

Jerzy Miziołek

TRANSFIGURATIO-TRANSSUBSTANTIATIO:

UWAGI O PROGRAMIE KRAKOWSKIEGO KOŚCIOŁA OO. PIJARÓW PW. PRZEMIENIENIA PAŃSKIEGO*

*Profesor Alicji Karłowskiej-Kamzowej
In Memoriam*

W mszale Kościoła katolickiego pod datą 6 sierpnia, a więc w dniu, w którym jest obchodzone święto Przemienienia Pańskiego, w kolekcie znajdują się słowa: „Boże, Ty przy chwalebnym Przemienieniu Twojego jedynego Syna potwierdziłeś tajemnicę wiary świadectwem Ojców i ukazałeś chwałę, jaka czeka Twoje przybrane dzieci”. W modlitwie po komunii zaś kapłan wypowiada takie oto słowa: „Boże, Ty w tajemnicy Przemienienia objawiłeś chwałę Twojego syna – spraw, niech pokarm eucharystyczny, który przyjęliśmy, przemieni nas na jego podobieństwo”¹. Eschatologiczny sens Transfiguracji i transfiguracyjna moc Eucharystii są tu oczywiste. Pomimo tego wysublimowanego aspektu sierpniowego święta kościoły pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego (a zatem i programy świątyń z Przemienieniem) nie należą do szczególnie rozpowszechnionych w Kościele zachodnim². Podczas gdy Kościół wschodni wprowadził to święto już w V, a może nawet w IV wieku, w Kościele zachodnim istnieje ono dopiero od 1457 roku (ustanowione dla upamiętnienia zwycięstwa nad Turkami w bitwie pod Belgradem, odniesionego wedle tradycji w dniu 6 sierpnia 1456) i nigdy nie nadano mu szczególnie wielkiej rangi³. W Kościele katolickim jednak już od połowy V wieku Przemienienie jest czczone także w drugą niedzielę wielkiego postu⁴.

Przemienienie Pańskie jest świętem mistycznym, świętem Chrystusa-Boga jako światłości świata, które trudno jest pojąć i niełatwo wyobrazić⁵. Jak zauważył Heinrich Wölfflin: „Transfiguracja była zawsze tematem kłopotliwym, wymaga bowiem ukazania trzech mężczyzn stojących obok siebie i trzech innych w pozycji półleżącej u ich nóg”⁶. Próbę zobrazowania tajemnicy przemienienia podjęto w kościele oo. Pijarów w Krakowie na początku XVIII wieku. Cały złożony program tego kościoła, zbudowany wokół Teofanii na Górze Tabor⁷ i z myślą o wystawianiu Najświętszego Sakramentu, zachował się do naszych czasów⁸. Program krakowskiego kościoła i jego treści ideowe (nie licząc niezwykle użytecznego, ale ogólnego opisu w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*) nie doczekały się dotąd

nawet wstępnego opracowania. Niniejsze, nie pretendujące do wyczerpania tematu rozważania koncentrują się na głównym wątku tego programu, powiązonym z wezwaniem, który znajduje analogie m.in. w kościołach Italii, Austrii i samej Rzeczypospolitej. Prezentowany artykuł jest też w jakimś stopniu przyczynkiem do badań nad recepcją w polskiej kulturze artystycznej słynnego obrazu Rafaela z przedstawieniem Przemienienia Pańskiego.

