jak i protestantów. Świątynię jerozolimską jako pierwowzór architektury wskazywał też Juan Caramuel, dowodząc, że sztuka ta została podniesiona do całkowitej doskonałości w Escorialu, zaprojektowanym genialną ręką Filipa II⁷. Kolejnym przykładem jest szósta księga *Templi Vaticani* Carla Fontany, w której poszczególne aspekty tytułowej bazyliki zostały porównane do tego biblijnego pierwowzoru, a najważniejszym z nich był dla autora koszt budowy⁸.

Innym mistycznym pierwowzorem świątyni jest dla Piskorskiego dusza ludzka – „przybytek Boski i prawdziwy kościół duchowy”, na którego obicie „nie trzeba tkanych złotem szpaler, nie trzeba Potopu onego, który Zygmunt pierwszy król Polski, kiedy insi królowie nie zdobyli się

¹ Piskorski 1706, s. 1031–1033.

² Zob. s. 201.

³ Piskorski 1706, s. 1036.

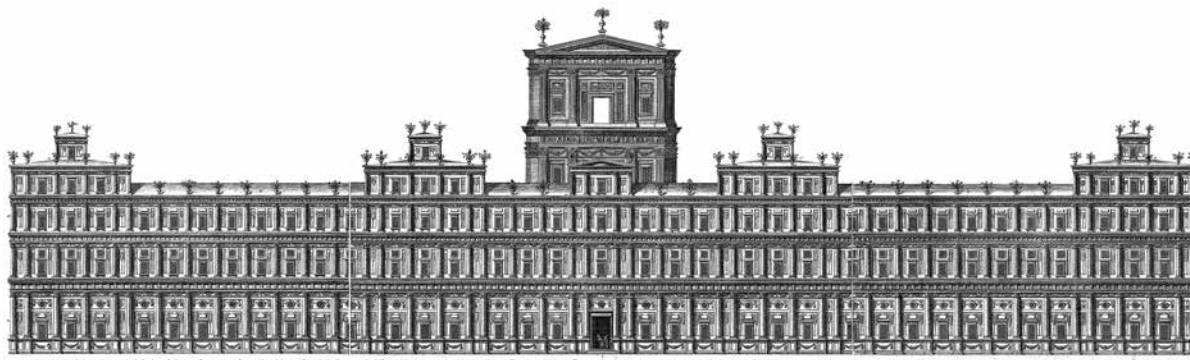
⁴ *Liber testamentorum...*, s. 320, 321.

⁵ de Bray 1631.

⁶ Kalinowski 1958, s. 10; Małkiewicz 1976a, s. 40.

⁷ Caramuel 1678, traktat wstępny.

⁸ Zob. Fontana 1694, s. 431–449.



na to, on sam drogo zapłacił. Najdziesz w rękach twoich, w sercu twoim dosyć wyśmienite ozdoby”, którymi są sakramenty, dary Ducha Świętego, przykazania Boskie i kościelne i dobre uczynki⁹. Źródłem tej koncepcji jest metafora użyta we fragmencie Pierwszego Listu św. Piotra (2,5), przytoczonego we wstępie do żywota św. Frontoniusza, który w tłumaczeniu Piskorskiego brzmi następująco: „[...] już nie z skór kozich, ale z złota, srebra i pereł najdroższych postanowiłem budować kościół Boży, żebyśmy i my, jako żywe kamienie, wybudowani byli, na Kościół duchowny, z uczynków lepszych, postępując w Chrystusie Jezusie Panu naszym”¹⁰. Porównanie kościoła do miasta, wyrażone w kazaniu Piskorskiego jako metafora Niebiańskiej Jerozolimy, znalazło dopełnienie w pracy Buchowskiego, który uzasadnił je od strony praktycznej, opisując wielkość placu budowy nowej kolegiaty:

Tantusque lapidum acervus, calcis, arena, optima temperatae, copia, aquarum putei, accrescente indies altius machina, trochlearum aliorumque mechanicorum instrumentorum beneficio sursum asportabatur, ut non iam ecclesia, sed quandam civitatem sanctam in terris Deo altissimo praeparari nonnulli opinaretur¹¹.

Tak wielki stos kamieni, najlepiej przygotowane zapasy wapna i piasku, doły z wodą, przy co dzień rosnącym wyżej rusztowaniu, unoszone w górę kołowrotami i innymi mechanicznymi przyrządami, wprawiły niektórych w mniemanie, że to już nie kościół się buduje, ale jakieś miasto święte na ziemi dla najwyższego Boga.

Wartość działalności architektonicznej jako metafizycznego aktu kreacji została najdobitniej podkreślona w kazaniu na dzień św. Klary, w którym Piskorski nawiązał do koncepcji architektury jako koncepcji Stwórcy – pierwszego architekta.

Przyszło Synowi Boskiemu upodobanie, aby był Architektem Budowniczym, jako i Ojciec jego wieczny, który z niczego tak piękną machinę świata cudownie wystawił. *Intelligas quia ex nihilo fecit illa Deus. Mach. 7*. Dla czego nie tylko się odzywa, że przykładem swego Ojca w niebie ustawicznie pracuje: *Pater meus usque modo operatur et ego operor. Ionan: 5*. Ale też i na ziemi Ojca sobie mniemanego, który był Budowniczym przysposabia. *Nonne hic est fabri Filius? A* jakoż sobie w tej zabawie Ingenier poczyna Syn Boski? Tak, jako doskonałemu *in arte sua* w kunszcie swoim należy architektowi budowniczem: który nim budynek jaki zacznie, wprzód abrys poda; modelus, abo obraz onej rzeczy zgotuje, według którego jeżeli się upodoba zamyśloną fabrykę stawia, jeżeli się ten nie uda, inszy odrysuje, i na kształt jego zamyślane dzieło zaczyna i kończy. *Quis ex vobis volens aedificare, non prius sedens computat? Luc. 14*¹².

Architektem realizującym na ziemi Boski projekt jest też sama Klara, która według Boskiego „modeluszu” wzniosła z cnót zakonnych duchową Niebiańską Jerozolimę, którego największą ozdobą i lampą jest Baranek¹³.

Wątek Chrystusa-architekta, zakładającego na ziemi Nową Jerozolimę „według abrysu miasta onego Niebieskiego w kwadrat wystawionego”, pojawia się też w kazaniu wygłoszonym dla lwowskich brygidek. Jego bohaterem jest św. Andrzej, który – jako jeden z dwóch par braci powołanych na apostołów – został przez Piskorskiego porównany do pierwszego z czterech kamieni węgielnych, na których Chrystus założył swoje Królestwo¹⁴. Koncepcja Boga jako pierwszego i najdoskonalszego architekta przejawia się też w opisach dzieł natury, przedstawianych przez Piskorskiego jako pierwowzory budowli wznoszonych przez człowieka¹⁵. Wyrażone w nich przeświadczenie, że architektura naśladuje naturę, było powszechne w w. XVII i XVIII¹⁶.

¹² Piskorski 1706, s. 795–796.

¹³ Piskorski 1706, s. 805–806.

¹⁴ Piskorski 1706, s. 958–960.

¹⁵ Zob. s. 251.

¹⁶ Zob. Małkiewicz 1976a, s. 41.

⁹ Piskorski 1706, s. 1036–1047.

¹⁰ *Żywoty Ojców* 1688, s. 179.

¹¹ Buchowski 1703, k. D 4v.

Zachęta do bogatego zdobienia świątyni oraz krótka synteza dziejów architektury sakralnej stanowiły naturalny koncept dla mowy uświetniającej budowę nowego kościoła. Wypowiedź Piskorskiego warto zestawić z kazaniem dominikanina Stanisława Ormińskiego, wygłoszonym podczas uroczystości położenia kamienia węgielnego pod nową kolegiatę, osnutym wokół tych dwóch wątków, które mogło być dla Piskorskiego źródłem inspiracji i zapewne wyrażała bliskie mu poglądy. Dominikanin wyszedł od sparafrasowanego cytatu z Księgi Jeremiasza¹, interpretując go jako zachętę do wznoszenia bogato zdobionych kościołów i podając przykłady dowodzące, że ta czynność podoba się Bogu, ułożone w krótki zarys dziejów architektury sakralnej. Zaczyna się on od Enosza, wnuka Adama, który „wystawił pewne budynki, do których się zgromadziło adamowe potomstwo na cześć i chwałę Imienia Pańskiego”. Po potopie wzorem dla kształtowania świątyni stał się ołtarz, na którym złożył ofiarę Noe, gdyż według Ormińskiego „*templum nihil aliud est, quam locus altaris Divino Cultui deputatus*”, w którym Bóg Wszechmogący wielką ma komplacencją”. Kolejną ważną świątynią był Przybytek wzniesiony przez Mojżesza „według abrysu od Boga danego”, do którego „Pan zstąpił w jasnej chwale”. Tę ostatnią wzmiankę dominikanin objaśnił cytatem z Józefa Flawiusza, wyrażającym pochwałę bogatej architektury sakralnej: „*Ostendit Se Deus gavisum in operibus Hebraeorum et non frustra laborasse eos in pulchritudine aedificii*”. Chciał tym procederem pokazać Bóg Wszechmogący, jako mu są wdzięczne od ludzi podobnych Kościoły wystawione”. Ormiński przypomniał też opisane w Księdze Zachariasza spotkanie proroka z aniołem, który „w postaci architekta lubo mularza z sznurem idącego [...] szedł do Miasta Hieruzalem wymierzać i delinować miejsca na Kościół Boży”. Dominikanin zinterpretował ów

fragment, powołując się na pisma średniowiecznego mistyka benedyktyńskiego Ruperta z Deutz oraz jezuickiego kaznodziei Sebastiana Barradasa z Lizbony. Według pierwszego „dlatego się aniołowie około budynku kościoła tak ochotnie kręcili, że ludziom tak wysokiej przed Bogiem zasługi pobożnie zazdrościli”. Drugi pisarz stwierdził, iż

dlatego się aniołowie, ile architektowie, nie w zwierzęcej, nie w ludzkiej postaci, ale w własnej pokazowali, aby znać dali, jako ozdobne budować Kościoły Bogu Wszech[mogącemu] zda się nie ludzkie lecz anielskie dzieło: *Tam illustre ac magnum est, templa Deo aedificare, ac erigerem ut potius videatur opus angelorum quam hominum*.

Ormiński zachęcał też wiernych do ofiarności na rzecz budowanej świątyni, przypominając, że Mojżesz „odebrałszy abrys i konterfekt arki od Boga Wszech[mogącego] publikował i głosił na to dzieło składkę dobrowolną, aby kto co miał to dał”, a także wyjaśniając według Orygenesza, iż Bóg chciał wykonania arki ze składek pospólstwa, „aby się stał dłużnikiem nie tylko bogatym, ale i ubogim”. Ormiński zakończył kazanie podkreśleniem symboliki trynitarnej kościoła, dedykowanego św. Annie oraz jej potomstwu jako trójcy stworzonej. Przypomniał też trzech Janów – króla Sobieskiego, biskupa Małachowskiego i rektora Michałskiego, pod których rządami rozpoczęto budowę, ze względu na znaczenie imienia porównując ich do trzech Gracji, oraz zwrócił uwagę na potrójną nazwę budowli, określanej jako *templum* („a sacrificiis”), *ecclesia* („metonymice, od zgromadzenia wiernych”) i *basilica* (co „z greckiego wyklada się *rezydencja*”). Według kaznodziei kościół, który miał dotychczas dwa pierwsze tytuły, dostanie trzeci, kiedy w krótkim czasie zostanie rezydencją kanonizowanego Jana Kantego².

¹ „Ecce ego converteram conversionem tabernaculorum Iacob, aedificabitur Civitas in excelso et templum iuxta ordinem suum fundabitur, erunt filii eius sicut a principio et caetus eorum me permanebit, multiplicabo eos et non minuentur et glorificabo eos” (Ormiński 1689, k. Ar). Cytat został podpisany jako „Hierem. 30, 18”, w rzeczywistości jest to jednak parafraza fragmentów tego i dwóch następnych wersów, ze zmianą słów dotyczących świątyni w miejsce oryginalnego „*arx in loco suo fundabitur*”.

² Ormiński 1689.

DOCTOR ET DUCTOR. POZYCJA W ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM

Kariera Sebastiana Piskorskiego rozwijała się dzięki pomocy możliwych protektorów. Pierwszym z nich był prawdopodobnie wuj i wielokrotny rektor Uniwersytetu Krakowskiego Wojciech Łańcucki, sprawujący nad nim opiekę w czasie studiów. Po ich ukończeniu młody doktor służył trzem skoligaconym rodóm, które odgrywały szczególną rolę w życiu politycznym i kulturalnym. Choć jego zaangażowanie na dworach uchwytnie jest jedynie w charakterze nauczyciela domowego, to można przypuszczać, że stanowiło też okazję do uczestnictwa w prowadzonym tam życiu kulturalnym i nawiązania kontaktów z niektórymi



artystami. Piskorski mógł też przy okazji zapoznać się z okolicznościami podejmowania inicjatyw artystycznych, a nawet zaszczyścić u swoich wychowanków przekonanie o wartości takich działań.

Fundacjami interesujących dzieł sztuki sakralnej wsławiło się wielu członków rodziny Szembeków. Franciszek, który zaangażował Piskorskiego jako nauczyciela domowego dla synów, był głównym sponsorem budowy krakowskiego

kościół Reformatów³ (il. 430), zaś w podzięce za uzdrowienie zbudował i uposażył kościół w Zielenicach. W r. 1691 konsekrował go jego syn Michał, który wcześniej sprawił ołtarz główny (il. 384) i organy do kościoła w Książu Wielkim, gdzie był proboszczem⁴. Brat Michała i wychowanek Piskorskiego, Stanisław, będąc sufraganiem krakowskim zlecił w r. 1692 wykonanie nowej aranżacji wnętrza Komory Klejnotowej krakowskiego Arcybractwa Miłosierdzia⁵ (il. 431). Wspierał też budowę kościoła św. Anny⁶, a określony przez Buchowskiego jako „magnum in re publica meritorum senator, ingens devotionis ac pietatis exemplar”⁷ 28 VII 1699 odprawił pierwszą uroczystą mszę w częściowo ukończonej świątyni⁷. Później jako arcybiskup gnieźnieński wspierał budowę kościołów, a także dbał o ozdobę grobów swoich świętych poprzedników – Wojciecha w Gnieźnie⁸ i Bogumiła w Uniejowie⁹.

Z Szembekami związany był też biskup krakowski Jan Małachowski, przed wstąpieniem do stanu duchownego żonaty w Magdalenę, stryjeczną siostrą Franciszka Szembeka. Ów fundator kościoła Wizytek (il. 16) był też największym dobrodziejem budowy kolegiaty św. Anny, co Piskorski podkreślił w kazaniu wygłoszonym na jego pogrzebie:

Lapis de pariete kościoła ś. Anny clamabit, vox clamantis b. Jan Kanty, głosić będzie w wieczne lata obfita dobroczynność Książęcia Biskupa, Jana Wielkiego; i insze pia loca Ioannem Eleemosynarium, fundatora, dobrodzieja wiecznie opowiadać będą¹⁰.

Działalność budowlaną na dużą skalę prowadzili też Radziwiłłowie, podejmujący w swoich litewskich dobrach liczne fundacje sakralne. Zatrudniający Piskorskiego Michał Kazimierz ufundował kościoły Benedyktynów i Dominikanów w Nieświeżu, a także Reformatów w Białej (il. 432) – wspólnie z żoną Katarzyną z Sobieskich, która po jego śmierci czuwała nad przekształceniem tamtejszej fary¹¹. Ich syn Karol Stanisław, wychowanek Piskorskiego, wzbogacił miasto o kościół Bazylianów i szpital prowadzony przez szarytki, a także wsparł liczne inne świątynie rzymsko- i grekokatolickie¹². Szczególnie interesująca wydaje

³ Pasiecznik 1978, s. 72, 73.

⁴ Wiśniewski 1917, s. 75, 83, 281, 283.

⁵ Pasteczka 2005, s. 69.

⁶ Zob s. 52.

⁷ Buchowski 1703, k. K3r; *Rationes Perceptorum...*, s. 22.

⁸ Link-Lenczowski 2013, s. 119.

⁹ Blaschke 2013, s. 166.

¹⁰ Piskorski 1699, k. cr.

¹¹ Jaroszuk 1987, s. 298; *Katalog zabytków 2006*, s. 6, 14.

¹² Rachuba 1987, s. 246, 247.

430. Kraków, kościół Reformatów, fot. M. Kurzej



431. Kraków, Arcybactwo Miłosierdzia, Komora Klejnotowa, fot. M. Kurzej

się działalność Katarzyny, która m.in. sprawiła trumnę Piotra Skargi¹, a Piskorskiemu umożliwiła wydanie przekładu żywotów Ojców Pustyni². W dedykacji tego dzieła uczonego porównał jej synów, a swoich uczniów, do kolumn wystawionych na granicy państwa przez Bolesława Chrobrego, ją samą zaś – do pustelniczki, która go „po skończeniu należytych nauk wspomnianych Jaśnie Oświeconych Książąt Ichmości pp. moich, z Pałacu Pańskiego na tę Pustynią, jakoby za Arsenim abo Ewagrym, Wielka Melania obróciła”³. Wyrazem wdzięczności dla dobrodziejki jest też mowa, którą Piskorski jako rektor uniwersytetu polecił wygłosić podczas egzekwii odprawionych za jej duszę w kościele św. Anny. Została ona wydana drukiem wraz z panegirkiem jego autorstwa i krótkim tekstem sławiącym zasługi zmarłej, w którym wspomniano m.in. jej pobożność, polegającą na lekturze świętych ksiąg i odbyciu pielgrzymek do Rzymu oraz do Grobu Bożego (zapewne w Jerozolimie), ale też na ufundowaniu kościoła i klasztoru w Białej. Na znak niegasnącej miłości do Ukrzyżowanego Chrystusa ofiarowała ona wieczną lampę do katedry krakowskiej⁴.

Najwybitniejszym fundatorem dzieł sztuki, z którym zetknął się Piskorski, był oczywiście sam Jan III, dla którego pracował jako preceptor królewiczów Jakuba i Aleksandra, a także sekretarz i kaznodzieja. Zjawisko królewskiego mecenatu, jako jedno z najciekawszych w kulturze polskiej 2. połowy w. XVII, było już tematem licznych opracowań⁵. Znane są też związki władcy z Uniwersytetem Krakowskim,

którego był absolwentem⁶. Podczas studiów Sobieski zaprzyjaźnił się z kilkoma profesorami – szczególnie Janem Rachtamowiczem Cynerskim i Wojciechem Dąbrowskim, który miał przepowiedzieć jego koronację. Studiując w okresie nasilonego sporu z jezuitami, miał też okazję dobrze poznać stanowisko uczelni, które przynajmniej częściowo podzielał⁷. Był również przychylny akademii jako władca, nadając i potwierdzając jej przywileje⁸, ale też przyznając pensję niewidomemu poecie Stanisławowi Bieżanowskiemu⁹, lub zaszczycając swą obecnością uroczystość promocji na wydziale teologicznym 27 I 1684¹⁰.

Wyrazem sympatii krakowskich profesorów do króla były ofiarowane mu liczne panegiryki¹¹, a także dedykacje prac naukowych. Charakterystycznym przykładem jest rozprawa królewskiego lekarza Jana Dominika Zajączkowskiego, który stwierdził, że król, będący niegdyś szczepem akademii, stał się teraz jej ojcem¹². Interesująca jest też kwestia doktorska zlecona przez Piskorskiego Andrzejowi Krupeckiemu, dotycząca prawa azylu przysługującego przestępcom chroniącym się w kościołach. We wstępie autor wyraził wdzięczność władcy za wsparcie budowy kolegiaty uniwersyteckiej i złożenie w nim trofeów zdobytych na Turkach:

Originem quidem nostram Divis Jagellonibus, sed protectionem et conservationem, Tibi, o Rex debemus, qui non tantum Musarum Nostrarum Sdes Maiestatis Tuae dignitatione protegis, sed Aras etiam Divum et aedes S. Annae et Ioannis Cantii, Tua Regia munificentia e rudibus suis in altum erigis, aureisque triumphorum Tuorum exornas monumentis¹³.

Początki zawdzięczamy Boskim Jagiellonom, ale opiekę i utrzymanie Tobie, o królu, który nie tylko chronisz siedzibę naszych Muz powagą Twojego Majestatu, lecz także ołtarze świętych i przybytek św. Anny wznosisz w górę z ich ruin Twoją królewską hojnością i zdobisz złotymi pamiątkami Twoich zwycięstw.

Pochwałą króla jako obrońcy i dobroczyńcy Kościoła jest też wydana z tej samej okazji obszerna mowa Jana Tomasza Józefowicza, którą wzbogacają liczne odniesienia historyczne¹⁴, czy też mowa wygłoszona przez Andrzeja Buchowskiego podczas egzekwii za zmarłego króla, poprzedzających koronację następcy (13 IX 1697)¹⁵.

⁶ Zob. Przyboś 1964, s. 328–330.

⁷ Komasa 1982, s. 22–27.

⁸ Targosz 1991, s. 25.

⁹ Komasa 1982, s. 51.

¹⁰ *Annales Foundationis Petricianae...*, k. 196.

¹¹ Zob. Komasa 1982, s. 37–40.

¹² Targosz 1991, s. 247.

¹³ Krupecki 1692, k. A2v.

¹⁴ Józefowicz 1692.

¹⁵ Buchowski 1697.

¹ Chrościcki 1973, s. 164, 165.

² Zob. s. 246.

³ *Żywoty Ojców* 1688, s. nlb.

⁴ *Exequiae solennes* 1694, k. Dr–Dv. Na temat innych pośmiertnych laudacji Katarzyny z Sobieskich i pamięci o niej zob. Pietrzak 2012.

⁵ Zob. np. Fijałkowski 1977; Fijałkowski 1983; Wójcik 1983, s. 385–388; Targosz 1991.

Do najciekawszych wyrazów przywiązania uniwersytetu do rodziny królewskiej należy rozprawa Piskorskiego o legalnym dziedziczeniu. Została poprzedzona dedykacją dla Jerzego i Karola Radziwiłłów i zakończona obszernymi podziękowaniami. W kontekście stosownej do tematu prawniczej metaforyki skierowano je do Wiecznego Ojca, który zechciał prawem adopcji przysiągnąć swoje dzieci i uczynić je swymi dziedzicami, a współdziedzicami Chrystusa, a także do Matki Boskiej – władczyni nieba i ziemi, będącej tronem Słońca Sprawiedliwości i adwokatem ludzi przed Ojcem. Dalej wspomniano Jana Kantego – najwyższego obrońcę uczelni, patrona królestwa i ojca, który wezwał Jana III do prawowitego następstwa swego imienia i będzie mu pomagał w walce z poganami. Po tekście autor zamieścił zgrabny pean opiewający zwycięstwa władcy, rozpoczynając od strofy

Regum Ioannes Maxime, Maxime
Heroum Ioannes! Odrysiæ Tuum
Pallent ad Umbonem, labores
Occiduos agitantque Lunæ¹⁶.

Janie, z królów największy, największy
Z bohaterów! Turcy bledną przed tarczą
Twoją, porzucając zbrodnie
Księżycy mordercze.

Po przedstawieniu rozprawy Piskorski wygłosił też mowę do królewicza Jakuba, którą zamieszczono na końcu tekstu, a także wydano osobno¹⁷. Oprócz ogólnych pochwał dla władcy, obecnego przy wygłoszeniu mowy królewicza Aleksandra oraz samego Jakuba, który uczestniczył w zwycięstwach nad Turkami, zawiera ona szczegółową laudację umiejętności królewicza:

Quidquid in Musarum domo humanitatis, elegantiae, suavitatis, reconditum servavit augur Apollo; apud Martinæ more, modoque grata carpentis thyma, per laborem, parvus, vasto pectore hausisti. Quocumque Sophorum dogmata, ultra secretiora Naturæ, sublimium contemplatione rerum, mentem elevant, propius accessisti. Profundiori Mathematicum speculationi immersus, universa, quæ Sago, quæ Togæ momentum faciunt, mira facilitate, in habitum operandi traduxisti¹⁸.

Wszystko, co z ukrytej w domu Muz kultury, wytorności słodczy zachował wieszcz Apollo, wdychałeś pełną piersią, gdy byłeś mały, niby pszczoła, która zbiera na łąkach wdzięczne zapachy ziół. Zbliżyłeś się do wszystkiego, cokolwiek prawdy mędrców wynoszą umysłem, przez rozważanie wyniosłych rzeczy,

nad tajemnice natury. Zanurzony w głębszych spekulacjach naukowych, wszystkie, które poruszają czy płaszczą czy togą, z przedziwną łatwością wprowadziłeś w sposób postępowania.

Mowa ta miała oczywiście przedstawić Jakuba jako dziedzica wszystkich cnót ojca, ale była też pożegnaniem uczniów przez preceptora, który odchodził ze służby dworskiej, by powrócić na uniwersytet.

Wyrazy oddania rodzinie królewskiej można też znaleźć w innych publikacjach Piskorskiego. Są one szczególnie liczne w *Kwieciu żywota bł. Salomei*, które zadedykował on Teresie Kunegundzie Sobieskiej w dniu wesela jej starszego brata Jakuba. Samego władcę profesor upamiętnił w kaplicy jego patrona oraz w opisie beatyfikacji klaryski. Zbieżność terminu tej uroczystości z dotarciem do Krakowa informacji o zwycięstwie pod Chocimiem uznano za znak Opatrzności, która wybrała triumfującego wodza na króla i nadała sens niedawnej śmierci Michała, który ustąpił wielkiemu następcy¹⁹.

Rysując kontekst działalności Piskorskiego, trzeba też wspomnieć o innych krakowskich uczonych zaangażowanych w przedsięwzięcia artystyczne. Na uwagę zasługuje zwłaszcza Andrzej Buchowski, twórca wielokrotnie przywoływanej monografii kościoła św. Anny, której treść wskazuje, że autor był blisko związany z Piskorskim. Przyszły matematyk urodził się w r. 1662 na Warmii i początkowo kształcił w kolegium jezuickim w Reszlu. W r. 1684 ukończył studia na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Krakowskiego, a następnie podjął tam wykłady z geografii. W l. 1690–1691 uczył w Szkołach Nowodworskich, a następnie do r. 1694 podróżował po Europie jako prywatny nauczyciel Andrzeja Złotnickiego. Po powrocie uzyskał tytuł geometry przysięgłego i zaczął prowadzić wykłady z tej dziedziny, a w r. 1705 został profesorem retoryki. Często przerywał dydaktykę, zapewne w związku z pracami w terenie, wśród których było kierowanie pracami fortyfikacyjnymi na Podolu, na zlecenie hetmana Stanisława Jabłonowskiego. Był kanonikiem kolegiaty św. Anny i proboszczem w Pobiedrze (obecnie Paszkówka); zmarł w r. 1709²⁰.

Głównym źródłem informacji na temat jego kariery jest „projekt rysowany w śmiertelnym popiele”, wygłoszony na pogrzebie profesora 8 VII 1709 przez Jana Łopuszańskiego. Utwór ten, podobnie jak o dwa lata wcześniejszy panegiryk, którym Samuel Jan Podgórski pożegnał Piskorskiego, wpisuje się w interesującą konwencję konceptualnych nekrologów nawiązujących do profilu zainteresowań zmarłego profesora:

Sume circinos Mathesis, Eloquentia pennas, | virtutis
ideam, meritorum typum expressura. | Ducendæ
sunt in cinere lineæ; | quas olim probitatis studium



432. Białá, kościół Reformatorów, fot. M. Kurzej

¹⁶ Piskorski 1683a, k. D3v–D4r.

¹⁷ Piskorski 1683b; *Annales Foundationis Petricianæ...*, k. 194v.

¹⁸ Piskorski 1683b, k. A3r, A3v.

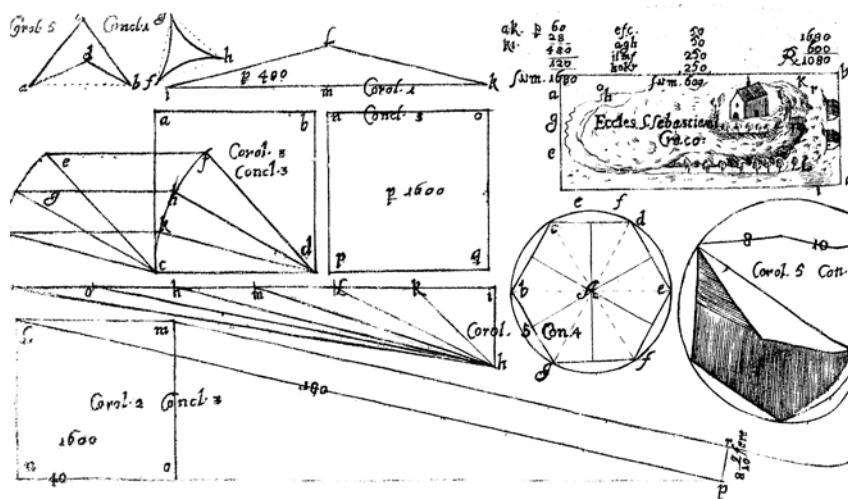
¹⁹ Piskorski 1691a, k. A2r, A2v, G3v. Ir.

²⁰ Łopuszański 1709; Barycz 1937; Oracki 1984, s. 30; Stoksik 2013, 90, 91.

pulcherrimis passibus diduxit. | Invida fata sepulchrales addidere umbras, | ut Nominis magnitudo appareat, | et ad pullatum colorem illustris elucescat claritatis. | Ut vivere dicas post obitum magna opera, | formam ne temere quaesieris, | ubi figuram meriturum substituit calamus. | Sine omni venustate quidem describit virtutem, | quia in pulvere mortuali. | Appage cum pencillo Apelles! | Coloribus distingui non amant rectefacta¹.

Zbierz cyrkle Nauko, a pióra Wymowo, | mające wyrazić wzór cnoty i odbicie zasług. | Do cienia trzeba odprowadzić linie, | które niegdyś umitowanie uczciwości rozprowadziło najpiękniejszymi szlakami. | Trzeba dodać zazdrosne losy i grobowe cienie, | żeby objawiła się wielkość Imienia | i przy kolorze żałobnym zajaśniała światłość. | Powiedziałabyś, że po śmierci wielkie dzieła żyją, | nie łatwo pytałbyś o kształt tam, | gdzie posąg zasług zastąpiło pióro. | Opisz cnotę bez żadnego piękna, | bo na śmiertelnym popiele. | Przech stąd Apellesie z twym pędzlem! | Dobrze czyny nie lubią wyróżniać się kolorami.

Wśród szczególnych przymiotów Buchowskiego Łopuszański wymienił erudycję, pogłębianą dzięki podróżom oraz znajomości łaciny, greki, niemieckiego, włoskiego i francus-



433. Kraków, sposób obliczania powierzchni na przykładzie wyspy św. Sebastiana, wg Buchowskiego 1699

kiego. Geometra był też autorem panegiryków pisanych ku czci władców i możnych². Do ciekawszych należą utwory sławiące przedstawicieli osiadłej na Węgrzech rodziny Joannellich. W r. 1684 Buchowski pożegnał mową pogrzebową zmarłego w Krakowie Sylwestra Joannellego³, który wślawił się nieudaną obroną zamku niedzickiego przed

kurucami⁴. Potem profesor uczcił ślub jego syna Józefa Andrzeja z Elżbietą Palocsay⁵ i wspólnie ze studium w Krakowie Janem Piotrem Joannellim uświetnił koronację Józefa I Habsburga na króla Węgier⁶. Łopuszański wspominał też o pracach na Podolu i książce z zakresu geografii, która zapewne pozostała w rękopisie:

A magno, Exercituum Regni Duce | Jablonovio, | ad urbes fortificandas, | magnis in Podoliam praemis evocatus, | firmasset perennitati propugnacula; | nisi Eum succedanea calamitas praecurrisset. | Sic ab Andrea oppidis fortitudo exigebatur, | qui solida eruditione Regnum sapientiae firmabat. | Ne se profunda possent capere monumenta, | potuit protensas Podoliae mensurari terras. | Errasti, iam mensus est, in edendo Geographiae voluminae | in quo perennitatis suae mille formavit figuras⁷.

Przez hetmana wielkiego | Jabłonowskiego | do fortyfikowania miast | wezwany na Podole z wielką nagrodą. | Umocniłby szaniec na wieczność, | gdyby Go nie ubiegła następująca klęska. | Tak doglądał dzielności miast Andrzej, | który rzetelną nauką umacniał królestwo mądrości. | Nie mógł sobie zapewnić rozległej pamiętki, | lecz zdołał zmierzyć szerokie ziemie Podola? | Nieprawda; określił w tomie Geografii, który ma być wydany, | gdzie ukształtował tysiąc figur swojej wieczności.

Łopuszański odnotował również sympatię i uznanie, jakie zmarły zdobył u innych wybitnych akademików, wspominając oficjała krakowskiego Remigiusza Suszyckiego oraz rektorów Piotra Praczewica i Sebastiana Piskorskiego⁸.

Wyrazem sympatii geometrii do tego ostatniego jest krótka kwestia o wielkości powierzchni płaskich, wydana z okazji przyjęcia do Kolegium Większego. Na karcie tytułowej wspomniano, że broszura ukazała się pod jego auspicjami, jako ówczesnego rektora, a sposób obliczania powierzchni, której boków nie można bezpośrednio zmierzyć, zilustrowano ryciną przedstawiającą wyspę z krakowskim kościołem św. Sebastiana⁹ (il. 433). Buchowski popisał się swoimi umiejętnościami geodezyjnymi w monografii kościoła św. Anny, ilustrując ją drzeworytami ze schematycznym rzutem kościoła (il. 434) oraz planem Krakowa i Kazimierza (il. 435), który przewyższa większość wcześniejszych precyzją oraz dokładnością. Jego skala, wynosząca około 1 : 15 000¹⁰ została zaburzona przez pominięcie

⁴ Wydarzenia te zostały opisane w kronice uniwersyteckiej (*Annales Fundationis Petricianae...*, k. 149v-150v).

⁵ Buchowski 1685.

⁶ Angyal 1969, s. 204.

⁷ Łopuszański 1709, k. B2r, B2v.

⁸ Łopuszański 1709, k. B2v.

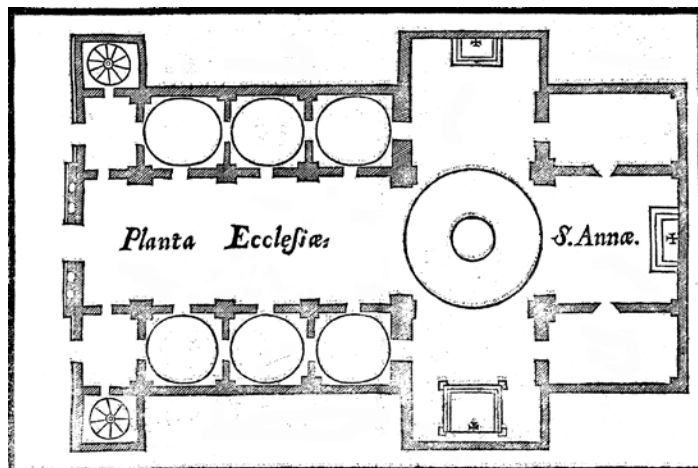
⁹ Buchowski 1699.

¹⁰ Zob. Stoksik 2013, s. 153.

¹ Łopuszański 1709, k. Av.

² Łopuszański 1709, k. A2v, Bv.

³ Buchowski 1684.



Stradomia i zmniejszenie części ukazującej Kazimierz, co wynikało zapewne z chęci zmieszczenia całości na jednej stronie. Umiejętności miernicze i inżynieryjne Buchowskiego mogły być też przydatne w czasie budowy kościoła, nie ma jednak dowodów, że z nich wtedy korzystano.

Wśród współfundatorów kościoła św. Anny na szczególną uwagę zasługuje Piotr Stanisław Orłowski, kolega Piskorskiego ze studiów, razem z nim promowany na doktora filozofii¹¹, a także znajomy ksieni sądeckiej Konstancji Jordanówny, której w r. 1696 ofiarował „in vim boni affectus” relikwie jej patronki¹². Jako doktor obojga praw Orłowski był audytorem generalnym biskupów Małachowskiego i Denhoffa w randze protonotariusza apostolskiego, a także kanonikiem katedralnym krakowskim oraz prepozytem i oficjałem tarnowskim. Zmarł 10 I 1708 w wieku 67 lat¹³ na zarazę, a w następnym roku został uczczony przez Samuela Jana Podgórskiego panegirykiem, dokładniej prezentującym niektóre z jego zasług. Ważne miejsce wśród nich zajęły liczne ofiary i fundacje dla różnych kościołów, łącznie z kolegiatą św. Anny, w której ufundował kaplicę swojego patrona¹⁴. Szczególnie znaczenie miało pozyskanie od papieża Innocentego XII licznych relikwii, wraz z całym ciałem św. Felicysyma, które Orłowski przekazał do kolegiaty w Tarnowie. Wydarzenie to zostało wspomniane wraz z ciekawym uzasadnieniem ich nadprzyrodzonej wartości dla ojczyzny:

Ossa sanctorum sunt muri Regnorum, | Thesaurus gratiarum, asylum et munimen. | Utrumque adduxit Petrus et decus et praedium. | Infelix Polonia, | non unius Nemesis turbidinibus agitata, | mediante Petro summam acquieserat felicitatem | in Sancto Felicissimo

¹¹ Piskorski 1664a, k. G.

¹² *Inventarium bonorum...*, s. 637 (do księgi wpisano autentyk relikwii z adnotacją o ich ofiarowaniu przez Orłowskiego).

¹³ Według epitafium w kolegiacie (obecnie katedrze) tarnowskiej.

¹⁴ Podgórski 1709, k. E2v, F2r.

Martyre. | Totus hic et integer cum signaculo triumphi sui, authenticico, | in Polonia transire voluit cum amplissimo comitatu Heroum | ut praemeditata a malevolis infe[li]citatem amovisset. | Sic Petrus Crania, Brachia, Crura et alia insigniora | quadraginta trium Martyrum Lipsana | S. Felicissimo coniungi postulavit, | ut tantis culminibus subnixa Patria firmior stetisset¹⁵.

Kości świętych są murami królestw, | skarbcem łask, ucieczką i osłoną. | Piotr sprowadził zarazem majątek i ozdobę. | Nieszczęsna Polska, | nie raz dotknięta burzami Przeznaczenia. | Za pośrednictwem Piotra zyskała najwyższe szczęście | w świętym Felicysymie Męczenniku. | On cały i zupełny, z certyfikatem zaświadcującym o jego zwycięstwie, | zechciał się udać do Polski z największym orszakiem bohaterów, | żeby usunąć nieszczęśliwość zaplanowaną przez wrogów. | Tak Piotr czaszki, ramiona, nogi i inne znaczniejsze | relikwie czterdziestu trzech męczenników | zapragnął dołączyć do Felicysyma, | żeby wsparta takimi szczytami Ojczyzna stanęła pewniej.

Sporo miejsca zajęło wyliczenie innych darów Orłowskiego dla kolegiaty tarnowskiej, które warto przytoczyć nie tylko jako świadectwo zaangażowania profesora w kwestie artystyczne, ale też – mimo poetyckiego charakteru opisu¹⁶ – jako nieznaną przyczynę do dziejów wyposażenia tego kościoła. Według panegirysty wyliczone przedmioty

¹⁵ Podgórski 1709, k. D2r, D2v. W zbliżonym czasie ten sam papież ofiarował prymasowi Michałowi Radziejowskiemu relikwie św. Felicysymy, które znajdują się w warszawskim kościele św. Krzyża (na temat tych ostatnich zob. Mączyński 2003, s. 490). W r. 1706 kapituła tarnowska zdecydowała o budowie kaplicy Świętych Relikwii, którą w r. 1712 wzniesiono nad zakrystią „na kształt i sposób kaplicy św. Jacka w Krakowie”, a urządzono dopiero w latach 30. W r. 1780 połączono oba wnętrza, a w r. 1826 kaplicę ostatecznie zlikwidowano włączając ją w obręb nawy bocznej (Herzig 1900, s. 98, 100, 151).

¹⁶ Metaforycznie należy rozumieć np. wzmiankę o racjonale, która może się odnosić np. do pektorału.

434. Kraków, kościół św. Anny, plan, wg Buchowski 1703

435. Plan Krakowa i Kazimierza, wg Buchowski 1703

będą nieustannie świecić blaskiem herbowej gwiazdy ofiarodawcy.

Splendor eius in apparatu decoris Dei, | ut lux erit indeficiens. | Coccum, purpuram et byssum, | in ephod tunicellarum, in superhumeralia opere polymito ornata, | aurum gemmasque in tiaras et rationale congressit hic Aaron. | Augustum hoc liberalitatis decus | fulcit et ornat, virga pastoritia ponderosior, | principibus metallis, arte, cum myrotheciis speciosa. | Quidquid antistitem et aram rite et apprime ornat, | auxit, tulit et obtulit Numini Orlovius. | Hierotheca maximum in parvo sacramentaliter complexura, | fulgore auri et argenti, opulenta nitebit. | Monstratorium novum, caris cimeliis ornandum, | monstrabit in ss. Synaxin pietatem, in Sponsam amorem. | Non uno arrhabone subarrhata Sponsa haec, | solemnem liberalitatem Orlovii declarabit; | dum Sancta Sanctorum, Eius Sponsi Praepositi, ingredientur. | Sacra monilia, geminae Crucis aureae, | quot lapidibus pretiosis micant, | tot charitatis Eius carbunculos et adamantes designant. | Lipsanothecae argenteae, | pro servandis et exponendis reliquiis | BB. Ioannis Cantii et Cunegundis, | candorem lucis aeternae promittunt. | S. Carolus Boromaeus, sacelli patronus. | ss. Hospitibus Romanis, Polonia sospitantibus | affabrefactos loculos | in obtentu Caelitis loci gratificatur. | Christus denique ipse, | in icone sua eburnea immobiliter collocatus, | non in imagine, sed facie ad faciem | se visendum Petro monstrabit. | Monstrabit se et Phidiae Seraphico, Węgrzynowio, | qui Antonii Thaumaturgi nomen, forte et spiritu nactus, | plane micarulum artis in figura Crucifixi exhibuit, | sicut in aliis manu factis et oraculis scriptorum exhibet. | Nondum habes columnam terminalem calame, | in Orlovianis munificentiae monumentis. | In candelaris argenteis | lucebunt, ardebuntque lucernae charitatis. | Horologium directioni devotionis accomodum, | non horas, sed annos aeternos, | una cum musicali instrumento sonabit¹.

Jej blask jest w wyposażeniu chwały Bożej, | żeby światło było niewyczerpane. | Szkarłat, purpurę i batyst | w efordach dalmatyk, w stułach, ozdobionych techniką wieloraką, | złoto i kamienie w infulach i pectorale zebrał ten Aaron. | To wspaniałe piękno hojności | ozdabia i wspiera cięższa laska pasterska | wspaniała cenniejszymi metalami, sztuką wraz z puszką na kadzidło, | cokolwiek właściwie i niezwykle zdobi kaptana i ołtarz, | pomnożył, przyniósł i ofiarował Bóstwu Orłowski. | Święta skrzynia, sakramentalnie zawierająca największe w małym, | blaskiem srebra i złota wzbogacona załśni. | Nowa monstrancja, po ozdobieniu drogimi skarbami, | pokaże pobożność

do św. Zebrania i miłość do oblubienicy. | Niejednym zadatkim uposażona ta oblubienica, | będzie świadczyc o wielkiej hojności Orłowskiego; | tak długo jak będą postępować święte świętych tego prepozyta oblubierca. | Podwójne złote święte naszyjniki krzyża, | iloma kamieniami cennymi bityszą, | tyłoma odznaczają diamenty i brylanty jego miłości. | Relikwiarze srebrne, | do przechowywania i wystawiania szczątków | świętych Jana Kantego i Kingi | przekazują jasność wiecznego światła. | Święty Karol Boromeusz, patron kaplicy, | świętych gości rzymskich wspierających Polskę | obdarzył artystycznie wykonanymi trumnami | do zajęcia miejsca Niebiańskiego. | Wreszcie i sam Chrystus, | w swoim przedstawieniu z kości słoniowej nieruchomo umieszczony, | nie w wizerunku, ale twarzą w twarz | ukazał się oczom Piotra. | Pokazał się też Fidiaszowi Serafickiemu Węgrzynowiczowi, | który dostał imię Antoniego Cudotwórcy od losu i ducha | i podobny cud sztuki pokazał w figurze Ukrzyżowanego, | tak jak pokazuje w innych dziełach ręki i pisemnych wyroczniach. | Pióro, jeszcze nie sięgasz kolumny granicznej, | we wspomnianiu szczodroblowości Orłowskiego. | W świecznikach srebrnych | zaświecą i zapłoną latarnie miłości. | Zegar przydatny do porządku nabożeństw, | nie godziny, ale wieczne lata | oznajmi wraz z instrumentem muzycznym.

Szczególnie intrygujące są wzmianki o wizerunku Chrystusa z kości słoniowej oraz o krucyfiksie autorstwa Antoniego Węgrzynowicza (1658–1721). Był to kolejny duchowny zaangażowany w działalność artystyczną, z którym Piskorski prawdopodobnie się zetknął. Ów teolog i popularny kaznodzieja z zakonu reformatów zajmował się malarstwem, grafiką i rzeźbą w różnych materiałach oraz projektowaniem dzieł małej architektury, a nawet zegarów słonecznych. Według jednego z biografów

co mu do modlitwy i nauk czasu zbywało, na pożyteczną rozrywkę przeznaczał, albo co z matematyki malując, albo rysując, albo wyrzynając. Dlatego po klasztorach, w których mieszkał, jego roboty krucyfiksów, obrazów różnych, kwiatów pięknych, na kształt włoskiego malowania, kapliczek ogrodowych bardzo jest wiele.

Spośród dzieł Węgrzynowicza najłatwiej zidentyfikować frontyspisy jego własnych publikacji, które – według sygnatur – sam komponował, a czasem także rytował lub wykonywał rysunki służące do przygotowania rycin². Jedną z nich, w dziele *Alphabetum Marianum*, wykonana według rysunku autora przez Jana Tscheringa (il. 436), ukazuje postać Niepokalanej pomiędzy czterema kolumnami, na których stoją figury świętych teologów, i była zapewne inspirowana wyglądem mauzoleum św. Jana Kantego³.

² Błachut 2009.

³ Dobrzyńska 1975, s. 244.

¹ Podgórski 1709, k. EV, E2r.



436. Węgrzynowicz 1710, frontyspis, ryc. Jana Tscherninga wg rys. Antoniego Węgrzynowicza

Oprócz sfer dworskich i kościelnych, Piskorski musiał mieć też liczne kontakty ze środowiskiem mieszczańskim, z którego wywodziła się większość studentów i pracowników uniwersytetu⁴. Zainteresowania artystyczne łączyły go z intelektualną elitą krakowskiego patrycjatu, o czym świadczy przykład rodziny Zaleskich. Jan, kupiec i rajca krakowski, zajmował się budową dekoracji okazjonalnych, uświetniających wjazdy koronacyjne Michała Korybuta Wiśniowieckiego w r. 1669, Jana Sobieskiego w r. 1676, i prawdopodobnie był autorem ich koncepcji architektonicznej, współpracując przy tej okazji ze Stanisławem Bieżanowskim, który ułożył umieszczone na łukach triumfalnych inskrypcje i emblematy. Przy kolejnych uroczystościach – z okazji ślubu Jakuba Sobieskiego z Jadwigą Neuburską w r. 1691 i koronacji Augusta Wetty na w r. 1697 – w podobnym charakterze wystąpił syn Jana, Zygmunt⁵, który dał się poznać jako miłośnik sztuki oraz wybitny historyk-archiwista. Po studiach na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Krakowskiego wyruszył w podróż do Włoch, podczas której szczególnie interesował się dziełami plastyki i architektury, robiąc notatki do planowanego przewodnika. W l. 1691–1694 pracował nad uporządkowaniem archiwum miejskiego, redagując obszerny

kodeks z rejestrami przywilejów miejskich. W osobnym tomie, zatytułowanym *Clavis archivi Urbis Cracoviae*, spisał ich inwentarz i indeksy, poprzedzając je pochwałą miasta wzbogaconą licznymi fragmentami tekstów prawnych, historycznych i literackich. Zygmunt posiadał bogatą bibliotekę, zajmującą sześć szaf, a także kolekcję dzieł sztuki, obejmującą zbiór rycin i ponad sto obrazów. Zdobiły one wnętrza kamienicy odziedziczonej po rodzinie Hipolitów, którą Zaleski przebudował, zlecając wykonanie sztukaterii Baltazarowi Fontanie⁶. Kupca i profesora łączyły więc nie tylko wiedza prawnicza i zainteresowania artystyczne, przez co możliwość ich bezpośredniej znajomości wydaje się bardzo prawdopodobna.

Pozycję Piskorskiego jako duchownego i uczonego, a zarazem konceptora i prowizora warto zestawzić z tą, którą w 2. ćwierci w. XVIII osiągnął o dwa pokolenia młodszy Jacek Augustyn Łopacki. Przyszły archiprezbiter mariacki dorastał w czasie budowy kościoła św. Anny i miał chyba okazję, by poznać dyrektora tej fabryki, który współpracował z wujem jego przyrodnych braci Marcinem Winklerem⁷ jako nauczyciel Jakuba Sobieskiego, a później pomocnik ociemniałego poety Stanisława Bieżanowskiego⁸. W l. 1733–1755 Łopacki zrealizował nową aranżację kościoła Mariackiego, na którą składały się kruchta, malarska dekoracja zakrystii oraz organizacja wnętrza (il. 437) z porządkową artykulacją nawy głównej i kompletem nowych nastaw ołtarzowych. W pięciu z nich umieszczono obrazy Giovanniego Battisty Pittoniego⁹, będące jednym z najwybitniejszych przykładów importu dzieł sztuki do polskiego kościoła. Całość łączy ambitny program chrystologiczny, ułożony zapewne przez samego archiprezbitera¹⁰, który darzył szczególnym kultem krucyfiks Slackerowski w południowej nawie kościoła¹¹. Od r. 1731 infułat mariacki pełnił też funkcję prefekta fabryki katedry, konsekwentnie uzupełniając jej wnętrza nowymi elementami wyposażenia. Najważniejsze z nich to prospekt organowy, który dopełnił oś główną, zespół ołtarzy bocznych z obrazami Tadeusza Kunzega, nadających wnętrzu bardziej jednorodny wyraz, oraz aranżacja wschodniego ramienia ambitu (il. 438). Jej głównym elementem jest ołtarz mieszczący drugi z czczonych przez Łopackiego cudownych krucyfiksów (il. 391), a dopełnie-

⁴ Zob. na s. 237.

