Originalveröffentlichung in: Nowacki, Dariusz (Hrsg.): Katedra krakowska w czasach nowozytnych (XVI-XVIII w.), Krakow 1999, S. 121-129 + Abb. 1-4

Piotr Krasny

FIGURA BARANKA NA KOPULE KAPLICY ZAŁUSKICH I JEJ SYMBOLIKA „W DWOJAKIM NAWET SENSIE"

W r. 1758 zmarł Andrzej Stanisław Załuski, jeden z najbardziej zasłużonych biskupów krakowskich, a także współfundator pierwszej biblioteki publicznej w Warszawie [1]. Zgodnie ze swoją ostatnią wolą, został pochowany w katedrze w kaplicy Grota, którą zamierzał przebudować na okazałe mauzoleum. Zamiar ten zrealizował jednak dopiero egzekutor testamentu Załuskiego, kanonik krakowski Józef Gorzeński, który korzystał z funduszy pozostawionych przez zmarłego i zrealizował zapewne jego koncepcję. W pierwszym etapie prac, przypadającym na lata 1758–1761, zasklepiono kaplicę efektowną kopułą, przekształcono nagrobek biskupa Jana Grota w jej wnętrzu, a także wzniesiono nowy okazały portal od strony ambitu, który był zarazem nagrobkiem Załuskiego. W drugiej fazie budowy wzniesiono ołtarz kaplicy i wykonano rokokowy wystrój jej wnętrza [2]. Józef Lepiarczyk uznał, że pierwszym etapem „fabryki" kaplicy kierował architekt Franciszek Placidi, zatrudniany wcześniej kilkakrotnie przez biskupa Załuskiego [3]. Atrybucja ta,

[1] J. Wysocki, *Załuski Andrzej Stanisław h. Junosza* [w:] *Słownik polskich teologów katolickich*, red. H. E. Wyczawski, 4, Warszawa 1983, s. 514–516. Życiu i działalności Andrzeja Stanisława Załuskiego oraz jego brata biskupa Józefa Andrzeja poświęcono w r. 1998 konferencję naukową — J. Z. Lichański, *„Bracia Załuscy. Ich epoka i dzieło". Konferencja naukowa w Bibliotece Narodowej w Warszawie, dn. 16–18 lutego 1998 r.*, „Barok", 5, 1999, nr 2, s. 235–237.

[2] J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu w wieku XVIII. Zmiany jej wyglądu architektonicznego i urządzenia wnętrz na podstawie badań historyczno-archiwalnych* [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez Krakowski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku*, Kraków 1991, s. 28.

[3] J. Lepiarczyk, *Architekt Franciszek Placidi, około 1710–1782*, RK, XXXVII, 1965, s. 112.

jakkolwiek nie poparta żadnymi przekazami archiwalnymi, została powszechnie zaakceptowana z powodu ewidentnego podobieństwa kopuły kaplicy Załuskiego i kopuły wieńczącej kaplicę Lipskiego, która jest pewnym dziełem Placidiego. Dalsze dzieje „fabryki" pierwszej z tych kaplic, wykraczają poza problematykę niniejszego artykułu, toteż pozwalam sobie pominąć je, odsyłając zainteresowanych do prac Józefa Lepiarczyka i ks. Bolesława Przybyszewskiego.

Kaplica biskupa Załuskiego jest jednym z nielicznych osiemnastowiecznych komponentów katedry krakowskiej, które stały się przedmiotem badań historyczno-artystycznych wykraczających poza ramy „pierwszej historii sztuki". Ciekawe uwagi na temat owej kaplicy znajdujemy m.in. w rozprawie Mariusza Karpowicza poświęconej głównym problemom sztuki polskiej w latach 1740–1770. Omawiając w niej zjawisko „triumfu swobodnej wyobraźni artystycznej" i nazywając je „konceptualizmem", Karpowicz poświęca spory passus wawelskiej kaplicy: „Zacznijmy od wielkiego nagrobka głównego luminarza całej epoki — biskupa krakowskiego Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego (zm. w 1758). Stosunkowo słaba artystycznie figura biskupa przedstawia go stojącego w całej postaci z ręką na sercu. Umieszczona jest w niszy nad arkadą do kaplicy zwanej kaplicą Załuskiego, wyłożonej czarnym marmurem, wieńczącej z kolei rozbudowany portal tejże kaplicy. Po bokach portalu, na osiach kolumn, ale poniżej postaci biskupa, umieszczono dwa putta mocujące się z olbrzymimi złoconymi literami Z i A (monogram biskupa). Przez arkadę kaplicy widać nagrobek biskupa Grota, również z figurą stojącą na czarno-marmurowej niszy. Figurę Grota ufundował również Załuski w latach 1752–1753". Wykorzystując schemat architektoniczny rozpowszechniony w sztuce sepulkralnej, oparty na pradawnej symbolice „bramy śmierci" wiodącej do krainy życia wiecznego, Andrzej Załuski zaprezentował się zarazem jako godny następca biskupa Jana Grota, znanego ze świątobliwości, talentów dyplomatycznych i znakomitego administrowania diecezją krakowską w latach 1326–1347. Aranżacja kaplicy miała wreszcie podkreślić zasługi Załuskiego dla ożywienia kultu Jana Grota i prób jego beatyfikacji[4].