1. KRAKOWSKI KOŚCIÓŁ OO. PIJARÓW I JEGO WYPOSAŻENIE

Sprowadzenie pijarów do Krakowa miało miejsce w czasach króla Władysława IV, ale prawo założenia Kolegium uzyskali oni dopiero za jego następcy, Jana Kazimierza, w roku 1654⁹. W dwadzieścia lat później pijarzy osiedli przy ul. św. Jana, gdzie w 1682 roku erygowano kaplicę domową, konsekrowaną trzy lata później pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego. Przyszło im pokonać wiele trudności i przeciwności, zanim na trwałe uzyskali prawo do tego miejsca, głównie dzięki wsparciu króla Jana III Sobieskiego. Już tu nadmienić należy, że ten sam monarcha ufundował w Warszawie, w tym samym niemal czasie – o czym przyjdzie jeszcze mówić szerzej – inny kościół pod wezwaniem Przemienienia¹⁰. Budowa obecnego kościoła oo. Pijarów w Krakowie, pod tym samym co kaplica wezwaniem, według projektu Kacpra Bażanki, była możliwa dzięki środkom pozyskanym m.in. od Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej i biskupa krakowskiego Konstantego Felicjana Szaniawskiego. Realizowano ją w latach 1724-1728¹¹. Wspomniany biskup – współfundator kościoła – poświęcił kamień węgielny w dniu 11 maja 1724 roku, a konsekrował świątynię 23 maja 1728 roku. Jeszcze po 1733 trwały w niej prace rzeźbiarskie i malarzkie¹². Piękna, trójkondygnacyjna fasada świątyni, według projektu Franciszka Placidiego, widniejąca w perspektywie ulicy św. Jana, powstała dopiero w latach 1759-1761 (il. 1)¹³. Inskrypcja umieszczona nad głównym wejściem, tuż pod gzymsem pierwszej kondygnacji, głosi: CHRISTO TRANSFIGURATO.

Wielkie znaczenie dla prezentowanych tu badań mają dwa fakty z roku 1742: utworzenie przy kościele Studium Teologii Spekulatywnej¹⁴, które działało do 1785 roku, i opublikowanie 11 maja (w dniu poświęcenia kamienia węgielnego pod budowę kościoła) ku czci fundatora, biskupa Szaniawskiego, niewielkiego dziełka o charakterze panegiryku pt. *Hecatombe uno constans Agno deo Homini Christo Iesu in Monte Thabor Transfigurato* (*Hekatomba składająca się z jednego Baranka dla Boga-Człowieka Jezusa Chrystusa Przemienionego na Górze Tabor*)¹⁵.



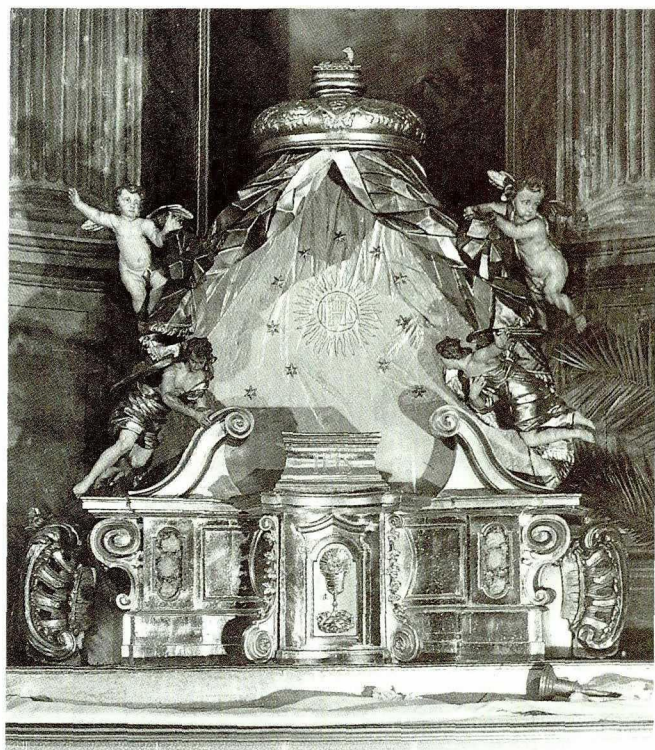
1. Franciszek Placidi, Fasada kościoła oo. Pijarów w Krakowie, 1759-1761, fot. IS PAN.