⁵ Rożek 1976, s. 94, 114, 128, Bieniarzówna 1996, s. 18, 20, 21; Górska, Milewska-Ważbińska 2016, s. 34, 35.

⁶ Materski 1707; Bieniarzówna 1996 – tam (s. 22) informacja, że Zaleski przywołał opinię Fontany, kiedy starał się o remont helmu wieży ratuszowej po wichurze w r. 1703, twierdząc że zdaniem sztukatora „wieża skręciła się”. Informacja ta nie jest jednak w pełni wiarygodna, gdyż nie ma potwierdzenia w przywołanej przez badaczkę pracy Józefa Muczkowskiego (por. Muczkowski 1906, s. 22).

⁷ O związkach Jacka Augustyna Łopackiego z rodziną Winklerów zob. Gajda 1969, s. 11, 12, a także Nechrebecki 1724, k. A2v, gdzie Marcina Winklera nazwano wujem archiprezbitera.

⁸ Zob. s. 25.

⁹ Zob. Skrabski 2008; Kurzej 2018.

¹⁰ Kurzej 2018.

¹¹ Laskiewicz 1761, k. Dv, D2v, E2r, E2v.



437. Kraków, kościół Maracki, 1889, fot. I. Krieger

438. Kraków, katedra, ▶ ambit, fot. M. Kurzej



niem – wzniesiona naprzeciwko kaplica Załuskiego, dwa okazałe nagrobki królewskie i trzy ołtarze, z których jeden, infulat sam sfinansował i poświęcił swojemu patronowi¹, postępując podobnie jak Piskorski w kościele św. Anny.

* * *

Dla dopełnienia obrazu działalności Piskorskiego na polu sztuki niezbędna jest jeszcze refleksja nad relacjami łączącymi go z bezpośrednimi twórcami koncipowanych i nadzorowanych przez niego dzieł. Pierwszym wielkim twórcą, z którym profesor miał okazję współpracować był Jerzy Eleuter Szymonowicz-Siemiginowski, którego Piskorski mógł poznać na dworze Sobieskiego². Dzięki wykształceniu w rzymskiej akademii stał się nie tyle mistrzem malarstwa, ile samodzielnej kompozycji. Świadczą o tym zarówno oryginalność i doskonałość rysunków, za które go tam nagrodzono³, jak i prace na płótnie, w których walor graficzny przeważa nad operowaniem kolorem i światłem.

Siemiginowski wykonał dla Piskorskiego dzieła o najwyższej wartości artystycznej. Mariusz Karpowicz słusznie zauważył, że *Flores Vitae B. Salomeae* to jedna

z najpiękniejszych ksiązek, jakie wydano w Polsce. Zamieszczone tam ryciny (il. 88, 90, 92, 94, 96, 98, 100, 102, 105, 108, 109, 111, 113, 116–118, 122, 124, 125, 127, 129–131) prezentują wiele rozmaitych kompozycji, najczęściej zręcznych, swobodnych i bardzo samodzielnych⁴. Ich integracja z tekstem jest świadectwem udanej i bliskiej współpracy malarza z autorem, który musiał szczegółowo określić ikonografię⁵. Szczególną pozycję w dorobku Siemiginowskiego zajmują też prace dla kościoła św. Anny. Można przypuszczać, że jego projekty wywarły decydujący wpływ na kształt artystyczny wnętrza tej budowli⁶, a mauzoleum św. Jana Kantego (il. 56, 161) należy bezsprzecznie do najwybitniejszych europejskich ołtarzy relikwiarzowych⁷ i jest zarazem kolejnym przykładem doskonałej współpracy malarza z Piskorskim. Karpowicz podkreślił też wartość artystyczną obrazu w ołtarzu głównym kolegiaty (il. 152), akcentując jego wyjątkowe znaczenie w dorobku malarza⁸. Płótno zostało dokładnie dopasowane do innych elementów wystroju wnętrza, co pozwala przypuszczać, że Piskorski miał

¹ Kuś 1973, s. 220–223.

² Karpowicz 1974, s. 152.

³ Zob. Karpowicz 1974, s. 42–44.

⁴ Karpowicz 1974, s. 53, 56.

⁵ Zob. s. 41.

⁶ Zob. s. 57.

⁷ Taką opinię o jego wartości artystycznej wyraził np. Ryszard Mączyński (Mączyński 2003, s. 274).

⁸ Karpowicz 1974, s. 154, 155, 159.

wpływ na jego kompozycję⁹. Powyższe uwagi prowadzą do wniosku, że uczony szczególnie wysoko cenił umiejętności malarza i starał się z nich korzystać w najistotniejszych elementach swoich przedsięwzięć artystycznych. Z kolei efekty ich współpracy wskazują na doskonale wyczuć intencji konceptora przez artystę, chociaż nie sposób rozstrzygnąć, czy były mu one przekazywane bezpośrednio, czy w formie opisów lub szkiców.

Związanym z Piskorskim artystą o szczególnym znaczeniu dla Krakowa i regionu był Baltazar Fontana – wybitny rzeźbiarz, którego twórczość w stiuku jest stosunkowo dobrze rozpoznana, ale działalność projektowa i architektoniczna stała się przedmiotem nieuprawnionych spekulacji¹⁰. Artysta był w Krakowie już w r. 1693, kiedy to podjął się wykonania wystroju kaplicy Morsztynów przy farze wielickiej¹¹, ale Piskorski zaangażował go dopiero dwa lata później, kiedy to wiosną artysta przybył do miasta, by rozpocząć prace w kościele św. Anny. Zabiegając o to zlecenie, sztukator chwalił Kraków jako najważniejszy w królestwie ośrodek artystyczny, będący znawcą i krytykiem sztuki dla pozostałych prowincji. Fontana zrobił też na Piskorskim dobre wrażenie, okazując rekomendację biskupa ołomunieckiego Karola Liechtensteina-Castelcora oraz determinację, by doprowadzić prace do końca, co uprawdopodobniał jego stosunkowo młody wiek. Uznanie zdobyła mu również wspomniana dekoracja w Wieliczce¹². Znaczenie mógł mieć też fakt, że Fontana miał stosunkowo niewielu współpracowników, co zresztą wiązało się zarówno z jego wiekiem, jak i przewidywanym długim czasem pracy, ale gwarantowało również wysoki poziom wykonania wszystkich partii. Wydaje się, że tę cechę cenili też jego morawscy zleceniodawcy, gdyż w umowie na ozdobienie wnętrza pałacu biskupiego w Kromieryżu zastrzeżono, że jedynym pomocnikiem Baltazara będzie jego brat Franciszek, który pracuje „nicht anderswertig”¹³. Wyrazem sympatii dyrektora fabryki było ofiarowanie Fontanie cennych prezentów po zakończeniu pierwszego etapu prac. Przed wyjazdem z Krakowa 25 x 1695 otrzymał on „zegarek kryształowy, niedźwiedzia, puzderko i kałamarz kleckie, kasze częstochowskiej worek, laskę, noże”¹⁴, co miało go zachęcić do powrotu w kolejnym sezonie budowlanym. Wyrazem sympatii Piskorskiego dla sztukatora było też zapraszanie go na obiady w z okazji święta patronki kościoła¹⁵, a także wzmianka o jego pomocy w dokumencie włożonym do wnętrza krucyfiksu na łuku tęczy¹⁶.

⁹ Zob. s. 117–119.

¹⁰ Zob. Kurzej 2012a, s. 166–182. Zob. też s. 44.

¹¹ Pagaczewski 1909, s. 11–13.

¹² Zob. s. 56.

¹³ Tekst umowy zob. Karpowicz 1990, s. 254.

¹⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 96.

¹⁵ *Rationes Perceptorum...*, s. 125, 155.

¹⁶ Zob. s. 133, 134.



439. Waldsassen, kościół Cystersów, fot. Aconcagua

Zatrudnienie w kościele św. Anny było kluczowym momentem w karierze sztukatora. Jego kurtuazyjna wypowiedź sprzed podjęcia prac, wyrażająca zamiar, by w Krakowie zostawić „przykład późniejszej sławy”¹⁷, okazała się szczególnie znacząca, gdyż następne prace artysty nie osiągnęły już tego poziomu artystycznego. Ta okoliczność pośrednio wskazuje, że sztukator zetknął się z bardziej wyszukаныmi rozwiązaniami artystycznymi dopiero za pośrednictwem ambitniejszych projektów przedstawionych mu do realizacji przez Piskorskiego¹⁸. Ich nowatorstwo widać chociażby w porównaniu z dziełami sztukatorów działających w Rzeszy, takich jak Giovanni Battista Carlone, który niemal w tym samym czasie zaczął ozdabiać kościół Cystersów w Waldsassen (il. 439)¹⁹.

Wyrazem szczególnego stosunku sztukatora do jego krakowskiego dzieła było ustanowienie przez niego fundacji w wysokości 3000 złp. Z nieznanych przyczyn nie doszła ona jednak do skutku, a uniwersytet odzyskał ofiarowane przez Fontanę pieniądze dopiero po długoletnim sporze, którego wynik odnotowano w księdze fabrycznej kościoła św. Anny pod datą 1745.

A Generosa D[omi]na Gherardynia Generosi olim Gherardyni Equites S. Crucis consorte intuitu summae florenorum 3000 apud nobilem olim Marchetti, civem ac mercatorem cracoviensem patrem suum, per excellentem olim Baltazarem Fontana Stucatorem, pro conservatione fabricae ecclesiae S. Annae, ad locandum in bonis mundis circa annum domini 1700 reposita non tamen ob subsecuta fata praediti D[omi]ni Marchetti locata

¹⁷ Zob. s. 56.

¹⁸ Zob. Stehlík 1976, s. 27; Stehlík 1981, s. 127–133; Ptak-Gusin 2007, s. 197; Kurzej 2012a, s. 180.

¹⁹ Zob. Kurzej 2012a, s. 52.

440. Kraków, kościół św. Anny, kaplica Matki Boskiej, antependium, fot. M. Kurzej

(de qua summa per antecessores D[ominos] Procuratores Fabricae primo in consistorio cracoviensi deinde in sacra nuntiatura multo iure sine tamen lucro causa actum est cum Domina Marchetta D[omina] Marchetti consorte). Opera et labore modeni procuratoris fabricae vindicata sunt ulna viginti quinque materia holoserica auro et argento intertexta (vulgo altembasu) ex quibus ulna viginti una dividenda sunt iuxta taxam florenis 833,24. Iam vero ex reliquis ulnis comparata est casula, in memoriam beneficii et ecclesiae s. Annae applicata¹.

441. Kraków, d. kościół Karmelitów Bosych (św. Michała), prezbiterium, wyk. Baltazar Fontana (?), fot. M. Kurzej

Od Szlachetnej Pani Gherardiniowej, żony śp. Gherardiniego, rycerza św. Krzyża, na poczet sumy 3000 złp złożonej niedys u jej ojca, śp. szlachetnego Marchettiego, obywatela i kupca krakowskiego, przez Jaśnie Oświeconego sztukatora Baltazara Fontanę około r. 1700 na konserwację budynku kościoła św. Anny, do ulokowania na nieobciążonych dobrach, ale, ze względu na późniejsze wydarzenia, jeszcze przez tego pana Marchettiego nieulokowane. O tę sumę poprzedni panowie Prokuratorzy Fabryki założyli sprawę żonie pana Marchettiego, pani Marchettowej, z wielkim prawem, ale jednak bez zysku, najpierw w konsystorzu krakowskim, a potem w świętej nuncjaturze. Staraniem i pracą obecnego prokuratora fabryki windykowano 25 łokci materiału z czystego jedwabiu przetykanego złotem i srebrem (zwanego popularnie altembasem), z których 21 sprzedano według wyceny za 833 złp i 24 gr. Zaś z pozostałych łokci na pamiątkę tego daru uszyto ornat, który przekazano kościołowi św. Anny.

Należy dodać, że suma ofiarowana przez sztukatora była bardzo znaczna, bo porównywalna z całością wydatków na urządzenie jednej z kaplic kościoła², a przewyższająca zarobek Fontany w pierwszym roku prac³. Można przypuszczać, że sztukator ofiarował kościołowi równowartość czteromiesięcznego przychodu, z którego musiał jeszcze zapłacić pomocnikom. Świadectwem, że fundusz Fontany był wykorzystywany zgodnie z jego intencją, jest przedstawienie fontanny (il. 440), którą zastąpiono lustro w środku antependium kaplicy Matki Boskiej. Jest to nie tylko symbol maryjny, dublujący przedstawienie w podłuczcu arkady, ale przede wszystkim godło artysty, umieszczone tam zapewne jako wyraz pamięci o jego hojnej ofercie. Niestety, poziom wykonania tego elementu nawet się nie zbliża do jego własnoręcznych dzieł.



Zatrudnienie Fontany w kościele św. Anny zdobyło mu uznanie i otworzyło drogę do innych zleceń w Krakowie i okolicy. Przynajmniej dwa z nich, w sądeckim i krakowskim kościele Klarysek, artysta otrzymał zapewne dzięki kontaktom Piskorskiego. Wydaje się też możliwe, że profesor miał wpływ na zatrudnienie sztukatora także przez inne zakony, czyli blisko związanych z uniwersytetem dominikanów i karmelitów bosych⁴. Dla pierwszych sztukator wykonał nową aranżację kaplicy św. Jacka (il. 475, 476, 479–482), będącej jednym z najważniejszych miejsc ogromnego kompleksu klasztorowego⁵, a drugim ozdobił wnętrze kościoła (il. 441), powtarzając w prezbiterium scenę Zwiastowania z kolegiaty akademickiej⁶ (il. 191). Piskorski głosił w tych świątyniach kazania, podobnie jak w kaplicy Włoskiej przy kościele Franciszkanów (gdzie Fontana uzupełnił dekorację sklepienia i nadzorował wykonanie ołtarza) oraz u karmelitów trzewiczkowych (il. 442) (gdzie wykonał figury na fasadzie)⁷. Kontakty Piskorskiego mogły też odegrać rolę przy pozyskaniu przez sztukatora zleceń świeckich. Lubomirscy, dla których pracował w pałacu Pod Baranami, i Wodziczcy, którzy zatrudnili go w Krzysztoforach⁸ (il. 443), wspomagali budowę kościoła św. Anny⁹, a Piskorski uświetnił homilią profesję córki

¹ *Liber Perceptorum...*, s. 16. Chodzi zapewne o żonę Giuseppa Gherardiniego, osiadłego w Krakowie florentczyka, który był w Krakowie dość znaczną postacią. W r. 1733 Jacek Łopacki wręczył mu uroczyste order św. Stefana (zob. *Exemplar* 1762, k. B 6r).

² Przykładowo urządzenie kaplicy św. Jana Chrzciciela kosztowało 2682 złp i 24 gr, św. Józefa – 2620 złp i 6 gr, a św. Katarzyny – 3187 złp i 8 gr. (*Rationes Perceptorum...*, s. 250, 257, 262).

³ Wyniósł on 2842 złp i 20 gr, które artysta otrzymał 31 XII 1695 za wykonanie dekoracji prezbiterium (*Rationes Perceptorum...*, s. 100).

⁴ Zob. s. 16.

⁵ Zob. s. 292, 293.

⁶ Kurzej 2012a, s. 434, 435.

⁷ Piskorski 1706, s. 477, 490, 619, 753, 807; Kurzej 2012a, s. 437, 438, 447–450.

⁸ Kurzej 2012a, s. 462, 463, 467.

⁹ Zob. s. 52.

tych ostatnich u krakowskich wizytok¹⁰. Profesor najprawdopodobniej znał też Zygmunta Zaleskiego, dla którego Fontana pracował w kamienicy Hipolitów¹¹, a niewykluczone, że zetknął się również z Janem Żydowskim, którego bliskie związki z Sobieskimi znalazły wyraz we wspaniałej dekoracji salonu kamienicy Pod Gruszką, gdzie sztukaterie (il. 444) połączono z olicowaniem ścian unikatowym zespołem fliz z Fryzji¹².

Wśród zatrudnianych przez Piskorskiego malarzy najwybitniejszym był Paolo Pagani, który bez wątpliwości należy do najlepszych artystów czynnych w jego czasach. Karierę rozpoczął w Wenecji, następnie przebywał na wiedeńskim dworze cesarza Leopolda I Habsburga, a stamtąd trafił do Kromieryża, gdzie pracował głównie dla biskupa Karola Liechtensteina-Castelcorna. Tam Pagani zetknął się z Baltazarem Fontaną, który został ojcem chrzestnym jego syna Paola, i mógł polecić go Piskorskiemu¹³. Nie ma jednak pewności, czy uczony miał okazję, by osobiście spotkać się z malarzem. Karpowicz, starając się rozbudować jego polski dorobek, przypisał mu najpierw autorstwo słabo zachowanych fresków w zakrystii kościoła Mariackiego, a potem jeszcze niewyraźny rysunek przygotowawczy na sklepieniu kamienicy Pod Gruszką i freskowe medaliony w podłęczach arkad kaplicy św. Sebastiana w kościele św. Anny¹⁴. Żadna z tych atrybucji nie wydaje się trafna¹⁵, a ostatnia jest ewidentnie błędna, gdyż wspomniane malowidła są archiwalnie stwierdzoną pracą Karola Dankwarta¹⁶. Przypuszczenie o pobycie Paganiego w Polsce zdaje się potwierdzać wzmianka w życiorysie spisany przez artystę w r. 1701, wskazująca na pobyt w Krakowie i Warszawie na przełomie r. 1695 i 1696¹⁷. Musiał on być stosunkowo krótki, gdyż skądinąd wiadomo, że przynajmniej do lipca r. 1695 malarz przebywał na Morawach, a już od 26 III następnego roku jego pobyt jest udokumentowany w rodzinnej Valsoldzie¹⁸. Ten czas odpowiada przyjętemu w literaturze datowaniu obrazu w kaplicy św. Sebastiana na koniec

¹⁰ Piskorski 1706, s. 823.

¹¹ Zob. s. 273.

¹² Zob. Oczko, Plusis 2014, 54, 67.

¹³ Morandotti 2000, s. 100–103, 177–179.

¹⁴ Karpowicz 1991, s. 112–115; Karpowicz 1999.

¹⁵ Pierwsza z tych atrybucji została obalona przez Pawła Pencakowskiego (Pencakowski 1994, s. 100), a do wszystkich odniósł się sceptycznie Alessandro Morandotti (Morandotti 2000, s. 179).

¹⁶ *Rationes Perceptorum...*, s. 116.

¹⁷ Geddo 1998, s. 201. Malarz napisał, że wyjechał z Polski za pozwoleniem królowej, dla której pracował, ale jego prac dla Marii Kazimiery Sobieskiej nie zidentyfikowano. Karpowicz podejrzewał, że Pagani mógł dla niej pracować w warszawskim kościele Sakramentek, jednocześnie żałując, że z braku przekazów ikonograficznych takiego przypuszczenia nie da się zweryfikować (Karpowicz 2012, s. 31). Cristina Geddo uznała, że Pagani wyjechał do Warszawy jesienią lub zimą r. 1695, a opuścił to miasto w styczniu lub lutym następnego roku, gdyż 26 III był już w ojczyźnie.

¹⁸ Morandotti 2000, s. 99, 100.



r. 1695¹⁹. Trzeba jednak zaznaczyć, że wykonanie tego typu dzieła nie wiązało się bynajmniej z koniecznością sprowadzania artystów na miejsce, a ci woleli raczej pracować w swoim studio (według zamówienia, w którym określano nie tylko temat, ale też umiejscowienie płótna i warunki

442. Kraków, kościół Karmelitów na Piasku, fasada, Św. Anioł, Matka Boska, Św. Albert, wyk. Baltazar Fontana (?), fot. M. Kurzej



oświetleniowe) i wysyłać obrazy zleceńodawcom²⁰. Charakterystycznym przykładem jest obraz Dankwarta w kaplicy św. Jana Chrzciciela, który – mimo wielokrotnych pobytów artysty w Krakowie – został przywieziony z Nysy²¹. Wniosek, że artysta z Valsoldy był w Krakowie raczej słabo znany, potwierdzają wzmianki o jego obrazie w kościele

443. Kraków, pałac Pod Krzysztofory, gabinet, fot. M. Kurzej

¹⁹ Morandotti 2000, s. 132.

²⁰ Haskell 1963, s. 8.

²¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 249.



444. Kraków, kamienica Pod Gruszką, salon, fot. M. Kurzej

445. Chiasso, kościół par., *Męczeństwo św. Witalisa*, mal. Paolo Pagani, fot. M. Kurzej

św. Anny. Buchowski przekreślił jego nazwisko na Pagari¹, a w księdze rachunkowej został wspomniany jako malarz króla hiszpańskiego Don Pagani, co pozwala przypuszczać, że autor zapiski wziął go za Hiszpana².

Niezależnie od okoliczności zamówienia wspomnianego obrazu trzeba podkreślić, że dokonano wyboru, który pozwolił na idealne dobranie autora do planowanego tematu. Pagani był zapewne przede wszystkim znany jako specjalista od aktu (il. 445), gdyż już w okresie wiedeńskim dał się poznać jako twórca znakomitych scen mitologicznych, odznaczających się doskonałym opanowaniem anatomii, i mógł uchodzić za godnego następcę Bartholomeusa Sprangera i Petera Paula Rubensa³. Przedstawienie samotnego świętego, który po nieskutecznym rozstrzelaniu odbiera palmę męczeństwa, dało malarzowi okazję do popisania się monumentalną kompozycją nagiego ciała, które niekonwencjonalnie upozował w pozycji półleżącej na diagonalu płótna (il. 243). Ukazanie Sebastiana po pierwszej, nieudanej egzekucji, a przed odnalezieniem przez św. Irenę było w w. XVII popularnym tematem nie tylko w malarstwie, czego wymownym przykładem jest wiersz papieża Urbana VIII, inspirowany obrazem o takiej ikonografii. Utwór ten zasługuje na uwagę jako przykład wzajemnych inspiracji między sztuką malarską a literaturą i ich wspólnego postrzegania przez wybitnego mecenasa:

¹ Buchowski, 1703.

² *Rationes Perceptorum...*, s. 263.

³ Morandotti 2000, s. 87. Na temat zwyczaju specjalizowania się malarzy w poszczególnych tematach zob. np. Haskell 1963, s. 11.



Depictus Christi miles, quem spicula figunt,
Os neque viventis, nec morientis habet.
Ne cadat expirans metuis, quem vivere cernis,
Teque pio sensu vulnera saeva cient:
Sed placide, quamquam sic saucius, inspicit astra,
Dum labra suppliciter more precantis hiant.
Non datur artificio vocem depingere: pinxit
Hunc tamen, ut credas talia verba loqui:
Vincula solve: tuum Iesu sitit anxia visum
Mens mea, ceu fontis cervus anhelus aquam⁴.

Namalowany rycerz Chrystusa, którego przebijają strzały,
Twarz ma ani żywego, ani umarłego.
Boisz się, by nie padał martwy, którego masz za żywego
I twoją pobożną myśl wzruszają okrutne rany.
Lecz spokojnie, choć tak ranny, spogląda w gwiazdy,
Dopóki wargi otwierają się delikatnie
jak w modlitwie.
Nie dane artyście malować głosu? Namalował
Ten jednak, byś uwierzył, jakie mówi słowa:
Uwolnij z więzów Jezu, Twojego widoku
pragnie niespokojny
Mój umysł, jak zmęczony jeleni źródła wody.

⁴ Barberini 1642, s. 155. Tam też zgrabniejsza wersja grecka, zapewne pierwotna w stosunku do autorskiego przekładu łacińskiego.

Sebastian Piskorski z pewnością zdawał sobie sprawę, że Pagani jest malarzem wyższej klasy niż wszyscy pozostali, z którymi miał do czynienia. Świadczy o tym wzmianka w księdze rachunkowej, według której jego obraz został wyceniony na 100 talarów, co znacznie przekraczało honoraria za obrazy do pozostałych kaplic⁵. Wydaje się więc, że profesor świadomie wyróżnił fundowany przez siebie ołtarz szczególnie cennym płótnem, które trzeba zaliczyć do najwspanialszych, jakie powstały na polskie zamówienie w XVII stuleciu.

Można żałować, że Piskorski nie powierzył Paganemu realizacji malowideł monumentalnych, gdyż klasa tych, które artysta wykonał w r. 1697 na sklepieniu kościoła w rodzinnym Castello Valsolda (il. 446), dystansuje wszystkie dzieła tego typu powstałe w naszym kraju. Nie wiadomo, czy jego zaangażowanie do wykonania fresków w kościele św. Anny w ogóle brano pod uwagę, ale nawet zakładając, że na przeszkodzie nie stały jego plany⁶ ani ograniczenia finansowe zleceniodawcy⁷, można się domyślać jeszcze jednej przesłanki przeciwko takiej decyzji. Pagani uzyskał najlepszy efekt, mając do dyspozycji całą jednolitą powierzchnię sklepienia, której zapewnienie wymagałoby rezygnacji ze sztukaterii, a zatem istotnej zmiany koncepcji artystycznej wnętrza.

Malarzem, który – podobnie jak Fontana – dzięki Piskorskiemu zostawił w Krakowie swoje największe dzieło, był Karol Dankwart. Syn szwedzkiego pułkownika, osiadły w Nysie, działający głównie na Śląsku, a także w hrabstwie kłodzkim, pozostawił też interesujące obrazy na Morawach⁸. W Krakowie został zatrudniony ze względu na wcześniejsze prace na Jasnej Górze⁹, dzięki którym prawdopodobnie uzyskał tytuł malarza królewskiego¹⁰. Artysta uzupełnił tam freskami bardzo nieudaną dekorację sztukatorską (il. 60). Można przypuszczać, że zaangażowano go ze względu na umiejętność wyprowadzania malowideł poza stiukowe obramienia, którą się tam popisał, ratując efekt artystyczny wnętrza¹¹. Na tę cechę jego twórczości zdaje się też wskazywać wzmianka Buchowskiego, który odnotował, że Dankwart to „acurattissimus et primus pictoriae



ad recentia artis, in Urbe author excellentissimus”, czyli pierwszy autor nowej sztuki malarzkiej w mieście¹².

28 VII 1696 Piskorski zapłacił malarzowi 222 złp za malowidło na sklepieniu prezbiterium i podarował mu „szkatułę klecką wielką” wartą 60 złp, „zachęcając go, aby powrócił

446. Castello Valsolda, kościół par., sklepienie nawy, mal. Paolo Pagani, fot. M. Kurzej

⁵ *Rationes Perceptorum...*, s. 263. Zob. s. 282.

⁶ Zob. Geddo 1998.

⁷ Skoro ołtarzowy obraz Paganiego był wart półtora raza więcej niż Dankwarta (zob. *Rationes Perceptorum...* s. 249, 263), to można przypuszczać, że o tyle droższe byłyby również jego freski.

⁸ Na temat Dankwarta i jego dorobku zob. zwłaszcza Jirka 1985; Karpowicz 2002 (tam błędna atrybucja obrazu w Skaryszewie i bardzo wątpliwa – fresków w Konarzewie); Ptak 2005; Koziół 2006b (tam wątpliwa atrybucja obrazów ukazujących Ernesta z Pardubic, które nie mają widocznej warstwy malarskiej z końca XVII lub początku w. XVIII); Koziół 2015; Muła 2006; Ptak-Gusin 2006; Ptak-Gusin 2007; Kurzej 2016d.

⁹ Zob. s. 61.

¹⁰ Ptak 2005, s. 105.

¹¹ Kurzej 2012a, s. 290–299, 404, 405.

¹² Buchowski 1703, k. 13v.

in septembri do tejsze roboty i dalszych”¹. Prawdopodobnie w tym roku Dankwart wykonał jeszcze freski w kopule kaplicy św. Anny w kościele Bernardynów w Świętej Annie koło Przyrowa², następnie pozostał dłużej w Nysie, gdzie urodził mu się syn, ochrzczony 1 XI³, a dziesięć dni później dotarł do Krakowa, skąd wyjechał już po pięciu kolejnych, zdążywszy zapewne jedynie namalować sześć niewielkich medalionów w podłęczach kaplicy św. Sebastiana. W dodatku nie zamierzał się on w pełni wywiązać z umowy, gdyż wzmiankę o jego przybyciu opatrzone adnotacją „alios pictor adscitus fuerit contra verbum datum”. Może ona oznaczać, że wbrew wcześniejszym ustaleniom malarz zatrudnił podwykonawcę lub też przekazał komuś część przyjętego zlecenia. Zobowiązał się jednak powrócić, pobierając zadek „na farby do malowania kościoła”, i w następnych latach wywiązał się z tego zadania. W lipcu r. 1697 ukończył dekorację prezbiterium, kaplicy św. Jana Kantego i część malowideł w kaplicy św. Krzyża, rok później, w czerwcu i lipcu, pomalował sklepienie nawy i pendentywy kopuły. W czerwcu r. 1699 przysłał obraz do kaplicy św. Jana Chrzciciela⁴, a w październiku trzy jego obrazy trafiły do kościoła Klarysek w Starym Sączu⁵. Przerwę od zleceń w kolegiacie św. Anny Dankwart wykorzystał na prace w kościele Jezuitów w Poznaniu, gdzie wykonał cykl malowideł w głównej przestrzeni świątyni, a iluzjonistyczną kwadraturę nad przęsłem krzyżowym, którą „copulam ad normam romanam expressit”⁶. Do Krakowa przyjechał ponownie 29 VI 1703, w pierwszych dniach lipca sporządził projekty i przystąpił do pracy, a już 17 X (jak odnotowano – „in previgilio s. Lucae Evangelistae et pictoris”) pomimo czterotygodniowej przerwy w pracy spowodowanej chorobą odebrał zapłatę za wielki fresk w czaszy, postaci na filarach, boczne malowidła w kaplicy św. Krzyża i wizerunek św. Cecylii pod chórem muzycznym⁷. Z powodu choroby Piskorski nie mógł obejrzeć tych prac, a najprawdopodobniej też spotkać się z malarzem, więc ten zostawił mu na pożegnanie list z życzeniami zdrowia i ujmującym porównaniem do wodza i generała artystów:

Illustrissime Domine Domine.

Quid miles est sine duce vel generalem suum, sum ego miser sine praesentia Illustrissimi Domini mei. Relinqui multos sanctos in cupuleo nostrae, plene spem Illustrissimum Dominum in terra invenire. Deus dat,

¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 110.

² Zob. Karpowicz 2002, s. 168, 170; Wardzyński 2008, s. 437; Kurzej 2012a, s. 596, 597.

³ Ptak-Gusin 2007, s. 195.

⁴ *Rationes Perceptorum...*, s. 116, 125, 137, 139, 239, 249.

⁵ Zob. s. 68.

⁶ *Historia collegii posnanensis...*, s. 70. Prace te zostały w znacznym stopniu zniszczone lub gruntownie przemalowane (Zob. Kurzawa 1997; Kusztelski 2000).

⁷ *Rationes Perceptorum...*, s. 204, 209.

ut opus meus sic placuit, cum talem corde et affectu ego feci. Deus dat Illustrissimum sanitatem et omni felicitas ut diu possum manere

Seruus obligatissimus
C. Tanquart⁸.

Jaśnie Oświecony Panie,

Kim jest rycerz bez swojego wodza albo generała, tym jestem ja biedny bez obecności mojego Jaśnie Oświeconego Pana. Zostawiłem wielu świętych w naszej kopule, pełny nadziei, że jeszcze spotkam Jaśnie Oświeconego Pana na tym świecie. Dałby Bóg, żeby dzieło moje tak się podobało, z jakim sercem i wzruszeniem je tworzyłem. Niech Bóg da Jaśnie Oświeconemu zdrowia i wszelkiej pomyślności, żebym długo mógł trwać jako

Najwdzięczniejszy sługa
K. Dankwart

Wyrażone tam życzenie malarza, by spotkać się jeszcze z Piskorskim na tym świecie, nie zostało chyba spełnione, gdyż sam był wtedy od kilku lat chory na dnę moczanową⁹, a zmarł 24 V następnego roku¹⁰. W jego krótkiej, zaledwie kilkunastoletniej karierze freski w kościele św. Anny zajmują szczególne miejsce, będąc jego największym osiągnięciem w zakresie malarstwa monumentalnego. Prawdopodobnie tylko w Krakowie Dankwart miał okazję, by popisać się wielką swobodną kompozycją panoramiczną, która dla schorowanego artysty okazała się podsumowaniem i zamknięciem drogi twórczej.

Piskorskiemu prawdopodobnie zależało, by wewnątrz kościoła św. Anny sprawiał wrażenie artystycznej jednorodności, toteż trudno zrozumieć decyzję o zaangażowaniu tam większej liczby malarzy. Można jedynie przypuszczać, że wpłynęły na nią ograniczone możliwości Dankwarta, któremu profesor powierzył wykonanie większości fresków w głównej przestrzeni kościoła. Przeważającą część malowideł w kaplicach przynawowych wykonał Innocenty Monti. Okoliczności jego zatrudnienia nie są znane; jak się wydaje, ceniono go za umiejętności kompozycyjne, gdyż został wspomniany jako „inventor acutissimus”¹¹. Pocho-
dzący z Imoli artysta uczył się w Bolonii u Carla Cignanie-

⁸ *Rationes Perceptorum...*, s. 275. List został opisany jako *Litera Nobilis Caroli Tanquart Pictoris Regii Natione Sueci Accolae Nyssensis, quas exaravit et misit Perillustri Canonico Fabricae Directori, qui lecto aegritudinibus affixus, videre opus depictae copulae, apostolorum, et aliorum ornamentorum finitam operam non valuit / List szlachetnego Karola Dankwarta malarza królewskiego narodowości szwedzkiej, mieszkańca Nysy, napisany i wysłany do Jaśnie Oświeconego Kanonika Dyrektora Fabryki, który chorobą przykuty do łóżka nie mógł zobaczyć dzieła pomalowanej kopuły, apostołów i ukończonego dzieła innych ozdób.*

⁹ *Historia collegii posnanensis...*, s. 70 – tam Dankwart został odnotowany jako „homo podagricus et chiragricus”.

¹⁰ Ptak-Gusin 2007, s. 202.

¹¹ Buchowski 1703, k. 13v.

go i pozyskał tam kilka prestiżowych zamówień, na czele z płótnem ukazującym Obrzezanie do kościoła Jezuitów w Mirandoli. Prace w kościele św. Anny są jego pierwszym dziełem w Europie Środkowej. Później malarz działał też na Morawach, uzupełniając malowidłami sztukaterie Fontany w bibliotece opactwa Norbertanów w Hradisku (il. 265), kaplicy św. Antoniego przy kościele Bernardynów w Ołomuńcu oraz w refektarzu klasztoru tego zakonu w Hradyszczu Węgierskim¹² (il. 447).

Piskorski najpierw powierzył Montiemu wykonanie obrazu do ołtarza św. Józefa, za który malarz odebrał honorarium 31 VIII 1698. Za biejtram do tego obrazu zapłacono jednak dopiero w r. 1701, zapewne bezpośrednio przed jego osadzeniem w ołtarzu, można więc przypuszczać, że malarz przysłał zwinięte płótno ze swojej pracowni, a do Krakowa przyjechał dopiero w następnym roku. Wtedy namalował obraz do ołtarza św. Piotra oraz sceny z Esterą i Judytą w kaplicy Matki Boskiej, a w kolejnym dokończył prace w tej kaplicy i ozdobił przeciwległe oratorium św. Katarzyny oraz sąsiednie św. Jana Chrzciciela. W r. 1702 Monti przystąpił do prac nad malowidłami na ścianach kaplicy św. Jana Kantego, które 19 VIII przerwał i wyjechał z Fontaną do Ołomuńca „reiterując przed Szwedami”, a ukończył dopiero w następnym roku, kiedy to wykonał też freski w przedsionkach i 2 VI odebrał za nie honorarium¹³.

Według księgi rachunkowej w kościele św. Anny pracował również nieznaną skądinąd Karol Monti. Wobec braku innych wiadomości na jego temat Karpowicz uznał, że wzmianka ta jest wynikiem jednorazowej pomyłki¹⁴. W rzeczywistości Karol Monti został wspomniany trzykrotnie – dwa razy z nazwiskiem, w związku z wypłatami za sybille namalowane w nawie i dekorację fryzu oraz za anioły po bokach ołtarza głównego (24 XI 1699), a raz jako malarz Karol, który ozdobił pendentywy kaplicy św. Piotra (4 XI 1699)¹⁵. Trudno więc wątpić w jego istnienie, tym bardziej że wniosek Karpowicza, jakoby prace obu Montich były wykonane jedną ręką¹⁶, trzeba uznać jeśli nie za błędny, to przynajmniej nieuprawniony, gdyż malarz, równie dobrze jak sztukator, mógł mieć brata, który pra-

cuje dokładnie tak samo. Freski Karola wydają się jednak odrobinę słabsze, bardziej graficzne i mniej poprawne anatomicznie.

Z Montimi, a przynajmniej z jednym z nich należy też wiązać malowidła w krakowskim kościele Klarysek, które były zapewne drugim krakowskim zleceniem pozyskanym dzięki Piskorskiemu¹⁷. Trudniej rozstrzygnąć, kto uzupełnił stiuki Fontany w innych krakowskich wnętrzach, których malowidła, znacznie gorzej zachowane, wiązano dotychczas z Montim lub Dankwartem¹⁸. Ze stylem bolończyka może się kojarzyć postać lutnisty w gabinecie pałacu pod Krzysztofory, natomiast odważne skręty perspektywiczne w kaplicy św. Jacka przy kościele Dominikanów bliższe są dziełom Szweda, ale daleko idące przemalowania obu tych dzieł wykluczają możliwość jednoznacznej atrybucji.

Spśród artystów lokalnych Piskorski często zatrudniał Kazimierza Kaliskiego, który był prawdopodobnie głównym autorem figur w Grodzisku, a do kolegiaty academic-



¹² Zapletalová 2005; Zapletalová 2007 – tam (il. 4) błędna próba związania malowideł w kościele św. Anny z poszczególnymi malarzami. Badaczka ta przypisała Montiemu również malowidła w pendentywach kopuł kościoła św. Michała w Ołomuńcu, co ze względu na ich stan zachowania należy traktować z dużą ostrożnością (Zapletalová 2013).

¹³ *Rationes Perceptorum...*, s. 203, 248, 249, 251, 253, 256, 257, 259, 263.

¹⁴ Karpowicz 1990, s. 168; Karpowicz 1994, s. 69. Wniosek ten został przyjęty przez Janę Zapletalovą, która zwróciła jednak uwagę, że ojciec Innocentego miał na imię Carlo, które – zgodnie z częstym zwyczajem – mógł przekazać drugiemu synowi (Zapletalová 2007, 210).

¹⁵ *Rationes Perceptorum...*, s. 160, 230, 231, 259.

¹⁶ Karpowicz 1990, s. 168; Karpowicz 1994, s. 69.

kiej wykonał najważniejszy element snycerski, jakim jest krucyfiks na tarczy (il. 195). Ta ostatnia rzeźba, zajmująca w kościele szczególnie eksponowane miejsce, stanowiła też główny produkt jego rzeźbiarskiego asortymentu. Kaliski i jego syn wykonywali tam też niefiguralne prace kamieniarskie¹⁹. Najistotniejsze marmurowe elementy wyposażenia, łącznie z kolumnami mauzoleum Jana Kantego, są jednak dziełem Jana Liszkowica, który nieco wcześniej pracował

447. Hradyszcze Węgierskie, klasztor Bernardynów, refektarz, fot. M. Kurzej

¹⁷ Zob. s. 72.

¹⁸ Zob. Zapletalová 2007, s. 213.

¹⁹ Kurzej 2011. Na temat krucyfiksu w kościele św. Anny zob. też Pencakowski 1996.

przy dekoracji kościoła Wizytek¹. Zdolnym rzeźbiarzem był też anonimowy autor figurek tabernakulum z ołtarza głównego kościoła św. Anny (il. 154, 155), których dynamiczne upozowanie jest ciekawym przykładem recepcji nowych prądów artystycznych. Chociaż ta sama cecha wyróżnia rzeźby tabernakulum w kościele Klarysek, to wykonał je chyba kto inny, na co wskazuje bardziej miękkie opracowanie draperii oraz czytelna zależność od stiukowych figur Fontany. Podobne rozwiązania można też znaleźć w twórczości Jerzego Hankisa, który był najważniejszym miejscowym rzeźbiarzem tego czasu. Nie wiadomo jednak, czy Piskorski zlecał mu jakieś prace, chociaż kilkakrotnie zatrudniali go Szembekowie, a także dominikanie, karmelici i doktor obojga praw ks. Jan Michał Maruchowicz².

Najważniejszym aspektem kontaktów Piskorskiego z artystami, oprócz samego ich wyboru, było ustalenie wysokości ich wynagrodzenia. Dochodzą do tego oczywiście drogą negocjacji, uwzględniając zapewne nie tylko wartość artystyczną. Zróznicowanie kwot wypłaconych autorom obrazów w ołtarzach kaplic zdaje się dobrze odzwierciedlać ich zdolności. Znamienna wzmianka, że obraz Paganiego wyceniono aż na 100 talarów³, nie musi oznaczać, że tyle właśnie za niego zapłacono, ale wskazuje na wartość zbliżoną do dzieł najwybitniejszych malarzy włoskich. Porównywalną cenę 100 skudów⁴ zapłacono w r. 1676 Baccicii za *Śmierć św. Franciszka Ksawerego* do ołtarza w rzymskim kościele św. Andrzeja na Kwirynale. Tyle samo kosztował u niego portret całopostaciowy. W r. 1643 tę samą sumę zapłacono za *Madonnę ze świętymi* Sassoferrata. Droższy był jedynie sam Maratta, który liczył za portret o połowę więcej⁵. Innocenty Monti za *Św. Piotra* dostał 60, a za *Św. Józefa* 50 talarów, zaś Dankwartowi za *Chrzest Chrystusa* zapłacono jedynie 40 talarów⁶. Znacznie wyższe były jego honoraria za wykonanie fresków. Anna Ptak uznała, że zarobki Dankwarta w przeliczeniu na czas pracy były trzykrotnie wyższe niż Fontany⁷. Taki wniosek trudno jednak wywieść ze znanych przekazów archiwalnych, gdyż nie notują one dochodów, a jedynie przychody, z których mistrzowie musieli pokryć koszty opłacenia czeladników i pomocników. Ponadto w większości przypadków nie znamy czasu realizacji zlecenia, a jedynie dzień, w którym zaksięgowano wypłatę. Wyjątkiem są ostatnie prace Dankwarta, które zajęły mu siedem i pół tygodnia i kosztowały aż 550 talarów, co „cum solatio laboris superaddito”, czyli wraz z dodatkiem wyniosło aż 4067 złp i 20 gr⁸. Na wysokość tej sumy wpłynęła zapewne duża powierzchnia fresku w ko-

pule, a może także nowatorstwo takiego rozwiązania oraz trudności techniczne związane z jego wykonaniem. Wypłaty dla malarzy, jakkolwiek czasami wysokie, były daleko niższe od kosztów wykonania sztukaterii. Wynagrodzenie Baltazara Fontany za prace w kościele św. Anny wyniosło łącznie prawie 40 000 złp, czyli prawie 16,5% całości zaksięgowanych wydatków⁹.

Na tle wysokości wypłat dla wykonawców nieproporcjonalnie niska jest kwota 27 złp 10 i gr, którą wypłacono Siemiginowskiemu za projekt mauzoleum św. Jana Kantego¹⁰, zwłaszcza biorąc pod uwagę możliwość wykonania przez niego znacznie większej liczby rysunków, za które nie odnotowano zapłaty. Zaangażowanie malarza na tym polu mogło być częściowo zrekomensowane przez znaczną sumę 1111 złp (ok. 166 tal.), zapłaconą mu za obraz do ołtarza głównego¹¹, którą jednak musiała być proporcjonalna do jego znacznych rozmiarów. Można więc przypuszczać, że rozważano powierzenie mu również malowideł ściennych bądź też interpretować wykonanie projektów jako ofiarę malarza na rzecz kościoła, a zarazem przysługę dla Piskorskiego. Wprawdzie według pośredniego przekazu za *Ukrzyżowanie* do ołtarza głównego warszawskiego kościoła św. Krzyża malarz miał dostać aż 2560 złp (ok. 384 tal.)¹², ale w zestawieniu z zarobkami innych artystów wysokość tej sumy nie wydaje się prawdopodobna.

Dobór artystów przez Piskorskiego oraz trafna wycena ich pracy wskazują na jego doskonałą orientację w sytuacji na rynku sztuki. Dorównał on pod tym względem najambitniejszym mecenasom, przewyższając wielu nieporównywalnie bogatszych zleceniodawców z kręgów świeckiej i duchownej elity, których zlecenia trafiały przeważnie do zupełnie przypadkowych wykonawców. Wymownym przykładem jest tu krakowski kościół Wizytek, ufundowany przez biskupa Jana Małachowskiego i ozdobiony przez miejscowych artystów reprezentujących znacznie niższy poziom¹³, a nawet warszawski kościół św. Krzyża, którego wystrój powstawał pod opieką prymasa Michała Radziejskiego¹⁴.

Przy rozpatrywaniu kontaktów Piskorskiego z artystami należy uwzględnić kategorię mecenatu. W tym celu niezbędne jest jednak doprecyzowanie tego pojęcia, które w dotychczasowych badaniach było zarówno skrajnie zawężane, jak i rozciągane na wszelkie przejawy działalności fundacyjnej. Marek Walczak, krytykując obie te postawy, za cechy wyróżniające mecenasów uznał zaangażowanie w proces powstawania dzieła z powodów estetycznych oraz konsekwentne popieranie tych samych artystów, którzy

¹ Kurzej 2012a, s. 159–162.

² Na jego temat zob. zwłaszcza Pasteczka 2005; Wardzyński 2010.

³ *Rationes Perceptorum...*, s. 263.

⁴ Skud zawierał 24 gr srebra, talar prawie 26 gr.

⁵ Haskell 1963, s. 17, 88, 131.

⁶ *Rationes Perceptorum...*, s. 249, 256, 259.

⁷ Ptak 2007, s. 196.

⁸ *Rationes Perceptorum...*, s. 204, 209.

⁹ *Rationes Perceptorum...*, s. 100, 130, 146, 160, 173, 203, 210, 230, 231, 233, 240, 246, 247, 249, 251, 253, 257, 260, 263.

¹⁰ *Rationes Perceptorum...*, s. 233.

¹¹ *Rationes Perceptorum...*, s. 233.

¹² Zob. Karpowicz 1974, s. 147; Wardzyńska 2010, s. 164.

¹³ Zob. Ignaszewska 1976.

¹⁴ Zob. Wardzyńska 2010.

pozostawali zależni od jednego pracodawcy¹⁵. Te własności, przyjęte na potrzeby jego pracy o działalności fundacyjnej kard. Zbigniewa Oleśnickiego, wydają się dobrze pasować również do sytuacji w okresie nowożytnym, różnicując świadomych mecenasów od osób prowadzących przypadkowo, choć często znacznie rozleglejszą aktywność fundacyjną.

Działalność Piskorskiego określił mianem mecenatu Adam Miłobędzki, zastrzegając, że rektor nie dorósł do podjęcia roli wielkiego mecenasa, ale dzięki swej konsekwentnie zachowywanej orientacji artystycznej, inicjatywie i wpływom w różnych środowiskach wydatnie przyczynił się do rozprzestrzenienia nowatorskich rozwiązań o genezie rzymskiej w środowisku krakowskim¹⁶. Tę stosunkowo ograniczoną skalę należy przede wszystkim związać z sytuacją organizacyjną i finansową, w której uczony, występując nie jako fundator, lecz prowizor, dysponował cudzymi środkami, dołączając do nich własne jedynie w bardzo ograniczonym zakresie. Nie mógł więc samodzielnie decydować o podjęciu fundacji ani zatrudniać artystów na stałe. Pomimo tego był jednak w stanie związać ze sobą na dłużej wybitnych, starannie wybranych twórców, zapewniając im zatrudnienie w kręgu związanych z nim zleceniodawców. W ten sposób Piskorski stał się centralną postacią środowiska artystycznego i – przynajmniej na skalę Krakowa – wybitnym mecenasem, mimo że nie dysponował znaczącym majątkiem osobistym.