Ciekawe spostrzeżenia Karpowicza należy — jak sądzę — poszerzyć o analizę ikonograficzną zewnętrznej strony kaplicy (il. 10), w której odnajdujemy „koncept" równie ciekawy jak złożona, przestrzenna aranżacja wspomnianego nagrobka. Smukłe ściany tej budowli, o dość surowych elewacjach, dźwigają bardzo piękną kopułę z lukarnami, nawiązującą do

[4] M. Karpowicz, *Główne problemy sztuki polskiej 1740–1770* [w:] tegoż, *Sztuki polskiej drogi dziwne*, Bydgoszcz 1994, s. 162–163. Zob. również artykuł tego Autora *Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków polskich XVIII wieku*, *Ibid.*, s. 180–181.

najlepszych wzorów rzymskich około r. 1700[5]. Na szczycie tej kopuły wznosi się smukły piedestał zakreślony charakterystyczną hiperboliczną linią, pojawiającą się często w aranżacjach architektonicznych kręgu Berniniego[6]. Konstrukcja ta stanowi podstawę dla figury baranka, spoczywającego na ozdobnej poduszce, na której leży również pastorał biskupi (il. 2).

Baranek przywodzi od razu na myśl figurę z herbu Junosza, którym pieczętowali się Załuscy[7]. Mamy tu zatem do czynienia z ostentacyjnym wyeksponowaniem figury z herbu rodowego w dziele sztuki, a więc zjawiskiem bardzo częstym w nowożytnej sztuce polskiej[8]. Odczytanie tego konceptu, przypominającego nieco literacki stemmat, może być jednak tylko jednym z etapów badań nad treściami zakodowanymi w architekturze kaplicy Załuskiego.

Sam pomysł zwieńczenia kopuły dużą, starannie opracowaną rzeźbą jest bowiem rozwiązaniem interesującym zarówno ze względów artystycznych (ciekawa realizacja barokowej zasady *bel composto* rozwiązań architektonicznych i rzeźbiarskich), jak i z powodu bogactwa zakodowanych w nim treści.

Koncepcja wieńczenia dachów i kopuł budowli okazałymi figurami ma najpewniej swój początek w fantastycznych rekonstrukcjach mauzoleum w Halikarnassie na ilustracjach w pierwszych wydaniach traktatu Witruwiusza. Z witruwiańskiego opisu wynikało bowiem, że budynek ten miał formę monumentalnego pomnika zwieńczonego posągiem Mauzolosa. Zapewne pod wpływem tego opisu w rękopiśmiennym traktacie o architekturze Antonia Filareta znajdujemy rysunki budowli z kopułami wieńczonymi przez posągi. Błędne rekonstrukcje Mauzoleum jako gmachu nakrytego czaszą z figurą zmarłego władcy były akceptowane dość długo, o czym może świadczyć ilustracja w niemieckim wydaniu traktatu Witruwiusza, opublikowanym w r. 1548 przez Riviusa[9]. Motyw kopuły zwieńczonej posągiem przenikał z teorii do praktyki architektonicznej. Z reguły jednak figury na kopułach renesansowych budowli były — tak jak putto z kaplicy Zygmuntowskiej[10] —

[5] Przykłady kopuł projektowanych w Rzymie w kręgu Carla Fontany prezentuje m.in. H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova sacrestia di S. Pietro*, Roma 1970.

[6] Zob. np. J. Montagu, *Bernini Sculptures Not by Bernini* [w:] *Gian Lorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*, University Park–London 1985, s. 33–34, il. 27.

[7] Lepiarczyk, Przybyszewski, *o. c.*, s. 28.

[8] Zob. A. Ryszkiewicz, *Niektóre przejawy pychy szlacheckiej w dziełach sztuki* [w:] *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej. Materiały sesji naukowej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1976, s. 167–170.

[9] H. W. Kruft, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, London–New York 1994, s. 69–71, il. 13, 23, 30, 34.

[10] Zob. L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe Kaplicy Zygmuntowskiej*, SddW, II, 1966, s. 91, 94.

zaledwie niewielkim uzupełnieniem form architektonicznych, niezbyt istotnym pod względem skali i znaczenia dla semantyki budowli.

W sztuce dojrzałego baroku proporcje te uległy wyraźnej zmianie: monumentalna figura zaczęła dominować nad czaszą kopuły, sprowadzając ją niejako do roli piedestału. Cały budynek stawał się w ten sposób swoistym pomnikowym postumentem dla okazałego posągu. Prototypem takiego rozwiązania był zapewne pierwszy projekt konfesji w bazylice watykańskiej przygotowany przez Berniniego przed r. 1626. Według koncepcji rzymskiego artysty nad ołtarzem papieskim miała się wznosić ażurowa kopuła z wielką figurą Zmartwychwstałego Chrystusa [11]. Projekt ten nie doczekał się realizacji, ale był szeroko znany dzięki reprodukcjom graficznym [12]. Przede wszystkim jednak wpłynął na wyobraźnię ucznia Berniniego — Carla Fontany.