Ółtarz główny kościoła, na który składa się malowidło iluzjonistyczne ukazujące rozbudowaną strukturę architektoniczną ze sceną Przemienienia Pańskiego w niszy, jest dziełem Franciszka Ecksteina, wykonanym zapewne w 1727 roku (il. 2)¹⁶. Scena cudu na Górze Tabor – malowana, tak jak cała dekoracja iluzjonistyczna, techniką fresku – jest wersją górnej części słynnego *Przemienienia Pańskiego* Rafaela Santi z końcowego okresu jego życia (1518-1520)¹⁷. Unoszący się ponad ziemią Chrystus, otoczony glorią światła, z wzniesionymi do góry rękoma, widnieje pomiędzy Eliaszem a Mojżeszem, podczas gdy poniżej znajdują się trzej apostołowie – świadkowie cudu – Piotr, Jan i Jakub. Ponad niszą ze sceną Przemienienia widnieją anioły, unoszące kartusz ze słowami wypowiedzianymi przez Boga Ojca w czasie tej Teofanii: „HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS”, oraz gołębicą



2. Wnętrze kościoła oo. Pijarów w Krakowie, 1724-1728, fot. IS PAN.

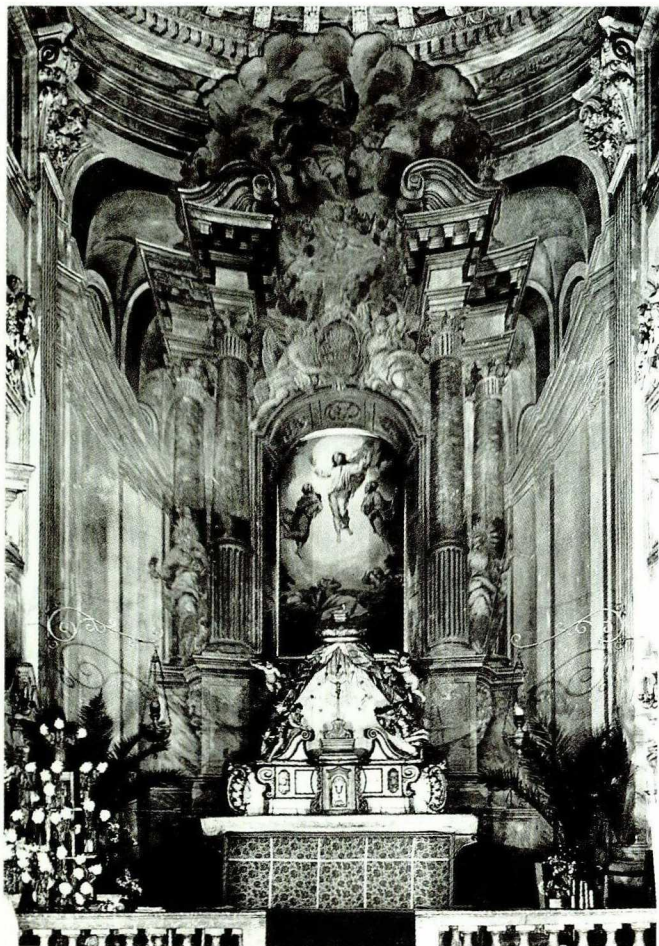
Ducha Świętego i Bóg Ojciec z trójkątnym nimbem. Po bokach sceny głównej ukazani są św. św. Juda Tadeusz i Szymon. W prezbiterium, na tle malowideł niszy apsydy, ustawione jest tabernakulum, wykonane około 1733 roku, z baldachimem, aniołami, puttami, tronem na monstrancję i Barankiem w zwieńczeniu (il. 3)¹⁸. Kluczowym elementem programu świątyni jest monstrancja słoneczna z ramionami, ustawiana na tronie w wielkie święta, a przede wszystkim w drugą niedzielę wielkiego postu i w dniu 6 sierpnia, kiedy rozpamiętywana jest Teofania na Górze Tabor (il. 5-6)¹⁹. Monstrancja ta, pochodząca zapewne z czasów konsekracji kościoła, także ukazuje Przemienienie Pańskie, tyle że w formule *pars pro toto*, albowiem nie zawiera figur proroków Mojżesza i Eliasza. Bóg Ojciec i Duch Święty są przedstawieni w górnej partii glorii, ponad ośmiobocznym *reser-vaculum* usytuowanym pośrodku, w które na czas wystawienia i uroczys-