Mechanizmy mecenatu artystycznego zostały wnikliwie przebadane w odniesieniu do papieskiego Rzymu, którego stosunki mogły być znane katolickim elitom w Europie Środkowej i warunkować ich upodobania estetyczne. Wśród wielu mecenasów na tronie Piotrowym wystarczy przypomnieć Urbana VIII (Maffea Barberiniego) i Aleksandra VII (Fabia Chigiego), których oprócz wyrafinowanego gustu i szczególnego upodobania dla twórczości Gianlorenza Berniniego łączyło też zamiłowanie do poezji i głęboka fascynacja sztuką. Pierwszy z nich, od młodości zakochany w sztuce i poezji, w niezgrabnych i mało wyrafinowanych wierszach włoskich, łacińskich i greckich nie wykazywał więcej talentu od Piskorskiego¹⁷. Osobowość Barberiniego łączyła pobożność z przesadami i fascynacją astrologią. Zwykle przyjacielski i towarzyski, miewał czasem napady wyjątkowo złego humoru i potrafił być szczególnie małostkowy, stworzył więc świetne warunki do rozwoju sztuki pochlebstwa. Papież sam zaprojektował brązowe tabernakulum i świeczniki do kościoła Niepokalanego Poczęcia Marii, ufundowanego dla kapucynów przez jego brata Antonia Marcella. Dużą rolę w przedsięwzięciach artystycznych odegrali też wszyscy trzej papiescy bratankowie – Francesco, Taddeo i Antonio¹⁸. Ten ostatni

popierał Andree Sacchiego, którego prace ściśle nadzorował, doradzając mu w wyborze tematów oraz środków wyrazu¹⁹. Drugi ze wspomnianych papieży był kimś więcej niż tylko biernym miłośnikiem wytworów artystycznych. Od młodości był głęboko zafascynowany architekturą, rysunkiem i malarstwem, któremu poświęcił niezachowany traktat. Chigi stworzył też interesujący spis obrazów i budowli zachowanych w rodzinnej Sienie. Jednym z jego celów była identyfikacja i ustalenie autorstwa najwcześniejszych dzieł, wyprzedzających twórczość Cimabuego, uznawanego za pierwszego odnowiciela tej sztuki po okresie dominacji *maniera greca*. Praca ta zawierała więc polemikę z Giorgiem Vasarim, który zdaniem autora zbyt mało uwagi poświęcił sztuce jego rodzinnego miasta. Jako papież Aleksander brał czynny udział w kształtowaniu budowli, które fundował, o czym świadczą liczne wzmianki w jego diariuszu oraz zachowane rysunki architektoniczne²⁰.

Za życia Urbana VIII popyt na dzieła sztuki w Rzymie był tak wielki, że mało kto spoza tego miasta mógł się starać o usługi tamtejszych artystów. Sytuacja odwróciła się wraz z upadkiem Barberinich i ograniczeniem papieskiego patronatu, kiedy wielu twórców zaczęło szukać zatrudnienia na Północy. Doprowadziło to do rozbudzenia środkowo-europejskiego popytu i stopniowej poprawy koniunktury artystycznej, zauważalnej od lat 70. W ten sposób, paradoksalnie, spadek prestiżu papiestwa spowodował italianizację kultury na północ od Alp²¹.

Dobrym przykładem tego zjawiska jest sam Bernini, który przez cały pontyfikat Urbana VIII (1623–1644) pracował praktycznie wyłącznie dla niego i jego rodziny. Było to spowodowane obfitością Barberiniowskich zamówień, które nie pozostawiały artyście wiele czasu na inne prace, ale też swoistą zazdrością papieża. Urban VIII zdawał sobie sprawę, że zlecenia dla Berniniego przynoszą chwałę również jemu samemu, a artysta przyjmował inne zamówienia tylko za zgodą swojego głównego mecenasa²². Ich współpraca była niezwykle owocna, gdyż twórcę i zleceniodawcę łączyła nie tylko wszechstronna fascynacja historią i kulturą, ale też dramatyczna ostentacja uczuć religijnych i ogromne ambicje²³. Barberini nakłaniał Berniniego do podejmowania prac architektonicznych i malarskich, których rzeźbiarz wcześniej nie wykonywał, widząc w sobie nowego Juliusza II i chcąc, podobnie jak wielki poprzednik, zostać mecenasem drugiego Michała Anioła²⁴. Według Baldinuciego Urban VIII

¹⁹ Haskell 1963, s. 43, 50, 57.

²⁰ Morello 2008, s. 116–119, 127, 229, 230.

²¹ Haskell 1963, s. 169, 170, 199.

²² Haskell 1963, s. 36, 37. O mecenacie Urbana VIII zob. także Schütze 2007.

²³ Haskell 1963, s. 62. O pobożności Berniniego zob. Morello 2008, s. 131–137, 240–245.

²⁴ Białostocki 1962, s. 151, przyp. 23; Fagiolo dell'Arco 2002, s. 127.

¹⁵ Walczak 1992, s. 58 (tam przegląd starszej literatury).

¹⁶ Miłobędzki 1980, s. 417.

¹⁷ Zob. Barberini 1642.

¹⁸ Haskell 1963, s. 24, 40, 43, 50, 57.

aveva concepita in se stesso una virtuosa ambizione, che Roma nel suo pontificato, e per sua industria giungesse a produrre un'altro Michelangelo, tanto più, perchè già eragli sovvenuto l'alto concetto dell'altar maggiore di S. Pietro, nel luogo, che diciamo la Confessione; come ancora di far dipingere a lui tutta la Loggia delle benedizioni. Il perchè gli significò esser gusto suo, che egli s'ingegnasse d'applicar molto del suo tempo in istudi d'architettura e pittura, a fine di congiungere alle altre sue virtù in eminenza anche queste belle facoltà¹.

wzbudził w sobie samym taką cnotliwą ambicję, żeby Rzym za jego pontyfikatu i dzięki jego pomysłowości wzniósł się by wydać drugiego Michała Anioła, tym większą, że już towarzyszył mu wzniósł koncept ołtarza głównego u św. Piotra, w miejscu, które nazywamy konfesją. Pragnął też zlecić Berniniemu pomalowanie całej loggii Błogosławieństw. Dlatego zaznaczył, że spełniłoby się jego życzenie, gdyby ten postarał się poświęcać wiele czasu na studia nad architekturą i malarstwem, żeby mógł dołączyć te dwie piękne sztuki do doskonałości innych swoich cnot.

Te pragnienia stanowią kontekst dla słynnej wypowiedzi tego mecenasa o wzajemnym szczęściu, które doprowadziło do jego spotkania z artystą:

E gran fortuna la vostra, o cavaliere, di veder papa il cardinal Maffeo Barberino; ma assai maggiore fortuna nostra, che il cavalier Bernino viva nel nostro pontificato.

Kawalerze, to twoje wielkie szczęście widzieć jako papieża kardynała Maffea Barberiniego, ale znacznie większe szczęście dla nas, że kawaler Bernini żyje za naszego pontyfikatu².

Po czasach Innocentego X (1644–1655) Bernini odzyskał dominującą pozycję w środowisku artystycznym za Aleksandra VIII (1655–1667), z którym połączyły go przyjaźń i owocna współpraca. Przynajmniej ta ostatnia była chyba jeszcze bliższa niż w przypadku Barberiniego, gdyż liczne przesłanki wskazują, że artysta nie tylko tworzył pod wpływem inspiracji mecenasa, ale obaj projektowali wspólnie – o czym papież wspominał w swoim diariuszu³.

Ten sugestywny topos związku wielkiego papieża z genialnym artystą mógł być Piskorskiemu znany. Świadoma próba naśladowania papieskiego mecenasu musiałaby oczywiście przerastać zarówno możliwości, jak i ambicje krakowskiego kapłana, ale niewykluczone, że pod tym wpływem starał się on zacieśnić relacje z artystami, a także

pomóc im w zdobywaniu zleceń u zaprzyjaźnionych osób i instytucji, a może również zniechęcić do pracy dla przeciwników. Fakt, że zarówno Michał Anioł, jak i Bernini byli przede wszystkim rzeźbiarzami, mógł zaś poskutkować skupieniem największej uwagi Piskorskiego na Fontanie. On też najbardziej się rozwinął podczas pracy w Krakowie, nie tylko poszerzając zestaw stosowanych motywów⁴, ale też ucząc się może od Piskorskiego kierowania większym zespołem wykonawców.

Sam Piskorski mógł rozwinąć takie umiejętności przygotowując spektakle w teatrze nowodworskim. Ta funkcja wiązała się ze znacznym wpływem na życie kulturalne miasta⁵, dawała też znakomitą okazję do przećwiczenia sposobów oddziaływania na widza, nie tylko za pomocą dźwięku i ruchu, ale również pozy, gestu, obrazu i światła. Poza tym budowa dekoracji była doskonałą szkołą rozwiązań z zakresu architektury monumentalnej. Na ich zastosowanie przez Piskorskiego wskazuje wzmianka o budowaniu teatrów w panegiryku Podgórskiego⁶, który musiał dobrze znać ten aspekt działalności przyszłego rektora, gdyż później sam opiekował się sceną nowodworską⁷.

Twórczość sceniczna była ważnym polem zaangażowania dla samego Berniniego, który działał też jako autor i realizator przedstawień teatralnych. Według Baldinucciego jego sztuki odznaczały się wyrafinowanymi konceptami treściowymi oraz środkami wyrazu, do których należało też zastosowanie machin do tworzenia „efektów specjalnych”. W przedstawieniu *L'Inondazione del Tevere* wpuścił na widownię wodę, która zmusiła widzów do opuszczenia miejsc i dopiero w ostatniej chwili została wypuszczona ukrytą śluzą⁸. Zaangażowanie artysty w sztukę sceny dało asumpt do postrzegania jego roli jako reżysera życia artystycznego w Rzymie⁹. Wydaje się, że takie określenie jeszcze lepiej pasuje do krakowskiego profesora, który miał znaczny wpływ na sztukę nie będąc artystą ani samodzielnym fundatorem.

Właściwym punktem wyjścia do wszystkich aspektów działalności artystycznej była dla Piskorskiego twórczość literacka, ówczesnie powszechnie traktowana jako nadrzędna w stosunku do innych dziedzin sztuki i faworyzowana w nauczaniu akademickim¹⁰. Podstawą warsztatu dramaturga, konceptora i kaznodziei były poetyckie środki wyrazu, nauczane na wydziale sztuk i doskonalone podczas pisania licznych panegiryków. Dlatego ocena czysto formalnej wartości poezji Piskorskiego, podobnie jak innych pisarzy uniwersyteckich, powinna stać się przedmiotem osobnych badań.

⁴ Zob. Stehlík 1976, s. 27; Stehlík 1981, s. 127–133; Ptak-Gusin 2007, s. 197; Kurzej 2012, s. 180.

⁵ Na temat znaczenia teatru szkolnego w XVII w. zob. van Dülmen 2005, s. 184.

⁶ Podgórski 1707, k. br. Zob. s. 27, 28.

⁷ Targosz 1976, s. 37.

⁸ Baldinucci 1682, s. 75, 76. Zob. też Haskell 1963, s. 58.

⁹ Fagiolo dell'Arco 2002, s. 7–12.

¹⁰ Zob. s. 191.

¹ Baldinucci 1682, s. 11. Bernini był porównywany do Michała Anioła również przez innych współczesnych mu znawców sztuki (Morello 2008, s. 228, 229).

² Baldinucci 1682, s. 10.

³ Morello 2008, s. 116, 127, 128, 227.

Wstępne i z konieczności wrywkowe porównanie fragmentów jego wierszy z dziełami współczesnych mu panegirystów pozwala zaliczyć go do wyróżniających się poetów krakowskich 2. połowy w. XVII. Choć raczej ustępował on talentem Biezanowskiemu, Arteńskiemu czy Podgórskiemu, jego wiersze odznaczają się nie tylko ciekawymi i wyszukаныmi konceptami, ale też przeważnie zgrabnym metrum i trafnym użyciem środków stylistycznych. Dorobek Piskorskiego pozwala też na zaobserwowanie procesu doskonalenia warsztatu poetyckiego, który we wczesnych wierszach zawierał więcej zbyt ryzykownych porównań i nieścisłości logicznych¹¹.

Popularność uczonego jako poety i kaznodziei mogła mieć duży wpływ na rozwój jego kariery jako konceptora.

Panegiryki służyły zdobyciu poparcia możnych, a homilie miały prawdopodobnie duże znaczenie w zapewnieniu przychylności klarysek, dzięki któremu mógł on zrealizować swój pierwszy wielki koncept w Grodzisku. Z kolei powodzenie tego przedsięwzięcia było najistotniejszym argumentem za powierzeniem mu kierownictwa prac w kościele św. Anny. Zdobywszy tę pozycję, Piskorski stał się uznanym ekspertem w sprawach sztuki, którego doradztwo mogło mieć duże znaczenie przy konstruowaniu programów treściowych, wyborze konkretnych rozwiązań formalnych oraz zatrudnieniu wykonawców. W ten sposób mógł kształtować środowisko artystyczne, odgrywając w nim rolę podobną do reżysera bądź impresaria.

¹¹ Bardzo ciekawym przykładem ich dostrzeżenia przez czytelnika z epoki jest zachowany w Ossolineum egzemplarz panegiryku ku czci Mikołaja Oborskiego (Piskorski 166ob), na którym (sądząc po kroju pisma jeszcze w w. XVII) naniesiono krytyczne uwagi do niektórych wersów. Przy jednej z bardziej karkołomnych metafor znalazł się np. trafny dopisek „sensus deest”.

NIHIL GRATIOSIUS IN POLONIA DIVAE ANNAE BASILICA. SEBASTIAN PISKORSKI A SZTUKA 2. POŁOWY W. XVII I XVIII

Znaczenie działalności Piskorskiego widać najwyraźniej na tle współczesnych mu przedsięwzięć artystycznych. Krakowska architektura sakralna długo nie dorównywała jezuickiemu kościołowi śś. Piotra i Pawła (il. 448) nie tylko pod względem rozmiaru, ale też klasy artystycznej¹. Sam zakon nie zdołał uzupełnić architektury tej budowli odpowiednim wystrojem i wyposażeniem, a troska o jego jednorodność ograniczyła się jedynie do powtarzania schematu dekoracji sztukatorskich w kaplicach, które urządzano stopniowo, w miarę pozyskiwania fundatorów i przy pomocy przypadkowych, przeważnie lokalnych wykonawców². Szansą na stworzenie ambitniejszego programu wnętrza była dla Towarzystwa budowa kościoła w Poznaniu, którą kierował wybitny intelektualista Bartłomiej Nataniel Wąsowski³, a po jego śmierci Jan Poradowski i Franciszek

najistotniejszym elementem były częściowo zachowane malowidła Karola Dankwarta, w programie których połączono wątki odnoszące się do postaci patrona kościoła – św. Stanisława ze Szczepanowa, jego imiennika i polskiego świętego zakonu – Stanisława Kostki oraz założyciela Towarzystwa – św. Ignacego Loyoli, którym poświęcono ołtarze w transepcie, zrealizowane, podobnie jak główne, dopiero w latach 30. w. XVIII⁵. Drugorzędne znaczenie mają należące do pierwszej fazy elementy sztukatorskie, a projekt dekoracji, o kompozycji podporządkowanej gurtom i szwom sklepiennym, jest raczej schematyczny i monotony. Jego najciekawszym elementem była zapewne niezachowana kwadratura imitująca kopułę na skrzyżowaniu naw⁶, co nie zmienia faktu, że kościół poznański wyraźnie ustępuje krakowskiej kolegiacie nie tylko spójnością wystroju, ale też jego klasą artystyczną, zwłaszcza pod względem rzeźbiarskim.

To samo można powiedzieć o pierwszym wielkim zespołem fresków Dankwarta w Rzeczypospolitej, zdobiącym sklepienia bazyliki na Jasnej Górze (il. 60). Do odbudowy średniowiecznego kościoła po pożarze zatrudniono tam czynnego na Śląsku architekta Domenica del Signore⁷ oraz grupę sztukatorów o bardzo niskich kwalifikacjach, zwłaszcza do wykonywania dekoracji figuralnych. Malowidła, które na szczęście skutecznie odciągają uwagę widza od niedoskonałości stiuków, podobnie jak w Poznaniu ściśle trzymają się pól wyznaczonych przez architekturę sklepień, z wyjątkiem dynamicznych kompozycji pośrodku kolebek prezbiterium i nawy głównej, gdzie zdecydowanie je przełamują, w znacznym stopniu zasłaniając sztukaterie⁸. Program tej dekoracji wydaje się równie mało spójny co jej forma. Malowidła w prezbiterium ukazują dzieje i chwałę Krzyża Świętego, w nawie głównej – Niepokalanie Poczętą Marię, triumf jej jasnogórskiego wizerunku, opiekę nad klasztorem i królestwem oraz cuda, a w nawach bocznych – emblematy i alegorie odnoszące się do jej łask.

Po ukończeniu prac w kościele cykl malowideł zrealizowano również w refektarzu. Składają się na niego sceny alegoryczne, personifikacje cnót oraz emblematy, odnoszące się do życia we wspólnocie oraz spożywania cielesnych i duchowych pokarmów. Autora programu tej dekoracji domyślano się w osobie paulińskiego teologa i pisarza Ambrożego Nieszporkowicza, który w erudycyjnej pracy *Officina emblematarum* zebrał i omówił symbole maryjne⁹.



Poniński⁴. Wystrój (il. 449), realizowany zapewne pod ich nadzorem, pierwotnie objął tylko główną przestrzeń kościoła, którą ozdobiono przed konsekracją w r. 1705. Jego

¹ Krasny 2015.

² Kurzej 2012a, s. 333–341.

³ Baranowski 1975.

⁴ *Historia collegii posnanensis...*, s. 70. Tam pierwszy z nich określony jako „procurator domus et fabricae”, drugi jako „praefectus templi”.

⁵ Kurzawa 1997.

⁶ Zob. Kurzawa 1997, s. 257.

⁷ Wardzyński 2008, s. 420–429.

⁸ Kurzej 2012, s. 290–295.

⁹ Łuszczek 1992.



◀ 449. Poznań, kościół Jezuitów, fot. M. Kurzej



450. Kraków, kościół Bernardynów, fot. M. Kurzej



◀ 451. Kraków, kościół Karmelitów Bosych na Wesołej, fot. M. Kurzej



452. Kraków, katedra, kaplica Wazów, Św. Mateusz, fot. M. Kurzej

Niewykluczone, że w podobnym charakterze był on też zaangażowany w powstanie malowideł w kościele, choć trzeba podkreślić, że jego udział w obu tych pracach jest czysto hipotetyczny.

Jedynym polskim wnętrzem kościelnym, które można porównać z krakowską kolegiatą wydaje się więc kościół Bernardynów na Czerniakowie (il. 83), który wyprzedza ją chronologicznie, lecz ustępuje pod względem poziomu wykonania stiuków i znacznej części malowideł. Jego program odznacza się wprawdzie wyjątkowym bogactwem i oryginalnością, jest jednak od krakowskiego mniej wyrafinowany, a nagromadzenie wątków wydaje się w nim przeważać nad retoryczną klarownością przekazu¹⁰.

Wyjątkowość kościoła św. Anny widać jeszcze wyraźniej na tle sztuki Krakowa, gdzie koniunktura na rynku budowlanym, ożywiona odbudową po zniszczeniach z czasu wojen szwedzkich, nie zaowocowała zatrudnieniem zdolniejszych architektów i dekoratorów. Charakterystycznymi przykładami są wielka, lecz mało wyrafinowana bazylika (il. 450) wzniesiona w l. 1659–1680 dla krakowskich bernardynów oraz współczesny jej kościół nowicjatu karmelitańskiego na Wesołej (il. 451), rażące niezgrabnymi proporcjami

i nieporadną artykulacją¹¹. Możliwościami miejscowych wykonawców zadowalali się nawet zleceniodawcy z elity intelektualnej, tacy jak pisarz i teolog Jacek Liberiusz, który przy kościele Bożego Ciała ufundował ogromną, ale mało elegancką kaplicę z wystrojem o bardzo przeciętnym poziomie artystycznym (il. 453). Niewiele lepiej było w przypadku królewskiego mauzoleum Wazów, realizowanego wprawdzie według ambitnych projektów, lecz z udziałem bardzo przeciętnych dekoratorów (il. 452). Jeszcze gorsze efekty uzyskano w realizacjach mniej prestiżowych zleceń od krakowskich reformatów (il. 454), bernardynów (il. 455) czy karmelitów (il. 456), które w najlepszym razie trafiały do Kazimierza Kaliskiego lub kogoś o zbliżonych możliwościach. Nieco wyższy poziom można było uzyskać w przypadku snycerki, o czym świadczą prace warsztatu Jerzego Hankisa (il. 384, 385, 457). Nawet jednak prestiżowa fundacja biskupa Małachowskiego, jaką był kościół Wzytek (il. 16), realizowana już w ostatniej dekadzie stulecia, nie wybiła się ponad artystyczną przeciętność¹². To samo można powiedzieć o jej programie ikonograficznym, ułożonym może przez matkę Katarzynę Branicką. Jest on mało



453. Kraków, kościół Bożego Ciała, kaplica Liberiusza, Anioł, fot. M. Kurzej

¹⁰ Zob. s. 78.

¹¹ Zob. Miłobędzki 1980, s. 234, 236, 245.

¹² Zob. Kurzej 2012a, s. 361–390.

454. Kraków, kościół Reformatów, fasada, Św. Kazimierz, fot. M. Kurzej



455. Kraków, kościół Bernardynów, fasada, Św. Jan Kapistran, fot. M. Kurzej



456. Kraków, klasztor Karmelitów na Piasku, klatka schodowa, Św. Eliaasz, wyk. Kazimierz Kaliski, st (?), fot. M. Kurzej



457. Kraków, kościół Karmelitów na Piasku, ołtarz gł., Nawiedzenie, wyk. Jerzy Hankis, fot. M. Kurzej

spójny, a jego główny element to silnie zależne od wzorów graficznych malowidła sklepienne, ukazujące sceny z życia założyciela, uzupełnione emblematami przejętymi z jednego z żywotów¹. Powyższy przegląd prowadzi do wniosku, że Piskorski uratował Kraków od kolejnej artystycznej katastrofy, która groziła mu nieuchronnie, gdyby zdecydowano się na zatrudnienie artystów miejscowych.

Miarą artystycznego sukcesu kościoła św. Anny jest skala jego oddziaływania na sztukę Małopolski. Zjawisko to zasługuje na osobne opracowanie, chociaż w dotychczasowej literaturze wskazano już wiele architektonicznych, rzeźbiarskich i malarskich nawiązań do kolegiaty. Do tych pierwszych zaliczono kościoły w Młodzawach (il. 458), Mstowie (il. 459) i Poświętnem² (il. 460), a także w Mnichowie (il. 461), gdzie monumentalne formy odwzorowano w drewnie³. Autorem tego pomysłu mógł być fundator kościoła Maciej Łubieński, archidiakon krakowski i doktor obojga praw⁴. Starano się naśladować również najważniejsze elementy małej architektury. Kazimierscy augustianie nawiązali do formy grobu Jana Kantego, urządzając ołtarz jego przyjaciela Izajasza Bonera⁵ (il. 462).

¹ Zob. Dzik 2014.

² Dettloff 1998.

³ Kurzej 2012a, s. 407.

⁴ Na jego temat zob. Rostworowski 1973.

⁵ Mączyński 2003, s. 133.





◀ 458. Młodzawy Małe, kościół par., fot. J. Hałun



459. Mstów, kościół Kanoników Regularnych Laterańskich, fot. Beemwej



◀ 460. Poświętne, kościół Filipinów, fot. M. Kurzej



461. Mnichów, kościół par., fot. M. Kurzej



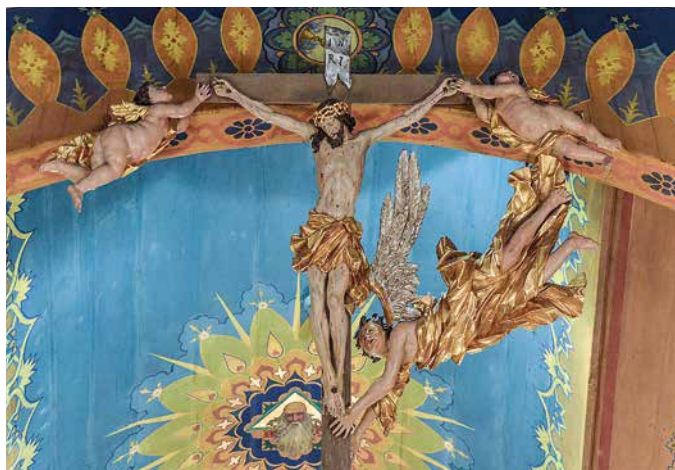
◀ 462. Kraków, klasztor Augustianów, mauzoleum bisk. Izajasza Bonera, fot. M. Kurzej



463. Kęty, kościół św. Jana Kantego, ołtarz gł., fot. D. Horzela



464. Skalbmierz, kościół par., *Św. Anna*, fot. M. Kurzej



465. Sobolów, kościół par., krucyfiks na tęczycy, fot. M. Kurzej

466. Tyniec, kościół par. Benedyktynów, krucyfiks na tęczycy, fot. M. Kurzej

W poświęconym patronowi uniwersytetu kościele w Kętach trawestowano nastawę główną¹ (il. 463), jej tabernakulum powtórzono w Czaplach Wielkich i krakowskim kościele św. Tomasza², a obraz ołtarzowy w Skalbmierzu³ (il. 464), a glorię w Łazanach⁴. Dużą popularność zyskały też poszczególne elementy małej architektury, takie jak kręcone kolumny, podwieszane wsporniki i glorie promieniste, a także formy rzeźbiarskie. Kilku powtórzeń doczekała się kompozycja unoszonego przez anioły krucyfiksu na tęczycy, którą – poza Żębocinem⁵ (il. 40) – zastosowano też m.in. w Sobolowie (il. 465), opactwach benedyktyńskich w Tyńcu i Staniątkach (il. 466), krakowskiej kolegiacie św. Floriana, gdzie figury aniołów dodano do wcześniejszego krucyfiksu. Naśladowano też często poszczególne figury, czego świetnymi przykładami są przedstawienie św. Anny w ołtarzu gł. kościoła w Zielonkach (il. 467), wyobrażenia śś. Weroniki (il. 468) i Longina w ołtarzu jednej z kaplic w Tyńcu oraz powtórzenia poży tego ostatniego w pracach Antoniego Frączkiewicza⁶ (il. 469). Ciekawym przykładem bardziej złożonej inspiracji o charakterze znaczenio-

¹ Wykonał ją Piotr Rojowski w r. 1724 (Dettloff 2013, s. 152).

² Na podobieństwo tabernakulów w kościołach św. Anny i św. Tomasza zwrócił uwagę Jerzy Kowalczyk, domyślając się jego przyczyny w naśladowaniu ryciny ze wzornika Giovaniego Battisty Montana (Kowalczyk 2000, s. 30). Roli tego wzoru nie można całkowicie wykluczyć, ale okoliczności powstania pierwszej z tych struktur pokazują, że nie sięgano do niego bezpośrednio (zob. przyp. 21 na s. 71).

³ Na temat ołtarza św. Anny w Skalbmierzu zob. Sowała [b.r.].

⁴ Kurzej 2012, s. 214.

⁵ Zob. s. 44.

⁶ Na temat zależności prac Frączkiewicza od Fontany zob. Zagórowski 1959, s. 121. Rzeźby w Zielonkach, wyraźnie lepsze od prac tego artysty, zostały tam wspomniane wyłącznie jako podobne do wiązanych z nim prac w kościele św. Mikołaja. Późniejsza literatura przekształciła to skojarzenie w atrybucję, która wydaje się błędna ze względu na znacznie wyższy poziom artystyczny tych dzieł od większości prac Frączkiewicza. Z tego samego powodu wątpliwości budzi wiązanie z nim figur ołtarza głównego w Rakowie.



wym są personifikacje Ośmiu Błogosławieństw w kościele św. Floriana⁷. W odróżnieniu od figurek na relikwiarzu głowy św. Jana Kantego są to postaci męskie (il. 470), ale na inspiracje miejscem jego spoczynku wskazują ich ustawienie w arkadach kaplic i marmoryzowane obramienia.

Wpływy koncepcji Piskorskiego można też dostrzec w dziełach literackich. Jak zauważył Ryszard Mączyński, program mauzoleum św. Jana Kantego stał się kanwą kazania Cypriana Sapeckiego (1718), w którym wyeksponowano podobieństwo patrona uniwersytetu do jego świętych imienników – w pierwszej kolejności tych ukazanych na kolumnach przy jego grobie⁸. W związku z programem kościoła św. Anny warto też zwrócić uwagę na odę Wojciecha Antoniego Grzymały ku czci patrona uniwersytetu (1719), poprzedzającą zbiór stemmatów doktorskich, w której wspomniano o promieniach zsyłanych przez świętego z Nieba i przywołano koncepcję duchowej świątyni, wznoszonej ku jego czci przez absolwentów.

Hue Stoa Praeses Venerande Cantii,
Flecte de Summo Superum Lycae
Aureas dextras, tribuendo fulcrum
Aedibus istis,
[...] Tu lapis primus Sapientis Aulae
Diceris, fortis venias columna
Ac bases ponas solidas et aedis
Sis lapis huius
Pingimus quamvis simulacra nostrum
Ast Tuis cedunt, faciemque tantum
Gemmeam poscunt, verecunda frontis
Lumina Sacrae.
[...] Mitte de Caelo radium serenum,
Ut tenebras procul hinc repellat,
De die noctes, mediique Solis
Lumina spargat.

⁷ Zob. Dettloff 2013, s. 173.

⁸ Sapecki 1718; Mączyński 2015, s. 218–224.



[...] Nos Tibi vero quoad astra Canti
In Polo Summo radiando stabunt,
Pectoris nostri patuli sacrata
Templa struemus⁹.

Czcigodny Kanty, tej stoi¹⁰ obrońco
Ześlij jej epokę złotej pomyślności
I daj podporę nadwątlonym murom
W swej łaskawości
[...] Ty, nazwany kamieniem węgielnym
Pałacu Mądrości stań się też kolumną
Trwałą podstawą i dla tego gmachu
Bądź skałą.
Nasze wizerunki, które tu malują
Nawet gdyby były klejnotami zdobne
Tak bardzo Twojemu licu ustępują
Odblaski drobne
[...] Ześlij nam jasny płomień z Nieba,
Żeby ciemności odegnać daleko,
A noce od dnia niechaj pełne światła
Słońca przepędzą.
[...] My Tobie naprawdę, o Kanty, czcigodny
Ku gwiazdom zwróć na szczycie
Samym serc naszych pogodnych
Wznosimy świątynie.

Pod koniec wieku zachwyty nad formą mauzoleum świętego Jana wyraził wprost Józef Alojzy Putanowicz, który opisując dekorację kościoła z okazji uroczystości pokanonizacyjnych w r. 1775, zaznaczył, że

⁹ Grzymała 1719, k. A17, A2r.

¹⁰ Tu zapewne jako siedziby szkoły filozoficznej.

Grób Świętego Jana Kantego, nad którym Architektura i gust Włochów wysiliły się, żadnej obcej nie wymagał ozdoby. Jest on cudem gruntownego przemysłu. Nic piękniejszego w Krakowie widzieć nie można. Stał on na schyłku siedemnastego wieku, lecz go dusza starożytności ożywia.

W przypisie znalazł się też dokładny opis mauzoleum z wymiarami i łacińską terminologią architektoniczną w nawiasach, a także wzmianka o użyciu odkrytego przez Piskorskiego marmuru bł. Salomei¹¹. Trwałą pozostałością wspomnianych uroczystości są hełmy wież, ufundowane przez profesora Jana Józefa Rygalskiego¹² (il. 471),

¹¹ Putanowicz 1780, k. Tr-T2r; Mączyński 2015, s. 222. Na temat przebiegu i oprawy artystycznej tych uroczystości zob. Walczak 2008.

¹² Napis na modelu brzmi: „M[agister] Joan[nes] Josephus Rygalski S[acrae] T[heologiae] D[oc]tor Eccle[siae] Coll[egiate] S[an]cti Floriani Custos Geminam hanc turrim ad aedem Divae Annae Anno Jubilaei Magni 1775 erexit / **Magister Jan Józef Rygalski, doktor Świętej Teologii i kustosz kościoła kolegiackiego św. Floriana, wznosił te bliźniacze wieże na przybytku św. Anny w roku Wielkiego Jubileuszu 1775**”. Według księgi fabrycznej Rygalski został w tym roku prefektem fabryki kościoła i wieże „sumptu potior in parte proprio perduxit formam” (*Liber perceptorum...*, s. 31). Ufundowanie przez niego hełmów poświadczają także tablica epitafijna nad portalem zakrystii kościoła w Starym Korczynie oraz dziękczynny czterowiersz odnotowany przez Putanowicza (Putanowicz 1780, k. T2r): „Tollis ad astra sacras turres memorande Joannes | Dum stabunt; tollent nomen ad astra tuum. | Id pietatis opus multis tentasse lubebat, | Haud poterant; cessit gloria tota tibi / **Wznosisz ku gwiazdom święte wieże, godny pamięci Janie, | dopóki stoją, będą wynosić do gwiazd twoje imię. | Wielu chciało się zdobyć na to pobożne dzieło. | Nie dali rady, cała zasługa przypadła Tobie**”.

◀ 467. Zielonki, kościół par., Św. Anna, fot. M. Kurzej

◀ 468. Tyniec, kościół Benedyktynów, ołtarz św. Krzyża, Św. Weronika, fot. M. Kurzej

◀ 469. Kraków, kościół Misjonarzy na Stradomiu, ołtarz św. Kazimierza, Św. król, wyk. Antoni Frączkiewicz, fot. M. Kurzej

470. Kraków, kościół św. Floriana, *Smutek*, fot. M. Kurzej

471. Kraków, kościół św. Anny, hełm wieży, fot. M. Kurzej



472. Kraków, Muzeum ▸ Uniwersytetu Jagiellońskiego, model hełmu wieży kościoła św. Anny, fot. M. Kurzej



473. Kraków, kościół ▸ Bernardynów, *Chrystus ubiczowany*, fot. M. Kurzej



uzupełniające bryłę kościoła (il. 45, 46) tak umiejętnie, że uznano je nawet za część pierwotnej koncepcji architektonicznej¹.

Niedługo później uniwersytet podjął też kroki będące pionierskim wyrazem konserwatorskiej troski o wystrój kościoła, odnotowane przez Ludwika Kosickiego.

Jak dalece Akademia gorliwa była o zachowanie pierwszej świętości Kościoła, dowodem być może Uchwała Jej za Kollątaja i Śniadeckiego Jana z Roku 1783, mocą której nie pozwolono stawiania w nim tego wszystkiego, co by było z wewnętrznym jego urządzeniem nie zgodne i czego by Akademia nie zatwierdziła².

Pozostaje tylko żałować, że zalecenia tej światłej decyzji nie przestrzegano w w. XX.

Wpływowym dziełem okazało się też Grodzisko, o którego popularności świadczą chociażby powtórne edycje *Kwiecia*³. Książka ta musiała się oczywiście cieszyć szczególną popularnością wśród krakowskich klarysek; jej ryciny, być może niedługo po pierwszej edycji, posłużyły za wzór dla malowideł na szafach w kapitularni, a w latach 80 w. XIX zostały powtórzone na ornacie i parze dalmatyk jako ha-

fty wykonane przez siostrę Zofię Lekszycką⁴. Przykładem formalnego naśladowania grodziskich sztucznych jaskiń może być wyłożona naciekami krasowymi wnęka w krakowskim kościele Bernardynów, w której ustawiono figurę *Chrystusa przy słupie*⁵ (il. 473). Idea upamiętnienia średnio-wiecznej pustelniczki musiała być bliska zwierzynieckim norbertankom w związku z rozwojem kultu bł. Bronisławy, którą uczczono kaplicą (il. 474), wzniesioną w l. 1702–1703 na wzgórzu Sikornik, w miejscu, gdzie zakonnica żyła w odosobnieniu i zmarła⁶. Opis Grodziska mógł też być źródłem inspiracji dla ks. Benedykta Chmielowskiego, który urządził przy swej plebanii w Firlejowie bogate w treści założenie ogrodowe. Wśród jego licznych elementów, zaopatrzone w wierszowane inskrypcje, były też liczne grotty, a wśród nich przypominające celę Salomei „eremitorium albo dormitarz, w którym jest naturalissime wyrabiana skala”, mieszczący łóżko, nad którym widniała śmierć ze strzałą nacierająca na śpiącego⁷. Znaczenie dla sztuki miało też odkrycie przez Piskorskiego złóż marmuru w Grodzisku, eksploatowanych do końca w. XVIII⁸.

Jedynym krakowskim dziełem, które można bezpośrednio zestawzić z tymi powstałymi przy udziale Piskorskiego, jest nowa aranżacja dominikańskiej kaplicy św. Jacka (il. 475), będąca zarazem najbardziej tajemniczą kreacją tego czasu w Polsce. Jej datowanie opiera się na przypisaniu autorstwa partii sztukatorskich Fontanie i znacznie

¹ Zachowany model hełmów (il. 472) został przez Mariusza Karpowicza związany z Baltazarem Fontaną (Karpowicz 1990, s. 198; Karpowicz 1994, s. 76), co należy zdecydowanie odrzucić wraz z teorią o wykonywaniu przez niego tego typu projektów. Za datowaniem modelu na czas bezpośrednio poprzedzający realizację przemawiają też ich związki z projektami Sebastiana Sierakowskiego oraz ornamentyka (zob. Lepiarczyk 1971, s. 203, 204; Kurzej 2012a, s. 168–171; Kurzej 2012b, s. 385).

² Kosicki 1833, s. 26.

³ Buchwald-Pelcowa 1981, s. 136; Macioł 2000, s. 12.

⁴ Ostrowski 1973, s. 49–51. Na temat szat zob. Daranowska-Łukaszewska 1999b.

⁵ Dziękuję za tę uwagę mgr Joannie Daranowskiej-Łukaszewskiej.

⁶ Zob. Blaschke 2013, s. 207.

⁷ Zob. Blaschke 2013, s. 107, 108.

⁸ Wardzyński 2015, s. 85.

bardziej ryzykownym związaniu malowideł z Dankwartem⁹. Nieznany pozostaje nawet fundator, co jest zadziwiające, zważywszy nie tylko na prestiż związany z wykonaniem oprawy grobu jednego z najpopularniejszych polskich świętych, ale też na znaczną produkcję literacką zakonnych historyków, kaznodziejów i panegirystów, chętnie sławiących hojnych dobrodziejów.

Zważywszy na rangę tego dzieła, warto pokusić się jednak o hipotetyczną próbę przybliżenia niektórych okoliczności jego powstania. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że kaplicę przekształcono za przeoratu Kazimierza Napolskiego (1694–1703), który trwał przez cały udokumentowany okres krakowskiej działalności Fontany. Ten przełożony zapisał się w zakonnej pamięci m.in. ozdobieniem kościoła „statuą ś. Jacka nad grobem jego i promieniami około niej”, co prawdopodobnie odnosi się wprost do nowej aranżacji miejsca pochówku, a przynajmniej świadczy o zainteresowaniu jego oprawą artystyczną¹⁰. Propagowanie kultu świętego założyciela klasztoru było przedmiotem szczególnych starań także innych krakowskich dominikanów. Wyróżnił się na tym polu poprzednik Napolskiego, Dominik Frydrychowicz, który jednak „nie długo przeorował, dla zabaw ustawicznych w pisaniu ksiąg, wołał nieustanne lekcje, niżeli gospodarskie turbacje”¹¹. Jedną z ciekawszych jego prac jest obszerna apologia kultu Jacka, ilustrowana interesującymi, choć nieporadnymi rycinami Tobiasza Steckla i poprzedzona panegirycznym Stanisława Biezanowskiego, sławiącym świętego w imieniu uniwersytetu. Książka, wydana z okazji włączenia Jacka do grona głównych patronów Polski i Litwy, głosi jego chwałę jako protektora królestwa, eksponując związki rodu Odrowążów z innymi świętymi, a także władcami Polski oraz świeckimi i duchownymi dostojnikami. Ten rozbudowany opis pokrewieństwa i powinowactwa miał zapewne oddziaływać na adresata dedykacji, którym był wojewoda sieradzki Jan Chryzostom Odrowąż-Pieniążek¹², szwagier Franciszka Szembeka, zatrudniającego Piskorskiego jako wychowawcę synów.

Nie wiadomo, czy ta publikacja okazała się skuteczną zachętą do składania ofiar na odnowienie miejsca spoczynku świętego krewniaka ani czy Piskorski brał w tym przedsięwzięciu jakiegokolwiek udział. Jest on jednak możliwy, przynajmniej w charakterze doradcy, chociażby ze względu na udział popieranym przez profesora artystów oraz bliskie związki uniwersytetu z zakonem¹³. Trzeba też zazna-



czyć, że dominikańskie mauzoleum doskonale uzupełnia prowadzone przez niego działania na rzecz propagowania kultu średniowiecznych świętych polskich. Postać Jacka była ważnym elementem systemu podań hagiograficznych, wiążących go z Salomeą, którą miał nakłonić do życia w czystości i wstąpienia do klasztoru po śmierci męża¹⁴. Co więcej, program treściowy nowej aranżacji kaplicy wykazuje daleko idące zbieżności z konceptami układanymi przez Piskorskiego. Jego kanwą jest szczególnie związek świętego z Matką Boską, który stał się również tematem homilii, w której profesor, odwołując się do swojej rozprawy prawniczej¹⁵, rozpatrzył kwestię legalności adopcji Jacka przez Marię¹⁶. We wstępnej inwokacji kaznodzieja zaznaczył, że ostatecznym potwierdzeniem owej relacji jest data śmierci Jacka, zbieżna ze świętem Wniebowzięcia:

Najświętsza Matka Boska [...] cię sobie za syna własnego przybrała, a zatem Bratem Cię Jedynaka Boskiego i swego wyznała, mówiąc do Ciebie: *Fili Hiacynthe*: Synu mój Hiacyncie; nad to [...] cię też Matka Boska, w dzień przenosin swoich z tego padołu płaczu na wesele one wiecznej chwały Królestwa niebieskiego, wezwawszy z sobą, *venite benedicti accipite Regnum*, sukcesorem cię prawdziwym dóbr wszystkich swoich uczyniła...¹⁷

Ten koncept podkreśla usytuowanie kaplicy na piętrze, po północnej stronie prezbiterium kościoła, które przez większą część roku uniemożliwiała bezpośrednie oświetlenie

474. Kraków, kaplica bł. Bronisławy, litografia Piotra Pillera wg rys. Antoniego Langego

⁹ Kurzej 2012a, s. 455–457, tam przegląd wcześniejszych badań. Hipotezę Olgierda Zagórowskiego o wykonaniu nagrobka przez Antoniego Frączkiewicza i związane z nią późniejsze datowanie należy odrzucić jako oparte na błędnym rozpoznaniu nie tylko form, ale i materiału rzeźbiarskiego. Zob. także Brzezina-Scheurer 2013, s. 669–672.

¹⁰ Siejkowski 1743, s. 27, 356–359; Brzezina-Scheurer 2013, s. 673.

¹¹ Siejkowski 1743, s. 356.

¹² Frydrychowicz 1687.

¹³ Zob s. 16.

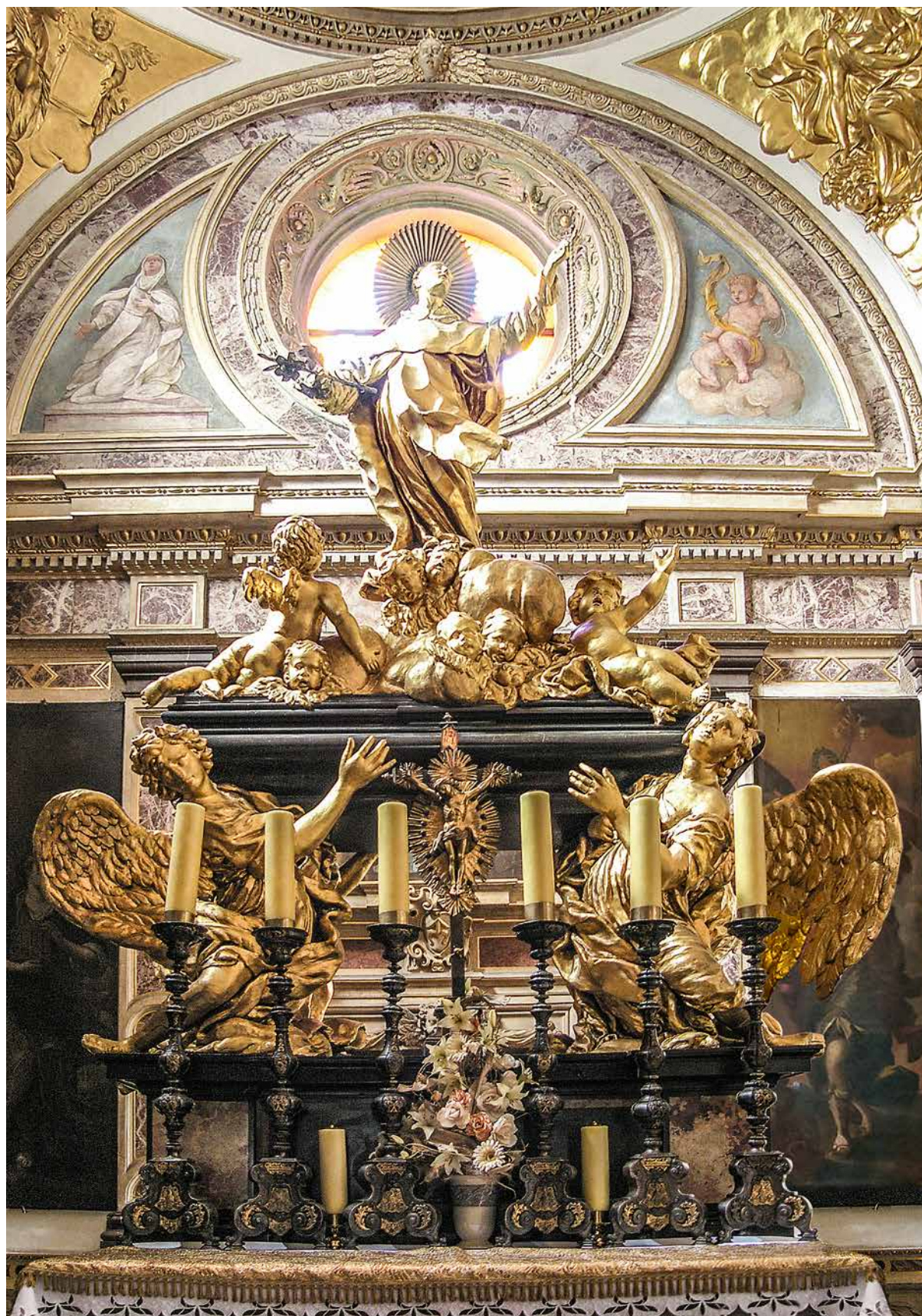
¹⁴ Frydrychowicz 1687, s. 99.

¹⁵ Zob. Piskorski 1683a.

¹⁶ Piskorski 1706, s. 807–823.

¹⁷ Piskorski 1706, s. 809.

475. Kraków, kościół Dominikanów, grób św. Jacka, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej





476. Kraków, kościół Dominikanów, oświetlenie ołtarza św. Jacka rankiem ok. 15 vIII, fot. M. Kurzej

477. Wenecja, kościół św. Piotra, ołtarz św. Wawrzyńca Giustinianiego, fot. w zbiorach autora

jej wnętrza światłem słonecznym. Wyjątkiem są jedynie poranki dni bliskich połowie sierpnia, kiedy to, około godziny 7.00 (6.40 czasu słonecznego), jego promienie wpadają przez okno w ścianie wschodniej, pozwalając na zaakcentowanie dat śmierci i wspomnienia świętego szczególnym oświetleniem jego mauzoleum (il. 476). Możliwe, że taki efekt wykorzystano już w szesnastowiecznym nagrobku, którego części zachowały się w kościele św. Idziego. Przyjmując jego rekonstrukcję zaproponowaną przez Krystynę Sinko-Popielową, można przypuszczać, że światło padało wtedy na górną część nagrobka, w której znajdowała się figura świętego klęczącego przed Matką Boską¹. Nie wiadomo, czy efekt ten wykorzystano również w kolejnym nagrobku, który mógł mieć formę edykuli². Powrócono do niego jednak w obecnej aranżacji, umieszczając stojącą na sarkofagu figurę świętego w taki sposób, by dla wiernych klęczących w arkadzie wejściowej była widoczna na tle okna³. Jak zauważyła Katarzyna Brzezina-Scheurer, efekt ten mógł być pierwotnie zmodyfikowany przez glorię promienistą⁴, jednak wobec braku informacji na temat jej kształtu i wielkości trudno sobie wyobrazić, na czym ta zmiana miałaby polegać. Można jedynie przypuszczać, że promienie, będące tłem dla figury, przede wszystkim zwiększały jej widoczność w sztucznym



478. Padwa, kościół św. Justyny, ołtarz świętych Niewiniątek, wyk. Giovanni Comin, fot. M. Kurzej

światle padającym od strony wejścia⁵, odtwarzając częściowo jej krótkotrwałą ekspozycję słoneczną. Możliwe też, że nie były one stałym elementem nagrobka, ale zawieszano je przy nim okresowo, w związku z konkretnymi uroczystościami.

¹ Sinko-Popielowa 1948, s. 83.

² Jak zauważył Ryszard Mączyński, można przypuszczać, że nagrobek ten ukazano na rycinie Tobiasza Steckla we wspomnianej książce Frydrychowicza (Mączyński 2003, s. 504).

³ Na ustawienie figury na tle okna zwrócił uwagę Mariusz Karpowicz (Karpowicz 1994, s. 59).

⁴ Brzezina-Scheurer 2013, s. 676. Obecnie jest on również znacznie zniekształcony przez barwne przeszklenie okna.

⁵ Taki efekt widoczny jest na obrazie Teodora Baltazara Stachowicza, ukazującym wnętrze północnej nawy kościoła przed porankiem.