W ostatniej ćwierci w. XVII Fontana przygotował projekty świątyni noszącej wezwanie Ecclesia Triumphans, która z woli papieża Innocentego XI miała stanąć na arenie rzymskiego Koloseum. Centralna budowla miała być zwieńczona kopułą z charakterystycznym, wyniosłym piedestałem dźwigającym figurę personifikacji Kościoła — postać w tiarze papieskiej, trzymającą w ręku kielich (il. 3). Carlo Fontana wyjaśnił ikonografię świątyni Ecclesiae Triumphans w rozprawie poświęconej dziejom Koloseum, ilustrując te wywody graficznymi reprodukcjami swoich projektów. Symbolika owego niezwykłego kościoła była przedmiotem rozważań Hellmuta Hagera. Badacz ten zauważył, iż Fontana odwołał się do pradawnej i powszechnie znanej symboliki kopuły jako obrazu universum. Wyniesienie ponad kopułę figury Ecclesii, było więc ewidentnym wyrazem panowania Kościoła rzymsko-katolickiego i papiestwa nad światem, zdobytego dzięki pokonaniu pogaństwa u schyłku starożytności, a także rozgromienia Turcji za pontyfikatu Innocentego XI. W ten sposób został stworzony niezwykle atrakcyjny wzór triumfalnego pomnika architektonicznego, trudno bowiem wyobrazić sobie piedestał bogatszy w treści i symboliczne konotacje niż czasza kopuły [13].

Wobec stosunkowo słabego opracowania dziejów rzymskiej architektury sakralnej w. XVIII, trudno powiedzieć, w jakim stopniu niezwykły koncept Carla Fontany wpłynął na wyobraźnię jego uczniów i naśladowców. Warto jednak zauważyć, że koncepcja kopuły-pomnika dźwigającej posąg została zaadaptowana przez Bernarda Meretyna w projekcie katedry

[11] I. Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, New York 1968, s. 10–14, il. 31.

[12] Ch. Scribner III, *Gianlorenzo Bernini*, New York 1991, s. 16–18, il. 15.

[13] H. Hager, *Carlo Fontana's Project for Church in Honour of the „Ecclesia Triumphans" in the Colosseum*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXXVI, 1973, s. 219–336, il. 43a, 45d, 48a.

Św. Jura we Lwowie, sporządzonym około r. 1750[14]. Architekt ten planował zwieńczyć kopułę świątyni dużą figurą Niepokalanego Poczęcia, utrzymaną w dynamicznej stylistyce lwowskiego rokoka.

Pomysł Fontany doczekał się szybko specyficznej adaptacji w dziele jego najwybitniejszego ucznia Filippa Juvarry. W latach trzydziestych w. XVIII Juvarra zwieńczył bowiem kopułę nad salonem Palazzo Venaria Reale w Turynie wielką figurą jelenia, wyrzeźbioną przez François Ladatte. Rozwiązanie to ma, rzecz jasna, duże znaczenie dla naszych rozważań ze względu na wyniesienie posągu zwierzęcia na czaszę kopuły.

Pewne zaskoczenie budzi jednak usytuowanie jelenia na miejscu zarezerwowanym wcześniej dla posągów sakralnych. Na pierwszy rzut oka figura z Venaria Reale jest więc osobliwym wtrętem, nie pasującym w żaden sposób do grupy osiemnastowiecznych figur na kopułach, uzewnętrzniających szczególnie wzniosłe treści[15]. Andreina Griseri próbowała wyjaśnić tę niezwykłą adaptację przypominając, że koncept zastosowany w turyńskim pałacu jest oparty na bogatej tradycji emblematycznej, w świetle której jeleń wyrażał żywotność dzikiej przyrody nieokiełznanej przez człowieka. Zwieńczenie bryły książęcego pałacu Venaria Reale miało zatem kreować wizerunek książąt z dynastii sabaudzkiej jako roztropnych władców panujących w zgodzie z naturą, czy może raczej — z naturalnym porządkiem świata[16].

Trudno jednak uwolnić się od przekonania, że w przypadku figury na kopule Venaria Reale dokonało się zatarcie granic między *sacrum* i *profanum*, a zarazem mimowolny atak na tradycyjną pełną powagi symbolikę kopuły. Warto bowiem pamiętać, że w ówczesnych rezydencjach wizerunki dzikich zwierząt ukrywano z reguły w gabinetach osobliwości i pomieszczeniach przeznaczonych wyłącznie do prywatnego użytku właściciela, pozostawiając sale reprezentacyjne dla obrazów ukazujących szeroko pojęte tematy historyczne[17]. Wydaje się więc, że w dekoracji kopuły Venaria Reale można dopatrzyć się zatarcia poczucia stosowności, a więc przejawu zjawiska charakterystycznego — zdaniem Hansa Sedlmayra — dla sztuki w. XVIII[18].