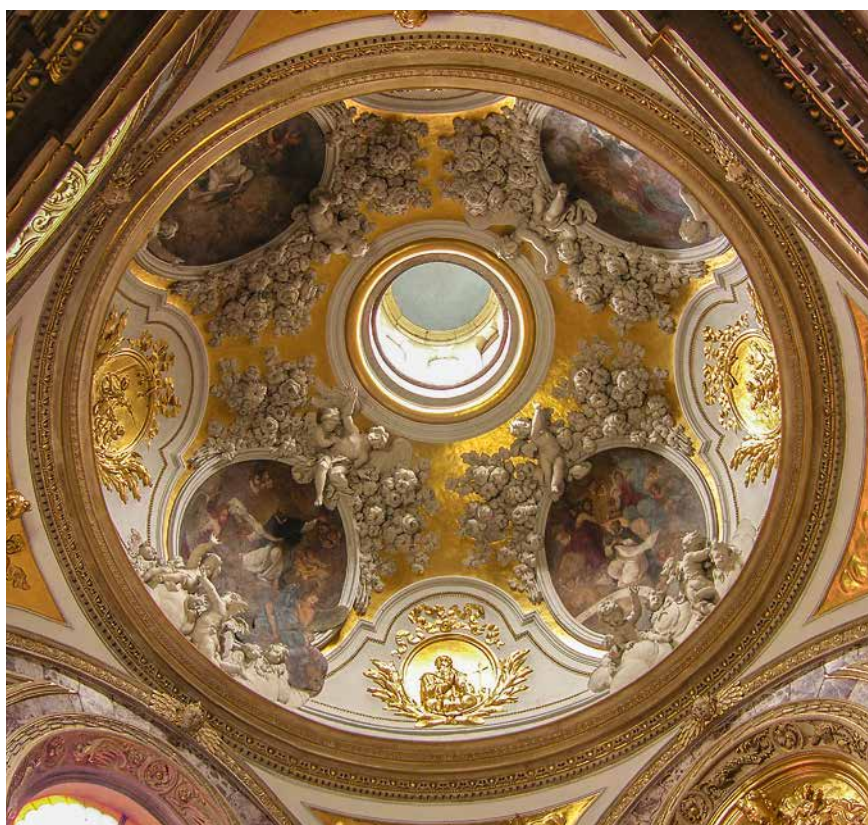
479. Kraków, kościół Dominikanów, kaplica św. Jacka, *Św. Jacek*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

Chęć wykorzystania naturalnego światła mogła być argumentem decydującym o wyborze nagrobka w formie tumby unoszonej przez anioły i zwieńczonej stojącą figurą świętego, który stał się przyczyną tylu nieporozumień wcześniejszych badaczy. To rozwiązanie doprowadziło Olgierda Zagórowskiego do wniosku o zależności krakowskiego nagrobka od znacznie późniejszego relikwiarza św. Jana Nepomucena¹, przez Mariusza Karpowicza i Ryszarda Mączyńskiego zostało uznane za niezwykle w skali Europy², ten ostatni badacz doszedł nawet do wniosku, że relikwiarze podtrzymywane przez anioły nie występują w sztuce włoskiej³ co jest spektakularnym przykładem ignorowania dokonań pozarymskich centrów artystycznych. Do najważniejszych z nich należy niewątpliwie Wenecja, gdzie takie dzieła zyskały szczególną popularność dzięki ołtarzom głównym wykonanym według koncepcji



w kościele św. Kasjana, wykonany w r. 1639 przez Clemente Molliego, oraz relikwiarz św. Krescencjona w kościele Matki Boskiej „della Salute”, projektu Juste'a Le Courta, odkuty przez Michela Fabrisa w latach 50. w. XVII⁴. Około r. 1680 parę takich nastaw, z relikwiami świętych Niewiątek (zwieńczony figurą płaczącej matki) (il. 478) i św. Juliana, wykonał Giovanni Comin według projektu Alessandra Tremignona do kościoła św. Justyny w Padwie⁵, który był dobrze znany krakowskim akademikom⁶. W kontekście badań nad formami upamiętniania świętych są one szczególnie ciekawe, ponieważ stanowią część niezwykle bogatego zespołu, złożonego aż z dziewięciu ołtarzy relikwiarzowych z których dwa zawierają szczątki apostołów.

W krakowskiej kaplicy figura św. Jacka wskazuje na ton do przedstawiające go trzymającego monstrancję oraz rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem (il. 479), która miała do niego przemówić podczas ucieczki z Kijowa, nakłaniając do jej zabrania z napadniętego przez Tatarów miasta. Ten szczególnie epizod hagiograficznej legendy nie tylko wskazuje na ryzykowną pod względem teologicznym równorzędność czci należnej wizerunkowi i Hostii, ale jest też przykładem szczególnej więzi łączącej dominikanina z Marią. Temat ten jest kontynuowany w dwóch z czterech malowideł kopuły (il. 480), które niestety uległy poważnym zniszczeniom i nieudolnym przemalowaniom. Można je interpretować jako poszczególne etapy chwały świętego, który, wyniesiony do nieba przez anioły, zostaje przyjęty przez Matkę Boską, a następnie koronowany⁷. Były one najprawdopodobniej inspirowane wizją bł. Bronisławy, ukazującą pośmiertną wędrówkę duszy Jacka, namalowaną poniżej na ścianie tarczowej. Pozostałe z przedstawionych



480. Kraków, kościół Dominikanów, kaplica św. Jacka, kopuła, fot. M. Kurzej

Baldassara Longheny. Pierwszy z nich, w katedrze Wniebowzięcia NMP na Torcello, z r. 1629, zawiera relikwie św. Heliodora; drugi, w katedrze św. Piotra w Castello, zacytowany w r. 1649 – św. Wawrzyńca Giustignaniego (il. 477). Rozwiązania te zaczęto szybko adaptować do struktur przyściennych, czego przykładem jest ołtarz św. Maksymina

¹ Zagórowski 1959, s. 121.

² Karpowicz 1994, s. 59, 60; Mączyński 2003, s. 131–133.

³ Mączyński 2014, s. 63.

⁴ Hopkins 2006, s. 145, 185.

⁵ Zovatto 1970, s. 269, 457.

⁶ Zob. s. 49.

⁷ Maryjne wizje Jacka ukazano też poniżej, na dwóch obrazach na ścianach tarczowych, które ze względu na daleko idące przemalowanie w obecnym stanie nie są możliwe do zdatowania.



tam postaci ukazują zapewne świątobliwych Odrowążów – dominikanina Czesława oraz biskupów Prandotę i Iwona⁸. Uzupełnieniem wystroju kaplicy, oprócz wcześniejszych obrazów, ukazujących cuda Jacka oraz anioły prezentujące jego relikwie i atrybuty⁹, są stiukowe przedstawienia jego cnót. W pendentywach ukazano Męstwo, Roztropność, Umiarkowanie (il. 481), a więc pierwotnie zapewne



◀ 481. Kraków, kościół Dominikanów, kaplica św. Jacka, *Roztropność*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

482. Kraków, kościół Dominikanów, kaplica św. Jacka, *Kaznodziejstwo (?)*, wyk. Baltazar Fontana, fot. M. Kurzej

także Sprawiedliwość, którą wtórnie zastąpiła Nadzieja. W medalionach kopuły zachowały się wizerunki Nadziei i Wiary, można więc przyjąć, że pierwotnie towarzyszyła im Miłość, którą zastąpiono popiersiem Eustachego Odrowąża¹⁰. Czwarta personifikacja to Władza, odnosząca się może do autorytetu Kościoła, potwierdzającego świętość Jacka i jego patronat nad Polską¹¹ (il. 482).

⁸ Ten ostatni został przedstawiony w stroju chórowym, co jest rzadkie ale ma odpowiednik w portrecie, który powstał być może w zbliżonym czasie i został wtórnie wprawiony w ołtarz ustawiony przy południowej ścianie prezbiterium krakowskiego kościoła. Na temat tego obrazu zob. Czyżewski, Walczak 2013, s. 133–136, il. 8.

⁹ Zob. Żmudziński 2013, s. 696, 697.

¹⁰ Wzorem dla tego przedstawienia był zapewne zachowany w klasztorze portret (zob. Czyżewski, Walczak 2013, il. 12).

¹¹ Dziękuję pani dr Magdalenie Górskiej za zidentyfikowanie tej postaci.

ZAKOŃCZENIE

Porównanie zwyczajów akademickich panujących w Krakowie i na innych uniwersytetach wykracza poza ramy niniejszego opracowania. Można jednak przypuszczać, że zarówno artystyczna oprawa uczelnianych uroczystości, jak i rozeznanie większości profesorów w kwestii sztuki wypadłyby w tym porównaniu skromnie, zwłaszcza na tle uczelni jezuickich. Działalność kulturalna stanowiła wprawdzie bardzo istotne miejsce w życiu krakowskich akademików, ale jej najważniejszym aspektem była literatura piękna, w szczególności poezja panegiryczna i homiletyka, a do pewnego stopnia również teatr. Znacznie mniej było natomiast inicjatyw w zakresie architektury i sztuk pięknych. Wśród tych ostatnich najważniejsze miejsce zajmowała troska o wyposażenie wnętrz kościołów, pozostających w instytucjonalnym bądź prywatnym zarządzie profesorów, a także reprezentacyjny portret oraz nagrobek. Wszystkie te zagadnienia zasługują na wnikliwe opracowanie, choć – jak się wydaje – ich specyfika nie odbiega znacząco od analogicznych przejawów kultury artystycznej osób niezwiązanych z uniwersytetem, co odpowiada pozycji społecznej profesorów jako grupy na styku mieszczaństwa, szlachty i duchowieństwa.

Charakter działalności Sebastiana Piskorskiego wydaje się obecnie unikatowy, należy jednak przyjąć, że jest to w znacznym stopniu wynik stanu badań, w których zainteresowanie osobami niebędącymi samodzielными artystami ani wybitnymi fundatorami było marginalne. Trudno bowiem przypuszczać, by pozycja eksperta w kwestii sztuki, który – nie będąc artystą praktykiem – wyspecjalizował się jako konceptor i prowizor, rozwinęła się tylko w prowincjonalnym ośrodku artystycznym, jakim był nowożytny Kraków. Można więc mieć nadzieję, że przyszłe badania wskażą więcej zagranicznych odpowiedników dla

działalności uczonego, który choć poznał świat dzięki podróżom, związał karierę ze swoją Alma Matre, odnosząc dzięki niej największy sukces i przynosząc jej zarazem największą artystyczną chwałę.

Podobnie jak inicjatywy artystyczne krakowskich akademików pozostają w cieniu kościoła św. Anny, tak poziom refleksji Piskorskiego nad sztuką wydaje się odstawać od prezentowanego przez jemu współczesnych. Różnica ta polega jednak nie tyle na odrębności jego gustu i poglądów estetycznych, ile na szczególnej determinacji do ich urzeczywistnienia. Najbardziej niezwykle jest połączenie sukcesów na tym polu z umiejętnością „multimedialnego” oddziaływania na widza, zapewne wyrastającą z doświadczeń teatralnych, i układania szczególnie wyrafinowanych programów treściowych. Osiągnięty w nich stopień dopracowania, komplikacji i wymowności można dostrzec dopiero w zagranicznych dziełach środkowych dekad w. XVIII¹, a realizacja w formach zbliżających się do zasady syntezy sztuk jest dokonaniem doniosłym w skali europejskiej.

Działalność Piskorskiego przypadła na czas wspaniałego rozkwitu kultury pod panowaniem Jana III Sobieskiego, przerwany przez okres nieszczęść 1. dekady w. XVIII. Stwierdzając, że udało mu się podnieść sztukę Krakowa do poziomu światowego – pierwszy raz od czasów zygmunto-wskich i ostatni przed upadkiem I Rzeczypospolitej – trzeba przyznać, że zawdzięczamy to nie tylko jego niezwyklej fantazji i zdolnościom, ale też kilku szczęśliwym zbiegom okoliczności. Żeby zaś uniknąć analizy wagi obu tych czynników, można poprzestać na stwierdzeniu, że według samego profesora za jego sukcesami stała „niepojęta rozumem śmiertelnym Opatrzność Boska, która początek rzeczy każdej z dokończeniem jej wiąże potężnie”².

¹ Zob. s. 77.

² Piskorski 1691b.

BIBLIOGRAFIA

- Abrys 1745**
Abrys terażniejszego kościoła kolegiaty s. Anny [...] [w:] P.H. Pruszczy, *Klęnoty stołecznego miasta Krakowa, albo kościoły [...]*, Kraków 1745, s. 184–224.
- Academicus viennensis [b.r.]**
Academicus vienensis sive B. Stanislaus Kostka [...] honori [...] *Dominum [...]* dum [...] *prima a[r]tium* [i]b[er]alium] et philisophiae laurea condecorantur. Promotore R.P. Gabriele Hevenesi [...] *oblatus ab addictissimis condiscipulis physicae studiosis, Viennae*, [b. r. wyd.].
- Ackermann 2007**
 F. Ackermann, *Die Altäre des Gian Lorenzo Bernini. Das barocke Altarensemble im Spannungsfeld zwischen Tradition und Innovation*, Petersberg 2007.
- Acta Sancti Ignatii 1698**
Acta Sancti Ignatii [...] iconibus, symbolis ac versibus exornata et ejusdem sancti Honori inscripta ab [...] phil[osophiae] magistris in [universitate] Viennensi solenni ritu creatis [...] per [...] Ignatium Querck..., Viennae 1698.
- Akcepta pieniędzy...**
 Archiwum Klasztoru Karmelitów Bosych w Czernej, sygn. 322, *Akcepta pieniędzy z różnych prowentów i folwarków naszych*.
- Almási 2014**
 G. Almási, *Touring Europe: Comparing East-Central European Academic Pergrination of the Sixteenth and Seventeenth Century* [w:] *A Divided Hungary in Europe: Exchanges, Networks and Representations, 1541–1699*, red. G. Almási, S. Brzeziński, I. Horn, K. Teaszelszky, Á. Zarnóczki, Cambridge 2014, s. 17–34.
- Andrasz 2006**
 E. Andrasz, *Polska mariologia hagiograficzna. Studium historyczno-dogmatyczne*, Olsztyn 2006.
- Angelomus z Luxeuil 1531**
Angelomi monachi Luxoviensis [...] *Enarrationes in Cantica Cantorum [...]*, Coloniae 1531.
- Angyal 1969**
 I. Angyal, *Barok polski a węgierski* [w:] *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych*, red. J. Reychman i in., Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 188–208.
- Annales Foundationis Petricianae...**
 Biblioteka Jagiellońska, rękopis 2267, S. Bieżanowski, *Annalium Foundationis Petricianae ab anno Christi 1666 usque ad annum 1688 synopticae collecta, et [...]* a M. Stanisłao Josepho Bieżanowski [...] *continuata series*.
- Applausus 1597**
Applausus Hieroglyphici Sedecim Nobilibus Ingeniis ac Eruditis Artium Liberalium et Philosophiae Licenciatis, cum Anno MDXCVII Julii in Alma Olomucensi Societatis Iesu Suprema Philosophiae laurea sive Doctoratus gradu decorarentur, Olomutii 1597.
- Appuhn-Radtke 1988**
 S. Appuhn-Radtke, *Das Thesenblatt in Hochbarock. Studien zu einer graphischen Gattung am Beispiel der Werke Bartholomäus Kilians, Weßenhorn 1988*.
- Arbor Vitae 1700**
Arbor Vitae, Crux Salvatoris, Celebratissime per Regnum Poloniae schematis, virtute miraculorum et gratiarum multitudine conspicuis; intra Regia Iagellonii Parnasis Vireta sub eximia protectione Peraugusti Capituli Cracoviensis, vere novo Reflorescens. Opera et studio [...] Sebastiani Piskorski [...] *a septemdecim viris magisterii in a[r]tibus] et philosphia doctoratiis licentian-dis, utrisque eloquentiae cultu celebrata, Cracoviae 1700*.
- Archiwum Nacji Polskiej...**
Archiwum Nacji Polskiej w Uniwersytecie Padewskim, t. 1, Metryka Nacji Polskiej w Uniwersytecie Padewskim (1592–1745), wyd. H. Barycz, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- d’Argentan 1680**
 L.F. d’Argentan, *Conferences theologiques et spirituelles sur les Grandeurs de la Tres-Sainte Vierge Marie Mere de Dieu*, t. 1, Rouen 1680.
- Arteński 1672**
 R.K. Arteński, *Triumphans Herculeae virtus XXXVI v. v. DD. secundae laureae candidatorum dum [...]* *magisterii in artibus et in philosophia doctoratus licentiam consequeretur, symboliis variis expressa, Cracoviae 1672*.
- Arteński 1683**
 Tenże, *Divae themidis insignia emblematae adumbrata, Cracoviae 1683*.
- van Assche 1999**
 K. van Assche, *Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the Novice’s Garden: Or, the Signification of Everyday Environment* [w:] *The Jesuits and the Emblem tradition*, red. J. Manning, M. van Vaec, Turnhout 1999, s. 3–10.
- Augustinus 1841**
 A. Augustinus, *Opera Omnia [...]*, t. 5, cz. 1, Paris 1841 (= *Patrologiae Cursus Completus...*, 38).
- Azzaro 2008**
 B. Azzaro, *Formatività simbolica borrominiana in Sant’Ivo alla Sapienza* [w:] *L’Università di Roma „La Sapienza” e le Università italiane*, red. B. Azzaro, Roma 2008, s. 47–68.
- Babnis [b.r.]**
 M. Babnis, *Wystrój kościoła klasztornego*, http://www.wilanow-palac.pl/wystrój_kosciola_klasztornego.html.
- Baczkowska 1981**
 W. Baczkowska, *Piskorski Sebastian Jan* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 26/3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 559–561.
- Badillo 2012**
 N. Badillo, *Oraculum lucis: Light and Optical Theory in Guarino Guarini’s Church of San Lorenzo*, praca magisterska napisana pod kier. P.F. Cuneo, Uniwersytet Aroziny, 2012.
- Balbín 1666**
 B. Balbín, *Verisimilia humaniorum disciplinarum*, Pragae 1666.
- Baldinucci 1682**
 F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, Firenze 1682.

- Balzer 1895
O. Balzer, *Geneologia Piastów*, Kraków 1895
- Balus 2004
W. Balus, *Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu* [w:] W. Balus, E. Mikołajska, J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. 1, Kraków 2004 (= *Ars Vetus et Nova*, 12), s. 90–140.
- Balus 2011
Tenże, *Gotyk bez Boga? W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*, Toruń 2011.
- Bania 2007
Z. Bania, *Od fundatora do wykonawcy. Twórcy architektury XVII–XVIII wieku w Polsce* [w:] *Architekt – budowniczy – murator. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN* [...], red. H. Faryna-Paszkiwicz, M. Omilanowska, J. Sito, Warszawa 2007, s. 47–53.
- Baran 2008
K. Baran, *Uniwersytet Jagielloński od fundacji Kazimierzowskiej do schyłku XVIII wieku* [w:] *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. A. Grzybkowski, Z. Żygułski jun., T. Grzybkowska, Kraków 2008, s. 433–479.
- Barankowic 1672
M. Barankowic, *Naviugium laureatum post emensium rigidi examinis pelagus v. v. XIV primae laureae candidatorum felici opera in portu honoris consistens* [...], Cracoviae 1672.
- Baranowski 1975
J. Baranowski, *Bartłomiej Nataniel Wąsowski, teoretyk i architekt XVII w.*, Wrocław 1975.
- Barącz 1888
S. Barącz, *Klasztor i kościół Dominikanów w Krakowie*, Poznań 1888.
- Barberini 1642
M. Barberini, *Poemata*, Parisiis 1642.
- Bartol 2007
K. Bartol, *Poezja – malarstwo: Plutarch o słynnym powiedzeniu Simonidesa*, „Roczniki Humanistyczne” 54–55, 2006–2007, z. 3, s. 107–118.
- Barycz 1936
H. Barycz, *Bieżanowski Stanisław Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 91–93.
- Barycz 1937
Tenże, *Buchowski Andrzej* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 78–79.
- Barycz 1988
Tenże, *Historia Szkół Nowodworskich od założenia do reformy H. Kollątaja*, Kraków 1988.
- Bauer 2000
H. Bauer, *Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland*, München–Berlin 2000.
- Baumgärtner 1986
I. Baumgärtner, *‘De privilegis doctorum’. Über Gelehrtenstand und Doktorwürde im späten Mittelalter*, „Historisches Jahrbuch” 106, 1986, s. 298–332.
- Baxandall 1971
M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*, Oxford 1971.
- Bazielich 1939
W. Bazielich, *Życie obyczajowe i kulturalne Starego Sącza w XVII w.*, „Rocznik Sądecki” 1, 1939, s. 12–96.
- Bazielich 1966
Tenże, *Klaryski starosądeckie a sztuki piękne*, „Nasza Przeszłość” 25, 1966, s. 179–220.
- Bąkowski 1897
K. Bąkowski, *Dawny wygląd Krakowa* [w:] *Józefa Czecha kalendarz krakowski*, Kraków 1897, s. 39–62.
- Beiersdorf, Kornecki, Krasnowolski 2007
Z. Beiersdorf, M. Kornecki, B. Krasnowolski, *Sztuka Starego Sącza* [w:] *Historia Starego Sącza od czasów najdawniejszych do 1939 roku*, red. H. Barycz, Stary Sącz 2007, s. 351–369.
- Benedetti 2008
S. Benedetti, *La Biblioteca Alessandrina tra Francesco Borromini e Carlo Rainaldi* [w:] *L’Università di Roma „La Sapienza” e le Università italiane*, red. B. Azaaro, Roma 2008, s. 69–78.
- Betlej 1999
A. Betlej, *Źródła do siedemnasto- i osiemnastowiecznych dziejów artystycznych kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Sokalu* [w:] *Sztuka dawnej ziemi chełmskiej i województwa bełskiego*, red. P. Krasny, Kraków 1999, s. 63–81.
- Betlej 2003
Tenże, *Paweł Giżycki sj architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Betlej 2011
Tenże, *Architecture in Polish-Lithuanian Commonwealth in 1564–1772* [w:] *La Arquitectura Jesuítica*, red. M.I. Alvaro, Saragossa 2011, s. 277–303.
- Białostocki 1957
J. Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, „Przegląd Humanistyczny” 1, 1957, nr 2, s. 46–59, nr 3, s. 9–18.
- Białostocki 1958
Tenże, *Barok. Styl – epoka – postawa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 20, 1958, nr 1, s. 12–35.
- Białostocki 1962
Tenże, *Wstęp i Komentarze* [w:] *Dwugłos o Berninim (Baldinucci i Chantelou)* oprac. J. Białostocki, Wrocław 1962 (= *Teksty Źródłowe do Dziejów i Teorii Sztuki*, 11), s. IX–LV.
- Białostocki 1970
Tenże, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?* [w:] *Wiek XVII – kontrreformacja – barok. Prace z historii kultury*, red. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970 (= *Studia Staropolskie*, 29), s. 201–228.
- Białostocki 1978
Tenże, *Kryzys pojęcia stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 40, 1978, nr 1, s. 3–10.
- Białostocki 2001
Tenże, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 2001.
- Bielecki 1695
M. Bielecki, *Regia Solis Iustitiae Augusta*, Cracoviae 1695
- Bieniarzówna 1984a
J. Bieniarzówna, *Schylek świętości* [w:] *Dzieje Krakowa*, red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, J. Mitkowski, t. 2, Kraków 1984, s. 157–356.
- Bieniarzówna 1984b
Taż, *Stulecie upadku* [w:] *Dzieje Krakowa*, red. J. Bieniarzówna, J.M. Małecki, J. Mitkowski, t. 2, Kraków 1984, s. 357–537.
- Bieniarzówna 1996
Taż, *Zygmunt Jan Zaleski (1656–1706) i jego dzieło*, „Rocznik Krakowski” 62, 1996, s. 17–28.

- Bieńkowski 1981
T. Bieńkowski, *Kultura naukowa w Polsce w 1. poł. XVIII w.* [w:] *Sztuka 1. poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Rzeszów, listopad 1978*, Warszawa 1981, s. 37–45.
- Biernacka 1987
M. Biernacka, *Niepokalane Poczucie* [w:] *Maryja matka Chrystusa*, Warszawa 1987 (= *Ikonografia Nowożytniej Sztuki Kościelnej w Polsce*, 1), s. 27–92.
- Biezanowski 1683
S. I. Biezanowski, *Senatus musarum in achate mirabili gemma naturae prodigio expressus, magno Themide et Apollinis Mystae* [...] Sebastiano Pikorski, Cracoviae 1683.
- Bimler-Mackiewicz 2004
E. Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze*, Warszawa 2004.
- Blaschke 2013
K. Blaschke, *Obraz sztuki średniowiecznej w nowożytnym piśmiennictwie polskim*, praca doktorska napisana pod kier. P. Krasnego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Blaschke 2014
Taż, „*Reliquiae noviter repertae*”. Z badań nad początkami polskiej archeologii chrześcijańskiej [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (= *Studia de Arte Moderna*, 1), s. 429–445.
- Blachut 2009
J. Blachut, *Teolog artysta. Mniej znane plastyczne zainteresowania o. Antoniego Węgrzynowicza OFMRef*, „*Pietas et Studium*” 2, 2009, s. 545–552.
- Bohusz-Dobosz 2005
A. Bohusz-Dobosz, *Dzieje kościoła św. Wojciecha w Krakowie*, Kraków 2005.
- Bömelburg 2011
H.-J. Bömelburg, *Polska myśl historyczna a humanistyczna historia narodowa (1500–1700)*, Kraków 2011.
- Borkowska 2006
M. Borkowska, *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*, t. 2, Warszawa 2006.
- Borys 2004
A. M. Borys, *Lume di Lume. A Theory of light and Its Effects*, „*Journal of Architectural Education*” 57, 2004, z. 4, s. 3–9.
- Boute 2010
B. Boute, *Academic Interests and Catholic Confessionalisation*, Leiden 2010.
- Bowler, Saunders 2004
R. Bowler, A. Saunders, *The post-reformation monuments* [w:] *St. Paul's the cathedral church of London*, red. D. Keene, A. Burns, A. Saint, New Haven–London 2004, s. 269–292.
- Bracha 2015
K. Bracha, *Maryjny ideał pobożności w kaznodziejstwie późnego średniowiecza* [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. I. M. Dacka-Górczyńska, J. Partyka, Warszawa 2015, s. 63–78.
- de Bray 1631
S. de Bray, *Architectura Moderna ofte Bouwinge van onsen tyt*, Amsterdam 1631.
- Briganti 1950
G. Briganti, *Barocco, strana parola*, „*Paragone*” 1, 1950, nr 1, s. 19–24.
- Brykowska 1981
M. Brykowska, *Pustelnia w Czernej*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 63, 1981, s. 151–178.
- Brzezina-Scheurer 2013
K. Brzezina-Scheurer, *Z dziejów barokowego ołtarza św. Jacka w kościele Dominikanów w Krakowie* [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (= *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 669–682.
- Buchowski 1684
A. Buchowski, *Scena Fatorum Luctuosa, inter festiva orbis hilaria, tragico saevientis Parcae ausu, ex obitu* [...] Sylvestri Joannelli [...] *in tristem data appendicem* [...], Cracoviae 1684.
- Buchowski 1685
Tenże, *Aquilla Ioannelliana gentilitio Paloczayani Sanquinis associata Grypho*, Cracoviae 1685.
- Buchowski 1697
Tenże, *Prodigia scuti regalis* [...] Joannis Magni [...] *ante regis novi inaugurationem, ab ordinibus Regni et M. Duc. Lithuaniae persolutarum*, Cracoviae 1697.
- Buchowski 1699
Tenże, *Quaestio geometrica de quantitate planarum superficierum*, Cracoviae 1699.
- Buchowski 1703
Tenże, *Gloria Domini super Templum* [...] S. Annae [...], Cracoviae 1703.
- Buchwald-Pelcowa 1981
P. Buchwald-Pelcowa, *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI–XVII wieku. Bibliografia*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981 (= *Książka w Dawnej Kulturze Polskiej*, 18).
- Bukowski 1900a
J. Bukowski, *Kościół akademicki św. Anny. Monografia historyczna*, Kraków 1900.
- Bukowski 1900b
Tenże, *Adam Opatovius, dawny akademik krakowski*, Warszawa 1900.
- Bulwer 1644
J. Bulwer, *Chironomia: Or, The Art of Manuall Rhetorique*, London 1644.
- Buszewicz 1998
E. Buszewicz, *Cracovia in litteris. Obraz Krakowa w piśmiennictwie doby odrodzenia*, Kraków 1998.
- Buszewicz 2016
Taż, *Fragmenty wielkich (księgi)zbiorów. Okolicznościowe publikacje Kazimierza Fortunata Albrychowicza związane z promocjami na Uniwersytecie Krakowskim* [w:] *Monastycyzm XV–XVIII w. Tradycja średniowieczna wobec wyzwań nowożytnego humanizmu*, red. M. T. Gronowski, P. Urbański, Warszawa 2016, s. 271–197.
- Büttner 1989
F. Büttner, *Rhetorik und barocke Dekorationsmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zieks in Bruchsal*, „*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*” 43, 1989, z. 1, s. 49–72.
- Bystrzonowski 1743
W. Bystrzonowski, *Informacja architektoniczna* [w:] tegoż, *Informacja matematyczna* [...], Lublin 1743.
- Caldwell 2004
D. Caldwell, *The sixteenth-Century Italian Impresa in Theory and Practice*, New York 2004.

- Callot [1646]
J. Callot, *Vie de la Mere de Dieu representee par Emblesmes*, [Paris 1646].
- Caramuel 1678
I. Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen*, Vegeven 1678.
- Ceypler 1696
C.J. Ceypler, *Capitolium laureati honoris virtuti et meritis vv. DD. XI magistrorum licentiarum, dum [...] artium magistrorum et philosophiae doctores ritu solenni renuntiantur, reservatum*, Cracoviae 1696.
- Chachaj 1996
M. Chachaj, *Wyszktałenie profesorów Akademii Zamojskiej [w:] W kręgu akademickiego Zamościa. Materiały z międzynarodowej konferencji na temat „Akademia Zamojska na tle praktyki edukacyjnej w Europie Środkowo-Wschodniej (koniec XVI–koniec XVIII wieku)*, red. H. Gmiterek, Lublin 1996, s. 113–142.
- Chamcówna 1957
M. Chamcówna, *Uniwersytet Jagielloński w dobie Komisji Edukacji Narodowej. Szkoła Główna Koronna w okresie wizyty i rektoratu Hugona Kołłątaja 1777–1786*, Wrocław 1957.
- Chmiel 1922
A. Chmiel, *Godła rzemieśnicze i przemysłowe od połowy XIV aż do XX w.*, Kraków 1922.
- Chojecka 1965
E. Chojecka, *Dekoracja malarska ksiąg Promotionum i Diligentiarum Uniwersytetu Jagiellońskiego XVI–XVIII wieku*, Kraków 1965 (= *Zeszyty Naukowe UJ*, 95, *Prace z Historii Sztuki*, 3).
- Chrościcki 1973
J.A. Chrościcki, *Wiadomości o mecenacie artystycznym magnaterii i szlachty polskiej na podstawie panegiryków pogrzebowych od XVI do końca XVIII wieku*, „*Rocznik Historii Sztuki*” 9, 1973, s. 147–176.
- Chrzanowski 1984
T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasa Tretera*, Warszawa 1984.
- Ciechanowiecki 1974
A. Ciechanowiecki, *Złotnicy czynni w Krakowie w latach 1600–1700*, Buenos Aires–Paryż 1974 (= *Materiały do Biografii, Genealogii i Heraldyki Polskiej*, 6).
- Ciszek 1915
P. Ciszek, *Z dziejów Gosprzydowej wioski w pow. brzeskim dyec. tarnowskiej*, Tarnów 1915.
- Cobrerros 1983
J. Cobrerros, *San Juan de Ortego o el Milagro de la luz equinocial*, „*Cielo y Tierra*” 5, 1983, z. 2, <http://www.soriaymas.com/ver.asp?tipo=articulo&id=1056>
- Coburger 2002
U. Coburger, *Vom Gesponß, seiner schöne Braut und dem Freisinger neuen Jerusalem. Wie Fürstbischof Ecker, der Benediktiner Meichelbeck und die Bruder Asam mit der Kunst der Überzeugung Geschichte darstellten [w:] Europäische Geschichtskulturen um 1700 zwischen Gelehrsamkeit, Politik und Konfession*, red. T. Wallnig, Berlin 2002, s. 107–113.
- Codebò, De Santis, Pennacchi, Rnieri, Tolari 2014
M. Codebò, H. De Santis, A. Pennacchi, M. Rnieri, L. Tolari, *Archeologia e geometria nella cattedrale di Genova [w:] Atti del XII Convegno della Società Italiana di Archeoastronomia*, Napoli 2014, s. 107–122.
- Connors 1996
J. Connors, *Borromini's S. Ivo alla Sapienza: the spiral*, „*The Burlington Magazine*” 138, x 1996, s. 668–682.
- Cook 2001
E. Cook, *The Figure of Enigma: Rhetoric, History, Poetry*, „*Rhetorica*” 4, 2001, s. 349–378.
- Copsey 2007
R. Copsey, *Introduction [w:] F. Ribot, Ten Books on the Way of Life and Great Deeds of the Carmelites (including The Book of the First Monks)*, tłum. i oprac. R. Copsey, York 2007 (= *Early Carmelite Spirituality*, 1), s. VI–XIX.
- Cornelis van Cleve [b.r.] a
Cornelis van Cleve, *Maria met het slapende kind*, <https://rkd.nl/en/explore/images/59412>
- Cornelis van Cleve [b.r.] b
<https://www.invaluable.com/auction-lot/old-master-netherlandish-renaisance-painting-16-c-e004692938#>
- Crasset 1678
J. Crasset, *La véritable dévotion envers la S. Vierge établie et defenfue*, Paris 1678.
- Czarski 2012
B. Czarski, *Stemmaty w staropolskich książkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa 2012.
- Czyżewski, Walczak 2013
K. Czyżewski, M. Walczak, *Fundator i patron klasztoru – ikonografia biskupa Iwona Odrowąża w kręgu krakowskich dominikanów [w:] Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (= *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 127–146.
- Daly 2014
P.M. Daly, *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*, Farnham 2014.
- Damiani 1642
P. Damiani, *Opera omnia*, wyd. C. Caletani, Parisiis 1642.
- Damm, Thimann, Zittel 2013
H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, *Introduction: Close and Extensive Reading among artists in the Early Modern Period [w:] The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, red. H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden–Boston 2013, s. 1–62.
- Danieli 2009
F. Danieli, *San Filippo Neri. La nascita dell'Oratorio e lo sviluppo dell'arte cristiana al tempo della Riforma*, Cinisello Balsamo 2009.
- Daranowska-Łukaszewska 1999a
J. Darnowska-Łukaszewska, *Stojące Dzieciątko Jezus [w:] Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 77–78.
- Daranowska-Łukaszewska 1999b
Taż, *Ornat i para dalmatyk, białe [w:] Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 163–164.
- Daranowska-Łukaszewska 2013
Taż, *Krakowskie „Campo santo” – geneza przypadkowa [w:] Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (= *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 81–89.
- David 1601
J. David, *Veridicus Christianus*, Antverpiae 1601.

- Delbeke 2004
M. Delbeke, *Art as Evidence, Evidence as Art. Bernini, Pallavicino and the Paradoxes of Zeno* [w:] *Estetica barocca*, red. S. Schütze, Rome 2004, s. 339–355.
- Delbeke 2012
Tenże, *The art of religion. Sforza Pallavicino and art theory in Bernini's Rome*, Farnham 2012.
- Denk 2017
U. Denk, *Die Krise der Universität Wien im Jahrhundert der Reformation und die Berufung der Jesuiten* [w:] *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther*, red. R. Leeb, W. Öhlinger, K. Vicelka, Wien 2017, s. 233–239.
- Dettloff 1998
P. Dettloff, *Kościół Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 43, 1998, z. 4, s. 291–306.
- Dettloff 2013
A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty tendencje*, Kraków 2013.
- Dettloff 2014
Tenże, „*Fabrica ecclesiae*” dominikanów w Gidlach w świetle przekazów archiwalnych. *Organizacja i koszty budowy murywanej świątyni w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” 62, 2014, nr 2, s. 187–214.
- Dietterlin 1598
W. Dietterlin, *Architectura*, Nürnberg 1598.
- Dimler 2007
G.R. Dimler, *Studies in the Jesuit Emblem*, New York 2007.
- Długopolska 2010
I. Długopolska, *Argo Sarmatica quam sub auspiciis illustrissimi et reverendissimi principis ac Domini D. Andreae Trebicki [...] [w:] Sarmatyzm. Sen o potędze*, red. B. Biedrońska-Słota, Kraków 2010, s. 56.
- Dobrzyniecka 1975
J. Dobrzyniecka, *Drukarnie Uniwersytetu Jagiellońskiego 1647–1783*, Kraków 1975 (= *Zeszyty Naukowe UJ*, 405, *Prace Historyczne*, 53).
- Dochoły i wydatki klasztorne...*
Archiwum Klasztoru Klarysek w Starym Sączu, sygn. DW/11a, księga rachunkowa klasztoru, 1697–1700.
- Dolejší, Mlčák 2009
K. Dolejší, L. Mlčák, *Poznámky k malířské výzdobě Šebetovské rezidence v albu hradiského konventuála Dionýsa Strausse* [w:] *Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavička*, red. J. Kroupa, M. Šeferisová Loudová, L. Konečný, Brno 2009, s. 507–520.
- Domogalla 2005
W. Domogalla, *Historia i przeobrażenia przestrzenne grodu, zamku i klasztoru ss. klarysek w Grodzisku pod Skalą*, praca doktorska napisana pod kierunkiem W. Zina, Politechnika Krakowska, 2005.
- Dramat staropolski 1965–1978*
Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, t. 1 – 1965, t. 2, cz. 1 – 1976, t. 2 cz. 2 – 1978.
- Drecka 1964
W. Drecka, *Z twórczości Siemiginowskiego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 8, 1964, s. 305–341.
- Dreścik 1987
J. Dreścik, *Kwiatki świętej pustynie B. Salomei Panny, na skale S. Maryey. Treści ideowe barokowej pustelni bł. Salomei w Grodzisku koło Skali*, „Folia Historiae Artium” 23, 1987, s. 37–81.
- Dryja, Głowa, Sławiński 2012
S. Dryja, W. Głowa, J. Sławińska, S. Sławiński, *Najstarsze fazy kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Małgorzaty i św. Stanisława w Żębocinie*, „Folia Historica Cracoviensia” 18, 2012, s. 7–45.
- Du Cygne 1664
M. Du Cygne, *De art poetica*, Leodii 1664.
- Dugdale 1658
W. Dugdale, *History of St. Pauls Cathedral in London*, London 1658.
- van Dülmen 2005
R. van Dülmen, *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit. Religion, Magie, Aufklärung 16.–18. Jahrhundert*, München 2005.
- Dworzak 2015
A. Dworzak, *Uwagi o „fabryce” kolegiaty sandomierskiej w XVII i XVIII wieku – na marginesie książki Krzysztofa Rafała Prokopa, „Fabrica ecclesiae”. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych*, „Modus” 15, 2015, s. 247–272.
- Dybiec 2007
J. Dybiec, *Nauczanie w średniowiecznych uniwersytetach* [w:] *Kolegia uniwersyteckie średniowiecznej Europy. Katalog wystawy Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2007, s. 47–68.
- Dzięcioł 1997
A. Dzięcioł, *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997.
- Dzik 2014
J. Dzik, *Gloryfikacja św. Franciszka Salezego w dekoracji malarskiej sklepienia kościoła Wzytek w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 80, 2014, s. 79–95.
- Dziubecki 1987
T. Dziubecki, *Dzieciństwo NMP* [w:] *Maryja matka Chrystusa*, Warszawa 1987 (= *Ikonografia Nowożytnej Sztuki Kościelnej w Polsce*, 1), s. 94–118.
- Dziubecki 1995
Tenże, *Analiza ikonograficzna „Ołtarza Opłakiwania” w krakowskim kościele św. Anny*, „Barok” 4, 1995, s. 185–187.
- Early Latin Hymns... 1922*
Early Latin Hymns with Introduction and Notes, oprac. A.S. Walpole, Cambridge 1922.
- van Eck, Bussels 2011
C. van Eck, S. Bussels, *The Visual Arts and the Theatre in Early Modern Europe* [w:] *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*, red. C. Van Eck, S. Bussels, Chichester 2011, s. 8–23.
- van Eck, Bussels, Delbeke 2012
C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke, *Introduction* [w:] *Translations of the Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hupsous in Rhetoric nad Visual Arts, Architecture and the Theatre*, red. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke, J. Pieters, Leiden–Boston 2012 (= *Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, 24), s. 1–10.
- Eder 1698
W. Eder, *Kurzer Begriff des Lebens der Seel. Clara von Monte Falco [...]*, München 1698.
- Egerton 1603
T. Egerton, *Anagrammata in nomina illustrissimorum heroum*, Londini 1603.
- Eleutheria 1669
Eleutheria Polonis semper celebrata in ludis saecularibus anni 1669, [b. m. wyd.].

- von Engelberg 2005
M. von Engelberg, *Renovatio Ecclesiae. Die „Barockisierung“ Mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005.
- Estreicher 1968
K. Estreicher, *Collegium Maius. Dzieje gmachu*, Kraków 1968 (= *Zeszyty Naukowe UJ*, 170, *Prace z Historii Sztuki*, 6).
- Exemplar 1762
Exemplar Vitae et Mortis Hyacynthi Augustini Łopacki [...] Posteritati Expositum in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi Anniversaria Die dum Ei justa persolverentur Funebralia grato Calamo Delineatum, Cracoviae 1762.
- Exequiae solennes 1694
Exequiae solennes piis manibus [...] principis, Catharinae Radiviliae [...] debita pietatis affectu a generali studio Almae Universitatis Cracoviensis, in ecclesia collegiata S. Annae, persolutae, Cracoviae 1694.
- Fagiolo dell'Arco 2002
M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002.
- Fehl 1986
P.P. Fehl, *Hermeticism and Art: Emblem and Allegory in the Work of Bernini, „Artibus et Historiae“* 7, 1986, nr 14, s. 153–189.
- Félibien 1660
[A. Félibien], *Description de l'arc de la Place Dauphine présentée a son eminence*, Paris 1660.
- Félibien 1674
[Tenże], *Description sommaire du château de Versailles*, Paris 1674.
- Fernández López 2002
J. Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Sevilla 2002.
- Fijałkowski 1977
W. Fijałkowski, *Jan III Sobieski i jego mecenat kulturalny. Bilans zainteresowań, inicjatyw i dokonań polskiego monarchy na polu kultury artystycznej i umysłowej w drugiej poł. XVII w.*, „*Studia Wilanowskie*” 1, 1977, s. 7–46.
- Fijałkowski 1983
Tenże, *Wilanów jako przejaw mecenatu artystycznego Jana III Sobieskiego*, Warszawa 1983.
- Findlen 2004
P. Findlen, *Introduction: The Last Man Who Knew Everything... or Did He? Athanasius Kircher, S.J. (1602–80) and His World* [w:] *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, red. P. Findlen, New York–London 2004, s. 1–48.
- von Firmian 1707
L.A. von Firmian, *Domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudinem dierum* [w:] *Dedicatio Ecclesiae Academiae Universitatis Benedictino-Salisburgensis* [...], Salzburg 1707, s. 7–10.
- Flathe 1876
H.T. Flathe, *Christian August* [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 4, Leipzig 1867, s. 178.
- Flisowska 2013
Z. Flisowska, *Statut i znaczenie wizerunku w Adnotationes et meditationes in Evangelia Jerónima Nadala* [w:] *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 95–106.
- Fokt 2015
K. Fokt, *Piskorski Sebastian Jan* [w:] *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, t. 1, 1364–1780, red. W. Uruszczyk, Kraków 2015, s. 345–347.
- Fontana 1694
C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo cum aedificis maxime conspicuis antiquis et recens ibidem constitutis*, Romae 1694.
- Fournée 1994a
J. Fournée, *Himmelfahrt Mariens* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 281–282.
- Fournée 1994b
Tenże, *Immaculata Conceptio* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, szp. 340–344.
- De Franceschini 2012
M. De Franceschini, *Orientamenti equinoziali nel Mediterraneo: il tempio preistorico di Mnajdra a Malta e il Mausoleo degli Equinozi a Roma* (referat wygłoszony 24 III 2012 na 14. seminarium archeoastronomicznym w Genui, tłumaczenie angielskie na academia.edu).
- De Franceschini 2014
Taż, *Il Pantheon di Roma: nuove immagini dei fenomeni luminosi. L'arco di luce* [w:] *Atti del 160 Seminario di Archeoastronomia*, Genoa 2014, s. 129–140.
- De Franceschini, Veneziano 2013
M. De Franceschini, G. Veneziano, *Archeoastronomia nelle ville imperiali romane: Villa Jovis a Capri (Napoli)* [w:] *Atti del 15° Seminario di Archeoastronomia*, Bologna 2013, s. 16–25.
- Fregissmont 1673
J.D. Fregissmont, *Discursus Historico-Iuridico-Politicus de Doctorum Dignitate, Nobilitate, Privilegiis et Praeeminentia contra quosdam invade et indigne dedignantantes...*, Salisburgi 1673.
- Frey-Stecowa 1999a
B. Frey-Stecowa, *Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Franciszkiem z Asyżu i księdzem Adamem Opatowiuszem* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 59.
- Frey-Stecowa 1999b
Taż, *Portret księdza Adama Opatowiusza* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 59–60.
- Frey-Stecowa 1999c
Taż, *Bł. Salomea* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 70–71.
- Frydrychowicz 1687
D. Frydrychowicz, *S. Hyacinthus Odrovastius Principalis Hierarchicus Universalis Regni Poloniae Patronus a Sede Apostolica Datus, ab Indigenatu Natus, ab Universis Polonis Rogatus*, Cracoviae 1687.
- Fürst 2002
U. Fürst, *Die lebendige und sichtbare Histori. Programmatische Themen in der Sakralarchitektur des Barock*, Regensburg 2002.
- Füssel 2013
M. Füssel, *A Struggle for Nobility: „Nobilitas literalia” as Academic Self-Fashioning in Early Modern Germany* [w:] *Scholarly Self-Fashioning and Community in the Early Modern University*, red. R. Kirwan, Farnham 2013, s. 103–120.
- Gadomski 1988
J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa 1988.

- Gadomski 2014
Tenże, *Wprowadzenie* [w:] *Prolegomena do badań nad obrazami Hodegetrii typu krakowskiego*, Kraków 2014, s. 9–27.
- Gajda 1969
Z. Gajda, *Jacek Augustyn Łopacki. Studium z dziejów kultury medycznej w Krakowie w XVIII w.*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969 (= Monografie z Dziejów Nauki i Techniki, 44).
- Gambart 1664
A. Gambart, *La vie symbolique du bienheureux François de Sales, évêque et prince de Geneve*, Paris 1664.
- Gąsiorowska 2015
P. Gąsiorowska, *Konwent klarysek krakowskich do końca XVIII wieku. Studium prozopograficzne*, Kraków 2015 (= Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego PAN, 113).
- Geddo 1998
C. Geddo, *Regesto documentario* [w:] *Paolo Pagani 1655–1716*, red. F. Bianchi, Milano 1998, s. 193–212.
- Głazowski [1663]
T. Głazowski, *Prognosticon albo obwieszczenie przypadków z przyczyn idących z nieba i obrotów jego na rok Pański 1664, który jest przestępny, a po przybyszowym pierwszy*, [b. r. i m. wyd.].
- Gomoliszewski 1957
J. Gomoliszewski, *Kościół św. Anny w Krakowie. Dokumentacja geodezyjno-inwentaryzacyjna*, Warszawa 1957.
- Gomoliszewski 1966
Tenże, *Złudzenia perspektywiczne w architekturze zabytkowej*, Kraków 1966 (= Nauka dla Wszystkich, 6).
- Gostyńska 1991
D. Gostyńska, *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa 1991.
- Góral 2006
W. Góral, *Aspekty geoinformatyczne i astronomiczne prehistorycznych kopców krakowskich i kopca Kraka w Kramkusowicach*, „Geodezja” 12, 2006, z. 2/1, s. 209–220.
- Górny, Piwarski 1932
A. Górny, K. Piwarski, *Kraków w czasie drugiego najazdu Szwedów na Polskę 1702–1709*, Kraków 1932 (= Biblioteka Krakowska, 77).
- Górska 2006
M. Górska, *Astronomia i polityka w dekoracji Pałacu Wilanowskiego* [w:] *Poezja i astronomia*, red. B. Burdziej, G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 167–192.
- Górska 2009
Taż, *Emblematyka jako źródło staropolskiej erudycji. Geneza i funkcja materiału symbolicznego w polskich kompendiach* [w:] *Staropolskie kompendia wiedzy*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2009, s. 99–132.
- Górska 2012
Taż, *Hieroglifik w teorii Rzeczypospolitej (XVII–XVIII wieku). Zarys problematyki*, „Terminus” 14, 2012, z. 25, s. 15–46.
- Górska 2013
Taż, „*Ut pictura Emblemata?*” *Teoria i praktyka* [w:] *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 31–46.
- Górska 2014
Taż, *Symbolika heraldyczna a teoria „impresy”: przykład „Orbis Polonus” Szymona Okolskiego*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego” 13 (24), 2014, s. 35–49.
- Górska 2017
Taż, *Zbawca Europy. O graficznych tezach gloryfikujących Jana III Sobieskiego*, Warszawa 2017.
- Górska, Milewska-Ważbińska 2016
M. Górska, B. Milewska-Ważbińska, *Wstęp* [w:] *In laudes Ioannis Sobiescii. Rękopiśmienny zbiór emblematów z rysunkami Johanna Jakoba Rollosa*, przeł. B. Milewska-Ważbińska, oprac. M. Górska, B. Milewska-Ważbińska, Warszawa 2016, s. 9–44.
- Grabowski 1822
A. Grabowski, *Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic*, Kraków 1822.
- Gracian 1642
B. Gracian, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, Madrid 1642.
- Gracian 1648
Tenże, *Agudeza y Arte de ingenio*, Huesca 1648.
- Graff 2013
T. Graff, *Wokół staropolskich fundacji i benefaktorów Szkół Nowodworskich w Krakowie*, „Folia Historica Cracoviensia” 19, 2013, s. 159–176.
- Groschner 2004
G. Groschner, *Zu den bekanntesten und gängigsten Gesten* [w:] *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, red. G. Groschner, Salzburg 2004, s. 70–83.
- Grzebień 2001
L. Grzebień, *Solski Stanisław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 40, Kraków 2001, s. 299–301.
- Grzeškowiak 2016
R. Grzeškowiak, „*Po różnych królestwach i prowincjach Dusza nabożna szukała kochanka swego*”. *Stratyfikacja staropolskiej recepcji jezuickich druków emblematycznych na przykładzie „Pia desideria”* [w:] *Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej. Powszechność i narodowość katolicyzmu polskiego*, red. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2016 (= Hermeneutyka wartości, 6), s. 249–299.
- Grzymała 1719
A.A. Grzymała, *Aedes laureati honoris* [...], Cracoviae 1719.
- Gumiński 1972
S. Gumiński, *Domus Sapientiae Svidnicensis* [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1970*, red. E. Studniarkówna, Warszawa 1972, s. 243–260.
- Gumpfenberg 1655
W. Gumpfenberg, *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miraculosis*, Monachii 1655.
- Gyalóky 2018
Z. Gyalóky, *Średniowieczne figury Marii z Dzieciątkiem i Chrystusa w krakowskim klasztorze Klarysek. Zagadnienia stylu, datowania i funkcji* [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. M. Szyma, M. Walczak, w druku.
- Haeften 1635
B. Haeften, *Schola cordis, sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, Antverpiae 1635.
- Hajdukiewicz 1966
L. Hajdukiewicz, *Biblioteka Jagiellońska w latach 1655–1675* [w:] *Historia*

- Biblioteki Jagiellońskiej, t. 1, red. I. Zarębski, Kraków 1966, s. 275–425.
- Hajdukiewicz 1973
Tenże, *Łańcucki Wojciech* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18/2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 206–207.
- Haskell 1963
F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963.
- Hecatombe 1668
Hecatombe lectorum ex vita, morte, miraculis servi Dei Ioannis Cantii [...] acroamatum, Cracoviae 1668.
- Hecht 1997
C. Hecht, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und Anderen Autoren*, Berlin 1997.
- Hendrix 2003
H. Hendrix, *Orrore e diletto: peripezioe di un concetto „sublime” fra cinque e seicento*, „Aevum Antiquum” 3, 2003, s. 173–185.
- Herman 2015
M. Herman, „Osobista wizja” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego w kościele Bernardynów na Czerniakowie [w:] *Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Studia dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza*, red. R. Sulewska, M. Smoliński, Warszawa 2015, s. 325–332.
- Hermans 2013
L. Hermans, *Reading Rhetoric: Oratory in Gian Paolo Lomazzo's Treatises on the Art of Painting* [w:] *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, red. H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden–Boston 2013, s. 241–257.
- Herz 1989
A. Herz, *Borromini, S. Ivo, and Prudentius*, „Journal of the Society of Architectural Historians” 48, 1989, nr 2, s. 150–157.
- Herzig 1900
F. Herzig, *Katedra niegdyś kolegiata w Tarnowie*, Tarnów 1900.
- Hetény [b.r.]
J. Hetény, *A győri könnyező Szűzanya-kegykép története*, www.hitvallas.hu/regi/hitvojskulon/hitvojsxto4.html.
- Hevelius 1690
J. Hevelius, *Prodromus Astronomiae*, Gedani 1690.
- Historia collegii posnanensis...*
Biblioteka Jagiellońska, rękopis mf P467-3, *Historiarum collegii posnanensis tomus II*.
- Historische Erklärung 1778*
Historische Erklärung Der Kalckmahlerey in Freßko, Welche In dem königlichen Stift Bruck an der Taja [...] verfertigt hat, Znaym 1778.
- Holcerowa 2007
T. Holcerowa, *Barokowy zespół architektoniczno-przestrzenny tzw. Pustelni bł. Salomei w Grodzisku, powstały w 4. ćwierci XVII – początek XVIII w.*, „Prądnik. Prace i Materiały Muzeum im. prof. Władysława Szafera” 17, 2007, s. 167–194.
- Holly 1994
M.A. Holly, *Wölfflin and the Imagining of Baroque* [w:] *Visual culture. Images and Interpretations*, red. N. Bryson, M. Holly, K. Moxey, Middletown 1994, s. 347–364.
- Hopkins 2006
A. Hopkins, *Baldassare Longhena 1597–1682*, Milano 2006.
- Hornung 1965
Z. Hornung, *Architektura* [w:] *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, t. 2, Kraków 1965, s. 313–377.
- Horyna 2009
M. Horyna, *Vznik kostela sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře u Žďáru nad Sázavou* [w:] *Kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře*, Telč 2009, s. 9–33.
- Hosch [b.r.]
H. Hosch, *Das 'kunstwissenschaftliche Fernrohr' wieder einmal gerichtet auf Das Frontispiz des 'Cannocchiale arisotelico' von Emanuele Tesauro (1592–1675)*, http://www.freieskunstforum.de/hosch_2012_cannocchiale.pdf
- Huch 1773
E.L.D. Huch, *Unterschied der freien und mechanischen Malerey praktisch erklärt*, Halle 1773.
- Hugon 1624
H. Hugon, *Pia desideria*, Antverpiae 1624.
- Hundemer 1997
M. Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*, Regensburg 1997.
- Ignaszewska 1976
F. Ignaszewska, *Fundacja Małachowskiego*, „Rocznik Krakowski” 47, 1976, s. 89–106.
- Ines 1655
A. Ines, *Lechias ducum, principum, regum Poloniae ab usque Lecho deductorum, elogia historico-politica et panegyres lyricae*, Cracoviae 1655.
- Inventarium bonorum...*
Archiwum Klasztoru Klarysek w Starym Sączu, sygn. Gr/a-1, *Inventarium bonorum conventus in Antiqua Sandecz*, w. XVII–XVIII.
- Inwentarz...*
Archiwum Klasztoru ss. Klarysek w Krakowie, sygn. B1, *Inwentarz kościelnego skarbu*, 1718.
- Janik 1908
M. Janik, *Z dziejów wymowy w wieku XVII i XVIII*, „Pamiętnik Literacki” 1908, s. 265–277.
- Janik 2015
M. Janik, *Piotr Jacek (Hiacynt) Pruszczyński w służbie dewocji i popularyzacji historii* [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. I.M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2015, s. 177–198.
- Janów 1935
J. Janów, *Przedmowa* [w:] S. Piskorski, *Żywot Barlaama i Jozafata*, wyd. i oprac. J. Janów, Lwów 1935, s. v–ccvii.
- Jarozzuk 1987
J. Jarozzuk, *Radziwiłł Michał Kazimierz* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30/1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 292–299.
- Jasińska 2010
A. Jasińska, *Kolekcja nowożytnych portretów profesorów Akademii Krakowskiej* [w:] *Nowożytny portrety profesorów Akademii Krakowskiej w zbiorach Collegium Maius*, red. A. Jasińska, Kraków 2010, s. 8–44.

- Jay Gould 2004
S. Jay Gould, *Father Athanasius in the Isthmus of a Middle State: Understanding Kircher's Paleontology* [w:] *Athanasius Kircher. The Last Man Who Knew Everything*, red. P. Findlen, New York-London 2004, s. 207-237.
- Jirka 1985
A. Jirka, *Obrazy Karla Dankwarta v Jezuitském kostele ve Znojme* [w:] *Uměleckohistorický Sborník*, red. J. Sedlář, Brno 1985, s. 27-271.
- Józefowicz 1692
Tenże, *Asylum periclitantis ecclesiae, clypeus [...] Ioannis III, Cracoviae 1692*.
- Jurkowlaniec 2004
G. Jurkowlaniec, *Kult obrazów a kult świętych w nowożytnym Krakowie*, „Barok” 11, 2004, nr 2, s. 69-87.
- Jurkowlaniec 2006
Taż, *The Slacker Crucifix in St Mary's Church in Cracow: Cult and Craft* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19-22 maja 2005*, red. D. Chorzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 348-357.
- Jurkowlaniec 2016
Taż, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2016 (= *Ars Vetus et Nova*, 44).
- Kalinowski 1958
L. Kaliowski, *Barok: styl czy epoka?*, „Biuletyn Historii Sztuki” 20, 1958, nr 1, s. 106-112.
- Karbowiak 1887
A. Karbowiak, *Illustracje polskie z życia uniwersyteckiego XVII i XVIII wieku*, Kraków 1887.
- Karpowicz 1974
M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Warszawa 1974.
- Karpowicz 1975
Tenże, *Sztuka Polska XVII wieku*, Warszawa 1975.
- Karpowicz 1976
Tenże, *Sekretne treści warszawskich zabytków*, Warszawa 1976.
- Karpowicz 1983
Tenże, *Artisti ticinesi in Polonia nel'600*, Bellinzona 1983.
- Karpowicz 1990
Tenże, *Baldasar Fontana 1661-1733. Un Berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990.
- Karpowicz 1991
Tenże, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, „Arte Lombarda” 1991, nr 3/4, s. 103-117.
- Karpowicz 1994
Tenże, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994.
- Karpowicz 1999
Tenże, *Paolo Pagani a Cracovia. Addenda*, „Arte Lombarda” 1999, nr 2, s. 62-64.
- Karpowicz 2002
Tenże, *Karl Dankwart, malarz znany i nieznan* [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozielec, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 164-175.
- Karpowicz 2012
Tenże, *Polsko-włoskie związki artystyczne*, Warszawa 2012.
- Karpowicz 2013
Tenże, *Kościół na Czerniakowie – wystrój wnętrza* [w:] *Kościół Bernardynów na Czerniakowie*, Warszawa 2013, s. 36-55.
- Karpowicz 2015
Tenże, *Baltazar Fontana – architekt*, „Biuletyn Historii Sztuki” 77, 2015, nr 3-4, s. 363-404.
- Karwacki 1911
A. Karwacki, *Błogosławiona Salomea za życia i po śmierci*, Kraków 1911.
- Katalog książek...
Katalog książek biblioteki Najjaśniejszego i najpotężniejszego króla Polskiego z Bożej łaski Jana III szczęśliwie panującego, spisany w 1689 roku, Kraków-Warszawa 1879.
- Katalog zabytków 1953
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 1, *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 14, *Powiat wadowicki*, oprac. J. Szablowski, Warszawa 1953.
- Katalog zabytków 1957
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 3, *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 9, *Powiat kielecki*, Warszawa 1957.
- Katalog zabytków 1971
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971.
- Katalog zabytków 2000
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 4, *Miasto Kraków*, cz. 7, *Kleparz. Kościoły i klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowska, J. Samek, Warszawa 2000.
- Katalog zabytków 2006
Katalog zabytków sztuki w Polsce, t. 8, *Województwo lubelskie*, z. 2, *Powiat Biela Podlaska*, oprac. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006.
- Kazania maryjne 2014
Kazania maryjne, oprac. R. Mazurkiewicz, K. Panuś, Kraków 2014 (= *Kazania w Kulturze Polskiej. Edycje Kolekcji Tematycznych*, 1).
- Kemp 1981
C. Kemp, *Angewandte Emblematik in süddeutschen Barockkirchen*, München-Berlin 1981.
- Kiliańczyk-Zięba 2015
J. Kiliańczyk-Zięba, *Sygnety drukarskie w Rzeczypospolitej XVI wieku. Źródła ikonograficzne i treści ideowe*, Kraków 2015.
- Kircher 1671
A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Amstelodami 1671.
- Kircher 1678
Tenże, *Mundus Subterraneus*, Amstelodami 1678.
- Kirwan 2013
R. Kirwan, *From Individual to Archetype: Occasional Texts and the Performance of Scholarly Identity in Early Modern Germany* [w:] *Scholarly Self-Fashioning and Community in the Early Modern University*, red. R. Kirwan, Farnham 2013, s. 79-102.
- Klein 1909
F. Klein, *Akademicki kościół św. Anny w Krakowie. Studium architektury*, „Rocznik Krakowski” 11, 1909, s. 53-63.
- Kłos 2013
A. Kłos, *„Divini Amores” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w kontekście tradycji emblematycznej i wizualności poezji barokowej* [w:] *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach*

- literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVIII wieku*, red. A. Bielał, Warszawa 2013, s. 107–117.
- Knapiński, Witkowska 2007
R. Knapiński, A. Witkowska, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007.
- Knapp, Tüskés 2003
É. Knapp, G. Tüskés, *Emblematics in Hungary. A study of the history of symbolic representation in Renaissance and Baroque literature*, Tübingen 2003 (= *Frühe Neuzeit*, 86).
- Kobielius 1987
S. Kobielius, *Idea niebiańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 53, 1987, s. 39–62.
- Kochan 2005
A. Kochan, *O konceptach prawniczych w literaturze XVI i XVII wieku* [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęć, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 233–246.
- Kolak 1998
W. Kolak, „*Felix saeculum Cracoviae*” w ikonografii [w:] *Felix saeculum Cracoviae – krakowscy święci XV wieku. Materiały sesji naukowej, Kraków, 24 kwietnia 1997 roku*, red. K. Panuś, K.R. Prokop, Kraków 1998, s. 53–70.
- Kolaczkowski 1888
J. Kolaczkowski, *Wiadomości dotyczące się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce*, Kraków 1888.
- Kołątaj 1953
H. Kołątaj, *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta II (1750–1764)*, oprac. J. Hulewicz, Wrocław 1953.
- Komasara 1982
I. Komasara, *Jan III Sobieski – miłośnik ksiąg*, Wrocław 1982.
- Kosicki 1833
L. Kosicki, *Wiadomość historyczna o kościele akademickim s. Anny w Krakowie*, Kraków 1833.
- Kowalczyk 1968
J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968.
- Kowalczyk 2000
Tenże, *Znaczenie wzorów Giovanniego Battisty Montano dla architektury barokowej w Polsce i na Litwie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 72, 2000, z. 1–2, s. 9–45.
- Kowalczyk 2010
Tenże, *Miniatury herbowe w księgach Nacji Polskiej w Padwie* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 10, red. I. Rolska-Boruch, Lublin 2010, s. 295–304.
- Kowalski 2009
J. Kowalski, *Barok* [w:] B. Hojdis, J. Kowalski, K. Meller, *Literatura staropolska*, Poznań 2009, s. 177–332.
- Kozak 1982
A. Kozak, *Związki literacko-obrazowe w utworze S. Piskorskiego „Flores Vitae B. Salomeae”* [w:] *Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów, 29 września–1 października 1977*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982, s. 113–128.
- Kozielec 2006a
A. Kozielec, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006.
- Kozielec 2006b
Tenże, *Szwed i jezuita. Karl Dankwart i jego nieznanne prace malarskie dla nyskich i kłodzkich jezuitów* [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, t. 2, red. J. Harazimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 265–276.
- Kozielec 2015
Tenże, „*Gdzie ci Włosi, prawdziwi tacy...*” *Barokowe malarstwo freskowe na Śląsku a włoscy malarze-freskanci* [w:] *Artyści znad jezior lombardzkich w nowożytnej Europie. Studia dedykowane pamięci Profesora Mariusza Karpowicza*, red. R. Sulewska, M. Smoliński, Warszawa 2015, s. 193–202.
- Kracik 2003
J. Kracik, *Wspaniałe Bogu wystawione dzieło. Jak w Krakowie kościół świętej Anny budowano*, Kraków 2003.
- Krasnowolski 2008
B. Krasnowolski, *Lokacje na prawie niemieckim a układy urbanistyczne i architektura Krakowa w wiekach XIII i XIV* [w:] *Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. A. Grzybowski, Kraków 2008, s. 24–28.
- Krasny 1999
P. Krasny, *Chrystus w grobie* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 91–92.
- Krasny 2007
Tenże, *Zawody i specjalności architektoniczne w Polsce w epoce nowożytnej* [w:] *Architekt – budowniczy – murator. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN [...]*, red. H. Faryna-Paszkievicz, M. Omilanowska, J. Sito, Warszawa 2007, s. 55–66.
- Krasny 2008
Tenże, *Przywileje arcybiskupa Jana Dymitra Solikowskiego dla lwowskiego bractwa malarzy jako próba zaadaptowania potrydenckich reform sztuki sakralnej w Rzeczypospolitej* [w:] *Fides ars scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski, Tarnów 2008, s. 257–269.
- Krasny 2010
Tenże, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010 (= *Ars Vetus et Nova*, 29).
- Krasny 2013
Tenże, *Sanguine laureati. Sandomierskie obrazy kaźni męczenników i ich rzymskie wzory* [w:] *Stosunki chrześcijańsko-żydowskie w historii, sztuce i pamięci. Europejski kontekst dzieł w katedrze sandomierskiej*, Sandomierz 2013, s. 69–88.
- Krasny 2014
Tenże, *Apologia kultu świętych obrazów jako odwiecznej tradycji narodu czeskiego w relacji Jana Františka Beckovskiego o obrazoburstwie w katedrze praskiej w roku 1619* [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko (= *Studia de arte moderna*, 1), Kraków 2014, s. 193–210.
- Krasny 2015
Tenże, *Sto lat samotności. Jezuicki kościół świętych Piotra i Pawła a architektura Krakowa i województwa krakowskiego w XVII wieku* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 12, red. I. Rolska, Lublin 2015, s. 201–226.
- Krasny 2016
Tenże, *Figury obecności i nieobecności. Wprowadzenie do francuskiej dysputy o świętych obrazach i o roli sztuki*

- w życiu Kościoła w epoce nowożytnej, Kraków 2016 (= Ars Vetus et Nova, 42).
- Krasny, Walczak 2006
P. Krasny, M. Walczak, *Konfesja. Kilka uwag o znaczeniu terminu oraz jego używaniu i nadużywaniu w polskiej literaturze historycznoartystycznej*, „Roczniki Humanistyczne” 44, 2006, z. 4, s. 67–97.
- Kreimer 1999
J. Kreimer, *The court Chapel at Würzburg's Residenz – creating the Gesamtkunstwerk step by step* [w:] *Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17th and 18th Centuries. Simpósio Internacional, Braga, 11–14 de Junho de 1996*, Lisboa 1999, s. 195–204.
- Kroß 1985
M. Kroß, *Gian Lorenzo Bernini: „Die Verzückung der Heiligen Theresia”* [w:] *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, red. Wolfgang Kemp, Köln 1985, s. 137–153.
- Kroupa 1999
J. Kroupa, „*Idea ac conceptus*”: *Premonstratensian monasteries in Moravia of the baroque epoch as a „bel composto” in the countryside*, „Opuscula Historiae Artium. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis” 43, 1999, s. 7–23.
- Krsek, Kudělka, Stehlík, Válka 1996
I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlík, J. Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- Krukowski 1991
J. Krukowski, *Żydzi a krakowska młodzież szkolna w XVII wieku* [w:] *Żydzi w Małopolsce. Studia z dziejów osadnictwa i życia społecznego*, red. F. Kiryk, Przemysł 1991, s. 79–84.
- Krupecki 1692
A. Krupecki, *Quaestio iuridica de immunitate Ecclesiastica*, Cracoviae 1692.
- Książka pamiątkowa 1888
Książka pamiątkowa ku uczczeniu jubileuszu trzechsetnej rocznicy założenia Gimnazjum św. Anny, oprac. J. Leniek, Kraków 1888.
- Kunkel 2007
R. Kunkel, *Zawód architekta w Polsce wieku XVI. Na marginesie przygotowywanego „Słownika architektów polskich i w Polsce działających”* [w:] *Architekt – budowniczy – murator. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN [...]*, red. H. Faryna-Paszkiwicz, M. Omilanova, J. Sito, Warszawa 2007, s. 13–24.
- Kurzawa 1997
Z. Kurzawa, *Wystrój malarski kościoła pojezuickiego*, „Kronika Miasta Poznania” 65, 1997, nr 4, s. 256–276.
- Kurzej 2008
M. Kurzej, *Budowa i dekoracja kościoła św. Anny w świetle źródeł archiwalnych* [w:] *Fides ars scientia. Prace z historii i historii sztuki poświęcone pamięci ks. Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski i in., Tarnów 2008, s. 271–301 [wznowienie w:] *Studia z dziejów kościoła św. Anny*, red. Z. Kliš, T. Węclawowicz, Kraków 2009, s. 139–200 i wyd. II, Kraków 2011, s. 137–199.
- Kurzej 2011
Tenże, *Kazimierz Kaliski i syn – rzeźbiarze krakowscy ostatniej trzeciej wieku XVII*, „Rocznik Krakowski” 77, 2011, s. 35–53.
- Kurzej 2012a
Tenże, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012.
- Kurzej 2012b
Tenże, *Nie tylko Fontana. Innowacje w twórczości krakowskich artystów cechowych na przełomie XVII i XVIII wieku* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 383–411.
- Kurzej 2014
Tenże, *Ksiądz Sebastian Piskorski a sztuka i historia* [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (= *Studia de Arte Moderna*, 1), s. 415–428.
- Kurzej 2015a
Tenże, *Świątynia Mądrości. Program treściowy wystroju kościoła św. Anny w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 13, 2015, s. 119–152.
- Kurzej 2015b
Tenże, *The Collegiate Church in Zamość in the Context of European Architecture* [w:] *Leben zwischen und mit den Kulturen. Studien zu Recht, Bildung und Herrschaft in Mitteleuropa*, red. R. Skowrońska, H. Flachenecker, Toruń 2015 (= *Studienreihe der Polnischen Historischen Mission*, 2), s. 169–186.
- Kurzej 2015c
Tenże, *Ornament dawny i nowoczesny w niderlandzkiej teorii sztuki drugiej połowy XVI i pierwszej połowy XVII wieku* [w:] *Ornament i dekoracja dzieła sztuki. Materiały z konferencji SHS*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Kraków 2015, s. 201–212.
- Kurzej 2016a
Tenże, *Relikwiarz głowy św. Jana Kanatego w krakowskim kościele św. Anny*, „Biuletyn Historii Sztuki” 78, 2016, nr 1, s. 159–177.
- Kurzej 2016b
Tenże, *Misericordia Domini* [w:] *Maria Mater Misericordiae*, Kraków 2016, s. 278.
- Kurzej 2016c
Tenże, *Generosa proles Almae Parentis Sarmaticae. Ryciny alegoryczne w zbiorach stemmatów ku czci nowych doktorów Uniwersytetu Jagiellońskiego* [w:] *Velis quod possis. Studia z historii sztuki ofiarowane profesorowi Janowi Ostrowskiemu*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheurer, A. Dworzak, M. Fabiański, P. Krasny, M. Kurzej, D. Nestorow, Kraków 2016, s. 303–309.
- Kurzej 2016d
Tenże, *Aranżacja prezbiterium kościoła Klarysek w Starym Sączu*, „Modus” 16, 2016, s. 15–25.
- Kurzej 2016e
Tenże, *The iconographic programme of the Poor Clares’ church in Cracow*, „Folia Historica Cracoviensia” 22, 2016, s. 189–210.
- Kurzej 2018
Tenże, *Uwagi o aranżacji kościoła Mariackiego w czasach ks. Jacka Łopackiego* [w:] *„Jako serce pośrodku ciała...”. Dzieje artystyczne kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. M. Walczak, Kraków 2018 (w druku).
- Kusztelski 2000
A. Kusztelski, *Dekoracja przęsła na skrzyżowaniu naw kościoła pojezuickiego (farnego) w Poznaniu – początki kwadratury w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 62, 2000, nr 1–2, s. 175–187.
- Kuś 1973
J. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna ks. Jacka Augustyna Łopackiego (1690–1761)*, „Nasza Przeszość” 40, 1973, s. 195–246.
- Kwiatkiewicz 1690
M. Kwiatkiewicz, *Krzyż Święty na Świętej górze Świętokrzyskiej Łysiec nazwanej* [...], Kraków 1690.

- Lam 2013
A. Lam, *Krzyszowska Księga Pasyjna* [w:] *Krzyszowska Droga Krzyżowa opisana na polecenie Bernarda Rosy* [...], tłum. A. Lam, Wrocław 2013, s. 509–522.
- Langdon 2012
H. Langdon, *The Demosthenes of Painting. Salvator Rosa and the 17th century Sublime. The Early Modern Reception and Dissemination of Longinus' Peri Hypsous in Rhetoric nad Visual Arts, Architecture and the Theatre*, red. C. van Eck, S. Bussels, M. Delbeke, J. Pieters, Leiden–Boston 2012 (= *Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture*, 24), s. 163–184.
- Laskiewicz 1761
J.K. Laskiewicz, *Wdzięczność Stołecznego Miasta Krakowa Nigdy nieodżałowanemu Pasterzowi Wielmożnemu y Nayprzewielebniejszemu Jmci Xiędzu Jackowi Augustynowi Łopackiemu* [...], Kraków 1761.
- Lauro 1625
G. Lauro, *Spelndore dell'Antica Roma*, Roma 1625.
- Lavin 1980
I. Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980.
- Lechner 1985
G.M. Lechner, *Das barocke Thesenblatt. Entstehung – Verbreitung – Wirkung. Der Göttweiger Bestand*, Göttweig 1985.
- Lee 1940
R.W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic theory of painting*, „The Art Bulletin” 22, 1940, nr 4, s. 197–269.
- Leges Scholis 1695
Leges Scholis Ecclesiarum Jurisdictioni Rectorali, Almae Universitatis Studii Generalis Cracoviensis subiectis, pro bon earundem regimine conservando latae et publicatae, Cacoaviae 1695.
- Lehmann 2005
C. Lehmann, „*Un teatro pien di meraviglie*” – Gian Lorenzo Bernini vor dem Hintergrund konzeptistischer Poetik, praca doktorska, Uniwersytet Philippsa w Marburgu, 2005.
- Lepiarczyk 1971
J. Lepiarczyk, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Prace z Historii Sztuki” 9, 1971 („Zeszyty Naukowe UJ” 223), s. 199–206.
- Levy 2003
E. Levy, *The Institutional Memory of the Roman Gesù. Plans for Renovation of the 1670s by Carlo Fontana, Pietro da Cortona and Luca Berrettini*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” 33, 2003, s. 373–426.
- Liber perceptorum...
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 319, *Liber perceptorum & expensorum pro Ecclesia Collegiata S. Annae Crac[oviensis] cum connotatione Benefactorum*.
- Liber testamentorum...
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 36, *Liber testamentorum et ordinationum post defunctos admodum reverendos & clarissimos D[ominos] Professores Academiae Cracoviensis*, 1645–1758.
- Liberiusz 1670
J. Liberiusz, *Gwiazda Morzka Naświętsza Panna Marya trzydziestą kazań na hymn „Ave Maris Stella” po różnych w Krakowie kościołach* [...], zalecona, Kraków 1670.
- van der Linden 2013
H. van der Linden, *The Collaborative Authorship of Pictorial Invention in Seventeenth-century Italy: Artist, Adviser, and Patron at Palazzo Carignano* [w:] *The Artist as Reader. On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, red. H. Damm, M. Thimann, C. Zittel, Leiden–Boston 2013, s. 327–357.
- Link-Lenczowski 2013
A.K. Link-Lenczowski, *Szembek Stanisław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 48, Wrszawa–Kraków 2013, s. 115–122.
- Lipsius 1584
I. Lipsius, *De amphitheatris, quae extra Romam, libellus*, Antverpiae 1584.
- Lisiak 2005
B. Lisiak, *Adam Adamandy Kochański (1631–1700). Studium z dziejów filozofii i nauki w Polsce XVII wieku*, Kraków 2005 (= *Studia i Materiały do Dziejów Jezuitów Polskich*, 15).
- Llewellyn Ihssen 2014
B. Llewellyn Ihssen, *John Moschos' Spiritual Meadow. Authority and Autonomy at the End of the Antique World*, Farnham 2014.
- Lomazzi 1587
G.P. Lomazzi, *Rime*, Milano 1587.
- Loudová 2003
M. Loudová, „*Bibliotheca – domus Sapientiae*”. *Ikonografie malířské výzdoby klášterních a zámeckých knihoven na Moravě v 18. století*, praca doktorska napisana pod kier. P. Preissa, Uniwersytet im. T.G. Masaryka w Brnie, 2003.
- Loyola 1548
I. Loyola, *Exercitia spiritualia*, Romae 1548.
- Lubomirski 1688
[S.H. Lubomirski], *Mirobulii Tassalini Adverbiorum Moralium sive de Virtute et Fortuna libellus, opera Tilmanni a Gameraen imaginibus ampliatus*, Varsoviae 1688.
- Luzvic 1626
É. Luzvic, *Le cœur devot throsne royal de Jesus pacifique Salomon*, Paris 1626.
- Łepkowski 2015
M. Łepkowski, *Nie tylko malarstwo – aktualizacja w nowożytnej kulturze religijnej. Wybrane zagadnienia i problematyka badawcza*, „Modus” 15, 2015, s. 145–158.
- Łopuszyński 1709
J. Łopuszyński, *Delineatio in mortualicinere* [...], *Andreae Buchowski*, Cracoviae 1709.
- Łoza 1931
S. Łoza, *Słownik architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce pracujących*, Warszawa 1931.
- Łuszczek 1992
D. Łuszczek, *Jasnógórski refektarz*, Warszawa–Częstochowa 1992.
- Łuszczkiewicz 1900
W. Łuszczkiewicz, *Dawny romański kościół św. Wojciecha w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 3, 1900, s. 153–172.
- Machaj 2015
D. Machaj, *Zawsze wierny? Sytuacja wyznaniowa w Uniwersytecie Krakowskim w XVI i XVII w.*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 59, 2015, s. 68–135.
- Maciół 2000
E. Maciół, *Architektura pustelni bł. Salomei w Grodzisku na tle działalności budowlanej ks. Sebastiana Piskorskiego*, praca magisterska napisana pod kier. A. Malkiewiczza, Instytut Historii

- Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2000.
- Mahon 1947
D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London 1947.
- Makowiecka, Wpiszycka, Starowieyski 1994
E. Makowiecka, E. Wpiszycka, M. Starowieyski, *Wstęp [w:] Apoftegmaty ojców pustyni*, t. 1, *Gerontikon*, Kraków–Tyniec 1994 (= *Źródła Monastyczne*, 4), s. 13–116.
- Makowiecki 1938
T. Makowiecki, *Archiwum planów Tylmana z Gameren, architekta epoki Sobieskiego*, Warszawa 1938.
- Maleszyński 1982
D. C. Maleszyński, „Jedyna księga”. *Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 73, 1982, z. 3/4, s. 3–39.
- Małkiewicz 1976a
A. Małkiewicz, *Teoria architektury w nowożytnym piśmiennictwie polskim*, Kraków 1976 (= *Zeszyty Naukowe UJ*, 423, *Prace z Historii Sztuki*, 13).
- Małkiewicz 1976b
Tenże, *Księgozbiór architekta Krzysztofa Mieroszewskiego*, „Folia Historiae Artium” 12, 1976, s. 107–129.
- Małkiewicz 1999
Tenże, *Przemiany artystyczne kościoła św. Andrzeja w epoce nowożytnej (wieki XVI–XVIII) [w:] Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. XXI–XXIX.
- Małkiewicz 2000
Tenże, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie [w:] A. Małkiewicz, Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 149–185.
- Mandziuk 2004
J. Mandziuk, *Biogramy śląskich bibliofilów duchownych z XVII wieku*, „Saeculum Christianum” 11, 2004, nr 2, s. 245–272.
- Mańkowski 1946
T. Mańkowski, *Fabrica ecclesiae*, Warszawa 1946 (= *Prace z Historii Sztuki*, 5).
- Mańkowski 1955
Tenże, *Rzemiosło artystyczne [w:] Historia sztuki polskiej w zarysie od wczesnego średniowiecza do czasów ostatnich*, red. T. Dobrowolski, t. 2, Kraków 1955, s. 485–506.
- Maricius 1551
S. Maricius, *De scholis seu academiis libri duo*, Cracoviae 1551.
- Marquer 1999
É. Marquer, *Conscience baroque et apparences: le conceptisme de Baltasar Gracián*, „*Revue de Métaphysique et du Morale*” 2, 1999, s. 197–209.
- Marraccy 1684
H. Marraccy, *Polyanthea Mariana*, Coloniae Agrippinae 1684.
- Masen 1644
J. Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae, exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni tamen materiae, quam forma varietate*, Coloniae Ubiorum 1644.
- Maślińska-Nowakowa 1966
Z. Maślińska-Nowakowa, *Rola tekstu literackiego w kształtowaniu dekoracji barokowego wnętrza kościoła św. Anny w Krakowie*, 1966, praca doktorska napisana pod kier. A. Bochnaka, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1966.
- Maślińska-Nowakowa 1969
Taż, *Formy słowno-obrazowe dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie [w:] Treści dzieła sztuki. Materiały sesji SHS 1966*, Warszawa 1969, s. 195–213.
- Maślińska-Nowakowa 1971
Taż, *Literackie źródła dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*, „*Rocznik Krakowski*” 42, 1971, s. 33–62.
- Materski 1707
F. Materski, *Civis aeternae beatorum civitati, nobilis olim ac spectabilis Dominus, D. Sigismundus Zaleski, Consul Cracoviensis, post vitae terrenaе peractum curriculum adscriptus [...]*, Cracoviae 1707.
- Matteini 2013
F. Matteini, *Orsini Fulvio [w:] Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, 2013, www.treccani.it/enciclopedia/fulvio-orsini_%28Dizionario_Biografico%29/.
- Mazurkiewicz 2001
R. Mazurkiewicz, *Zapomniane polonium w zbiorach biblioteki watykańskiej*, „*Terminus*” 2001, z. 1–2, s. 169–176.
- Mazzucchi 2003
C. M. Mazzucchi, *Il sublime di Longino*, „*Aevum Antiquum*” 3, 2003, s. 91–98.
- Mączyński 2003
R. Mączyński, *Nowożytny konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- Mączyński 2014
Tenże, *Grób świętego ozdobić godnie. Artystyczne dylematy twórców nowożytnych konfesji [w:] Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014 (= *Studia de Arte Moderna*, 1), s. 55–67.
- Mączyński 2015
Tenże, „*Koncept nowy*” jako wyznacznik wartości artystycznej druków propagujących kult świętych [w:] *Staropolska literatura dewocyjna. Gatunki, tematy, funkcje*, red. I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka, Warszawa 2015, s. 213–224.
- Metz 1798
M. Metz, *Imitations of Ancient and Modern Drawings*, London 1798.
- Michalczuk 1965
S. Michalczuk, „*Sąd ostateczny*” Tomasza Muszyńskiego w kościele Dominikanów w Lublinie, „*Roczniki Humanistyczne*” 13, 1965, z. 4, s. 15–52.
- Migasiewicz 2004
P. Migasiewicz, *Treści i funkcje figury Chrystusa w klasztorze Klarysek w Krakowie*, „*Ikonotheka*” 17, 2004, s. 29–47.
- Miłobędzki 1980
A. Miłobędzki, *Architektura Polska XVII wieku*, Warszawa 1980 (= *Dzieje Sztuki Polskiej*, 4).
- Miziołek 1987
J. Miziołek, *Secundus adventus. Chrystus jako prawdziwe słońce w sztuce pierwszego tysiąclecia*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 49, 1987, s. 3–34.
- Miziołek 2002
Tenże, *Transfiguratio-transsubstantiatio. Uwagi o programie krakowskiego kościoła oo. Pijarów pw. Przemienienia Pańskiego [w:] Obraz i kult*, red. M. U. Mazurczak, Lublin 2002, s. 65–110.
- Mlčák 2010
L. Mlčák, *Olomoucký malíř Dionýs Strauss (1660–1720) I.*, „*Zprávy Vlastivědného Muzea v Olomouci*” 300, 2010, s. 6–30.

- Młodzianowski 1675
A. Młodzianowski, *Icones symbolicae vitae et mortis B. Josaphat Martyris*, Vilnae 1675.
- Montagu 1968
J. Montagu, *The painted Enigma and French Seventeen-Century Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 31, 1968, s. 307–335.
- Montagu 1988
Taž, *An Index of Emblems of the Italian Academies based on Michele Maylander's „Storie delle Accademie d'Italia*, London 1988.
- Montagu 1992
Taž, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1992.
- Montgomery 1992
R.L. Montgomery, *Terms of Response. Language and Audience in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, State College 1992.
- Morandotti 2000
A. Morandotti, *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*, Lugano 2000.
- Morawski 1900
K. Morawski, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1900.
- Morello 2008
G. Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma 2008.
- Morsztyn 1988
J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Warszawa 1988.
- Mossakowski 1965
S. Mossakowski, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 37, 1965, s. 39–62.
- Mossakowski 1973
Tenże, *Tylman z Gameren architekt polskiego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Mossakowski 2012
Tenże, *Tylman z Gameren (1632–1706). Twórczość architektoniczna w Polsce*, Warszawa–Monachium–Berlin 2012.
- Mrázek 1953
W. Mrázek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Wien 1953.
- Muczkowski 1840
J. Muczkowski, *Rękopisma Marcina Radywińskiego*, Kraków 1840.
- Muczkowski 1845
Tenże, *Bractwa jezuickie i akademickie w Krakowie*, Kraków 1845.
- Muczkowski 1906
Tenże, *Dawny krakowski ratusz*, „Rocznik Krakowski” 8, 1906, s. 1–50.
- van der Meulen 2016
N. van der Meulen, *Der Parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der Spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien–Köln–Weimar 2016.
- Muła 2006
A. Muła, *Karl Dankwart – szwedzki malarz i jego związek z dworem biskupa Franciszka Ludwika von Pfalz-Neuburg* [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, t. 2, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 277–285.
- Najstarsza kronika...
Archiwum Klasztoru Klarysek w Krakowie, sygn. A34, *Najstarsza kronika klasztoru św. Jędrzeja*, 1596–1747.
- Natal 1594
H. Natal, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in sacrosancto Missae Sacrificio toto Anno leguntur*, Antverpiae 1594.
- Natoński 1982
B. Natoński, *Piskorski Sebastian Jan* [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H.E. Wyczawski, t. 3, Warszawa 1982, s. 373–376.
- Natoński 2002
Tenże, *Jezuici a Uniwersytet Krakowski w XVI wieku*, Kraków 2002.
- Nau 2003
C. Nau, *Soleil de Claude Lorrain*, „Aevum Antiquum” 3, 2003, s. 235–262.
- Nau 2005
Taž, *Le temps du sublime: Longin et le paysage poussinien*, Rennes 2005.
- Nechrebecki 1724
A.J. Nechrebecki, *Anchora prodroma laureati honoris* [...], Cracoviae 1724.
- Neumayr 1938
M. Neumayr, *Die Schriftpredigt im Barock. Auf Grund der Theorie der katholischen Barockhomiletik*, Paderborn 1938.
- Niesiecki 1839, 1841
K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk, t. 3 – 1839; t. 7 – 1841.
- Nowicka-Jeżowa 2016
A. Nowicka-Jeżowa, *Pokolenia trydenckie między tradycją a wyzwaniem przyszłości* [w:] *Formowanie kultury katolickiej w dobie potrydenckiej. Powszechność i narodowość katolicyzmu polskiego*, red. J. Dąbkowska-Kujko, Warszawa 2016 (= *Hermeneutyka Wartości*, 6), s. 21–102.
- Nowicka-Struska 2011
A. Nowicka-Struska, *Piskorski Sebastian* [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 15, red. E. Gigilewicz, Lublin 2011, s. 724.
- Nowicki 2011
M. Nowicki, *Działalność oświatowa i naukowa Akademii Lubrańskiego w XVII i XVIII wieku*, praca doktorska napisana pod kier. D. Żołądź-Strzelczyk, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2011.
- Oczko, Pluis 2014
P. Oczko, J. Pluis, *Błękit Marii Kazimierzy? Holenderskie flizy oraz program ikonograficzny w Sali Fontany w krakowskiej kamienicy „Pod Gruszką”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 76, 2014, nr 1, s. 53–81.
- Olszewski, Włodarek 1999
A. Olszewski, A. Włodarek, *Matka Boska z Dzieciątkiem II* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 74–75.
- Opatowiusz 1632
A. Opatowiusz, *Żywoć i cuda wielbnego Jana Kantego, doktora w Piśmie Ś. i Professora Akademiej Krakowskiej*, Kraków 1632.
- Opatowiusz 1633
Tenże, *Żywoć i cuda W. Salomei królowej galickiej abo halickiej, córki Leszka Białego, siostry Bolesława Pudika, monarchów polskich*, Kraków 1633.
- Opatowiusz 1645
Tenże, *Tractatum Theologicorum* [...] *Pars secunda*, Cracoviae 1645.
- Oracki 1984
T. Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Prus Książęcych i ziemi malborskiej od połowy XV do końca XVIII wieku*, t. 1, Olsztyn 1984.

- Orlin Johnson 1982
K. Orlin Johnson, *In Ivonem Explanations: The Meaning and Purpose of S. Ivo alla Sapienza*, „*Artibus et Historiae*” 3, 1982, nr 5, s. 91–107.
- Ormiński 1689
S. Ormiński, *Kamień nowego przybytku gruntowny* [...], Kraków 1689.
- Ostasiński 2005
P. Ostasiński, *Objawienie Jezusa Chrystusa. Praktyczny komentarz do Apokalipsy*, Ząbki 2005.
- Ostrowski 1973
J.K. Ostrowski, *Flores Vitae B. Salomeae. Nieznany cykl graficzny Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 35, 1973, s. 43–51.
- Ośliński 1683
M. Ośliński, *Applausus gratulatorius* [...] *Sebastiano Piskorski* [...] *dum* [...] *pro loco inter claris[simos] iuris utriusque doctores obtinendo* [...] *ritu solenni responderet*, Cracoviae 1683
- Otwinowska 1998
B. Otwinowska, *Koncept* [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław 1998, s. 389–393.
- Pagaczewski 1909
J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „*Rocznik Krakowski*” 11, 1909, s. 2–50.
- Pagaczewski 1938
Tenże, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „*Rocznik Krakowski*” 30, 1938, s. 3–46.
- Palladius 1918
Palladius, *The Lausiac History* wyd. W.K. Lowther Clarke, London–New York 1918.
- Pánek 1996
J. Pánek, *Praskie środowisko akademickie w XVI–XVIII stuleciu* [w:] *W kręgu akademickiego Zamościa. Materiały z międzynarodowej konferencji na temat „Akademia Zamojska na tle praktyki edukacyjnej w Europie Środkowo-Wschodniej (koniec XVI–koniec XVIII wieku)”*, red. H. Gmiterek, Lublin 1996, s. 25–37.
- Pantheon 1696
Pantheon Deo Opt[imo] Max[imo] Deiparae Virgini Mariae Immaculate Conceptae Divisque Regni Poloniae Tutelaribus, sacrum [...] *opera* [...] *Sebastiani Piskorski* [...] *a* [...] *xxxiv magisterii in artibus et in philosophia doctoratus licentiativis votivis eorumdem laureis adornatum*, Cracoviae 1696.
- Panuś 2009
K. Panuś, „*Invenerunt eum in medio doctorum*”. *Franciszka Rychłowskiego OPMRef. „Na pierwszą niedzielę po Trzech Królach kazanie pierwsze”*, „*Pietas et Studium*” 2, 2009, s. 529–543.
- Panuś 2014
Tenże, *Od świątyni z kamienia do świątyni duchowej. „Kazanie na dedykację kościoła świętej Anny” ks. Sebastiana Piskorskiego* [w:] *Kartka z kalendarza dziejów Uniwersyteckiej Kolegiaty św. Anny w Krakowie*, Kraków 2014, s. 53–65.
- Panuś 2016
Tenże, *Żarliwy chwały Boskiej promotor – ks. Sebastian Jan Piskorski (1636–1707)*, „*Polonia Sacra*” 20, 2016, nr 3, s. 123–140.
- Papczyński 1675
S. Papczyński, *Templum Dei Mysticum*, Cracoviae 1675.
- Pasiecznik 1978
J. Pasiecznik, *Kościół i klasztor reformatorów w Krakowie*, Kraków 1978 (= Biblioteka Krakowska, 119).
- Pasteczka 2005
T. Pasteczka, *Jerzy Hankis – snycerz krakowski*, praca magisterska napisana pod kier. J.K. Ostrowskiego, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Paszenda 2006
J. Paszenda, *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.*, t. 3, Kraków 2006.
- Pawlak 2002
W. Pawlak, *Kazania maryjne Franciszka Rychłowskiego i problem tzw. kazań konceptystycznych* [w:] *Świt i zmierzch baroku*, red. M. Hanusiewicz, J. Dąbrówka, A. Karpiński, Lublin 2002, s. 219–242.
- Pawlak 2005
Tenże, *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 2005 (= Źródła i Monografie TN KUL, 291).
- Pawlak 2012
Tenże, *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.
- Pelc 2002
J. Pelc, *Słowo i obraz na pograniczu sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
- Pelczar 1896
J. Pelczar, *Zarys dziejów kaznodziejstwa w Kościele Katolickim*, cz 2, *Kaznodzieje polscy*, Kraków 1896.
- Pencakowski 1994
P. Pencakowski, *Dekoracja sklepienia zakrystii kościoła Mariackiego w Krakowie – refleks rzymskich malowideł Pietro da Cortona*, „*Folia Historiae Artium*” 30, 1994, s. 99–117.
- Pencakowski 1996
Tenże, „*Znak Syna Człowieczego*” *w tęczy kolegiaty św. Anny w Krakowie*, „*Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego*” 4, 1996, s. 49–60.
- Pencakowski 2001
Tenże, *Drewniany krucyfik w kościele św. Marka w Krakowie – dzieło rzeźby połowy XV wieku* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Marka*, red. Z. Kliś, Kraków 2001, s. 213–222.
- Pencakowski 2009
Tenże, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Kraków 2009 (= *Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie*, 18).
- Peregrini 1639
M. Peregrini, *Delle Acutezze che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appellano*, Genova–Bologna 1639.
- Perkowska 2000
U. Perkowska, *Jubileusz Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2000 (= Biblioteka Krakowska, 140).
- Philothei symbola 1677
Philothei symbola christiana, Francoforti 1677.
- Picinelli 1687
P. Picinelli, *Mundus symbolicus* [...], Coloniae Agrippinae 1687.
- Pieczynski 2013
M. Pieczyński, „*Wszystkie sztuki i wszystkie nauki operują wyłącznie obrazami...*”. *Barokowa teoria unaczynienia i reprezentacji ikonicznej* [w:] *Ut pictura poesis / ut poesis pictura. O związkach literatury i sztuk*

- wizualnych od XVI do XVIII wieku, red. A. Bielak, Warszawa 2013, s. 48–56.
- Pietrzak 2012
J. Pietrzak, *Pomiędzy idealizmem a pragmatyzmem – postać Katarzyny z Sobieskich Radziwiłłowej w kręgu rodzinnej pamięci*, „Słupskie Studia Historyczne” 18, 2012, s. 85–99.
- Piskała 2005
M. Piskała, *Między teorią a praktyką. Koncept w twórczości Macieja Kazimierza Sarbiewskiego* [w:] *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 61–76.
- Piskorski 1660a
S. Piskorski, *Virens lauretum, ex quo decrepta adolescente autumno maturae virtutis laureas ingenius VIII adolescentibus primae in artibus et philosophia laureae candidatis per [...] Stanislaum Jodłowski [...] Phoebus in celeberrimo Academiae Cracoviensis Parnasso dat et donat [...]*, Cracoviae 1660.
- Piskorski 1660b
Tenże, *Gratulatio [...] Nicolao Oborski [...] ad Diem Festum Gloriosissimi Patroni Sui [...]*, Cracoviae 1660.
- Piskorski 1661
Tenże, *Auspicium in solemnibus [...] Adalbertui Łancucki [...] in generalem Almae Universitatis Cracoviensis rectorem renuntiatione a gratulantibus Parnasi Academici Musis eiusdem universitatis celeberrimae feliciter praedictum et ex solitissimis pieridum turpidis observatum*, Cracoviae 1661.
- Piskorski 1664a
Tenże, *Argo sarmatica quam sub auspiciis [...] Andreae Trzebicki [...] cum XXII viris secundae laureae candidatis [...] Stanislaus Iurkowski [...] in portu novae in Orbe Arctoo Colchidis Academiae Cracoviensis constituit*, Cracoviae 1664.
- Piskorski 1664b
Tenże, *Aquilla renovans iuventutem suam, quam in funere [...] Ioannis Fugaszowicz, ecclesiae parochialis in Radziszowicz erectoris et annis 40 circiter pastoris vigilantissimi e busto proprio in sublime evolantem lugubri profectus est naenia*, Cracoviae 1664.
- Piskorski 1665
Tenże, *Circenses celeberrimo Wierzbiano circo, dum [...] Stephanus Wierzbowski [...] Episcopus Posnaniensis auspicato cathedram suam ingrederetur, Phoebi quadrigis comissi*, Cracoviae 1665.
- Piskorski 1666
Tenże, *Basilicus iactus in primi lapidis positione. Dum generosus et magnificus Dominus D. Franciscus in Słupow Szembek, Notarius Terrestris Palatinatus Cracovien[is] etc. novam aedem S. Casimiro Poloniae Principi et Patrono, intra moenia Cracoviae, ad Conventum Fratrum Minorum Strictioris Observantiae, exstrueret*, Cracoviae 1666.
- Piskorski 1668
Tenże, *Quaestio physica de generatione substantiali*, Cracoviae 1668.
- Piskorski 1672
Tenże, *Quaestio iuridica de foro et poenis saecularium in criminibus mixti fori*, Cracoviae 1672.
- Piskorski 1683a
Tenże, *Quaestio iuridica de successione legitima*, Cracoviae 1683.
- Piskorski 1683b
Tenże, *Oratio ad serenissimum Poloniae Principem Iacobum*, Cracoviae 1683.
- Piskorski 1686
Tenże, *Wesołe uraczenie Chrystusa. Sztuka Ryby pieczonej i plastr miodu*, Kraków 1686.
- Piskorski 1691a
Tenże, *Flores Vitae B. Salomeae virginis, principis Poloniae, reginae Haliciae, Ordinis S. Clarae primae in Poloniae fundatricis, iconibus, hieroglyphicis, lemmatis, epigrammatibus explicatius vernantes*, Cracoviae 1691.
- Piskorski 1691b
Tenże, *Błogosławiona Kunegunda pania królewna węgierska, monarchini polska, panien zakonnych s[więtej] Klary w Starym Sandcu fundatorka i xieni [...]*, Kraków 1691.
- Piskorski 1699
Tenże, *Kazanie na pogrzebie [...] Jana z Małachowicz Małachowskiego, biskupa krakowskiego [...]*, Kraków 1699.
- Piskorski 1706
Tenże, *Kazania na dni Pańskie, na uroczystości Bogarodzice Panny Niepokalanie Poczętej, na święta osobliwe Sług Pańskich, w różnych kościołach odprawione, a dla duchownego pożytku pobożnemu czytelnikowi zostawione*, Kraków 1706.
- Piawski 1961
K. Piawski, *Hacki Michał Antoni* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Kraków 1961, s. 220–221.
- Platt 1992
D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przelomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Podgórski 1695
S.J. Podgórski, *Tributum gratitudinis magnifico, perillustri et reverendissimo Domino D[omino] M[agnifico] Sebastiano Piskorski [...] in festo sui tutelariibus pro amplissimis beneficiis*, Cracoviae 1695.
- Podgórski 1707
Tenże, *Exceptio peremptoria ab insigni in Deum Divosq[ue] pietate cum assistentia aliarum virtutum, Sapientiae, et magnorum in utraq[ue] Republica maritorum [...] Sebastiani Piskorski [...] viri aeterna memoria dignissimi, contra fatale Libithinae forum et perimentem omnia iurisdictionem interposita*, Cracoviae 1707.
- Podgórski 1709
Tenże, *Aquila in petram Caelo sublimior ad evitandam saeculi nequam partem evolans [...]*, Cracoviae 1709.
- Polleross 2007
F. Polleross, *Von „redenden Steinen” und „künstlich-erfundenen Architekturen”. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner „conceptus imaginatio”*, „Römische Historische Mitteilungen” 49, 2007, s. 319–396.
- Prado, Villalpando 1604
H. Prado, J.B. Villalpando, *Explanationes in Ezechielis et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani*, t. 3, Romae, 1604.
- Prodi 2014
P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014.
- Prokop 2011
K.R. Prokop, *Fabrica ecclesiae. Budo-wa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych*, Warszawa–Kraków 2011.
- Prus, Kowalczyk, Kornaś 2015
B. Prus, E. Prus, T. Kowalczyk, P. Prus, Z. Kornaś, *Gospodynia. Z dziejów wio-ski i parafii*, Gospodynia 2015.