[14] Projekt ten został opublikowany po raz pierwszy w: T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932, s. 109. il. 53.

[15] Warto przypomnieć, że wśród rysunkowych „kaprysów" Juvarry na temat architektury starożytnej można znaleźć projekt tempietta z figurą na kopule o jednoznacznej pomnikowej wymowie — R. Wittkower, *A Sketchbook of Filippo Juvarra at Chatsworth* [w:] tegoż, *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, s. 209, il. 278.

[16] A. Griseri, *La Venaria Reale: il Principe e la Caccia* [w:] *Studi di onore Gulio Carlo Argan*, red. S. Macchioni, B. Tovassi la Greca, Roma 1984, 1, s. 343–348, il. 5.

[17] P. Ujvári, *Painting Animals* [w:] *The Metamorphosis of Themes. Secular Subject of the Art of the Baroque in Central Europe* [katalog wystawy w Csók István Képtár], Székesfehérvár 1993, s. 108.

[18] H. Sedlmayr, *Zur Charakteristik des Rokoko* [w:] tegoż, *Epochen und Werke*, 3, München 1982, s. 180.

W stuleciu tym zdarzało się nieraz, że programy treściowe dzieł sztuki cechowały się wyszukaną inwencją, ale zarazem gubiły się w dwuznacznościach pozwalających na ich przekorną interpretację. Należy o tym pamiętać próbując rozszyfrować wymowę baranka na kaplicy Załuskich.

Wydaje się, że zwierzę z wawelskiej kaplicy jest nie tylko figurą herbową Załuskich, ale także Barankiem Apokaliptycznym, czyli zwycięskim Chrystusem-Królem Wszechświata [19].

Takie skojarzenie Junoszy i Baranka Apokaliptycznego było nieznane autorom najdawniejszych polskich wydawnictw heraldycznych. Dopiero Kasper Niesiecki w *Koronie polskiej* (wydanej w latach 1728–1743) utożsamił ów herb z herbem Ziemi Wieluńskiej, przedstawiającym Baranka Bożego broczącego krwią do kielicha [20]. Jest bardzo prawdopodobne, że taka interpretacja Junoszy została podpowiedziana temu uczonemu przez samych Załuskich. Wiadomo bowiem, że w trakcie poszukiwań archiwalnych i bibliotecznych Niesiecki zetknął się z bratem Andrzeja Stanisława — biskupem kijowskim Józefem Andrzejem i że zawdzięczał mu pewne materiały wykorzystane w herbarzu [21].

Podobieństwo herbu Junosza do wizerunku Baranka Apokaliptycznego utrwalonego w ikonografii chrześcijańskiej było często przywoływane przez Załuskich i ubierane w dodatkowe symboliczne konotacje. Szczególnie dobrze świadczy o tym uroczysta konkluzja informacji o fundacji Biblioteki Załuskich, spisana przez Józefa Andrzeja Załuskiego w r. 1761. Biskup kijowski wyraża w niej nadzieję, iż jego spadkobiercy uszanują zapisy na rzecz biblioteki, bowiem „Apokaliptyczny Baranek na Księdze leżący pobłogosławi i nie dopuści, aby kiedy *Sigillum* lokacji miejscowej nierozdzielnej *violari* miało, przeciw intencji fundatora, który na świeczniku Biskupiej dostojności położony, sam staje się Świecą *dum aliis inserviendo consumitur*, i który w tej mierze pilnym pokazał się być Junoszą przy symbolicznej w dwojakim nawet sensie dewizie *Sic vos non vobis Vellera fertis oves*" [22].

Utożsamienie Junoszy i Baranka Apokaliptycznego było także wykorzystywane w rycinach głoszących chwałę rodu Załuskich. Znakomitym

[19] Najobszerniejsze omówienie ikonografii Baranka Apokaliptycznego zawiera kompendium ikonografii biblijnej: G. Schiller, *Ikonografie der Christlichen Kunst*, 5: *Die Apokalypse des Johannes*, Gütersloh 1991, *passim*. Dzieło to dotyczy niemal wyłącznie przedstawień Baranka w sztuce średniowiecznej. Podobne opracowanie odnoszące się do czasów nowożytnych — o ile wiem — nie istnieje.

[20] K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J. N. Bobrowicz, 4, Lipsk 1839, s. 311–312.

[21] P. Buchwald-Pelcowa, *Rola książki w drodze ku oświeceniu* [w:] *Biblioteka Załuskich. Corona Urbis et Orbis. Wystawa w 250 rocznicę Biblioteki Załuskich w Warszawie*, oprac. H. Tchórzewska-Kabata, Warszawa 1998, s. 58.