- Pruszcz 1662a
P.H. Pruszcz, *Forteca Duchowna Królestwa Polskiego*, Kraków 1662.
- Pruszcz 1662b
P.H. Pruszcz, *Morze Łaski Bożej*, Kraków 1662.
- Przała 1959
J. Przała, *Architektura i rzeźba Grodziska koło Skały*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21, 1959, s. 123–124.
- Przała 1968
J. Przała, *Nieznana rzeźba z warsztatu Bereckiego w Grodzisku*, „Studia do Dziejów Wawelu” 3, 1968, s. 455–461.
- Przyboś 1964
A. Przyboś, *Akademia Krakowska w drugiej połowie w. XVII* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, t. 1, red. K. Lepszy, Kraków 1964, s. 310–351.
- Przyboś, Rożek 1989
A. Przyboś, M. Rożek, *Biskup krakowski Andrzej Trzebicki. Z dziejów kultury politycznej i artystycznej w XVII stuleciu*, Kraków 1989.
- Przybyszewski 2002
B. Przybyszewski, *Rektorzy i proboszczowie parafii św. Mikołaja* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Mikołaja w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2002, s. 23–28.
- Ptak 2005
A. Ptak, *Początki kariery artystycznej „Nobilis Caroli Danquart Pictoris Regis Natione Sueci, Acolla Nyssensis” na Śląsku* [w:] *Prolegomena. Materiały Spotkania Doktorantów Historii Sztuki Kraków 13–15 października 2003*, Kraków 2005, s. 103–112.
- Ptak 2014
W. Ptak, *XVIII-wieczna polichromia kościoła św. Andrzeja w Krakowie*, praca magisterska napisana pod kier. K. Kuczmana, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, 2014.
- Ptak-Gusin 2006
Taż, *Kilka uwag o szwedzkim malarzu Karolu Dankwarcie i jego sygnowanym obrazie ze sceną „Śmierci św. Barbary” w kościele św. Michała w Znojmie* [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, t. 2, red. J. Harazimowicz, P. Oszczańowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 287–301.
- Ptak-Gusin 2007
Taż, *Karola Dankwarta podróże artystyczne z Nysy do Krakowa* [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (= *Ars Vetus et Nova*, 28), s. 191–202.
- de la Puente 1672
L. de la Puente, *Mirabilis vita venerabilis virginis Marinae de Escobar* [...], tłum. M. Hanel, cz. 1, Pragae 1672.
- Putanowicz 1780
J.A. Putanowicz, *Życie, cuda i dzieje kanonizacji S. Jana Kantego* [...], Kraków 1780.
- Pytlarz 1998
E. Pytlarz, *Jak czytał Witruwiusza polski matematyk Jan Brożek*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 48, 1998, nr 1–2, s. 23–40.
- de Quincy 1788
A. Ch. Quatremère de Quincy, *Encyclopedie Methodique. Architecture*, t. 1, Paris–Liege 1788.
- Rachuba 1987
A. Rachuba, *Radziwiłł Karol Stanisław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 30/1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 240–248.
- Radliński [b.r.]
T. Radliński, *Biblijne rozumienie mądrości. Rozumienie terminu „mądrość” w księgach dydaktycznych Starego Testamentu i jego wypełnienie w Nowym Testamencie*, http://biblista.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1035:biblijne-rozumienie-mdroci&catid=300&Itemid=81
- Randing 1671
A. Randing, *Admiranda vita, vitrus gloria S. Ludovici Bertrandi Valentini* [...], Augustae Vindelicorum 1671.
- Rationes Perceptorum...
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 318, *Rationes Perceptorum et Expensorum Pro Fabrica Ecclesiae S. Annae Crac[oviensis]* (paginacja oryginału, błędna od s. 201, w niniejszej pracy została skorygowana).
- Rationes Universitatis...
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 37, *Rationum Universitatis Liber*, 1625–1677.
- Ratzinger 2000
J. Ratzinger, *The spirit of the Liturgy*, San Francisco 2000.
- Rechowicz 1958
M. Rechowicz, *Św. Jan Kanty i Benedykt Hesse w świetle krakowskiej kompilacji teologicznej z XV w. Studia nad komentarzem do św. Mateusza*, Lublin 1958.
- Regestr okupu...
Archiwum Narodowe w Krakowie, rękopis 2949, *Regestr okupu miasta stołecznego Krakowa*, 1702.
- Regestrum Ecclesiae...
Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 224, *Regestrum Ecclesiae Collegiatae Sancti Florianiani*, 1639–1686.
- Regia Solis 1702
Regia Solis sublimibus alta columnis, Alma Studii Generalis Cracoviensis Universitas, in vim gratitudinis aeternum perennaturae, divis fundatoribus, benefactoribus, servatoribus [...] in publico actu solennis licentiatursae magisterii in a[r]tibus I[beralibus] et in philosophia doctoratus licentiatursae, renuntiatur, erecta et dedicata, Cracoviae 1702.
- Reinhard-Chlanda 2009
M. Reinhard-Chlanda, *Budowle sakralne Kleparza i ich rola w kulturze religijnej Krakowa*, Kraków 2009.
- Revelationes 1680
Revelationes caelestes seraphicae matris S. Brigittae suecae, sponsae Christi praelectae, ordinis sponsi sui SS. Salvatoris fundatricis, Monachii 1680.
- Richeome 1601
L. Richeome, *Tableaux sacrez des figures mystiques du tres-auguste sacrifice et sacrament de l'Eucharistie*, Paris 1601.
- Richeome 1611
Tenże, *Le Peintre spirituelle ou l'artou d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses œuvres et tirer de toutes profit salutare*, Lyon 1611.
- Rocca 1591
A. Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto v Pont[ifice] Max[imo] in splendidiorem comodoremq[ue] locum translata*, Romae 1591.
- Rojkowska, Niewalda 2002
H. Rojkowska, W. Niewalda, *Kościół św. Mikołaja w świetle ostatnich badań*

- historycznych i architektonicznych w latach 1994–1996* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Mikołaja w Krakowie*, red. Z. Kliš, Kraków 2002, s. 91–112.
- Rokosz 1995
M. Rokosz, *Grodzisko skalskie nad Prądnikiem albo tzw. Pustelnia Błogosławionej Salomei w XIII wieku*, „Prądnik. Prace i Materiały Muzeum im. prof. Władysława Szafera” 10, 1995, s. 19–43.
- Romer 1593
A. Romer, *De informando oratore libri tres*, Cracoviae 1593.
- Rostworowski 1973
E. Rostworowski, *Lubieński Maciej Józef* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 493–494.
- Rotkiewicz 1686
K. Rotkiewicz, *Altitudo domus Dei et sapientiae [...] dum v. v. xxv viri, secundae laureae candidati [...] philosophiae doctoratus licentiatii renuntiaretur*, Cracoviae 1686.
- Royt 1989
J. Royt, *Poutní kaple na Skalce – dílo Kryštofa Dienzenhofera*, „Umění” 37, 1989, s. 489–505.
- Royt 2011
Tenże, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. soletí*, Praha 2011.
- Rozanow 1983
Z. Rozanow, *Dzieje obrazu i fundacja Jasnej Góry* [w:] *Najstarsze historie o częstochowskim obrazie Panny Maryi. XV i XVI wiek*, Warszawa 1983, s. 6–44.
- Rożek 1976
M. Rożek, *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.
- Rożek 1977
Tenże, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977.
- Rożek 1980
M. Rożek, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków 1980 (= Biblioteka Krakowska, 121).
- Różycka-Bryzek 1999
A. Różycka-Bryzek, *Matka Boska Hagiosoritissa* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 42–46.
- Rumiński 1976
S. Rumiński, *Nauka ks. Jacka Liberiusza o świętości Matki Bożej*, „Nasza Przyszłość” 45, 1976, s. 37–71.
- Ruszel 1641
P. Ruszel, *Tryumph na dzień chwalebny Jacka świętego [...]*, Kraków 1641.
- Ruszel 1649
Tenże, *Fawor niebieski pod czas szczęśliwej elekcji [...] Jana Kazimierza [...]* pokazany, Lublin 1649.
- Rychlewicz 1689
B. Rychlewicz, *Kazania począwszy od adwentu aż do wielkiejnocy inclusive na niedziele, święta Zbawiciela i Jego Matki*, Kraków 1689.
- Rychłowski 1664
F. Rychłowski, *Kazania na niedziele całego roku*, Kraków 1664.
- Rychłowski 1667
Tenże, *Kazania na święta Panny Przenajświętszej z różnych doktorów i autorów zebrane i napisane*, Kraków 1667.
- Rypson 2002
P. Rypson, *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Warszawa 2002.
- S. Ephebus 1690
S. Ephebus sive B. Alysius Gonzaga [...] honori [...] Carolis [...] comitis a Jörger, Sac[rae] Caes[arum] Majestatis ephebi dum in [...] universitate Viennensi suprema philosophiae laurea insigniretur [...] promotore [...] Gabriele Hevenesi [...], Viennae 1690.
- Saavedra 1649
D. Saavedra, *Idea Principis Christiano-Politici Centum Symbolis expressa*, Bruxellae 1649.
- Sabente 2012
R. Sabente, *La Fabbrica di San Pietro in Vaticano. Dinamiche internazionali e dimensione locale*, Roma 2012.
- Sachetnik 1988
A. Sachetnik, *Ołtarz z Krucyfiksem królowej Jadwigi w katedrze wawelskiej*, „Analecta Cracoviensia” 20, 1988, s. 341–351.
- Sacratissima Maiestas 1698
Sacratissima Virginis Dei Matris Reginae Poloniae Maiestas in iconibus ejusdem amplissimam Dioecesim Cracoviensim Virtute Miraculorum et Gratium munere celeberrimis fideliter observata, et pro [...] Augusto II, Dei gratia Poloniarum Rege [...] viris magisterii in artibus liberalibus] et in philosophia doctoratus licentiatii [...] exornata, Cracoviae 1698.
- Sadowski 2000
Ł. M. Sadowski, *Budowle ogrodowe przy rezydencji Denhoffów w Kruszyńcu w XVII w.* [w:] *Sztuka Polski środkowej. Architektura nowożytna*, red. Z. Bania, Łódź 2000, s. 51–71.
- Salmon 1987
J. H. M. Salmon, *Renaissance and revolt. Essays in the intellectual and social history of early modern France*, Cambridge 1987.
- Samek 1981
J. Samek, *Krajobraz i martwa natura jako samodzielne tematy w malarstwie polskim I. poł. XVIII w.* [w:] *Sztuka I poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978*, Warszawa 1981, s. 237–247.
- Samek 1986
Tenże, *Relikwiarz św. Stanisława z roku 1505 i inne tego typu relikwiarze w Polsce*, „Analecta Cracoviensia” 18, 1986, s. 465–490.
- Sander 2009
E. Sander, *Ksienie klasztoru Klarysek pw. św. Andrzeja apostoła w Krakowie w XVII–XVIII wieku*, „Pietas et Studium” 2, 2009, s. 614–630.
- Sander 2015
Taż, *Błogosławiona Salomea i klasztor klarysek w Zawichoście, Skale i Krakowie*, Kraków 2015.
- Sander 2018
Taż, *S. Teofila Salomea Krasińska (1692–1758), klaryska krakowska* [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich franciszkanów i klarysek*, red. M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2018, w druku.
- Sapecki 1718
C. Sapecki, *Essencya Cnot i Doskonałości śś. Janów w b. Janie Kantym [...]*, Kraków 1718.
- Šarkauskienė 2008
S. Šarkauskienė, *Konceptas (concordis discordia) M.K. Sarbieviajus odėse ir epodėse*, „Respectus Philologicus”, 13, 2008, s. 158–167.
- Sarnowska-Temierusz 1969
E. Sarnowska-Temierusz, *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz*

- Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności, Wrocław 1969.
- Saunders 2000
A. Saunders, *The Seventeenth-century French Emblem. A Study in Diversity*, Genève 2000.
- Scamozzi 1615
V. Scamozzi, *Idea della architettura universale*, Venetiis 1615
- Schamoni 1967
W. Schamoni, *Das wahre Gesicht der Heiligen*, München 1967.
- Scheffczyk, Stegmüller 1994
L. Scheffczyk, O. Stegmüller, *Widenfeld Adam von [w:] Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, Regensburg 1994, s. 728–729.
- Schlegelmilch
U. Schlegelmilch, *Descriptio templi. Architektur und Fest in der lateinischen Dichtung des konfessionelles Zeitalters*, Regensburg 2003 (= Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum, 5).
- Schmerzhafter Lieb 1683
Schmerzhafter Lieb und Creutz-Weeg, Welchen Auff Erden zum End seines Lebens Durch Trüb und Trangsaa, Unter Lieb und Leyd Umb der Welt Heyl willig eingangen, Der Weeg, die Warheit und das Leben, Nemblich Der Auß Lieb der Menschheit einverleibte Gott Christus Jesus, Als Er durch ein kläglichen Todt, auff dem Calvari-Berg am Creutz erwöhlet zusterben, Glatz 1683.
- Schott 1657
C. Schott, *Magia universalis Naturae et Artis* [...], t. 1, Herbipoli 1657.
- Schulz 1996
J. Schulz, *Szkołnictwo na Morawach i Akademia w Ołomuńcu w XVI–XVIII stuleciu [w:] W kręgu akademickiego Zamościa. Materiały z międzynarodowej konferencji na temat „Akademia Zamojska na tle praktyki edukacyjnej w Europie Środkowo-Wschodniej (koniec XVI–koniec XVIII wieku)”*, red. H. Gmiterek, Lublin 1996, s. 39–47.
- Schütze 2007
S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII, als Auftraggeber und Mäzen: Beiträge zu einer Archäologie des Römischen Hochbarock*, München 2007.
- Schwarz 1937
K.L. Schwarz, *Zum ästhetischen Problem des „Programms“ und der Symbolik und Allegorie in der barocken Malerei*. „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 11, 1937, s. 79–88.
- Sedlmayr 1981
H. Sedlmayr, *Die Kollegienkirche und die Kirche der Sorbonne. Metamorphosen der Kreuzpupelkirche im Übergang zum Frühbarock*, „Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 120–121, 1980/1981, s. 371–398.
- Šeferisová Loudová, Suchánek 2009
M. Šeferisová Loudová, P. Suchánek, *Zahrada učené moudrosti – malířská výzdoba knihovny svatovítské kapituly na Pražském hradě [w:] Orbis artium. K jubileu Lubomíra Slavíčka*, red. J. Kroupa, M. Šeferisová Loudová, L. Konečný, Brno 2009, s. 463–485.
- Seznec 1940
J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, London 1940.
- Sidus Oloris 1668
Sidus Oloris Felici auspicio, aspectu sereno, caelestique harmonia recreans [...] noviter in Polonia salutato nuntio [...]
a Nobili ac Generosa Almae Universitatis Cracovien[sis] Iuventute [...] praesentatum, Cracoviae 1668.
- Siejkowski 1743
M. Siejkowski, *Świątynia Pańska to jest Kościół Boga w Trójcy ss. jedyne-go z klasztorem w w. oo. Dominikanów w Krakowie [...]*, Kraków 1743.
- Sikorska 2010
J. Sikorska, *Relikwiarze puszkowe w Polsce*, Warszawa 2010.
- Sinko 1939
T. Sinko, *Wstęp [w:] Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinus*, przeł. i oprac. T. Sinko, Lwów 1939 (= Biblioteka Narodowa, 57), s. III–XXX.
- Sinko-Popielowa 1948
K. Sinko-Popielowa, *Zaginiony nagrobek św. Jacka w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 9, 1948, s. 66–87.
- Sito 2001
J. Sito, *Tomasz Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa-Przemysł 2001.
- Skarga 1605
P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*, Kraków 1605.
- Skrabski 2008
J. Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 74, 2008, s. 87–113.
- Skrzypietz 2015
A. Skrzypietz, *Jakub Sobieski*, Poznań 2015.
- Słoma 2000
R. Słoma, *Sybill*, Kraków 2000 (= Polska Sztuka Kościelna Renesansu i Baroku. Tematy i Symbole, t. 2, Nauka Kościoła).
- Słownik 1808
Słownik języka polskiego, oprac. S.B. Linde, t. 2, Warszawa 1808.
- Słownik biograficzno-bibliograficzny...
Biblioteka Jagiellońska, rękopis 5359 II, *Słownik biograficzno-bibliograficzny bakałarzy, magistrów, doktorów i profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, oprac. Ż. Pauli, t. 10.
- Smagacz 2011
A. Smagacz, *Lubelski Krucyfik w wileńskim kościele św. Teresy od Jezusa. Rzecz o wzajemnych relacjach karmelitów bosych z Lublina i Wilna w XVII i XVIII stuleciu [w:] Związki Lublina i Wilna. Studia i materiały*, t. 1, red. T. Rodziewicz, Lublin 2011, s. 52–67.
- Smith 2002
J.C. Smith, *Sensous Worship. Jesuits ant the Art of the Early Catholic Reformation in Germany*, Princeton–Oxford 2002.
- Socha 2016
K. Socha, *Typografia publikacji pochodzących z drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2016.
- Sohm 2001
P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge 2001.
- Sokolski 1992
J. Sokolski, *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*, Warszawa 1992.
- Sokolski 2005
Tenże, *Barokowa „physica curiosa” i koncepty księgi natury [w:] Koncept*

- w kulturze staropolskiej, red. L. Ślęk, A. Karpiński, W. Pawlak, Lublin 2005, s. 287–301.
- Solski 1686
S. Solski, *Geometry polskiego księga 111*, Kraków 1686.
- Sondel 1991
J. Sondel, *Nadanie szlachectwa profesorem Uniwersytetu Krakowskiego przez Zygmunta 1*, „Krakowskie Studia Prawnicze” 24, 1991, s. 111–129.
- Sondel 2006
Tenże, *Zawsze wierny. Uniwersytet Jagielloński a Kościół rzymskokatolicki*, Kraków 2006.
- Sondel 2010
Tenże, *Kariera uniwersytecka jako sposób awansu społecznego w dawnej Polsce* [w:] *Krakowskie studia z historii państwa i prawa*, t. 3, red. W. Uruszczyk, D. Malec, M. Mikula, Kraków 2010, s. 208–220.
- Sopoćko 1605
S. Sopoćko, *Stephanomata in Honorem Insignium et Nobilium Adolescentum...*, Vilnae 1605.
- Sowała [b.r.]
W. Sowała, *Art and Confraternities in Skalbmierz in post-tridentine era*, „Acta Historiae Artis Slovenica”, w przygotowaniu do druku.
- Spencer 1957
J.R. Spencer, „*Ut Rhetorica Pictura*”. *A study upon Quattrocento Theory of Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 20, 1957, s. 26–44.
- Splendor Olivae 1690
Splendor Olivae in imagine virtutum [...] Michaelis Antonii Hacki [...] refulbens [...] a devinctissimo sibi Colegio Gedan[ense] Societ[atis] Jesu praesentatus [...], Olivae 1690.
- Starowolski 1625
S. Starowolski, *Scriptorum polonicorum ekatortąg, seu centum illustrium Poloniae scriptorum elogia et vitae*, Francoforti 1625.
- Statuta nec non Liber Promotionum...
Statuta nec non Liber Promotionum Philosophorum ordinis in Universitate Studiorum Jagiellonica ab anno 1402 ad annum 1849, wyd. J. Muczkowski, Cracoviae 1849.
- Stawecka 1972
K. Stawecka, *Przedmowa* [w:] M.K. Sarbiewski, *Dii Gentium / Bogowie pogan*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972.
- Di Stefano 2000
E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo 2000 (= *Aesthetica Preprint Supplementa*, 4, 2000).
- Di Stefano 2007
Taż, *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, Palermo 2007 (= *Aesthetica Preprint*, 79, 2007).
- Stegmüller 1988
O. Stegmüller, *d'Argentan Louis-François* [w:] *Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, Regensburg 1988, s. 226.
- Stehlík 1976
M. Stehlík, *Nastin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, „*Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*” 19–20, 1975–1976, s. 23–39.
- Stehlík 1981
Tenże, *Italien und die Barockbildhauerei in Mahren* [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 125–140.
- Štěpán 2010
J. Štěpán, *Olomoucké univerzitní teze a archivní fond univerzity Olomouc* [w:] *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, t. 2: *Katalog*, red. O. Jakubec, M. Perůtka, Olomouc 2010, s. 382–384.
- Stojdl 1924
L. Stojdl, *Skalka u Mníšku její památky a dějiny*, Praha 1924.
- Stoksik 2013
J.M. Stoksik, *Geometrii małopolscy do końca XVIII wieku. Z dziejów geodezji i kartografii wielkopolowej w Polsce*, Kraków 2013.
- Stolot 1968
F. Stolot, *Nieznanym model do ołtarza kościoła św. Anny w Krakowie*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 30, 1968, z. 2, s. 222–224.
- Stolot 1973
Tenże, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku*, „*Rocznik Krakowski*” 44, 1973, s. 63–96.
- Straszyński 1684
F. Straszyński, *Ręka Wszzechomości Boskiej Jasne Światła Przesławnej Akademii Krakowskiej, Wieczności Konserwująca, Jan Święty Kanty*, Cracoviae 1684.
- Sucquet 1630
A. Sucquet, *Via Vitae Aeternae iconibus illustrata*, Antverpiae 1630.
- Sudacka, Niewalda 2001
A. Sudacka, W. Niewalda, *Kościół św. Marka w średowieczu. Badania historyczne i architektoniczne* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2001, s. 160–169.
- Syski [b.r.]
A. Syski, *Pustelnia Św. Salomei* [b. m. i r. wyd.].
- Szentivany 1689
M. Szentivany, *Curiosiora et selectiora variarum scientiarum miscellanea*, t. 1, Tyrnaviae 1689.
- Szyma 2015a
M. Szyma, *Kościół św. Marii Magdaleny jako jedna z głównych budowli Okołu i jako kaplica uniwersytecka* [w:] *Collegium Iuridicum*, Kraków 2015, s. 21–29.
- Szyma 2015b
Tenże, *Gmach kolegium prawniczego i Dom Kanonicy do końca epoki nowożytnej* [w:] *Collegium Iuridicum*, Kraków 2015, s. 35–51.
- Szymonkówna 1966
L. Szymonkówna, *Wartość źródłowa miedziorytu Jana Aleksandra Gorczyńskiego z „Argo Sarmatica” Sebastiana Piskorskiego*, „*Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej*” 17, 1966, s. 13–21.
- Śnieżyńska-Stolot 1981
E. Śnieżyńska-Stolot, *Pojęcie mecenatu artystycznego*, „*Folia Historiae Artium*” 17, 1981, s. 5–13.
- Talbierska 2011
J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011.
- Talhamer 1707
F.J. Talhamer, *Templum virginale, der Jungfräuliche Ehren-Tempel, Von Dem Göttliche Bau-Meister zierlichst aufgerichtet, in der hochfenerlichen Octav der solemnen Dedication und Kirchweyhung in schuldigster Lob-Red vorgestellt*

- [w:] *Dedicatio Ecclesiae Academicae Universitatis Benedictino-Salisburgen-sis* [...], Salzburg 1707, s. 60–79.
- Targosz 1976
K. Targosz, *Teatr Szkół Nowodworskich w Krakowie w XVII wieku*, „Pamiętnik Teatralny” 25, 1976, z. 1–2, s. 21–46.
- Targosz 1991
Taż, *Jan III Sobieski mecenasem nauk i uczonych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991 (= Monografie z Dziejów Nauki i Techniki, 149).
- Tatarkiewicz 1952
W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 10, 1952, s. 79–151.
- Tatarkiewicz 1967
Tenże, *Historia estetyki*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
- Teresińska 2002
I. Teresińska, *Piskorski Sebastian Jan* [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, Warszawa 2002, s. 261–262.
- Tesauro 1654
E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, ò sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serve à tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica*, Torino 1654.
- Tesauro 1664
Tenże, *Quatra impressione, accesciuta dall'Autore di due nuovi trattati, cioe De Concetti Predicabili, et Degli Emblemi*, Roma 1664.
- Teti 1642
G. Teti, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Romae 1642.
- Tietze 1912
H. Tietze, *Programme und Entwürfe zu den grossen österreichischen Barockfresken*, „Jahrbuch der kunstgeschichtlichen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses” 30, 1911–1912, s. 1–28.
- Tintelnot 1956
H. Tintelnot, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe* [w:] *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, red. R. Stamm, Bern 1956, s. 13–91.
- Toesca, Zapperi 1960
I. Toesca, R. Zapperi, *Agucchi, Giovanni Battista* [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. 1, 1960, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-agucchi_%28Dizionario_Biografico%29/
- Togner 2003
M. Togner, *Obrazy věděni: Univerzita v Olomouci* [w:] *V zrcadle stíů. Morava v době baroka 1670–1790*, red. J. Kroupa, Rennes 2003.
- Tomaszewski 1934
E. Tomaszewski, *Ceny w Krakowie w latach 1601–1795*, Lwów 1934 (= *Badania z Dziejów Społecznych i Gospodarczych*, 15).
- Tomkowicz 1900
S. Tomkowicz, *Napisy domów krakowskich*, „Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej” 1, 1900, s. 1–54.
- Topińska 1977
M. Topińska, *Kościół czerniakowski*, Warszawa 1977.
- Treter 1588
T. Treter, *Theatrum Virtutum D. Stanislai Hosii* [...], Romae 1588.
- Treter 1612
Tenże, *Symbolica Vitae Christi Meditatio*, Brunsbergae 1612.
- Tryumf Wielkich Cnot...
Ossolineum, rękopis 134/411, *Tryumf Wielkich Cnot Jaśnie Przewielebney w Bogu* [J[ej]m[osć] Panny P. Konstancji Iordanowny Xieni StaroSandeckiey [...]] *Od Podolinieckiego Scholar[um] Piar[um] Collegium Oyczystym Stylem Podany*, 1711.
- Tylkowski 1863
M. Tylkowski, *Krótki opis kościoła akademickiego kollegiaty Świętej Anny w Krakowie*, Kraków 1863.
- Ulewicz 1990
T. Ulewicz, *Kraków – polski Rzym (jak, kiedy i dlaczego)* [w:] *Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di Sante Graciotti*, red. G. Borgi Berkoff i in., Roma 1990; przedruk [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*, red. R. Goduła, Kraków 1994.
- Urban 1964
W. Urban, *Akademia Krakowska w dobie reformacji i wczesnej kontrreformacji (1549–1632)* [w:] *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1364–1764*, t. 1, red. K. Lepszy, Kraków 1964, s. 253–307.
- Usher 2015
R. Usher, *William Laud, the University Church of St Mary the Virgin, and Biblical architecture in early Stuart Oxford*, „The British Art Journal” 16, 2015, nr 1, s. 16–26.
- Vaen 1610
O. Vaen, *Vita D. Thomae Aquinatis*, Antverpiae 1610.
- Vignola 1644
G. Barozzi da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica*, Roma 1644.
- Visitatio archidiaconatus cracoviensis...
Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV cap. 61, *Visitatio archidiaconatus cracoviensis per* [...] *Michaelem Kunicki* [...] *peracta*, 1727–1728.
- Vita sanctae Salomeae...
Vita sanctae Salomeae reginae haliciensis auctore Stanislao Franciscano, wyd. W. Kętrzyński [w:] *Monumenta Poloniae Historica*, t. 4, Lwów 1884, s. 770–796.
- Walczak 1992
M. Walczak, *Działalność fundacyjna biskupa krakowskiego kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, „Folia Historiae Artium” 28, 1992, s. 57–73.
- Walczak 2008
M. Walczak, *Między ceremoniałem uniwersyteckim a biskupim. Rysunek uroczystości pokanonizacyjnych św. Jana Kantege w Krakowie w roku 1775* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 9, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2008, s. 27–55.
- Walicki 1965
M. Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965.
- Wanat 1987
B.J. Wanat, *Maryjne sanktuarium w Piotrkowicach k/Buska*, Kraków 1987.
- Ward Perkins 1952
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.
- Wardzyńska 2010
K. Wardzyńska, *Ołtarz główny 1699–1700, śś. Felicissimi i Genowefy 1704, Trójcy Świętej i Najświętszego Sakramentu 1720–1721* [w:] *Serce miasta. Kościół św. Krzyża w Warszawie*, red.

- K. Sztarbałło, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 161–191.
- Wardzyński 2008
M. Wardzyński, *Barokowa odbudowa kościoła paulinów na Jasnej Górze (1690–1696) na tle działalności północnolombardzkich warsztatów budowlano-stukatorskich w Europie Środkowej*, „Studia Claromontana” 26, 2008, s. 415–454.
- Wardzyński 2009
Tenże, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji zakonu paulinów*, cz. 1, *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, Warszawa 2009.
- Wardzyński 2010
Tenże, *Hankis [w:] De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon*, t. 69, Berlin–New York 2010, s. 114–116.
- Wardzyński 2015
Tenże, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materialoznawcze przemian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015.
- Warncke 1992
C.P. Warncke, *Bibliotheksideale. Denkmuster der architektonischen Gestaltung und abbildlichen Darstellung frühneuzeitlicher Büchereien [w:] Ikonographie der Bibliotheken*, red. C.P. Warncke, Wiesbaden 1992 (= *Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte der Buchwesen*, 17), s. 159–198.
- Wąsowski 1678
B.N. Wąsowski, *Callitectonicorum seu de pulchro architecturae sacrae et civilis compendio collectorum liber*, Posnaniae 1678.
- Weitzman 2011
S. Weitzman, *Solomon: The Lure of Wisdom*, New Haven–London 2011.
- Węgrzynowicz 1710
A. Węgrzynowicz, *Alphabetum Immaculatae Conceptionis SS. Virginis Mariae [...]*, Cracoviae 1710.
- Wilk 1970
J. Wilk, *Triumf Baranka jako idea przewodnia Apokalipsy*, „Collectanea Theologica” 40, 1970, z. 3, s. 45–61.
- Wiśniewski 1917
J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, Radom 1917.
- Wiśniewski 1927
Tenże, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskim, skalbmierskim i wiślickim*, Mariówka 1927.
- Wiśniewski 1934
Tenże, *Miasto Skala i Grodzisko w Olkuskiem*, Mariówka 1934.
- Witko 2016
A. Witko, „The path to God”. *Francisco de Herrera the Elder's wall paintings in the Franciscan Church of St. Bonaventure in Seville*, „Folia Historica Cracoviensia” 22, 2016, s. 579–599.
- Witkowska, Nastalska 2007
A. Witkowska, J. Nastalska, *Staropolskie piśmiennictwo hagiograficzne*, t. 1, *Słownik hagiografów polskich*, Lublin 2007, s. 185–187.
- Wizytacja Łubieńskiego...
Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, sygn. A.vis.63, *Acta visitationis Generalis [...]* Casimiri a Lubno Łubieński [...], *Episcopi Cracoviensi [...]*.
- Włodarek 1995
A. Włodarek, *Luborzycza [w:] Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arszczyński, t. 3, Warszawa 1995, s. 144.
- Włodarek 2000
Tenże, *Architektura średniowiecznych kolegiów i burs Uniwersytetu Krakowskiego*, Kraków 2000.
- Włodarek 2009
Tenże, *Grób i nagrobek św. Jana Kantego w przestrzeni gotyckiego kościoła św. Anny [w:] Studia z dziejów kościoła św. Anny*, red. Z. Kliś, T. Węclawowicz, Kraków 2009, s. 91–114.
- Włodarek 2010
Tenże, *Fundacja i dzieje kościoła i klasztoru Wizytek w Krakowie [w:] Skarby krakowskich wizytek. Katalog*, red. A. Włodarek, Kraków 2010, s. XVII–XXIV.
- Wölfflin 1908
H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barocks in Italien*, München 1908.
- Wójcik 1983
Z. Wójcik, *Jan Sobieski 1629–1696*, Warszawa 1983.
- Wyczawski 1957
H.E. Wyczawski, *Alwernia. Dzieje klasztoru oo. bernardynów*, Kraków 1957.
- Wyczawski 1985
Tenże, *Kalwaria Zebrzydowska [w:] Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 113–122.
- Wyrozumski 1992
J. Wyrozumski, *Dzieje Krakowa*, red. J. Bieniarzówna, J.M. Malecki, t. 1, *Kraków do schyłku wieków średnich*, Kraków 1992.
- Zagórowski 1959
O. Zagórowski, *Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21, 1959, nr 1, s. 120–121.
- Załęski 1882
S. Załęski, *Św. Kinga i jej klasztor starsądecki*, Lwów 1882.
- Załęski 1908
Tenże, *Jezuici w Polsce*, Kraków 1908.
- Zapletalová 2005
J. Zapletalová, *Mezi Boloňou a Krakovem. Život a dílo italského malíře Innocenza Montiho (1653–1710)*, „Umění” 53, 2005, s. 335–346.
- Zapletalová 2007
Taž, *Působení Innocenza Montiho v Krakově [w:] Barok i barokizace. Materiály sesji Oddělu Krakovského Stowarzyszenia Historiků Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (= *Ars Vetus et Nova*, 28), s. 205–214.
- Zapletalová 2013
Taž, *Innocenzo Monti a fresky v kostele sv. Michala v Olomouci*, „Opuscula Historiae Artium”, 62, 2013, s. 68–79.
- Zawadzki 1998
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 1998, s. 53–70.
- Zawadzki 2002
Tenże, *Staropolski konterfekt świętego Jana z Kęt*, Kraków 2002.
- Zbroja 2007
B. Zbroja, *Kult Boga w Apokalipsie według św. Jana [w:] Verbum caro factum est. Księga pamiątkowa dla Księdza Profesora Tomasza Jelonka w 70. rocznicę urodzin*, red. W. Chrostowski, R. Bogacz, Warszawa 2007, s. 525–532.

- Zdanek 2018
M. Zdanek, *Uniwersytet Krakowski wobec własnej przeszłości w XV–XVI wieku*, Kraków 2018.
- Zelenková 2008
P. Zelenková, *Ze silesikální grafiky 17. století: neznámé univerzitní teze podle Willmanna a Marchettiů* [w:] *Slezsko země Koruny České. Historie a kultura 1300–1740*, red. H. Dáňová, J. Klípa, L. Stolárová, Praha 2008, s. 871–875.
- Ziarkowski 2011
D. Ziarkowski, *Zabytki a turystyka. Studium poświęcone historii naukowego i krajoznawczego poznawania Doliny Prądnika*, Kraków 2011.
- Zimorowic 1672
J.B. Zimorowic, *Domus Virtutis et honoris*, Leopoli 1672.
- Zovatto 1970
P.L. Zovatto, *La basilica di santa Giustina. Arte e storia*, Pavia 1970.
- Żmudziński 2000
J. Żmudziński, *Relikwiarz św. Jana Kantego* [w:] *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa „Skarby archidiecezji krakowskiej”*, red. J.A. Nowobilski, t. 2, Kraków 2000, s. 191–192.
- Żmudziński 2009
Tenże, *Ze studiów nad wyposażeniem kościoła św. Anny do końca XVII wieku* [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Anny*, red. Z. Kliś, T. Węclawowicz, Kraków 2009, s. 117–137.
- Żmudziński 2013
Tenże, *Opus vitae Tomasza Dolabelli w krakowskim kościele i klasztorze Dominikanów* [w:] *Sztuka w kręgu krakowskich dominikanów*, red. A. Markiewicz, M. Szyma, M. Walczak, Kraków 2013 (= *Studia i Źródła Dominikańskiego Instytutu Historycznego w Krakowie*, 13), s. 691–702.
- Żywot świętego Filipa 1683
Żywot świętego Filipa Neriusza z Florencyi, Congregationis Oratorii fundatora [...] przez W. Piotra Jakoba Bakciusa z Arettu, *Tejże Kongregacyi Kapłana, napisany. A polskim darowany językiem przez* [...] P. Adama z Konarzewa *Konarzewskiego w Roku Pańskim 1668* [...], Leszno 1683.
- Żywoty Ojców 1688
Żywoty Ojców, abo dzieje duchowne powieści starców, zakonników, pustelników wschodnich, przez s. Hieronima, i inszych pisane [...] *Staraniem i nakładem* [...] Katarzyny z Sobieszyna *Xiężny Radziwiłowej* [...] od X.M. Sebastiana Piskorskiego [...] *na polski język przetłumaczone i do druku podane*, Kraków 1688.

INDEKS OSÓB

Kursywą wyróżniono podpisy ilustracji.

- Abraham, pustelnik 246
Adelajda, ks. pol. 83, 220
Agresti Livio 108
Agucchi Giovanni Battista 75
Albert Wielki 252
Alberti Leon Battista 191
Alabiano Garcia 14
von Albrecht Conrad Adolph 77
Alciati Andrea 238
Aleksander VII (Fabio Chigi), papież 15, 195, 283
Aleksander VIII, papież 166, 284
Aleksander Jagiellończyk, król Polski 244
Aleksander Wielki, król Macedonii 264
d'Allio Paolo 166
Altomonte Bartolomeo 76, 77
Ambroży, św. 117, 152
Amon, pustelnik 247
Andrzej, bp Kijowa 229
Andrzej II, król Węgier 87
Andrzej z Krety 210
Angelus Silesius zob. Scheffler Johannes
Angyal Endre 12
Anna Jagiellonka, królowa Polski 244
Anna Porfirogenetka, ks. ruska 229
Antioch III Wielki, władca państwa Seleucydów 264
Antoni, pustelnik 246
Anuf, pustelnik 247
Apoloniusz, pustelnik 247
d'Argentan Louis-François 209
Arnold z Bonneval 208
Arteński Rafał Kazimierz 24, 198, 199, 241, 285
Asam Cosmas Damian 77
Asam Egid Quirin 77
Asam Hans Georg 74
Astion, pustelnik 246
August II Mocny, król Polski 25, 198, 223, 224, 227, 273
Augustyn z Hippony 249, 263
Aulus Cecyna 24
Avelides Bernardyn 32
- Baccicia zob. Gaulli Giovanni Battista
Baczkowska Wanda 12, 22, 48
Balbín Bohuslav 194, 200
Balcerowiczowa Anna 52
Baldinucci Filippo 195, 283, 284
Baliński Jan Walenty 218
Bałus Wojciech 10
Bania Zbigniew 31
Barącz Sadok 16
Barbaro Antonio 75
Barberini, rodzina 163, 165, 283
Barberini Antonio 283
Barberini Antonio Marcello 283
Barberini Francesco 163, 283
Barberini Maffeo zob. Urban VIII
Barberini Taddeo 283
Barbieri Giovanni Francesco (Guercino) 75
Baroniusz Cezary 219
Baroniusz Marcin 211, 214, 215
Barradas Sebastian 266
Baur Jan 62, 63, 117
Bazielich Wiktor 68
Bazyli, pustelnik 246
Bazyli II Bułgarobójca, cesarz bizant. 229
Belotti Józef Szymon 57
Bellarmin Robert 201, 261
Benedykt, męczennik 219
Benon, pustelnik 247
Bernard z Clairvaux 120, 145
Bernardyn ze Sieny 209
Bernini Gianlorenzo 23, 39, 40, 58, 59, 60, 73–75, 79, 107, 168, 169, 195, 196, 201, 259, 260, 283, 284
Berò Ercole Agostino 75
Berowic Jan 242
Bertrand Ludwik 177
Besarion, opat 124
Białostocki Jan 10, 164, 197, 201
Bielecki Marcin 243
Bienkowski Tadeusz 191
Biesiekierski Jan Augustyn 261
Bieżanowski Stanisław 24, 25, 46, 51, 198, 268, 273, 285, 293
Birkowski Fabian 197, 261
Blaschke Kinga 5
Boel Cornelis 136
Bogdan, pustelnik 124
Bogumił z Dobrowa 219, 267
Bogusław, franciszkanin 85
Bolandus Jan 13
Bolesław I Chrobry, król Polski 219, 268
Bolesław II Śmiały, król Polski 113
Bolesław Wstydlawy, ks. pol. 83, 85, 87, 91, 104, 106, 211, 221, 222
Bolswert Boetius 109
Bömelburg Hans-Jürgen 236
Bonawentura, św. 136, 250
Boner Izajasz 215, 216, 225
Borgiasz Franciszek, 14, 261
Borromini Francesco 164, 165, 201
Bouhours Dominique 197
Bracciolini Francesco 75
Brahe Tycho 205
Brandimartes Feliks 194
Branicka Katarzyna 287
de Bray Salomon 264
Briganti Giuliano 10
Bronisława, bł. 292, 296
- Brożek Jan 15, 203, 233
Bruno z Kwerfurtu (Bonifacy) 219
Brygida Szwedzka 134, 143
Brykner Stanisław 244
Brzezina-Scheurer Katarzyna 295
Brzostowski Konstanty 52
Brzozowski Feliks 101
Buchowski Andrzej 12, 26, 33, 45–51, 53, 55, 57–59, 61, 66, 113, 116, 118, 120, 122–124, 126, 133, 140, 152, 215, 236, 246, 252–254, 262, 265, 268–270, 278, 279
Buchwald-Pelcowa Paulina 238
Buonarroti Michelangelo (Michał Anioł) 283, 284
Bussels Stijn 81
Büttner Frank 81
Bystrzonowski Wojciech 49
- Cafà Melchiorre 39, 41
Callot Jacques 110, 184
Caracci Agostino 75
Caracci Anibale 75
Caramuel Juan 195, 201, 202, 205, 206, 264
da Caravaggio Michelangelo Merisi 75
Carcani Filippo 228
Carlone Diego Francesco 166
Carlone Giovanni Battista 275
Cenni di Pepo (Cimabue) 283
Ceypler Jan 63, 66, 67, 170, 172–176
Ceypler Kazimierz Jan 25
Chamcówna Mirosława 237
Charzewska Salomea 181
Chigi Fabio zob. Aleksander VII
Chmielowski Benedykt 292
Chojecka Ewa 12, 198
Chrapczyński Jacek 220
Chrzanowski Jan 242
Chrząszcz Jan 53
Chrząszczewski Antoni 223
Cichocki Kacper 237
Ciechanowiecki Andrzej 67
Cieński Kacper 229
Cignani Carlo 281
Cimabue zob. Cenni di Pepo
van Cleve Cornelis 214, 215
Colonna Giovanni 85
Comin Giovanni 295, 296
Commendone Giovanni Francesco 14
Corrozet Gilles 238
da Cortona Pietro 74, 75, 76, 164, 192
Crasset Jean 209
Custos Dominicus 214
Cybulski Paweł 230
Cycero (Marek Tulliusz Cycero) 24, 81, 191, 192, 240

- Czaplińska Marianna 70, 190
 Czechucki Franciszek Józef 242
 Czesław Odrowąż 220
- Damiani Piotr 209, 219
 Dankwart Karol (Tanquart Karl) 26, 52, 59, 60–62, 65, 68, 70, 124, 125, 127, 138–144, 153, 154, 158–160, 178, 179, 277, 279, 280, 282, 286, 293
 Daranowska-Łukaszewska Joanna 292
 David Jan 109, 143
 Dąbrowski Wojciech 268
 Demitrowicz Paweł 211
 Denhoff Jerzy Albrecht 271
 Dettloff Anna 62
 Dettloff Paweł 32
 Didym, pustelnik 247
 Dientzenhoffer Krzysztof 38
 Dietterlin Wendel 39, 40, 93
 Dioskur, pustelnik 247
 Dioskurydes zob. Pedanios Dioskurydes
 Dlabacz Gottfreid Johann 76
 Długosz Jan 112, 214, 245
 Dolabella Tomasz 35
 Domenichino zob. Zampieri Domenico
 Domogalla Witold 35, 85, 93, 102
 Dorota z Mątówów 220
 Drecka Wanda 67, 170, 171, 176
 Dreścik Jan 12, 36, 82, 83, 88, 95, 96, 220, 244, 252, 260
 Du Cygne Martin 200
 Dugdale William 60
 Dybiec Julian 15
 Dzikowski Jan 53
 Dzięcioł Alina 141
 Dziubecki Tomasz 117
- van Eck Caroline 81
 Ecker von Kapfing Johann Franz 77
 Efreim, pustelnik 246
 Egerton Thomas 96
 Ekart Jan 26, 53
 Eleonora Habsburżanka, królowa Polski 104
 Elogiusz, pustelnik 247
 Elżbieta Węgierska 221
 Emeryk, św. 221, 229
 von Engelberg Meinrad 11
 Engelmann Godefroy 37
 Epiktet, pustelnik 246
 de Escobar Marina 190, 210
 Estreicher Karol 233
 Eucharistus, św. 81
 Eufemia Raciborska, ks. pol. 220
 Eufrazja, pustelnica 86, 247
 Eufrozyna, pustelnica 96, 247
 Eugenia, pustelnica 86, 247
- Fabiański Marcin 243
 Fabiola, pustelnica 247
 Fabris Michel 296
 Farnese, ród 75
 Farnese Alessandro 75, 169
 Farnese Odoardo 75
- Farnese Ranuccio 75
 Fehl Philipp 196
 Félibien André 45
 Felicysym, św. 271
 Felicysyma, św. 271
 Ferrata Ercole 39, 41
 Ferrillo, rodzina 38
 Fiammeri Giovanni Battista 108
 Fidasz 194
 Filip II Habsburg, król Hiszpanii 264
 von Firmian Leopold Anton 263
 Fischer von Erlach Johann Bernard 48
 Fischer von Erlach Joseph Emanuel 77
 Florian, św. 159, 219
 Foltyński Jan Stanisław 242, 243
 Fontana Baltazar 39, 44, 45, 54–59, 61–63, 65, 68, 70, 71, 73, 115, 117–120, 122–126, 128, 129, 132, 134, 135, 136, 137, 141–145, 147, 148, 150, 151, 155–157, 164, 177, 178, 187, 188, 254, 259, 273, 275–277, 279, 281, 282, 284, 290, 292, 293, 294, 296, 297
 Fontana Carlo 45, 264
 Fontana Franciszek 62, 133 (?), 275
 Fontana Walenty 19
 Förster Jerzy 105
 Franciszek, kamieniarz 64
 Franciszek Ksawery 16
 Franciszek z Asyżu 220, 249
 Franck z Franckensteinu Michael Adam 76, 164
 Frączkiewicz Antoni 290, 291, 293
 Fredro Andrzej Maksymilian 203
 Fregissmont Johann Dietrich 238
 Frejat Benoît 137
 Fryderyk I Wittelsbach (Król Zimowy), król Czech 13
 Frydrychowicz Dominik 293, 295
 Fugaszowicz Jan 22, 95, 262
 Fulgencjusz (Fulgencjusz Fabiusz Plan-cjades) 202
 Fürst Ulrich 167, 168, 210, 260
- Galle Philips 165
 Galle Theodor 109, 143
 Garsanlan Władysław Ludwik 242, 243
 Gaudenty (Radzim) 219
 Gaulli Giovanni Battista (Baciccio) 75, 76, 167, 168, 169, 282
 Gąsiorowska Patrycja 35, 70
 Geddo Cristina 277
 Gejza, ks. węg. 83
 Gembicki Piotr 21
 Gherardini Giuseppe 276
 Gherardini z Marchettich 276
 Giedroyc Michał 215, 216, 230
 Gigiolli Carlo Giuseppe 57
 Gizela Bawarska 221
 Głazowski Kazimierz Antoni 219
 Głazowski Tomasz 242
 Głowacki Jan Nepomucen 37
 Głowińska Zofia 71
 Goltzius Hendrik 171, 172
 Gołębiowski Jan Chryzostom 203
- Gomoliszewski Jerzy 51
 Gonzaga Alojzy 111
 Gorczyn Jan Aleksander 135, 240
 Gorecki Dominik 52
 Górska Magdalena 9, 198, 297
 Grabowski Ambroży 258
 Gracian Baltazar 192
 Gran Daniel 76
 Greuter Matthäus 109
 Grucki Marcin 230
 Gruszczyński Jakub 26, 27
 Grzegorz Wielki, papież 128
 Grzymała Wojciech Antoni 290
 Grzymisława, ks. pol. 83, 104, 182
 Guarini Guarino 259
 Guercino zob. Barbieri Giovanni Francesco
 Guidi Domenico 137
 Gumpfenberg Wilhelm 222
 Gutowski Walerian 195
 Gutschlagierowa 26
- Habsburgowie 13, 105
 Hacki Michał 79, 80
 Haefen Benedict 110
 Hajdukiewicz Leszek 22, 245
 Hankis Jerzy 21, 62, 228, 282, 287, 288
 Haskell Francis 169
 de la Haye Karol 203
 van Heemskerck Maarten 165, 166, 172
 Helenus, pustelnik 247
 Heliodor, opat z Eusebony, 86
 Heliodor, bp Altino 253
 Helwig Jan Jerzy 42
 Henryk Brodaty, ks. pol. 104
 Hepner Dominik 219
 Herz Alexandra 166
 Hesse Benedykt 120, 233
 Hevenesi Gabor 111
 Heweliusz Jan 78, 79, 203
 Hieronim ze Strydonu 25, 246, 247, 253
 Hilarion, pustelnik 246
 Hipolitowie, rodzina 273
 Hollar Wenceslaus 59, 60
 Holzerowa Teresa 35
 Homer 238
 Hornung Zbigniew 64
 Hostounsky Baltazar 14
 Hozjusz Stanisław 110
 Huch Ernst Ludwig Daniel 82
 Hugon Herman 110
 Hugon z Fouilloy 240
 Hugon ze św. Wiktora 250
 Hulewicz Jan 237
 Hundemer Markus 81, 82
 Hygin, pustelnik 246
- Ines Albert 243
 Innocenty X, papież 166, 182, 284
 Innocenty XII, papież 271
 Iwo Odrowąż 216, 230, 231
 Izidor, opat 247
- Jabłonowski Stanisław Jan 269, 270

- Jacek Odrowąż 24, 219–221, 293, 296, 297
- Jadwiga Andegaweńska 124, 216, 220, 229, 244
- Jadwiga Śląska 83, 216, 220, 221
- Jagiellonowie 202, 244, 268
- Jakub z Paradyża 210
- Jambicki Tomasz 218
- Jan, bp Jerozolimy 247
- Jan I Olbracht, król Polski 244
- Jan II Kazimierz Waza, król Polski 15, 17, 79, 104, 243
- Jan III Sobieski, król Polski 17, 24, 29, 47, 76–79, 96, 106, 124, 179, 182, 195, 198, 199, 203, 205, 207, 221, 222, 224, 229, 244, 246, 251, 266, 268, 269, 272, 274, 298
- Jan XXIII, antypapież 233
- Jan Chryzostom 124
- Jan Damascen 156, 207, 246
- Jan Egipski 247
- Jan Jalmużnik 120, 246
- Jan Kanty 22, 51, 85, 113, 116, 119–126, 128, 129, 134–136, 152, 161, 171, 173, 175–177, 215–217, 220, 229, 232, 233, 237, 245, 254, 266, 269
- Jan Kasjan 247
- Jan Moschos 95, 247
- Jan Prandota z Białaczowa 94, 182, 220
- Jan z Dukli 220
- Jan z Trzciany 215
- Jan z Turobina 14
- Janidło Jan 15
- Janik Maciej 211
- Jankiewicz Jan Kanty 18
- Janson Samuel 231
- Januszowski Jan 206
- Jasińska Anna 237
- Jędrzychowic Jakub 219
- Joanelli, rodzina 270
- Joanelli Elżbieta z Palocsayów 270
- Joanelli Jan Piotr 270
- Joanelli Józef Andrzej 270
- Joanelli Sylwester 270
- Jordanówna Konstancja 25, 68, 70, 271
- Jörger Carl 111
- Joseph Georg 112
- Józef I Habsburg, cesarz rzym. 12, 270
- Józef Flawiusz 266
- Józefowicz Jan Tomasz 268
- Juliusz Cezar (Gajusz Juliusz Cezar) 96
- Jurkowlaniec Grażyna 215
- Jurkowski Stanisław 19, 21
- Kalinowski Lech 10
- Kaliski Kazimierz starszy 38, 39, 44, 58, 62, 90, 120, 135, 181, 281, 287, 288 (?)
- Kaliski Kazimierz młodszy 39, 40, 43, 44, 73, 281
- Kanizjusz Piotr 14
- Kara Mustafa 229
- Karbowiak Antoni 238
- Karol II Wittelsbach, ks. Palatynatu-Zweibrücken-Birkenfeld 243
- Karol VI Habsburg, cesarz rzym. 77
- Karol X Gustaw, król Szwecji 22
- Karol XII, król Szwecji 63
- Karpowicz Mariusz 12, 35, 41, 44, 48, 57, 67, 68, 70, 113, 117, 137, 155, 274, 277, 281, 292, 295, 296
- Karwacki Alojzy 35
- Kasprowiczowa Zuzanna 53
- Kato (Marek Porcjusz Katon) 34
- Kazimierczyk Stanisław 215
- Kazimierz I Odnowiciel, król Polski 222
- Kazimierz III Wielki, król Polski 225, 233, 236, 244
- Kazimierz IV Jagiellończyk, król Polski 245
- Kazimierz Jagiellończyk, ks. pol. 144, 159, 219
- Kazimierz Sprawiedliwy, ks. pol. 83, 220, 221
- Kącki 53
- Kinga, ks. pol. 12, 24, 25, 87, 91, 106, 211, 220–222
- Kircher Athanasius 107, 205, 206, 250–252, 255
- Klara z Asyżu 182, 184, 190
- Klara z Montefalco 202
- Klaudiusz Elian 194
- Kleczeńska Józefa 101
- Klemens VIII, papież 225
- Klemens X, papież 104
- Klemens XI, papież 67
- Klemens Aleksandryjski 46
- Kłoczyński Marcin 16
- Knapp Éva 110, 197, 200
- Kobieli Stanisław 113, 128, 140
- Kochański Adam Adamandy 24, 78, 203
- Kochański Michał 219
- Kodrus (Kodros), król Aten 17
- Kolb Franciszek 62
- Koloman, król halicki 35, 87, 91, 94, 104, 182, 211, 220, 221
- Kołaczkowski Julian 67
- Kołątaj Hugo 292
- Komasara Irena 203
- Konarski Jan 245
- Konrad Mazowiecki, ks. pol. 104
- Konstantyn Wielki, cesarz rzym. 264
- Kopciowic Jan 19
- Korber Georg Norbert 76, 165
- Kostrzycki Piotr 24
- Kosicki Ludwik 263, 292
- Kostka Stanisław 85, 111, 220, 286
- Kotulecki Jan 26, 27
- Kowalczyk Jerzy 63, 71, 258, 290
- Kowalski Jacek 263
- Kozak Anna 35, 83, 95, 105, 108
- Kozłowski Jan Kanty 217
- Krag Herkulan 77
- Krański Gabriel 236
- Krasnowolski Bogusław 258
- Krasny Piotr 9, 216, 261
- Kreimer Jarl 31
- Kromer Marcin 14
- Kroniusz, pustelnik 247
- Kroß Matthias 81
- Król Zimowy zob. Fryderyk I Wittelsbach
- Krudnerowicz Jan 230
- Krupecki Andrzej 28, 156, 268
- Krystyna Wazówna, królowa Szwecji 79
- Kryszpin Jan 52
- Krzyszowski Stanisław 42
- Krzycki Mateusz 245
- Kucharski Andrzej 15, 21, 203, 233
- Kuligowski Mateusz Ignacy 247
- Kuncewicz Jozafat 110, 219, 220
- Kunder Kacper 63
- Kunze Tadeusz 273
- Kuropatnicki Andrzej 76
- Kurzej Wojciech 9
- Küssel Melchior 111
- Kwintylian (Marek Fabiusz Kwintylian) 191, 192
- Laktancjusz (Lucjusz Cecyliusz Firmianus Laktancjusz) 240
- Lanckorońska Jadwiga z Tarłów 53
- Lanckoroński Jan 53
- Lang Barbara 216
- Lange Antoni 293
- Langner Stanisław 9
- a Lapide Korneliusz 210
- Lauro Giacomo 92
- Lauro Jacopo 211
- Le Court Juste 296
- Legnani Stefano Maria 75
- Leitner Jan 18
- Lekszycka Zofia 292
- Leniek Jan 18
- Leon, opat 88
- Leopold I Habsburg, cesarz rzym. 277
- Leszek Biały, ks. pol. 83, 91, 94, 182
- Leszek Czarny, ks. pol. 217, 222
- Lew Halicki, ks. ruski 224
- Lewkowicz Maciej 225
- Liberiusz Jacek 16, 207, 209, 287
- Liechtenstein-Castelcorno Karol 56, 275, 277
- Linde Samuel Bogumił 258
- Lipsius Justus 255
- Liszkowic Jan 58, 62, 67, 68, 120, 281
- Locci Augustyn 77–79
- Lomazzo Giovanni Paolo 192, 243
- Longhena Baldassare 296
- Lorrain Claude 195
- Loth Johann Carl 74
- Loudová Michaela 164
- Loyola Ignacy 16, 108, 109, 111, 261, 286
- Lublinsky Martin Anton 76, 259
- Lubomirscy 276
- Lubomirski Hieronim Augustyn 52
- Lubomirski Stanisław Herakliusz 42, 47, 60, 78, 79, 204
- Lubrański Jan 245
- Ludmiła, ks. czeska 221
- Ludwik XIV, król Francji 45
- Ludwik z Tuluzy 221
- Ludwika Maria Gonzaga, królowa Polski 21, 104

- Ludwina z Kęt 88
Luzvic Étienne 110
- Łabuziński 63
Łańcucki Wojciech 15, 22, 233, 236, 267
Łopacki Jacek 239
Łopacki Jacek Augustyn 239, 273, 276
Łopuszański Jan 269, 270
Łubieński Kazimierz 52, 67, 73, 118
Łubieński Maciej 288
Łubieński Stanisław 245
- Maciejowski Bernard 245
Maciejowski Wojciech 27
Maciół Elżbieta 12, 35, 36, 83, 87, 91, 93, 94, 106
Maioli Clemente 162, 164
Majeranowski Józef Kacper 217, 218
Makary, św. 106, 246, 249
Makowiecki Tadeusz 47, 48
Malchus, pustelnik 246
Mallemas de Massange Claude 204
Małachowska Anna z Lubomirskich 53
Małachowska Magdalena z Szembeków 267
Małachowski Jan 17, 25, 33, 51, 52, 190, 217, 245, 263, 266, 267, 271, 282, 287
Małachowski Stanisław 53
Małgorzata z Żębocina 112, 113, 248
Małkiewicz Adam 34, 70, 73, 180
Mańkowski Tadeusz 31
Maratta Carlo 56, 57, 282
Marcela, pustelnica 247
Marchetti, małżonkowie 276
Marciniec Marcin 68
Marescotti Galeazzo 23
Maria, nierządnicą 247
Maria Egipcjanka 247
Maria Kazimiera Sobieska, królowa Polski 207, 277
Maria Medycejska, królowa Francji 261
Marina, pustelnica 247
Markiewicz Stanisław 28, 231
Markowicz Stanisław 231
Maruchowicz Jan Michał 282
Masen Jakob 192, 238
Maślińska-Nowakowa Zofia 12, 26, 44, 81, 113, 119, 126, 132, 142, 144, 152, 155, 159, 170
Materski Franciszek 227
Maulbertsch Franz Anton 76, 77, 163, 165
Maurycy, ks. sabaudzki 193
Mauz Benedikt 77
Mączyński Ryszard 60, 274, 290, 295, 296
Meichelbeck Karl 77
Metz Conrad Martin 59
Michalski Jan 15, 21, 266
Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
Michał Korybut Wiśniowiecki, król Polski 15, 17, 21, 23, 104, 106, 182, 198, 200, 236, 269, 272
- Michałowski Krzysztof 231
Miechowita Maciej 171
Mieroszewski Krzysztof 203
Mieszko I, ks. pol. 220
Mikołaj z Żębocina 112
Miłobędzki Adam 34, 35, 283
Młodzianowski Andrzej 110
Młodzianowski Tomasz 203
Młynarski Łukasz 28
de Molinos Miguel 169
Molli Clemente 18, 296
Montagu Jennifer 197
Montano Giovanni Battista 63, 290
Monti Innocenty 62, 70–72, 125, 130, 133, 146, 149, 152, 156, 163, 164, 181–183 (?), 185–187 (?), 259, 280–282
Monti Karol 62, 72, 126, 142, 281
Morandotti Alessandro 277
Morsztyn Jan Andrzej 93, 107
Mossakowski Stanisław 44, 48, 50, 51, 55
Mścislaw II Udały, ks. rus. 91
Muczkowski Józef 273
Mulinowicz Sebastian 218
Myszkowscy 67
Myszkowski Aleksander 52
Myszkowski Józef 243
Myszkowski Piotr 14
- Nadal Hieronim 41, 108, 109
Nagoth Jan Władysław 22, 242, 243
Napolski Kazimierz 293
Nassenthaler E. 241
Natoński Bronisław 12, 15
Naymanowicz Jakub 15, 16, 18
Negowicz Adam 36
Neri Filip 64, 74, 75
Niesiecki Kacper 22
Nieszporkowicz Ambroży 286
Niewalda Waldemar 21
Noskowski Andrzej 245
Nowodworski Bartłomiej 14, 246
des Noyers Pierre 204
- Oborski Mikołaj 22, 85, 105, 196, 285
Ochocki Kazimierz 63
Ochocki Mikołaj 229
Odrowąż-Pieniążek Jan Chryzostom 293
Odrowążowie 293
Oleśnicki Zbigniew 245, 263, 283
Olimpia, św. 87
Oliva Giovanni Paolo 75, 169
Olszowski Andrzej 245
Onufry, pustelnik 100, 246
Opacka Helena 25
Opacki Władysław 68
Opatowicz Adam 17, 18, 108, 120, 121, 135, 136, 171–173, 175, 177, 212–215, 221, 232, 233, 240, 246, 261
Opatowski Jerzy (Wacław od Najświętszego Sakramentu) 251
Or, pustelnik 247
Orłowski Piotr Stanisław 52, 242, 271, 272
Ormiński Stanisław 16, 51, 119, 266
- Orsini Fulvio 75
Orygenes 266
Osiński Jan Kazimierz 242
Ossoliński Jerzy 15
Ostrowski Jan K. 9, 12, 35, 41, 70
Ośliński Marcin 24, 53
Otton III, cesarz rzym. 219
Ottonelli Domenico 192
Otwinowski Walerian 250
Overadt Peter 198, 211
Owidiusz (Publiusz Owidiusz Nazo) 99, 243
- Pabisiaak Zdzisław 30
Pachomiusz, pustelnik 246
Paczyński Wacław Absalom 242, 262
Pagaczewski Julian 44, 68, 70, 73
Pagani Paolo starszy 52, 59, 62, 154, 203, 277–279, 282
Pagani Paolo młodszy 277
Paleotti Gabriele 75, 191, 192, 261
Palladiusz z Helenopolis 247
Paloni Michelangelo 80
Panofsky Erwin 11
Panuś Tadeusz 9
Papczyński Stanisław 263
Papenkowicz Wojciech 21
Paprocki Bartosz 211
Pasquier Etienne 13
Passeri Bernardo 108
Pasteczka Tomasz 9
Paula Rzymianka, 88, 97, 247
Pauli Żegota 12, 27
Paweł, pustelnik 246
Paweł Rzymianin 31, 32
Pawlak Wiesław 207
Pelagia, pustelnica 247
Pelc Janusz 197
Pelczar Józef Sebastian 10
Pedanios Dioskurydes 255
Pencakowski Paweł 277
Peregrini Matteo 192
Perkowska Urszula 236
Persjusz (Aulus Persjusz Flakkus) 97, 100
Perykles 242
Peszek Józef 87
Petrycy Sebastian 233
Pevsner Nikolaus 10
Piastowie 202, 236
Picinelli Filippo 238, 243, 244
Piller Piotr 293
Piotr z Sienna 245
Piskorscy 22
Piskorski Marcin 22
Piskorski Sebastian 9–13, 17, 19, 22–29, 33–36, 38–45, 47, 48, 51, 53–59, 61–66, 68, 70, 73, 79, 81, 83, 85–89, 91, 93–97, 99–108, 110–113, 116, 120, 123, 125, 127–132, 134, 138, 142, 144, 153, 156, 159–161, 163, 165, 169, 171, 173, 177, 179, 180, 190–193, 196–213, 217, 220–225, 231–237, 239–244, 246–249, 251–258, 260–275, 277, 279–286, 288, 290–293, 298

- z Piskorskich Agnieszka 26
 z Piskorskich Małgorzata 26
 Pittoni Giovanni Battista 273
 Pityrion, pustelnik 247
 Pius v, papież 15
 Platon 28
 Platt Dobrosława 197
 Plaut (Tytus Makcjusz Plautus) 28
 Pliniusz Starszy (Gajusz Pliniusz Sekundus) 255
 Plutarch z Cheronei 191, 194
 Podgórski Samuel Jan 25, 27, 28, 33, 34, 53, 65, 169, 209, 246, 269, 271, 284, 285
 Polichroniusz, pustelnik 124
 de Polignac Melchior 203
 Poniński Franciszek 286
 Poradowski Jan 286
 Possevino Antonio 14
 Posthum, pustelnik 246
 Potoccy 17
 Potocki Wacław 250
 Potocka Ludwika 71
 Poussin Nicolas 74, 195
 Pozzo Andrea 65
 Praczewicz Piotr 270
 de Prado Jeronimo 38, 264
 Praksyteles z Aten 66
 Prandota zob. Jan Prandota z Białaczowa
 Pretorius Mateusz 79
 Proklos Ateńczyk 255
 Prokop Krzysztof Rafał 32
 Proszowski Jan Chryzostom 105
 Protfcz Marcin 242
 Protokomes, św. 87
 Prudencjusz (Aureliusz Prudencjusz Klemens) 165
 Pruszc Piotr Hiacynt 45, 88, 211, 212, 216, 219, 220
 Przala Jan 35
 Przemysł, ks. pol. 104
 Przepiórka Bartłomiej 15
 Przerembski Władysław 52
 Przybyłowski Kazimierz 224
 Pseudo-Longines 192, 196
 Psojecki Mateusz 53
 Ptak Anna 282
 Ptak Weronika 72, 180
 Ptolemeusz 236
 de la Puente Luis 190
 Putanowicz Józef Alojzy 120, 124, 291

 Quatremère de Quincy (Antoine Chrysostome Quatremère) 11

 Rachtamowicz Cynerki Jan 268
 Radłowski Józef Michał 220
 Radymiński Marcin 233, 236
 Radziejowski Michał 271, 282
 Radziwiłł Aleksander Ludwik 245
 Radziwiłł Jerzy 14
 Radziwiłł Jerzy Jan 23, 29, 269
 Radziwiłł Karol Stanisław 23, 29, 267, 269
 Radziwiłł Michał Kazimierz 23, 267
 Radziwiłłowa Katarzyna z Sobieskich 23, 25, 36, 246, 267, 268
 Radziwiłłowie 24, 199, 245
 Radzki Jan 46
 Rafael zob. Santi Raffaello
 Rainaldi Carlo 228
 Rainaldi Girolamo 228
 Rechowicz Marian 120, 233
 Rej Mikołaj 197
 Respondowicz Jan Kazimierz 242, 251
 Retyk Jerzy Joachim 206
 Rezler Wojciech Kazimierz 242
 Ribot Felipe 247
 Richeome Louis 109, 126, 192, 250, 261
 Rocca Angelo 45
 Rojowski Piotr 290
 Roman, ks. halicki 94
 Romer Adam 191
 Romuald z Camaldoli 219
 Rosa Bernard 77, 111
 Rosa Salvatore 74, 195
 Roszczewicz Adam 19
 Rosweyde Heribert 246
 Rotkiewicz Sylwester Konces 241
 Rozalia z Palermo 249
 Rozdrażewski Jan 245
 Rożek Michał 73
 Różeński Jan 242
 Rubens Peter Paul 278
 Rufin z Akwilei 125, 236, 247
 Rumiński Stanisław 207
 Rupert z Deutz 266
 Rusiecki Michał Maciej 16
 Rychlewicz Bazyli 161, 195
 Rychłowski Franciszek 161, 163, 195, 250
 Rygalski Jan Józef 291

 Saavedra Diego 243
 Sacchi Andrea 162, 163, 283
 Salezy Franciszek 232
 Salomea, ks. pol. 12, 25, 35, 83–88, 91, 93–97, 99–108, 177, 182, 188, 202, 204, 211, 213, 216, 220, 221, 246, 248, 254, 263, 293
 Salvi Giovanni Battista (Sassoferrato) 282
 Samek Jan 66–68
 Sander Elżbieta 9, 70, 108, 190
 Santi Raffaello (Rafael) 75
 Santini-Aichel Jan Błażej 195
 Sapecki Cyprian 290
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 164, 192, 202, 250
 Sardi Giuseppe 75
 Sarnecki Kazimierz 203
 Sassoferrato zob. Salvi Giovanni Battista
 Scamozzi Vincenzo 259
 Scheffler Johannes (Angelus Silesius) 112
 Schlegelmilch Ulrich 45
 Schott Gaspar 206, 251
 Seldmayr Hans 48
 Serapion, pustelnik 247
 Sergiusz, pustelnik 246
 Sforza Pallavicino Pietro 202, 261
 Siejkowski Michał 16
 Sierakowski Sebastian 292
 del Signore Domenico 286
 Sikorska Joanna 67, 171
 Sinko-Popielowa Krystyna 295
 Sisinius (Zizinius) Maciej 246
 Skarga Piotr 171, 197, 219, 268
 Skrzyszowski Stanisław 42
 Słomiński Anastazy 227
 Smith Joffrey 76, 81, 168, 169, 261
 Sobiescy 24, 36, 232, 277
 Sobieska Jadwiga (von Pfalz-Neuburg) 198, 273
 Sobieska Teresa Kunegunda 25, 269
 Sobieski Aleksander 24, 29, 268, 269
 Sobieski Jakub 23, 24, 29, 198, 209, 268, 269, 273
 Sobkowicz Grzegorz 237
 Sobonowski Aleksander 102, 248
 Socha Klaudia 35
 Sofokles 194
 Sokołowski Marek 9
 Sokołowski Stanisław 244
 Solari Franciszek 44, 53, 55, 62
 Solikowski Jan Dymitr 243
 Solon 34
 Solski Stanisław 33, 203, 205, 206
 Sondel Janusz 237
 Sowiński Krzysztof 52, 53
 Spiegler Franz Joseph 77, 78
 Spierre François 168, 169
 Spranger Bartholomeus 278
 Sroczyński Jan 53
 Stachowicz Teodor Baltazar 295
 Stalek Stanisław 14
 Stancewicz Jan 242
 Stanisław Leszczyński, król Polski 25
 Stanisław ze Szczepanowa 23, 24, 112, 113, 159, 220, 286
 Stanisławska Eufrozyna 35, 88, 213
 Starowolski Szymon 211, 233
 Staryngiel Wawrzyniec 246
 Stech Andrzej 203
 Steckl Tobiasz 293, 295
 Stefan, król Węgier 83, 221
 Stefan Batory, król Polski 14, 244
 Stolot Franciszek 58
 Straszyński Florian 122
 Strauss Dyonys 57, 76
 Stryjewicz Sebastian 21
 Strykowski Adam 53
 Strzałka Adam 15
 Stwos Wit 230
 Sucquet Antoine 109
 Sudacka Aldona 21
 Sulpicjusz Sewer 247
 Susstrich Friedrich 76
 Suszycki Remigiusz 24, 52, 63, 270
 Sykstus v, papież 45
 Symonides z Keos 191
 Symplicjusz z Cylicji 255
 Syski Aleksander 35

- Szembek Barbara Anna 53, 63
 Szembek Franciszek 23, 267, 293
 Szembek Krzysztof 23
 Szembek Ludwik 24, 25
 Szembek Michał 24, 237, 267
 Szembek Przemysław 23, 29, 237
 Szembek Stanisław 23, 28, 29, 52, 237, 267
 Szembek Teresa 24
 Szembek Zofia z Pieniążków 24
 Szembekowie 24, 25, 267, 282
 Szentivány Márton 240
 Szoldrski Andrzej 245
 Szymon Stupnik 246
 Szymon z Lipnicy 85, 215, 216, 220
 Szymonkówna Lidia 12, 239
 Szymonowicz-Siemiginowski Jerzy Eleuter 35, 42, 44, 57, 62, 67, 68, 70, 84, 86, 88-91, 93-98, 101-105, 116, 190, 274
 Ślaga Joanna 30
 Śmieszkowicz Wawrzyniec 17, 246
 Śniadecki Jan 292
 Świerad, pustelnik 219
 Świętosław Miłczący 215, 216, 220, 230
 Tacyt (Publiusz Korneliusz Tacyt) 53, 217
 Talhamer Franz Joseph 210
 Tanquart Karl zob. Dankwart Karol
 Taor, mniszka 88
 Taralicz Sebastian Józef 22
 Targone Pompeo 228
 Tarłówna Jadwiga 180
 Tatkiewicz Władysław 36
 Teodoret z Cyru 247
 Teodozjusz Wielki, cesarz rzym. 205
 Teon, pustelnik 247
 Teresa 26
 Teresa z Ávili 16
 Tesaro Emanuele 161, 192-195, 206, 250
 Teti Girolamo 45
 Tęgoborska Eufrozyna 213
 Thaisa, nierządnicza 247
 Tintelnot Hans 10, 11
 Tokarski Franciszek 25
 Tomasz z Akwinu 16, 136
 Tomaszewski Wojciech 224
 Tomicki Piotr 245
 Toński Jan 203
 Tremignon Alessandro 296
 Treter Tomasz 110
 Trycjusz Jan 19, 21
 Trzebicki Andrzej 16, 21, 22, 196, 229, 240, 256
 Tscherning Dawid 135, 176, 177, 240
 Tscherning Jan 272, 273
 Tüskés Gábor 110, 197, 200
 Tyberiusz, cesarz rzym. 217
 Tyksiński Józef 229
 Tylicki Piotr 15, 17, 245, 263
 Tylkowski Marcin 113, 170, 171
 Tylman z Gameraen 42, 44, 47-51, 60
 Tyrawska Anna Eufrozyna 71, 73, 180, 190, 221
 Ulewicz Tadeusz 215
 Urban IV, papież 184
 Urban VIII (Maffeo Barberini), papież 15, 75, 278, 283, 284
 Urban Waclaw 10, 14
 Vasari Giorgio 283
 van Veen Otto 136
 Vignola Giacomo 38
 Villalpando Juan Bautista 38, 264
 Vodňanský Jan Ezechiel 164
 de Vos Marten 108, 109
 Vota Maurycy 24, 203
 Waclaw, ks. czeski 221
 Waclaw II, król Czech i Polski 225
 Waclaw od Najświętszego Sakramentu zob. Opatowski Jerzy
 Walczak Marek 282
 Walicki Michał 215
 Wardzyński Michał 9, 73, 254
 Warszawicki Krzysztof 211
 Warszycki Stanisław 242
 Wąsowski Bartłomiej Nataniel 286
 Werner Johannes 206
 Wettyn Krystian August 223
 Węgrzynowicz Antoni 272
 Wężyk Widawski Maciej 245
 Widenfeld Adam 209
 Wierix Anton 109
 Wierix Hieronim 109
 Wierzbowski Stefan 23, 245
 Willmann Michael 77, 111, 164
 Wilski Krzysztof 245
 Wincenty Kadłubek 91, 219
 Winkler Marcin 24, 25, 273
 Winterhalter Josef młodszy 77
 Wiśniewski Jan 35, 42, 108
 Witeliusz Jakub 17
 Witruwiusz (Marek Witruwiusz Polio) 259
 Władysław I, król Węgier 221
 Władysław I Łokietek, król Polski 113, 225, 227
 Władysław II Jagiełło, król Polski 124, 220, 236, 237, 244
 Władysław III Warneńczyk, król Polski 244
 Władysław IV Waza, król Polski 15, 18, 244
 Władysław Herman, ks. pol. 224
 Władysław Opolczyk, ks. pol. 224
 Władysławski Gabriel Prewancjusz 15, 18
 Włodzimierz Wielki, włk. ks. kijowski 229
 Wodziczcy 276
 Wodzicka Anna 52
 Wodzicka Konstancja 25
 Wodzicki Jan Wawrzyniec 25, 52
 Wojciech, św. 159, 219, 267
 Wojciech Jastrzębiec 245
 Wojewódzki Paweł 53
 Wölfflin Heinrich 10, 11
 Wolley John 60
 Wolski Jakub 80
 Wosiński Szymon Stanisław 244
 Wódka-Janowiecki Stanisław 212, 213
 Wróblewski Szymon 219
 Wysz Piotr 245, 263
 Zacherla Jan Gaudenty 218
 Zadzik Jakub 46, 245, 263
 Zagórowski Olgierd 62, 293, 296
 Zajączkowiec Jan Dominik 268
 Zalescy 273
 Zaleski Jan 273
 Zaleski Zygmunt 273, 277
 Załęski Stanisław 68
 Zamoyska Ludwina Salomea 25, 36, 70, 88, 182
 Zamoyski Jan, hetman 14
 Zamoyski Jan, abp Lwowa 245
 Zampieri Domenico (Domenichino) 75
 Zapletalová Jana 281
 Zawadzki Roman 198
 Zbarascy 227
 Zbąska Anna ze Stanisławskich 71
 Zborowski Piotr 14
 Zebrzydowski Jan 249
 Zebrzydowski Mikołaj 232, 249
 Zeuksis z Heraklei 66
 Zieliński 26
 Zimorowicz Józef Bartłomiej 46, 250
 Złotnicki Andrzej 269
 Zuccari Federico 196
 Zuccari Taddeo 75
 Zurbarán Francisco de 135, 136
 Zygmunt I Stary, król Polski 15, 236, 237, 239, 243, 244, 264
 Zygmunt II August, król Polski 244, 245
 Zygmunt III Waza, król Polski 15
 Żmudziński Jerzy 67, 171
 Żurowski Adam 242
 Żydowski Jan 277

INDEKS TOPOGRAFICZNY

Kursywą wyróżniono podpisy ilustracji a pismem półgrubym podrozdziały omawiające dane dzieła.

- Acerenza, katedra 38
 Alpy 251, 283
 Alwernia, klasztor Bernardynów 249
 Andechs 221
 Antwerpia 13
 Attyka 34
 Augsburg 13
 Austria 24, 105, 224
 Azja 264
- Barwałd Górny, kaplica 249
 Belz 224
 Berlin
 Gemäldegalerie 215
 Kaiser Friedrich Museum 136
 Betlejem, Grota Narodzenia 97
 Biała Radziwiłłowska (Biała Podlaska) 15, 245
 kościół Bazylianów 267
 kościół Reformatorów 267, 268, 269
 kościół św. Anny 269
- Biecz 227
 Blois, zamek 215
 Bochnia
 kopalnia soli 251
 kościół św. Mikołaja 226, 228
 Bolonia 75, 280
 Brabancja 13
 Brandenburgia 46
 Braniewo 14
 Bretania 166
 Brno
 klasztor Franciszkanów 164
 klasztor Kapucynów 164
 Buda 13
- Caprarola, pałac Farnesich 75
 Capri, willa Trajana 257
 Carrodunum 236
 Castello Valsolda, kościół par. 279
 Chełm 67
 Chiasso, kościół par. 278
 Cianowice 251
 Czaple Wielkie, kościół par. 290
 Czechy 13, 38, 216, 219, 222
 Czerna
 kamieniołom 254
 klasztor Karmelitów 28, 105, 106, 248, 249
 Czerniaków, kościół Bernardynów 79, 204, 287
 Częstochowa, Jasna Góra, kościół i klasztor Paulinów 61, 105, 224, 263, 279, 286
- Daleszyce 227
 Dębnik koło Czernej 253
 Dießen nad Ammersee 221
- kościół Kanoników Regularnych 77, 78
 Dobrzyńska, ziemia 22
 Doué-la-Fontaine, amfiteatr 255
 Dylinga 13
 Dzików, kościół Dominikanów 226, 228
- Efez, świątynia Artemidy 264
 Egipt 246, 264
 Ehingen 62
 Esztergom zob. Ostryhom
 Europa 13, 161, 237, 269, 296
 Europa Środkowa 45, 75, 281, 283
- Firlejów 292
 Francja 13, 261
 Freystadt, kościół 74
 Fryzja 277
 Fryzyna, katedra 77
- Gaj, kościół par. 227, 228, 262
 Gandawa 209
 Gargano, półwysep 251, 252
 Genua, kościół św. Jana Chrzciciela 257
 Geras, klasztor Norbertanów 77
 Gidle, kościół Dominikanów 32
 Gniezno 14, 267
 katedra 231
 Gosprzydowa, kościół par. 228
 Góra Perzowa koło Kielc, kaplica św. Rozalii 249
 Grodzisko, pustelnia bł. Salomei 12, 23, 25-27, 29, 33, 34-42, 43, 65, 71, 73, 81, 82-112, 113, 148, 179, 185, 187, 199-201, 206, 212, 213, 215, 220, 221, 236, 237, 248-253, 255, 257, 260, 262, 263, 281, 285, 292
 Grota Łokietka 107, 251
 Győr zob. Jawaryn
- Hainaut 221
 Halicz 91
 Hiszpania 13, 138
 Hradisko koło Olomuńca, klasztor Norbertanów 76, 163, 164, 259, 260, 281
 Hradyszcze Węgierskie, klasztor Bernardynów 281
- Imola 280
 Ingolstadt 13, 77
 Italia zob. Włochy
- Jaskinia Ciemna koło Ojcowa 107, 250, 251
 Jasło 227
 Jawaryn (Győr), katedra 222, 223
 Jaworów 23, 207
 Jerozolima 38, 39, 210, 248, 266, 268
- Grota Getsemani 89
 luk Ecce Homo 86, 87
 świątynia Salomona 117, 123, 165, 264, 265
 twierdza Antonia 87
 Jordan, rzeka 95, 248
- Kalwaria Zebrzydowska
 kościół Bernardynów 226, 228, 231
 pustelnia Pięciu Braci Męczenników 249
 pustelnia św. Heleny 249
 Karmel, góra 247, 249
 Kęty 67, 121, 233
 kościół św. Jana Kantego 289, 290
 Kijów 296
 Kłodzkie, hrabstwo 279
 Kolonia, kościół Jezuitów 169
 Konarzewo 279
 Konice, rezydencja opatów hradiskich 76
 Koniusza 254
 Konstantynopol 205, 229
 Kościan, kościół Dominikanów 232
 Kościelec Proszowicki, kościół par. 68
 Kraków 9, 12-16, 18, 19, 22-25, 35, 46, 50, 55, 56, 59, 61-63, 65, 68, 71, 73, 81, 85, 88, 101-103, 105, 110, 116, 121, 124, 201, 206, 215-217, 220, 223, 224, 230, 231, 233, 236, 239, 242, 244, 247, 248, 255, 260, 269, 270, 271, 275-277, 279, 280, 283, 284, 287, 288, 291, 298
 Bursa Jerozolimska 245
 Bursa Ubogich 245
 Collegium Iuridicum 18, 27
 Collegium Maius 17, 27, 30, 51, 173, 216, 223, 224, 227, 228, 233, 245, 256
 Collegium Minus 256
 dom Arcybactwa Miłosierdzia 267
 kamienica Hipolitów 273, 277
 kamienica Pod Gruszką 277, 278
 kaplica bł. Bronisławy na wzgórzu Si-kornik 292, 293
 katedra na Wawelu 35, 73, 86, 206, 229, 230, 254, 268, 273, 274, 287
 Kazimierz 236, 244, 270, 271
 Kolegium Nowodworskiego 16, 18, 51, 233
 kościół Bożego Ciała i konwent Kanoników Regularnych Laterańskich na Kazimierzu 16, 184, 209, 215, 287
 kościół i klasztor Augustianów na Kazimierzu 207, 216, 225, 289
 kościół i klasztor Bernardynów na Stradomiu 117, 216, 287, 288, 292
 kościół i klasztor Dominikanów 16, 17, 67, 216, 225, 226, 228, 232, 258, 271, 276, 281, 292, 293, 294, 295-297

- kościół i klasztor Franciszkanów 17, 105, 106, 108, 182, 216, 226, 227, 228, 276
kościół i klasztor Karmelitanek Bosych na Wesołej 24
kościół i klasztor Karmelitów na Piasku 208, 224, 225, 276, 277, 288
kościół i klasztor Reformatów 23, 161, 267, 288
kościół i klasztor Wizytek 24, 32, 33, 67, 110, 243, 267, 282, 287
kościół Karmelitów Bosych na Wesołej 287
kościół Mariacki 209, 218, 225, 228, 230, 246, 258, 273, 274, 277
kościół Misjonarzy na Stradomiu 291
kościół Pijarów 260
kościół śś. Michała i Józefa i klasztor Karmelitów Bosych 16, 276
kościół śś. Piotra i Pawła i kolegium Jezuitów 15, 48, 54, 55, 64, 71, 116, 181, 185, 229, 286
kościół św. Andrzeja i klasztor Klarysek 24, 29, 34, 53, 70–73, 100, 102, 105, 106, 108, 169, 179–190, 210, 212, 213, 214, 216, 221, 236, 254, 260, 276, 281, 282
kościół św. Anny 12, 17–19, 21–23, 25–30, 33, 41, 44–66, 68, 72, 81, 82, 94, 112, 113–169, 171, 173, 175, 177, 179, 184, 188, 190, 194, 200, 201, 203, 205–207, 210, 212, 215, 217, 223, 224, 227, 232, 236, 245, 246, 252–255, 257, 260, 262, 263, 265, 266–271, 273–282, 285, 287, 288, 290–292, 298
kościół św. Barbary 14, 216
kościół św. Floriana na Kleparzu 19, 20, 21, 198, 244, 290, 291
kościół św. Idziego 102, 295
kościół św. Jana 226, 227, 228
kościół św. Marii Magdaleny 19
kościół św. Marka (Kanoników od Pokuty) 21, 216, 230
kościół św. Mikołaja 16, 19
kościół św. Szczepana 14
kościół św. Tomasza 181, 290
kościół św. Wojciecha 18, 19, 231
kościół Wszystkich Świętych 17
pałac Pod Baranami 276
pałac Pod Krzysztofory 276, 277
prepozytura św. Anny 50, 51
Stradom 271
Wawel 25, 233, 234, 236, 242, 258, 262
wieża ratuszowa 273
wyspa i kościół św. Sebastiana 270
Kreuzlingen, kościół klasztorny, kaplica Ukrzyżowania 100
Krępak (Tatry) 251
Kromieryż 44, 57, 277
pałac biskupi 275
Kruszyna
erem Denhoffa 38
kaplica Sobieskiego 37, 38
Krzyszów
klasztor Cystersów 77, 112
kościół św. Józefa 77
Książ Wielki, kościół par. 226, 228, 267
Landsberg 76
Lelów 228
Litwa (Wielkie Księstwo Litewskie) 156, 220, 224, 293
Lizbona 266
Londyn, katedra św. Pawła 59, 60
Louka koło Znojma, klasztor Norbertanów 76, 165
Lowanium 261
Lublin 67, 217, 222, 229
kościół Karmelitów Bosych 232
kościół św. Ducha 226, 227
kościół Dominikanów 60, 229
Luborzycza 25
kościół par. 112, 113
Lwów 14, 15, 22, 31, 67, 242
katedra 231
kościół i klasztor Bernardynów 32, 45
Łazany, kościół par. 290
Łozina, kościół par. 225
Łużyce 46
Malkowice 63
Malta 257
Małopolska 9, 12, 39, 55, 60, 237, 288
Małoszów, kościół par. 112, 113
Marsylia 96
Mazowsze 245
Mediolan, katedra 201, 202, 259
Memfis 34
Mirandola, kościół Jezuitów 281
Młodzawy Małe, kościół par. 227, 228, 288, 289
Mnichów, kościół par. 288, 289
Mogiła, kościół Cystersów 230, 231
Monachium 76
kościół Jezuitów 166, 168
Monfumo, willa Valeria Bardelliniego 259
Monte Sant'Angelo, kościół św. Michała 251, 252
Morawy 44, 46, 277, 281
Mstów, kościół Kanoników Regularnych Laterańskich 288, 289
Myslenice, kościół Narodzenia NMP 226, 228
Nasiechowice 53
Nazaret 224
Neapol 9
Niedzica, zamek 270
Niemcy (Rzesza Niemiecka) 9, 199
Nieśwież
kościół Benedyktynów 267
kościół Dominikanów 267
Nitria 247
Nowy Korczyn 16
Nysa 61, 62, 279, 277, 280
Ojców, zamek 105, 251
Oksyrynchos 247, 248
Olimpia 194
Oliwa, kościół pocysterski 79, 80
Olkusz 106, 253
Ołomuniec 13, 44, 62, 238, 281
kościół Bernardynów 281
kościół św. Michała 281
Oksford, kościół uniwersytecki 123
Opatów 212, 213
Ostrzyhom (Strigionium, Esztergom) 222
Paczółtowice 254
Padwa 23, 239
kościół św. Justyny (Benedyktynów) 49, 59, 295, 296
Palermo 249
Palestyna 246
Paryż 13
kościół Sorbony 48
łuk tryumfalny na Placu Delfina 45
Paszkówka zob. Pobiedrze
Persja 264
Pieskowa Skala, zamek 105
Pięćkościoly (Pécs) 13
Piotrkowice, kościół pobernardyński 227
Pisary 254
Pobiedrze (obecnie Paszkówka) 269
Podole 269, 270
Podoliniec 70
Polska (Korona, Królestwo Polskie) 13, 15, 32, 45, 68, 85, 88, 91, 113, 156, 185, 192, 201, 205, 206, 210, 212, 217–222, 224, 229, 234, 237, 239, 243, 251, 271, 272, 274, 277, 287, 293
Poświętne, kościół Filipinów 288, 289
Poznań 14–16, 23, 225, 245
Bursa Szołdrskiego 245
katedra 232
kościół Jezuitów 280, 286, 287
Praga 76
biblioteka kapitulna na Hradczanach 76, 164
klasztor Karmelitanek Bosych, kaplica św. Eliasza 37, 38
klasztor Norbertanów na Strachowie 76, 163, 165
Prądnik, rzeka 37, 87, 97, 112, 251, 255
Preszбург 13
Prusy 46
Przemysłów 25
kościół św. Katarzyny 26
młyn 64
Radziszów, kościół par. 262
Raków, kościół par. 290
Regulice 254
Reszel 269
Rosja 24
Rudno, zamek Tenczyn 253
Ruś 15, 219, 229
Rzeczpospolita Obojga Narodów 27, 42, 46, 88, 152, 215, 219, 224, 225, 227, 234, 244, 286, 298
Rzesza Niemiecka 12, 13, 221, 275

- Rzym 9, 24, 65, 85, 116, 169, 175, 176, 192, 195, 199, 201, 205, 215, 218, 219, 228, 233, 260, 261, 264, 268, 284
 bazylika Matki Boskiej Większej 169, 228, 229
 bazylika św. Piotra na Watykanie 45, 55, 58, 123, 196, 255, 284
 biblioteka Sapienzy (Aleksandryjska) 162, 164, 166
 biblioteka watykańska 45
 Fontanna Czterech Rzek 107, 195
 Fontanna Trytona 107, 195
 Horologium Solarium Augusti 92, 93
 kaplica Monte di Pietà 137
 kościół Imienia Jezus 64, 75, 76, 167, 168, 169
 kościół Matki Boskiej „in Montesanto” 228, 229
 kościół Matki Boskiej „sopra Minerva”, obelisk 39, 40
 kościół Narodzenia NMP „in Valicella” 64, 74
 kościół Niepokalanego Poczęcia NMP (Kapucynów) 283
 kościół św. Andrzeja „della Valle” 47, 48, 64
 kościół św. Andrzeja i nowicjat jezuicki na Kwirynale 109, 126, 250, 282
 kościół św. Ignacego 64, 65
 kościół św. Iwona w Sapienzy 164, 165, 195
 kościół św. Izydora Oracza 56, 57
 kościół św. Karola Boromeusza „ai Catinari” 47
 kościół św. Katarzyny Sienneńskiej na Magnanapoli 39
 kościół św. Praksedy 169
 kościół św. Witalisa 250
 Mausoleo degli Equinozi 257
 pałac Barberinich 45, 75, 76, 162, 163
 pałac Spadów 201
 pałac Zuccarich 196
 pałac watykański 201
 Panteon 55, 168, 257
 Porta del Popolo 196
- Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, pustelnia św. Marii Magdaleny 96
 Salamanka, katedra 202
 Salzburg 13, 191, 210
 kościół uniwersytecki 46, 48, 153, 166–168, 260, 263
 San Juan de Ortega, kościół 258
 San Lorenzo de El Escorial, zespół pałacowo-klasztorny 264
 Sandomierz 96
 klasztor Dominikanów 83
 Sankt Florian, klasztor 76, 77
 Sapsas, pustelnia św. Jana Chrzyciela 95
 Šebetov, rezydencja opatów hradeckich 76
 Sewilla
 katedra 202
 kościół Bernardynów 165
 kościół Franciszkanów 136
- Siena 283
 katedra, kaplica Chigich 39, 41
 Sklabmierz, kościół par. 290
 Skała 35
 kościół par. 71, 73
 Skalka koło Mniszku pod Brdami, pustelnia św. Marii Magdaleny 38
 Skaryszew 279
 Skawina 22
 kościół śś. Szymona i Judy Tadeusza 26, 27
 Skit (Wadi an-Natrun), klasztor św. Makarego 106, 249
 Sobolów, kościół par. 290
 Sokal, kościół i klasztor Bernardynów 32
 Staniątka, kościół i klasztor Benedyktynów 290
 Stary Korczyn, kościół par. 291
 Stary Sącz, kościół Trójcy Świętej i klasztor Klarysek 57, 58, 68–70, 177, 178, 179, 210, 237, 276, 280
 Strigonium zob. Ostrzyhom
 Subiaco, klasztor Benedyktynów 214
 Synaj, góra 95
 Szklary 254
 Śląsk 46, 279, 286
 Święta Anna koło Przyrowa, kościół pobernardyński 280
 Święta Góra koło Przybramia, pustelnia św. Marii Magdaleny 38
 Święta Lipka, kościół Jezuitów 117
 Święty Krzyż, klasztor Benedyktynów 229
- Tarnowiec, kościół par. 226, 227
 Tarnów, kolegiata (obecnie katedra) 271
 Tebaida 246
 Tegernsee, opactwo 74
 Tenczynek 106
 Tonie 254
 Trnawa 13, 240
 Troja 231
 Tuchola 14
 Tuchów, kościół pobenedyktynski 223
 Turcja 17, 222
 Turyn
 katedra, kaplica Calunu 259
 kościół św. Wawrzyńca 259
 pałac Carignano 74, 75
 Tynec, kościół i klasztor Benedyktynów 262, 290, 291
- Uherské Hradiště zob. Hradyszcze Węgierskie
 Uniejów 267
- Valsolda 277
 Ven, obserwatorium Uranienborg 205
- Waldsassen, kościół Cystersów 275
 Warmia 269
 Warszawa 14, 44, 50, 56, 57, 63, 67, 78, 277
 kościół Sakramentek 277
- kościół św. Krzyża 271, 282
 Łazienki, Pałac na Wodzie 79
 Wenecja 24, 74, 138, 277, 296
 katedra św. Piotra w Castello 295, 296
 katedra Wniebowzięcia NMP na Torcello 296
 kościół Matki Boskiej „della Salute” 296
 kościół św. Kasjana 296
 kościół Zwiastowania NMP „del Giglio” 75
 Wersal 45
 Wezuwiusz, wulkan 96
 Węgrów, kościół par. 80
 Węgry 13, 46, 63, 87, 222, 223, 270
 Widawa 245
 Wiedeń 13, 47, 111, 221, 229, 245
 Wieliczka 25
 kopalnia soli 251
 kościół św. Klemensa, kaplica Morsztynów 56, 275
 Wieluń, kościół Nawiedzenia NMP 26
 Wielkanoc 15
 Wilanów, pałac 77, 78, 205, 206
 Wilno 14, 238
 kościół św. Teresy 232
 Wisła, rzeka 236
 Wiślica, kolegiata 225, 226
 Włochy 13, 14, 23, 75, 195, 199, 227, 234, 273
 Wrocław 164
 katedra 117, 262
 Würzburg, kaplica pałacowa 31
 Wyspy Brytyjskie 257
- Zamość 14, 15, 67, 238
 kolegiata 258
 Zawichost 35, 97, 213, 214, 220
 kościół i klasztor Klarysek 94–96, 182
 Zerbst 82
 Zielonice, kościół par. 227, 228, 267
 Zielona Góra koło Żdziaru nad Sazawą, kościół św. Jana Nepomucena 195, 196
 Zielonki, kościół par. 290, 291
 Ziemia Święta 135, 136
 Zwiefalten, kościół Benedyktynów 77, 78
 Żębocin, kościół św. Stanisława 25–27, 34, 42–44, 112–113, 236, 290

SUMMARY

Depingere fas est. Sebastian Piskorski as Conceptor and Provisor

An explanation of the most interesting phenomena in the art of Cracow of the second half of the seventeenth century requires taking into account diverse issues located at the intersection of cultural, religious, political, social and economic spheres that coincide in the person of Sebastian Piskorski (1636–1707). Yet, the present study does not intend to offer a comprehensive biography of this churchman and scholar. Rather, it is aimed to examine his views, motivations and attitudes towards art by putting together various strands of his thought scattered among numerous fields of his activity, in order to better understand the meaning of the works of art in whose creation he was involved. The main components of the present study deal with two aspects of Piskorski's activity, namely his practical coordination of artistic undertakings and devising their theoretical content. The subsequent parts discuss the sources of and context for certain features appearing in the previously presented iconographic programmes and the main themes that recur in Piskorski's various enterprises, thus linking his activity in the visual arts with his literary endeavours.