[22] *Pamiątki dziejów Biblioteki Załuskich*, oprac. J. Płaza, B. Sajna, Warszawa 1997, s. 121.

przykładem takiego dzieła może być miedzioryt w książce Jakuba Pawła Radlińskiego *Corona Urbis et Orbis* — pompatycznej apologii Biblioteki Załuskich wydanej w r. 1748. Na rycinie tej przedstawiono baranka stojącego na postumencie we wnętrzu sali bibliotecznej, opatrując tę scenę lemmą zaczerpniętą z *Objawienia św. Jana*: *„veni et ostendam tibi Sponsam Uxorem Agni"* (21.9). Intencję tej niezwykłej kompozycji ukazano w epigramacie wyjaśniającym, iż *„Uxor Sponsa Agni est Bibliotheca Domus"* [23].

Jeszcze bardziej wymowny jest miedzioryt T. M. Langera *Pochwała zasług Biblioteki Załuskich dla Kościoła* (il. 4), umieszczony w książce Kasjana Korczyńskiego *Kazania o tajemnicy Męki Chrystusowej* (1767), dedykowanej Józefowi Andrzejowi Załuskiemu [24]. Na rycinie tej widzimy baranka stojącego na wyniosłej kolumnie we wnętrzu biblioteki. Ten niezwykły pomnik poświęcony jest Junoszy, o czym świadczą jednoznacznie insygnia biskupie i Order Orła Białego towarzyszące barankowi. Do owego stworzenia odniesiono jednak słowa *Apokalipsy „Dignus est Agnus accipere gloriam et honorem"* (5.12), wykorzystując jednoznacznie słowa tekstu biblijnego do pochwały rodu Załuskich.

Sądzę, że treści zakodowane w obu tych rycinach pozwalają na interpretację figury baranka na kaplicy Załuskich w świetle apokaliptycznych opisów teofanii, które wywierały skądinąd znaczny wpływ na ikonografię sztuki Europy środkowej około połowy w. XVIII [25]. Takie przypuszczenie potwierdza fresk wewnątrz czaszy kopuły ukazujący objawienie Baranka na Górze Syjon (Ap. 14.1). Kaplica staje się więc jakby ołtarzem Baranka, co każe doszukiwać się w niej jeszcze innych odniesień do księgi *Apokalipsy*. Z próbą takiego nawiązania spotykamy się także w pompatycznym, wewnętrznym portalu kaplicy, w który wkomponowano, jak pamiętamy, postacie dwóch aniołków trzymających inicjały biskupa: *A* i *Z*. Litery te odpowiadają bowiem inicjałom Zbawiciela wspomnianym na kartach *Apokalipsy* jako „Alfa i Omega, Pierwszy i Ostatni, Początek i Koniec" (22.13), które bywały „tłumaczone" na alfabet łaciński jako A i Z [26]. Mamy więc tu zapewne do czynienia z charakterystyczną dla barokowego „konceptu" świadomą dwuznacznością motywu, wzbogacającą w oryginalny sposób przekaz treściowy dzieła.

Jeśli takie przypuszczenia są słuszne, trzeba w ich świetle poszerzyć interpretację symboliki kaplicy Załuskiego dokonaną przez Mariusza Karpowicza. Wydaje się bowiem, że Załuski nie tylko zestawiał swoją osobę ze

[23] Zob. *Pamiątki dziejów...*, il. 23; *Biblioteka Załuskich...*, il. na s. 93.

[24] Zob. *Biblioteka Załuskich...*, il. na s. 99.

[25] Zob. H. Schnell, *Die Wies. Ihr Baumeister Dominikus Zimmermann. Leben und Werk*, München–Zürich 1979, s. 125–133.

[26] J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 141, 153.

świątobliwym biskupem Grotem, ale chciał także zasygnalizować pewną paralelę między swoją osobą i Chrystusem odnoszącym ostateczne zwycięstwo na końcu wieków. Takie eschatologiczne skojarzenie odpowiada zdecydowanie sepulkralnej funkcji kaplicy, a także mieści się znakomicie w obrazie idealnego kapłana postrzeganego jako *alter Christus*. Z drugiej jednak strony, faktyczna apoteoza herbu Załuskiego nie tylko nie grzeszy skromnością, ale nawet ociera się niebezpiecznie o bluźnierstwo. Nie ulega jednak wątpliwości, że w polskiej sztuce sepulkralnej w. XVIII, poszukującej nieraz, jak zauważa Karpowicz, wymyślnej oryginalności[27], pojawiały się rozwiązania mocno ryzykowne, które przynajmniej z naszej perspektywy zdają się naruszać poczucie stosowności i razić pychą w eksponowaniu zasług i wielmożności zmarłych.

Warto wszakże zauważyć, że Załuscy umieli nadać dążeniu do upamiętnienia swoich postaci wyraz swoiście pojmowanej pokory. Biskup kijowski Józef Andrzej napisał w swoim testamencie, że chciałby mieć godny nagrobek z epitafium ułożonym przez prefekta Biblioteki Załuskich ks. Jana Janockiego. Zaznaczył wszakże, iż zaprząta uwagę spadkobierców „tym tu wyżej nagrobkiem dla zaszczytu familii, a nie *ob vanam* (broń Boże) gloriam"[28].

Niezależnie od trafności szczegółów zaprezentowanej tu analizy treści zakodowanych w kaplicy Załuskiego, należy podkreślić, że budowla ta cechowała się bez wątpienia interesującym i dość oryginalnym programem ikonograficznym, który łączył charakterystyczną dla kultury staropolskiej skłonność do poszerzania symboliki godeł herbowych ze znakomitymi inspiracjami czerpanymi ze sztuki włoskiej. Budowla ta była więc rzeczywiście pomnikiem godnym wybitnego opiekuna sztuk pięknych, erudyty i teologa, wykształconego w Rzymie i znakomicie obeznanego z kulturą Wiecznego Miasta[29]. Program ikonograficzny kaplicy Załuskiego zasługuje na bardzo szczegółowe badania, które winny objąć także wystrój jej wnętrza[30].

Trzeba także pamiętać, że w okresie rządów biskupa Załuskiego przeobrażono w znacznym stopniu wnętrze całej katedry[31]. Dotychczasowe badania nad osiemnastowieczną aranżacją tej świątyni ograniczały się do

[27] Zob. Karpowicz, *Główne problemy...*, s. 161–164; Tenże, Przemiany..., s. 178–181.

[28] *Pamiątki dziejów...*, s. 131.

[29] Wysocki, *o. c.*, s. 514.

[30] KZSP Wawel, s. 112.

[31] Lepiarczyk, Przybyszewski, *o. c.*, s. 25–27; Materiały źródłowe dotyczące przeobrażenia wnętrza katedry za rządów biskupa Załuskiego opublikował B. Przybyszewski, *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwów kapitulnych i katedralnych krakowskich*, Kraków 1993, s. 79–119 [Źródła do dziejów Wawelu, XIV, 1].

faktografii i powierzchownej analizy stylistycznej. Może jednak warto zastanowić się nad walorami semantycznymi późnobarokowego wnętrza katedry, w którym mogły się kryć, a może nawet kryją się do dziś, równie ciekawe ikonograficzne „koncepty" jak w kaplicy Załuskiego.

THE FIGURE OF LAMB ON THE DOME OF THE ZAŁUSKI CHAPEL AND ITS SYMBOLISM „EVEN IN A DOUBLE SENSE" (Summary)

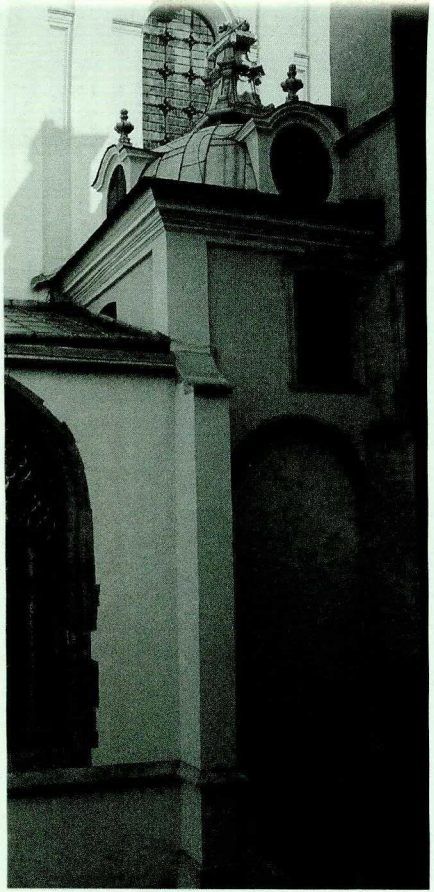
In the years 1758–61 Francesco Placidi rebuilt the Chapel of Bishop Grot making of it a mausoleum of Bishop Andrzej Stanisław Załuski. The severe, spiry mass of the chapel is crowned with a dome decorated with a Lamb dancing on a cushion.

The idea of surmounting domes with splendid sculptures appeared in the art of mature baroque several times, among others in the project of a church to be built in the Roman Colosseum made by Carlo Fontana who exerted great influence on the Placidi's production.