Sebastian Jan Piskorski was born in a burgher family in Skawina near Cracow in 1636. He was the nephew of Wojciech Łańcucki, an eminent professor and rector of the Jagiellonian University, a fact that substantially facilitated the beginnings of his academic career. The situation of the University at that time was affected by the general European crisis of academic institutions that had originated still in the previous century. A decline in the number of students, particularly among foreigners and those who were coming from more remote parts of the country, was noticed in Cracow, a clear sign of the university's losing its supra-regional position. Under the circumstances, professors must have considered competition a serious threat, one that could lead to the ultimate collapse of the university. They regarded the Jesuits, running free schools whose level of instruction usually surpassed that of the university, as their foremost enemy, and tried to prevent opening such schools in Cracow, as well as opening university-level schools in other Polish cities. In the dispute with the Jesuits, the university referred to its monopoly on teaching in the Polish Crown, allegedly guaranteed to it by some earlier privileges, and sought help from various divisions of the local government, thus effectively blocking the Jesuits' efforts to open an academic school in Poland.

In 1660 Piskorski graduated with a bachelor's degree and made his debut with a collection of poems published,

as it was customary, on the occasion of his graduation. On 27 March 1664 he obtained the degree of Master of Arts and Doctor of Philosophy. Also on this occasion it was him who presented his fellow graduates with poems (from the collection entitled *Argo Sarmatica*) and apparently also devised coats of arms for them. He, in turn, was offered a poem and a coat of arms invented by Jan Władysław Nagoth. The custom of presenting the newly promoted doctors from non-noble families (who constituted the vast majority of all graduates) with a coat of arms was based on a privilege of King Sigismund I from 1535 which, so it seems, originally had not been implemented, and started to be observed by academics only in the following century. It is attested, for example, precisely by the custom of publishing collections of heraldic panegyrics which associated the virtues of the graduates with heraldic devices invented specially for them. The collection of verse written by Piskorski stands out against an earlier production of this kind as being supplemented with a printed image of fairly high quality – at least by Cracow standards – depicting the main idea of his work. The concept of the coat of arms presented to Piskorski, and especially its motto – *Depingere fas est* – attest to the fact that his artistic interests had been known already at that time.

After the doctorate Piskorski was appointed professor of the Nowodworski School run by the university, working also as private tutor of the sons of Franciszek Szembek. In 1668 he was accepted in the Minor College and on this occasion published his first scholarly work, which he preceded with an interesting horoscope in verse. In the following year, along with his pupils of the Nowodworski School, he staged an ambitious, large-scale historical play entitled *Eleutheria polonis*, being part of celebrations to mark the election of Michael I for king of Poland.

In the spring of 1671 Piskorski left for Italy and on 29 January of the following year he was awarded doctorate in law at La Sapienza in Rome. It is reasonable to assume that his stay in the Eternal City lasted about a year and was an excellent opportunity to indulge in his fascination with art and see the outstanding works by Gianlorenzo Bernini and other most eminent artists of the day. Piskorski was back in Cracow on 19 September 1672, when he presented a short case in which he argued that lay people could be taken to ecclesiastical courts and be tried and sentenced by Church tribunals for offences committed against the Church. Soon afterwards he was sent to Poznań where he served as the head of the Lubrański Academy (a department of the Jagiellonian University in that city) and lectured in law, from 12 November 1672 to 3 October 1675. After another return to Cracow, in 1676, Piskorski was ordained as priest

and appointed preacher and confessor of the Cracow Poor Clares convent with whom he was associated until the end of his life. In the following year the nuns endowed him with the prebend of Grodzisko where he started to construct a pilgrimage complex to commemorate the founder of the Poor Clares nunnery. Probably in the same period he returned to his employment as a tutor, this time of the sons of the voivode of Vilnius, Michał Kazimierz Radziwiłł, and his wife Katarzyna née Sobieska, and then also of their cousin, Jakub Sobieski.

In 1683 Piskorski had his diploma in law recognised in Cracow in order to be able to resume his work at the university and pass judgements in the consistory court. On 4 November of that year he was accepted in the Juridical College and published his most extensive scholarly work dealing with the problem of inheritance. In 1686 he was appointed to the university parish at Luborzycza, and two years later, through the offices of the Szembeks, was given the parish of Żębocin where he undertook a remodelling of the church. At that time he translated a huge compilation of Eastern hermits' lives and in 1691 completed the main works at Grodzisko. On 24 October 1692 he was appointed canon of Cracow Cathedral, and on 1 December of the same year was assigned the task of conducting the construction of the church of St Anne, a duty he fulfilled until the church's consecration in 1703. From 1692 he had also served as vice chancellor of the law department and at least from 1694, of the university's all four departments. Furthermore, from 1695 to 1700 he was the provisor of the Nowodworski School, and from 1693 to 1695 and from 1698 to 1699 he was six times rector of the university, having carried out a reform of junior schools subordinated to the university during his tenure. He also introduced the custom of composing orations in verse on a given topic by newly graduated doctors of philosophy and in 1706 published an extensive collection of his sermons. He died on 17 August 1707.

During his lifetime Piskorski was involved in construction or remodelling of a number of churches, having worked several times in the capacity of provisor and conceper. The first of these functions consisted in coordinating and overseeing the construction process, procuring materials and employing workers, starting from the constructor to carpenters and bricklayers, to stuccoists, painters and gilders. Provisors were also appointed for one-time undertakings carried out by various institutions, within which they served as project managers wielding extensive authority, including a responsibility to commission a design and indicate a particular model it should be based on. Among such institutions were also religious orders and cathedral chapters which usually appointed one of its canons to such a post. The provisor supervised the work, liaised with project manager, craftsmen and contractors, and was in charge of the construction site and of procuring

building materials. His efforts played crucial role in the final shape of an architectural undertaking and therefore he was often called simply the architect.

The task of the conceper, also known as 'iconographer', consisted in devising a programme of a complex work of art, by early modern writers defined as a creative idea, which determined the meaning the artwork and was of paramount importance in the process of its creation. It was usually called invention or, using the names borrowed from Italian, *concetto* or *libretto*, and was composed as a detailed iconographic description. Devising inventions belonged to literary skills, as a branch of poetry within literary theory. The *métier* of conceptors gradually professionalised as the standards for the programmes rose, these, from the sixteenth century onwards, having been increasingly expected not only to be decorous and appropriate but also possibly very sophisticated, best suited to the various circumstances of the commission and catering to the patron's wishes. Although it was not from the visual arts that conceptors derived their main income, they specialised in iconography and often were additionally regarded as art experts and advisors, usually remaining in the service of one and the same patron. Apart from poetic talent, they had to demonstrate a comprehensive humanist education and – when devising concepts for works of sacred art – be also well versed in theology; therefore they often recruited from the clergy and scholars.

In seventeenth-century Italy the services of conceptors were used when designing the most outstanding schemes of painted decorations. The programme of the fresco that Pietro da Cortona painted in the main hall of Palazzo Barberini in Rome in 1632–1639 was devised by Francesco Bracciolini, a favourite poet of Pope Urban VIII. Bernini, Baciccia and the general of the Jesuit Order, Giovanni Paolo Oliva, who may have acted as conceper, collaborated on inventing the decorative programme of Il Gesù. The programme of paintings in Palazzo Carignano in Turin, executed by Stefano Maria Legnani in 1699–1703, was conceived by Ercole Agostino Berò, a courtier associated with Bolognese academic circles. In Central Europe, Moravian painters acted as conceptors. Around 1696 Martin Anton Lublinský devised a sophisticated programme for the Premonstratensian abbey at Hradisko, while his pupil, Dyonýs Strauss, invented, among others, decorative schemes for the palaces of the Hradisko abbots at Konice and Šebetov, which he executed, partly with the assistance of other artists, at the beginning of the eighteenth century. In Poland authors of iconographic programmes are mentioned but very rarely. We know that Agostino Locci presented to King John III Sobieski an idea for a sundial for the façade of his palace at Wilanów. It is likely that Stanisław Herakliusz Lubomirski, Great Crown Marshall and outstanding humanist, poet and philosopher, devised himself the programmes of the most important works

of art he commissioned, such as the bathing pavilion at Ujazdów and the Observant Franciscans church at Czerniaków. An intriguing figure, with whom the authorship of ambitious programmes of commissions for sacred art may be associated, was Michał Hacki, a Cistercian abbot of Oliva, poet, diplomat and cryptologist, and an outstanding intellectual who maintained contacts with the astronomer Johann Hevelius. Like Piskorski, Hacki favoured art production from the Berninesque circles, as attested by the splendid high altar he commissioned for the abbey church at Oliva.

The first of Piskorski's artistic undertakings was located at Grodzisko (literally, 'hillfort'), a place where the Blessed Salomea, a founder of the oldest Polish religious house of the Poor Clares, which was moved from there to Cracow in the thirteenth century, died. Around 1640 the nuns endowed a prebend at Grodzisko and granted it to Piskorski in 1677. Shortly afterwards Piskorski set about constructing there a pilgrimage complex commemorating the Blessed Salomea, according to his own idea and using the nuns' funds, which he completed in 1691. The complex is located on the north-western side of the Prądnik creek karts valley, upon an elevated fluvial terrace accessible from the east, and cut off by vertical rock faces from the other sides. The centre of the terrace is dominated by a small church with a stout cylindrical tower in the façade and the chaplain's house erected in front of it. An *Ecce Homo* figure and a column were located on the axis running between the two buildings, and these four elements were enclosed within a wall. The column was surmounted by a statue of the Blessed Salomea while the corners of the wall were marked by the figures of her husband, brother and his wife. A Gethsemane grotto was put up next to the chancel of the church and slightly further and lower, a building comprising three tight chapels was erected, in front of which, in the middle of a small fenced area, a fountain was put up. At the back of the building was a small garden from where the winding stone stairs led downwards, to the actual hermitage, also with a miniature garden in front of it. The complex, designed under the strong influence of Piskorski's Roman experience visible in the arrangement of the axes and dominant elements, forms a sophisticated composition reminiscent of a micro city-planning project. The components of the scheme come into view one by one, creating a sequential narration whose subsequent parts remain hidden, with individual sculptures and buildings perfectly accommodated in the picturesque rocky landscape. An even more unusual feature of the integration of the buildings within their setting is the interior decoration of the chapels made of natural stone and karst formations, or cave speleothems, which was intended to make the chapels look like natural caves. Architectural decoration was used only in the church's interior, its most interesting element being the high altar

consisting of three altar tables, surmounted by an illusionistically rendered architectural altarpiece.

In 1691 Piskorski published an emblematic life of the Blessed Salomea (*Flores Vitae Beatae Salomeae*), illustrated by excellent prints by Jerzy Eleuter Szymonowicz Siemiginowski, and including also a guide to the pilgrimage complex. A detailed description it featured was of particular importance for such readers who, as for example cloistered nuns, were unable to visit the sanctuary in person. Thus, the author had to write a work accessible on many levels, each of which was addressed to readers who differed not only as far as their intellectual capacities were concerned but also in their abilities for perception: starting from the basic enumeration of episodes from Salomea's life, to complex associative constructions, to interpreting the results of these associations which required substantial erudition. Each of the first twenty episodes from Salomea's life was illustrated with a printed image, sometimes allegorical in character, containing an emblem. The latter served as a commentary to the main scene with which it was associated by means of a motto (*lemma*) and an explanatory verse in quatrain. Particular chapters of Salomea's life correspond to specific elements of the pilgrimage complex, which were supplied with individual *lemmata* and thus acquired the form of separate emblems, and when combined with Salomea's life, made a particularly sophisticated allegorical construction unusual for its unprecedented level of complexity.

This construction is well exemplified by the chapter dealing with Salomea and her husband Coloman taking vows of the Third Order of St Francis. In the background of the print depicting this scene, which is taking place at the altar, one can see the Stigmatization of St Francis and an emblem with a lynx chased by two deer – a reference to emulating a noble example. Inside the Grodzisko church the event was commemorated by emphasis put on Trinitarian symbols, identifiable also in the threefold vows related to chastity, poverty and obedience. Three altars were placed in the church's interior: two at the chancel arch, dedicated to the Blessed Salomea and to the Crucifixion, and the high altar, supplied with three altar tables. The dedications of the altars were associated with the Third Order vows: the Virgin Mary personified chastity, Christ symbolised obedience and the blessed nun of the order of St Clare stood for poverty. Symbolic meaning was also given to stuccoed decoration on the vaulting – in the chancel, in the form of the moon and stars, and in the nave, of sun discs with palms and lilies which 'promise eternal life to the redeemed'. The eschatological meaning of light was further underscored by a phrase reading, *After Darkness I expect the Light* (Job 17, 12), inscribed on the stone manhole leading to the crypt which was, apparently, identified with Salomea's original resting place. The above-mentioned symbolic aspect of light was associated with its practical employment. Windows located on various heights and set

within embrasures of varying depth made it possible to illuminate the church interior fairly evenly, and at the same time allowed for a direct illumination of two altars on the spring equinox. And since this date is usually associated with the anniversary of Christ's death, in the morning the light passing through the oculus located above the entrance illuminated the altar of the Crucifixion and at about 10 AM (at 10.20 AM according to the local true solar time) the sunrays passing through a window in the chancel fell on the image of the Virgin Mary in the high altar, thus creating a brilliant setting for the feast of the Annunciation that occur around that time.

Salomea's charitable works, which played an important part in her life, were represented by Piskorski as water-related metaphors. Thus, a monument to charity was given the form of a fountain in the shape of an obelisk-bearing elephant which 'treats the arriving guests to water sprinkled upwards from its trunk and delights them with the following inscription: *My burden is light*'. The obelisk was surmounted by a figure of the Virgin Mary and supplied with an inscription relevant to the statue: *Who is coming up from the wilderness like a rod* (Song 3, 6). But the former quotation (Matt. 11, 30), taken from Christ's talk in which he proclaimed the rest for the weary, clearly indicated a Christological meaning. At Grodzisko, it was water struck from the rock and flowing from the fountain that was the rest mentioned by Christ, and Christ was the source of this water, whose sweat soaking into the rock was depicted in the scene of the Prayer in the Garden of Olives. The association of this episode with the fountain not only emphasised the importance of the sacrifice of Christ but also manifested a metaphysical symbol of the element: water, indicating God as the source and origin of the goodness of the created world – that is, the prototypes of Salomea's charitable works.

Of particular importance was also the hermitage in which Salomea is believed to have experienced a vision of the Virgin Mary. Above the entrance there ran a quotation from Ps. 54, 8, about finding shelter in seclusion, while the first element seen upon opening of the door was a figure of a hermit located on the axis of the building. The walls were clad with stone and speleothems, while the decoration of the no longer surviving dome included paintings depicting the visit of St Anthony at St Paul's and the prayer of St Josaphat, surrounded by artificial stalactites. Paintings in the pendentives showed personifications of the eremitic virtues: Seclusion, Silence, Mortification and Contemplation. Two most important pieces of the hermitage's furnishings (apart from a stove and lavabo) were intended to remind about the need to achieve ideals represented in the pendentive paintings: a shelf holding a small library of 'little spiritual books', and a 'little bed of mortification, lovingly fitted by nature for caresses, with a headrest of dead stone', constructed of sharp splinters of rock.

The mystical metaphor of caress was continued by a motto reading: *What is sleep!*, visible behind the headrest, ending on the neighbouring wall in a sentence: *An image of cold death*, inscribed over a shallow niche in which a petrified skeleton used to stand. A miniature Calvary, erected opposite the hermitage as a reminder about the Passion-related devotion of the eremitic piety, accompanied by a motto from Matt. 6, 21, formed an arrangement reminiscent of the so-called *Passionkrippen*, or *presepi pasquali*.

Salomea died at dawn on 17 November 1268. The moment of her death was marked by a rhetorical question: 'has she died or has she been born?', being an allusion to the conventional metaphor of dying in the Lord and of the saint's passing away being her birth into life eternal. In a print illustrating her life musical angels were shown above Salomea's bed, and the morning star shining behind the window, accompanied by a motto: *The light will break out like the dawn* (Isa. 58, 8). In the explanation the dying nun was compared to the ascending morning star which joins in with the sun symbolising the Supreme Light. The event was linked with the house of the priest who, 'having opened both doors, invites everyone and keeps them inside by means of beautiful views of the mountains, rocks, woods and the adjacent garden'. This modest, single-aisled building, with an entrance hall in the centre, was built exactly at right angle to the axis of the church, which was determined by the direction of the sunrise on the anniversary of Salomea's death. In this way, when the doors in the eastern and western walls of the priest's house, as well as the door of the church – all of them located on a common axis – were open, an unusual display of light was taking place in the church interior, with the first rays of sunshine falling on the altarpiece in the high altar.

The last chapter recounts miracles performed by Salomea. There the print illustration was replaced by 'living images', as the faithful endowed with graces through the intercession of the Blessed Salomea were called in the book. Thus its potential readers could serve as the book's illustrations, because they could entreat further miracles. The emblem associated with this peculiar illustration, with an image (*icon*) showing 'A seed falling to the ground' and a motto (*lemma*) reading: *Brings hundredfold*, is an invitation to such an entreaty.

As in other similar pilgrimage centres, the axis along which the message of the Grodzisko complex is conveyed is the promotion of piety based on emulation, and it was presented on two main levels: Salomea's pursuit of sanctity imitates the lives of earlier hermits while her life serves as an example for nuns and pilgrims. The key element of the message conveyed here is a sequence of caves which, when seen together set in the surrounding countryside suggests that the rock of Grodzisko (called the Rock of the Virgin) had been intentionally chosen for Salomea's hermitage by Providence that governs the nature and history alike.

Piskorski's another, though less flamboyant, undertaking was the remodelling of the parish church at Żębocin, carried out from 1688 to 1690. The village, just like the outcrop in Grodzisko, was featured in legends about exceptional exemplars of piety from the Piast times. One of these accounts dealt with St Stanislaus of Szczepanów who was said to have been the local parish priest. The main character of another legend was Małgorzata, a wife of knight Mikołaj of Żębocin, who – according to the chronicler Jan Długosz – was supposed to have taken refuge in the belfry of the church during the Kiev campaign of King Boleslaus the Bold. It seems that the main goal of the remodelling undertaken by Piskorski was to accentuate the belfry façade and the room above the chancel considered to have been Małgorzata's hiding place and later also the home of St Stanislaus. A trunk of a lime tree planted by him was kept there as his memento, its bark used as febrifuge. Since the mitre of St Stanislaus was supposed to have been kept in the church, the room may have been intended to serve as a treasury. Thus, the entire remodelling, conducted at the time when the building campaign at Grodzisko was drawing to its end, carried a similar message consisting in the renovation, or restoration of the former splendour to a place where Poland's distant past provided the faithful with edifying exemplars.

Yet, Piskorski's most important enterprise, and at the same time the largest and most important artistic venture ever undertaken by Cracow University, was the construction of the new church of St Anne. The project is well documented thanks to the surviving fair copy of account books donated by Piskorski to the university library, and a book by Andrzej Buchowski, published on the occasion of the church's consecration in 1703. According to him, the main hindrance that for a long time had prevented the construction of the new church was the modesty of professors who preferred to donate the money rather to the support of the needy students than to the church, and it was only when a crack was spotted in the old building, which threatened to collapse, that an immediate action became imperative. Originally, however, a renovation of the old church was taken into account, its value as a relic of the past being underscored. Preliminary works were started in 1686 and possibly then Tilman van Gameren executed preparatory designs for the church, which were subsequently redesigned according to instructions of the university professors. The cornerstone was laid in 1689 and at the end of 1692 Piskorski was appointed the supervisor of the works. He started the fundraising and began gathering building materials, organising the undertaking and engaging contractors. His principal aide was Francesco Solari who was responsible for all technical aspects of the construction throughout the entire campaign.

The most important artistic problem that Piskorski as the supervisor of the construction of St Anne's church

had to solve was the decoration of its interior. Once the decision had been made to decorate the church in stucco, Piskorski chose Baldassare Fontana to carry out the work, and entrusted Siemiginowski with designing at least a part of the church's furnishings. The most significant of them was the shrine of St John Cantius, the idea of whose design was based on Bernini's unexecuted drawing for the altar of the Cathedra Petri at St Peter's in Rome. An equally important artistic decision had to be made regarding the decoration of the dome, filled with a huge panorama painting, possibly designed by Karl Tanquart (Dankwart in Polish), who also executed the work. Such a solution may have been arrived at on practical grounds, the main of which was a reluctance to overburden the construction of the dome. Additionally, in Lesser Poland such a decoration had a splendid precedent in the Tyszkiewicz family chapel in Lublin. Some paintings were executed also by Innocenzo and Carlo Monti, whereas the church's most valuable picture, the altarpiece of St Sebastian, was painted by Paolo Pagani. Piskorski had paid for the decoration of this chapel from his own funds and had presented it to the public well before other works were finished, as a sample of the excellent skills of artists commissioned by him, in the hope of attracting further donations in this way.

As far as its form is concerned, the church of St Anne is exceptional in that it harmoniously combines works of architecture, sculpture and paintings, which, although executed by various hands, make an impression of a perfectly consistent whole. This effect attests to Piskorski's ingenuity as an organiser and his unquestionable artistic intuition, but is also the result of a number of favourable circumstances which at the time were considered miraculous. The first of them was the fact that the entire undertaking was completed within fourteen years and had been carried out basically under the supervision of one and the same person, according to a uniform design, both as its artistic form and content were concerned. This aspect sets the Cracow church apart from the great Roman Baroque churches considered as its prototypes. Another happy coincidence was the fact that the works had been taken up at the time when artists whose skills ensured a high level of craftsmanship were available to be entrusted with the commission. Still in the previous decade this would have been almost impossible, as testified by the example of the Grodzisko complex. The university church, if it had been achieved using the modest local artistic means, would have been merely a caricature of the ambitious goals of its builders and models it was supposed to follow. The construction of the church coincided with a strong wave of artistic impulses and opened up a new chapter in the history of art in Cracow, though from a European perspective it should be viewed rather as a closing of a certain period, characterised by the artistic primacy of Rome and a tendency to combine sculpted and painted decorations.

Only against this background could such interesting formal experiments arise that tended to blend the two disciplines. It was achieved not only by obliterating the boundaries between painting and sculpture, but also by introducing on a large scale the device of imitation of one technique by the other.

No less unusual than the form of the building is its iconographic programme. Its main thread, related to the process of communicating the revealed theological truths, combines the figure of the church's patroness, St Anne, with that of the university's patron, St John Cantius. The key role in the programme was played by the high altarpiece depicting St Anne who explains to the Virgin Mary the plan of salvation of humankind. This idea comes from the writings of St Ambrose according to whom St Anne was supposed to have conveyed to her daughter the prophecy of Isaiah concerning her. Therefore St Anne was considered the patron saint of theologians and consequently, a special protectress of the university whose prestige derived precisely from its authority to confer the title of the doctor of theology, the most distinguished of all academic degrees.

A central place in the painting was given to the newly born Christ Child. The event's location in a particular time of the year, its association with Christ's coming to the world, the winter solstice and Christmastide was also emphasised by an unusual light effect. At the end of December and beginning of January, at around 2 PM, a narrow shaft of sunlight creates actual haloes over the heads of the characters shown in the canvas.

The painting is inscribed with a Biblical quotation: *And who shall declare His generation* (Isa. 53, 8), which suggests that it is precisely the lineage of Christ that is being explained by St Anne to the Virgin Mary. The phrase is further alluded to in the crowning of the altar where the beginning of the genealogy of Christ from Matthew's Gospel is featured, marking the start of a frieze, with angels holding the subsequent verses of the text, that runs along the entire church. This is also an allusion to St John Cantius who at that time was (erroneously) believed to have been the author of an extensive commentary to Gospel according to Matthew, a manuscript copy of which was kept at the university library. This work was to be a proof of the supernatural wisdom of the saint who, according to the university's hagiographers, experienced God not only through his mind, but directly, thanks to a mystical illumination, like St Bernard with whom he was paired on the church's façade.

A literal illustration of this idea inside the church was in the tomb of St John Cantius, featuring a coffin surmounted by a silvered Lamb of God in a glory, with an inscription reading: *And his lamp is* (Rev. 21, 23) and a putto which, by pointing to the figure of the Lamb and the coffin of the saint, made one understand that St John's enlightenment came directly from the Lamb. This message was further emphasised by rays of sun falling through the window

in the opposite transept window, which in the afternoons in late June illuminated the figure of the Lamb and its surrounding glory. St John Cantius was born on the feast of St John the Baptist, traditionally associated with the summer solstice. Thus, these luminous effects reminded that his birthday occurred six months before the Christmas Day, on whose eve St John Cantius died. The use of light effects related to solstices resulted here from the mere dates of the saint's birthday and death. A special emphasis put on them in the church's interior was apparently intended to suggest that these very dates had been chosen by Providence, by which orders Cantius was predestined to sanctity and which managed his entire life, from the beginning to the end.

It is precisely within the context of the metaphor of light that the figures of St John's namesakes: John the Baptist, John the Evangelist, John Chrysostom and John Damascene, located – as if lanterns – atop the four columns surrounding the shrine, should be interpreted. The images of the four saints were supposed to remind that Cantius, just like them, was a preacher and theologian, whereas the twisted shafts of the columns imitated Solomonic columns, surviving in the Vatican and believed to have come from the Temple of Jerusalem. Therefore the white colour of these supports, which made them resemble their Vatican model all the closer, was so important for Piskorski that a discovery of a quarry that provided material in a desired colour was considered a miracle. The entire shrine may also be understood as a theatrical composition in which the expected canonisation of St John was staged as a specific action: the university, symbolised by the personifications of its four Faculties, commend their professor to Heavens, while his saintly namesakes welcome him in their community.

Alluding to Cantius's Passion piety and the identification of Christ with the Lamb of God, a Chapel of the Holy Cross was arranged opposite St John's shrine. Its altarpiece was emphasised by a light effect occurring on the equinox, thus reminding about the date of Christ's death which, according to tradition, happened on 25 March. In the morning of that day, the sunrays fall on the depiction of Christ's dead body at the bottom of the altarpiece relief. Additionally, Christ's death is alluded to by the traditional wooden crucifix hung on the vaulting of the nave. Piskorski considered this image to be central element of both the spiritual and material church, and he had put a piece of paper with his signature inside a cavity gouged out in the figure's side. This sculpture may be interpreted as another element in the narration of the origins of and of conveying wisdom, as suggested by a group of stucco cherubs which link the crucifix with a painting above it, which depicts Christ – the Lamb of God opening the book. According to 1 Cor. 1, 23–24 and the medieval tradition, the Crucified was Divine wisdom.

The crucifix was supposed to be a sign of the triumph of Faith, and such a meaning is supported by paintings that

accompany the sculpture on the vaulting of the nave. They illustrate Rev. 5, showing, in sequence, the Lamb of God with an open book, the Elders paying homage to Him, and God the Father enthroned. The triumph of the Lamb in the act of the opening of the book, that is, imparting the knowledge that no one else was worthy of, alludes to the symbols of the doctoral title (i.e. an open book and a closed book), being an expression of the concealment of knowledge from the undeserving and teaching it to the learned and just.

The motif of Wisdom is related to one of the invocations of the Litany of Loreto, which names the Virgin Mary the Seat of Wisdom, thus explaining the special status of the Virgin within the church's iconographic programme. Particular attention was given to the theme of the Immaculate Conception associated by Piskorski with rather peculiar theological concepts. This includes a painting on the vaulting of the chancel, the figures of angels with Marian symbols in the nave and one of the lateral chapels, where they were again emphasised by means of natural light which illuminated them at a specific time of the year.

The programme was supplemented by numerous depictions of hagiographic themes related to patrons saints of particular chapels, including also the figures of Apostles, painted on the piers of the nave and accompanied by precious stones of Heavenly Jerusalem. Especially conspicuous are two figures, of saints Adalbert and Stanislaus, flanking the high altar, which were also 'floodlit' by natural light on their respective anniversaries.

A combination of all the above themes was depicted in the dome. The pendentives bear personifications of the cardinal virtues, based on their account in Wisd. 8, 5, where they were called the work of Wisdom. The painting above them, in the dome, was thus a revelation of truth about God identified with the Supreme Wisdom. He can be experienced through the Gospels and the works of the Church's wisdom, that is, the Church councils, which proclaimed the principal dogmas of faith. Therefore, the paintings in the drum, on walls between the windows, depict angels holding books inscribed with the names of the first four ecumenical councils.

Decoration of the church of St Anne is thus a discourse on Wisdom dealing with three principal issues: the origin of Wisdom, its source in God and identity with the Incarnate Word, i.e. Christ; teaching and communicating Wisdom and a road to Wisdom by means of imitating Christ and saints; and the triumph and glory of Wisdom under the aspect of eternity and as an episode ending the history of the world. The main elements of this discourse, however, do not run along the most obvious compositional axis of the church, connecting the high altar and the entrance, but rather were arranged in the church interior according to the logic of its architectural composition and making use of the natural light. As a result, on the one hand it was harder to grasp and be analysed, but on the other hand,

it was all the more useful for sermons, since the church interior could serve as the preacher's palace of memory.

While supervisor of the construction of St Anne's church, Piskorski was very likely involved in the commission for a reliquary of the head of St John Cantius (executed by Jan Ceypler, 1695), which counts among the most outstanding works of goldsmith's art of the early modern period in Poland. The reliquary is related to the decoration of the church through the personifications of the Eight Beatitudes, represented on the lateral walls of the vaulting of the nave and in the corners of the reliquary box, where they were juxtaposed with episodes from the life of St John Cantius. The decoration has a clearly emblematic character: the figures embodying the Beatitudes are holding cartouches with mottoes, while the reliefs on the reliquary walls depict representations related to them, and the distichs inscribed underneath seem to be their concise explications. The reliquary's decoration is consistent with the life of the saint written by Adam Opatovius, a university theologian whom Piskorski held in particularly high esteem. In this case, a piece of goldsmith's art may be regarded as a series of illustrations for an earlier book which in turn supplemented the subject matter of the images represented in the reliquary decoration.

Two subsequent artistic undertakings carried out with Piskorski's contribution at the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth century consisted in remodelling churches of the Poor Clares. The earlier and less invasive one was executed in Stary Sącz, in the convent set up by St Kinga, Salomea's sister-in-law. In 1699 the chancel of the church was furnished with three altars. Stucco works were executed by Fontana's workshop and paintings on canvas were done by Tanquart. Piskorski acted as intermediary who forwarded payments and possibly also initiated and devised the transformations as far as their forms and subject matter were concerned. The high altarpiece that originally depicted the Holy Trinity was replaced with a relief in metal. An image of the Virgin Mary, also in relief, whose composition combined the type of the Immaculate Conception with that of the Assumption in an arrangement known from the church of St Anne, was added in the crowning. Side altarpieces formally corresponded to the high altar by means of figures of angels holding picture frames with depictions of St Anthony and St Clare.

The remodelling of the church of the Poor Clares in Cracow, completed in 1702, was carried out according to a programme devised by Piskorski together with the abbess Anna Tyrawska. As a result of the works, the walls of the aisles were heightened to match the level of the transept, the entire church was covered with one uniform roof, and raised galleries were added inside the church, which had limited the area of the nave to just one bay of the crossing. Together with the chancel, it made a uniform lofty space bounded by slender pilasters and covered with a blind

dome. Stucco decoration was executed by Fontana and wall paintings most likely by Innocenzo Monti. The only item of the furnishings executed contemporaneously with the remodelling was the encasement of the altar of the Blessed Salomea, in the forms reminiscent of a small chapel, arranged in a niche below the window in the southern wall of the chancel. Initially it housed a figure in stucco illuminated by light coming from a hidden window.

In the decoration of the church two different iconographic programmes intertwine, intended for two strictly separated groups of viewers: the faithful who entered the church interior and the nuns who were cloistered in the galleries. The programme addressed to the nuns underscored the theme of the Passion of Christ, while the faithful were shown mainly the glory of the saints, with special emphasis on the Blessed Salomea. Therefore, only certain images on the vaulting were intended for both categories of recipients, yet each group saw them in a different context and consequently the messages they carried were divergent. As an example may serve the crucifix in the crossing which, when seen from the ground level, was understood as a triumphal crucifix, since it was accompanied by angels painted in the dome and on the neighbouring arcades, bearing the *Arma Christi* and a scroll with an inscription reading: *what a work of love*, a fragment of an antiphon for the feast of the Exaltation of the Cross. When seen from the nuns' gallery, the crucifix belonged to the Passion scheme that decorated the *clausura* part of the nunnery. Although the message conveyed by the decoration of the Poor Clares' church is not as intricate as that of the university collegiate church, the artistic arrangement of the former undoubtedly counts among the most outstanding examples executed in a convent church in the early modern period.

* * *

The foremost of Piskorski's various sources of inspiration was his broad literary culture. It was based on the classical theory of rhetoric and its extensive practice, which included not only the school instruction in this skill or delivering occasional speeches, lectures or sermons, but also numerous other fields of academic activity. In the seventeenth-century literary theory, the idea of the *concetto sublime* – lofty concept – to which particular importance was attached also in Piskorski's times, was of exceptional significance. This concept and its unequivocal association with the visual arts was popularised by Jacob Masen and Emenuale Tesauro who claimed that images and symbols were indispensable to conveying a complicated message, which resulted in the *concetto sublime* being associated with symbols in their widest sense. Rhetoric was also at the centre of Bernini's idea of art, since the artist considered the task of persuading the viewer to a given argument

as the main objective of art; also from there derived the concept of an artistic riddle, inherent in the symbolical aspect of a work of art, that was manifested by the most eminent Roman artworks of the seventeenth century.

Of many diverse genres of symbolical art a special position was acquired by emblematics. In the early modern period it evolved from an illustrated literary genre into a universal mode of expression that achieved enormous popularity in many aspects of cultural life. The symbolical culture thriving in Piskorski's time was based on popular compendia which provided symbols with ever more precise explanation and a strictly delineated context of meaning. In the case of emblems this made the use of an additional written commentary redundant. The symbolical culture in Piskorski's times included such elements as: ephemeral decorations that created setting for various festivities, and all kinds of pictorial verses compiled by academic poets, as for example Stanisław Biezanowski, whose assistant Piskorski was, and who was held by him in particularly high esteem, or Kazimierz Rafał Arteński, who dedicated to Piskorski an emblematic panegyric on the occasion of his appointment to the Juridical College. Numerous pictorial metaphors were used in sermons, as attested by many examples gathered in an extensive collection of homilies published by Piskorski at the end of his life. Various examples of inspiration with emblems can be found in his earlier literary works, the most interesting of them being the already mentioned collection entitled *Argo Sarmatica*, illustrated with a print that can serve as another interesting instance of a multi-level symbolical construction. Specific instances of combinations of words and images can also be found in another poetic genre, written on Piskorski's initiative by the newly appointed doctors. They were not illustrated, but dealt with works of art depicting the Virgin Mary or the Crucified Christ.

Piskorski used all kinds of word-and-image compositions also in the theatre. An idea of how it may have looked can be gleaned from a programme of a monumental theatre performance entitled *Eleutheria polonis*. Its main character was Freedom leading Poland through history towards the forthcoming Golden Age. The plot was divided into five acts, separated by interventions of the chorus, each of which corresponded to a different historical period: the rule of the Lechites, of the pagan Piasts, then of their Christian successors, the Jagiellons, and finally, the – then just beginning – era of the reign of King Michael Korybut Wiśniowiecki. The successive portions of the play were presented, in turns, directly, allegorically or symbolically, or were summed up by personifications or narrated by the chorus. Additionally, the narration was rhythmically punctuated with scenes of the triumphal march of Freedom, living images and displays of heraldic motifs. Although he communicated an unambiguous message whose content was clearly didactic and addressed to fairly wide audiences,

Piskorski nevertheless managed to interweave the action with a large number of sophisticated pictorial and allegorical devices. One of the means of expression he used was ballet.

The common denominator of Piskorski's artistic undertakings was his striving to execute the most splendid decoration of places of worship. This desire derived from the Jesuit affirmation of sacred art, substantiated by the writings of St Ignatius, St Robert Bellarmine and Louis Richeôme. The image-based method of meditation, recommended by the Jesuits, consisted in a slow and thorough examining of elements of the visible world, among which were also works of art. Not only books, but also decoration of church interiors furnished at the behest of the Jesuit Order and other elements of the extremely wide-ranging Jesuitical 'artistic policy' were accomplished with such a mode of reception in mind. Most importantly, art played in it an unequivocally positive role, amplifying both the knowledge and religious experience of the recipient. It seems that Piskorski endorsed a conception that associated art with theology through the emphasis on the role of the divine inspiration resulting from God's grace.

Piskorski was keenly interested in the natural and mathematical sciences. His fascination with perspective, apart from the composition of the altarpiece at Grodzisko inspired by the frontispiece illustration in Vignola's treatise, is attested by his use of anamorphic paintings in order to visually enlarge the tiny interiors of the cave chapels. In St Anne's church, optical devices helped to achieve an illusion of the interior's greater regularity. Also in the decoration of the collegiate church were used illusionistic elements in the form of painted sculptures and sculpted paintings as well as compositions in which both arts mixed together. All these devices suggest that Piskorski consciously applied the Berninesque principle: *it is true art to conceal art*.

Among the mathematical sciences the pride of place was taken by astronomy which combined mathematical calculations related to the mechanics of the celestial bodies with their poetic interpretation, thus being a favourite subject in the courtly circles. Since he was dealing with practical applications of astronomy, Piskorski must have also been acquainted at least with the basics of astronomical theory, although for him it was not an object of interest in its own right but rather a source of literary metaphors.

Of paramount importance for the understanding of the iconographic programmes devised by Piskorski are his theological beliefs. Particularly imaginative are his deliberations, contained in his sermons, on the nature and origin of the Virgin Mary whom Piskorski counted among divine beings, denied her human nature and considered to be the firstborn daughter of the Almighty, derived directly from the Holy Spirit. These views echoed an interesting theological dispute provoked by excessive Marian devotion

which in the seventeenth century largely overshadowed the Eucharistic service. In 1673 the dispute was rekindled by Adam Widenfeld's polemical work *Monita Salutaria*, in the form of rebukes uttered by the Virgin Mary herself, who protested against being given the reverence that was due to God alone. The booklet was met with vivid response from other religious writers, among whom the most widely read was Louis-François d'Argentan. He went very far in emphasising the sanctity and stressing the reverence due to Mary by underscoring her association with the persons of the Trinity.

A significant aspect of many of Piskorski's artistic and literary undertakings was his promotion of the cult of the local saints, rooted in the tradition of local piety and hagiography. These cults played a particularly important part in the religious life of Cracow, a city dense with holy places, which were among the defining factors that had determined the indigenous forms of religious life, while a large number of saintly relics and miracle-working images prompted the city's legitimate comparisons with Rome. A specific feature of the local cults was the association of particular miraculous images with the saintly or blessed persons who were their most ardent worshippers. For instance, John Cantius was associated with the image of tormented Christ with the Virgin, called *Misericordia Domini*, which was located above the entrance to the Collegium Maius building.

Piskorski's most effective means of promoting saints and saintly images was through the publication of collections of verse written by graduates of the University. The earliest such compilation presented an idea of a national pantheon consisting of the patron saints of the Kingdom. Poems included in it deserve attention because of the historical details they provided, which usually stressed connections of the saints with Poland or recalled the most important evidence of their intervention, thus emphasising the state- and nation-related aspect of particular cults. Two subsequent collections were devoted to miracle-working images of the Virgin and the Crucified Christ. What is interesting is the sheer choice of paintings and sculptures dealt with in the poems. It was most likely made by Piskorski, as both books were published using his 'opera et studio' ('work and endeavour'). Also possibly attributable to Piskorski are the headings provided for each poem, which sometimes include highly interesting remarks about the history of images treated in the poem. Obviously, they are valuable not as reliable material for the history of these works of art but rather as extremely rare testimonies of their reception and the contemporary state of historical and art-historical awareness.

Among Piskorski's artistic undertakings, it was obviously at Grodzisko that the promotion of the cult of saints was of greatest importance. There, apart from the Blessed Salomea, numerous saintly members of her family were commemorated, in the first place, her husband Coloman,

her brother Boleslaus and her sister-in-law Kinga. Grodzisko attests to Piskorski's fascination with eremitic life-style, which he expressed again by translating an extensive compilation of anchoritic texts from the Latin into Polish. The compilation was based on a body of texts erroneously ascribed to St Jerome, which arose possibly in the seventh century and in the sixteenth century were supplemented with the *Legend of Barlaam and Josaphat*, a Christianised version of Buddha's legend. The translation was inspired and financially supported by the sister of King John III Sobieski, Katarzyna Radziwiłł. Piskorski used editions published in Lyon in 1512 and in Antwerp (probably in 1618), yet he omitted the critical apparatus and changed the disposition of the work. He had compiled an index which facilitated the use of the exempla in sermons, and added a translation of Felipe Ribot's book on the Biblical origins of the Carmelite Order, presenting them as a link between the piety of ancient anchorites and the present times. This feature may suggest that the Carmelite hermitage at Czerna was his source of inspiration.

Fascination with eremitic life led amid stunning nature inevitably prompted Piskorski's interest in the nature itself but also resulted in seeing it as a peculiar set of religious symbols and allegories. This view stemmed from St Augustine's idea about the world being conceived of as a book in which God revealed the truth about himself, just as he did it in the Scriptures. This exegetic line – continued by Hugh of Saint Victor and later by Franciscan theologians, including St Bonaventure – had led to the creation of an emblematic concept of reality which gave rise to the pantheistic mode of discerning God's presence in the matter. Thus, since the divine Word, which was the cause of the Creation, had been hidden in the very structure of being, the task of making out its manifestations should be considered as an interpretative assignment. Thus, a conviction that nature is a testament to its Creator was a pretext for finding symbolical meaning in its various aspects that would lead to moral and religious teachings.

In the seventeenth century, religious attitude towards nature was shared by poets, preachers and scholars; it can be found in the works of Sarbiewski, Tesauro and Kircher. The works of the last of the three influenced Piskorski's interest in geology, as attested by his description of caves in the Prądnik valley and the extensive prospecting for building materials carried out at his behest. Its most important result was the discovery at Grodzisko of attractive limestone which gained wide popularity as a substitute for white marble, especially when combined with the black limestone from Dębnik.

A singular aspect of Piskorski's fascination with nature was his predilection for employing in his iconographic programmes the natural, direct sunlight which – invariably associated with enlightenment – served to bring out the hidden meaning from the illuminated structure. Piskorski's

use of light, just like its function in the Roman artworks from the circle of Bernini, was evidently theatrical in character. But, if in Rome it was primarily a means of expression intended to strengthen the dramatic impact of the composition, in Cracow it played an important though ephemeral role in the script formed by the iconographic programme of the church's interior decoration.

As no comparable examples of a similar procedure have been given a proper scholarly treatment, it is equally difficult to determine the way in which Piskorski planned the light effect from the mathematical point of view. In some cases, he was able to calculate the angle of incidence of sunrays, the dimensions of diaphragm and the distance from the illuminated object himself or with the assistance of the university mathematicians. In other cases, however, a perceptive observation of the building under construction, or even the future construction site, combined with spatial imagination, could substitute for calculations. It must remain a cautious conjecture that Piskorski first planned the major effects and then supplemented them with secondary ones that could be achieved using the main elements already included in the architectural and iconographic designs. In the church of St Anne, the point of departure was likely the illumination of the shrine of St John Cantius and the high altarpiece, being the key elements of the entire iconographic programme. Of lesser importance, though still impressive, was the lighting of the figures of saints in the chancel and those of Mary's parents flanking the arcade of a side chapel dedicated to the Virgin, whereas the light effects involving angels in the nave and on the frieze were secondary and were likely achieved rather by accident.

The fame of Piskorski as a poet and preacher could have played a major role in his career of conceptor. Having achieved this position, the scholar became an acknowledged expert in the matters of art. His counsel could have been of paramount importance in devising iconographic programmes, deciding about particular formal solutions and engaging contractors. In this way, he was able to shape the artistic milieu, fulfilling the function similar to that of a theatre director or impresario. Piskorski's choice of artists and his accurate assessment of their skills testify to his excellent understanding of the art market. In this regard he matched the most ambitious patrons of the art and surpassed many incomparably richer patrons – members of lay and ecclesiastical elite, whose commissions were usually entrusted to accidental workmen.

The importance of Piskorski's activity is best appreciated against the background of other artistic undertakings of the period. The Franciscan church in Czerniaków seems to be Poland's only church interior that can be compared with that of the Cracow collegiate church and, although chronologically earlier, it is second to St Anne's as far as the level of craftsmanship of its stucco decoration and the majority of

wall paintings are concerned. Even though its programme stands out for its exceptional richness and originality, it is far less sophisticated than its Cracow counterpart and the accumulation of various threads seems to prevail over the rhetorical clarity of the message it conveys.

The exceptional standing of St Anne's church can be still better realised against the art of Cracow of the period, when the boom in the construction industry, stimulated by the reconstruction of the city in the wake of the Swedish wars, had not resulted in employing important architects and decorators. A survey of achievements in Cracow's art of the second half of the seventeenth century leads to a conclusion that Piskorski had saved the city from an artistic disaster that would have loomed large over Cracow if a decision had been made to employ local artists. The measure of the artistic success of St Anne's church can also be seen in the influence it had exerted on the art of Lesser Poland.

The only Cracow artwork that can stand comparison with those executed under Piskorski's supervision is the new decoration of the Dominican Chapel of St Hyacinth, being at the same time the most mysterious creation of that period in Poland. Its dating is based on ascribing the authorship of the stucco decoration to Fontana and a still more risky association of the paintings with Tanquart. Even the founder remains unknown, which is all the more surprising if we realise that it was a highly prestigious commission for a setting for the tomb of one of Poland's most popular saints and the Dominican historians, preachers and panegyricists would have been more than eager to extol the virtues of the generous benefactors of the Order in their literary production. Yet, because of the high rank of this work one is tempted to establish, at least hypothetically, some circumstances of its creation. It is highly probable that the chapel was remodelled during the tenure of the prior Kazimierz Napolski (1694–1703), which coincided with the entire documented activity of Fontana in Cracow. It is not known whether Piskorski took part in the undertaking, but his involvement, at least in the capacity of advisor, seems

probable, if nothing else, then because of the participation in it of the artists promoted by him and the university's close links with the Dominicans. It must be noted that the Dominican shrine perfectly complemented Piskorski's endeavours to promote the cults of Polish saints of the medieval period. What is more, the iconographic programme of the chapel's new arrangement reveals close similarities to concepts devised by the Cracow professor. Also there a light effect was intended, which was visible in mid-August, when at about 7 AM the sunrays entered through the window in the eastern wall to accentuate the dates of the death and liturgical commemoration of St Hyacinth.

From the present perspective, the character of Piskorski's activity seems to be unique, but such a conclusion inevitably results from the state of research, which seems to marginalise the investigation of individuals who were neither independent artists, nor outstanding patrons of the arts. It would be surprising if a position of an expert in the matters of art, specialised as conceptor and provider, and not a practising artist himself, were restricted to a provincial artistic milieu such as Cracow was in the early modern period.

Just as the church of St Anne overshadows the artistic initiatives of the Cracow academics, so the level of Piskorski's reflection on art seems to outclass that of his contemporaries. The difference, however, consists not so much in the singularity of his taste and aesthetic views, but rather in his exceptional determination to make them a reality. What is most unusual is the combination of his success in this field with an ability to influence the viewer with 'multimedia' art, which apparently stemmed from his theatrical experience, and to invent iconographic programmes of extraordinary sophistication. A degree of finish, complexity and eloquence comparable with Piskorski's undertakings can only be seen abroad, in the mid-eighteenth century, while the forms approaching the principle of the synthesis of the arts are his significant achievement without compare on a European scale.

tłum. Joanna Wolańska

SEBASTIAN PISKORSKI (1636–1707) wywarł znaczący wpływ na sztukę Małopolski ostatniej ćwierci w. XVII. Mimo że nie był artystą ani samodzielnym zleceniodawcą, uchodził za eksperta do spraw sztuki, dzięki czemu powierzono mu kierownictwo najważniejszych przedsięwzięć artystycznych. Jako profesor i sześciokrotny rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego kierował budową akademickiej kolegiaty św. Anny. Będąc spowiednikiem krakowskich klarysek, zrealizował założenie pielgrzymkowe w Grodzisku (upamiętniające założycielkę klasztoru bł. Salomeę) i brał udział w pracach nad nowym wystrojem kościoła św. Andrzeja. Książka prezentuje szczegółową analizę działalności Piskorskiego na polu sztuki, uwzględniającą jego rolę jako konceptora (twórcy programów treściowych złożonych dzieł sztuki) oraz prowizora (odpowiedzialnego za ich realizację, gromadzenie materiałów, angażowanie wykonawców i wybór rozwiązań artystycznych). Te dwa aspekty jego aktywności zostały potraktowane jako studium przypadku, służące poznaniu procesów planowania i powstawania kompleksowych dzieł sztuki sakralnej, a następnie osadzone w szerokim kontekście zainteresowań, inspiracji i celów dydaktycznych Piskorskiego, rekonstruowanych na podstawie jego prac kaznodziejских i literackich.