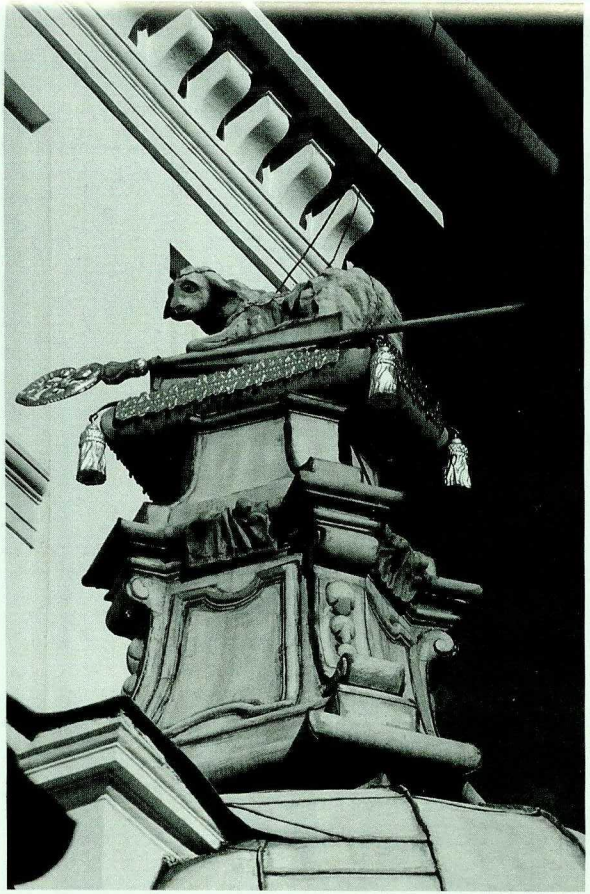
Józef Lepiarczyk stated that the figure of Lamb in the Załuski Chapel is a slightly overstylized form of the bishop's coat of arms, Junosza. It seems that the animal from the chapel is not only arms of the Załuski family but also the Lamb of God, i.e. the victorious, apocalyptic Christ — King of Universe. Such an identification of Junosza with the Lamb of God appears in the writings of Bishop of Płock, Józef Andrzej Załuski, and in the pictures glorifying the Załuski family created about the mid 18th century.

Several themes from the Apocalypsis are also used in a very specific way in decoration of the chapel portal which is at the same time Załuski's sepulchre. There are figures of two angels holding letters which are the bishop's initials: A and Z. The letters may be considered a Latin homologue to the Alpha and Omega, letters symbolizing Christ in the Apocalypsis.

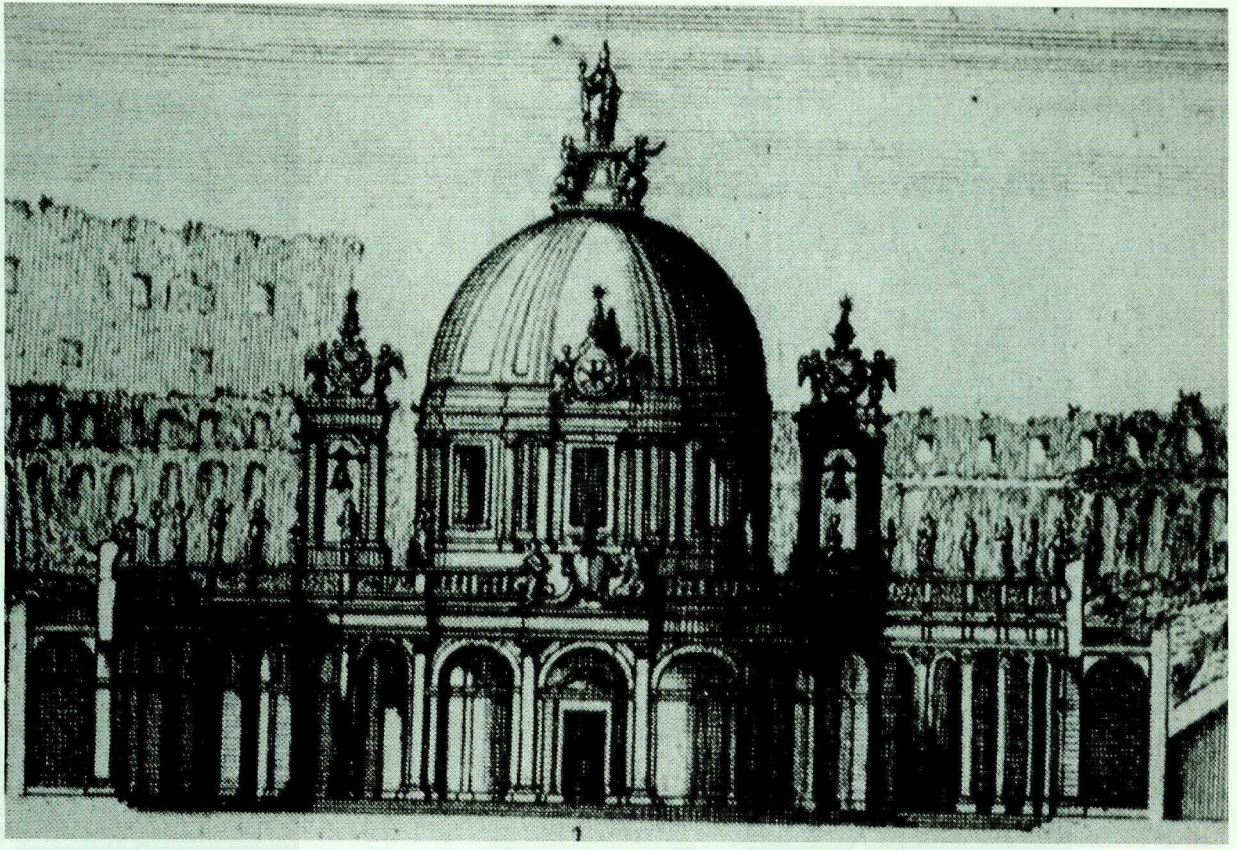
So it seems that the author of the iconographic program of the Załuski Chapel intended to indicate a parallel between the late bishop and Christ definitively victorious at the end of times. Such eschatological associations correspond very well with the sepulchral function of the chapel and with the image of an ideal priest perceived as *alter Christus*.



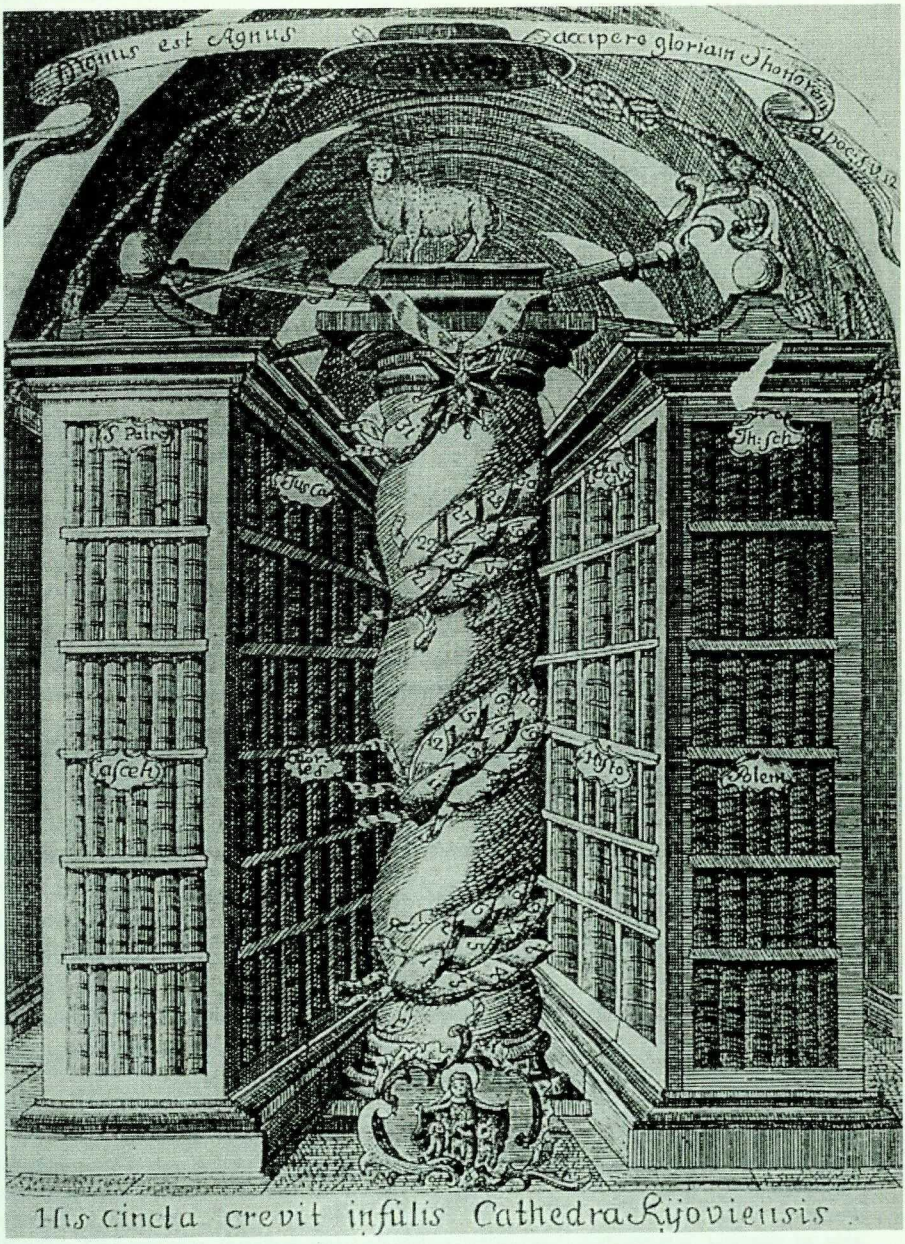
1. Katedra, kaplica Załuskiego, 1758-1761, widok zewnętrzny (fot. M. Walczak)



2. Figura Baranka na kopule kaplicy Załuskiego, 1758-1761 (fot. S. Michta)



3. Carlo Fontana, projekt *Ecclesiae Triumphans* w Koloseum w Rzymie, 4. ćwierć w. XVII (wg Hagera)



4. T. M. Langer, *Pochwała zasług Biblioteki Załuskich dla Kościoła*, rycina w książce Kasjana Korczyńskiego *Kazania o tajemnicy Męki Chrystusowej*, Kraków 1767 (fot. Pracownia Reprograficzna Biblioteki Jagiellońskiej)