3. Tabernakulum w kościele oo. Pijarów w Krakowie, 1. połowa XVIII wieku, fot. IS PAN.

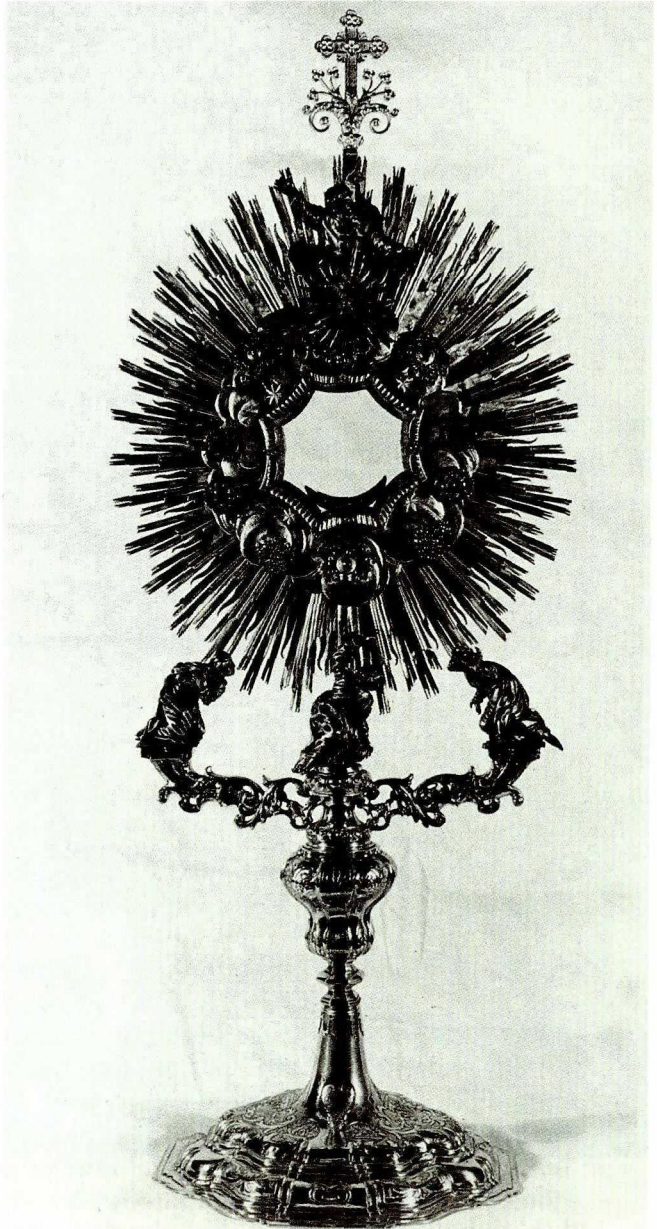
tych procesji wkładana jest konsekrowana hostia – Ciało Chrystusa. Poniżej glorii widnieją trzej klęczący apostołowie – świadkowie Teofanii.

Jeszcze przed połową XVIII wieku wyposażenie kościoła uzupełniono o ambonę zawieszoną na jednym z filarów nawy głównej (il. 7). W jej zaplecku jest umieszczony obraz Chrystusa Ukrzyżowanego, a zwieńczenie stanowi grupa rzeźbiarska z Chrystusem i dwoma brodatymi starcami (il. 8). Jest to kolejne po monstrancji przedstawienie Transfiguracji w formule *pars pro toto*²⁰. Podczas gdy na monstrancji świadkami Teofanii są trzej apostołowie, tu odnajdujemy tylko proroków Mojżesza i Eliasza. Jak zobaczymy niżej, przedstawianie *Transfiguratio Domini* w formule *pars pro toto* występowało niejednokrotnie w sztuce europejskiej epoki baroku. Ze źródeł pisanych wiadomo o corocznych uroczystościach w krakowskim kościele oo. Pijarów w dniu 6 sierpnia, którym nadaje się wielką rangę również w naszych czasach²¹. Uroczystości takie trwają trzy dni. W czasie tego *triduum* złożony program kościoła jest w pełni widoczny, albowiem opisana wcześniej monstrancja słoneczna z konsekrowaną hostią, a więc z eucharystycznym Ciałem Chrystusa rzeczywiście obecnym, ustawiana jest na tronie ponad tabernakulum.



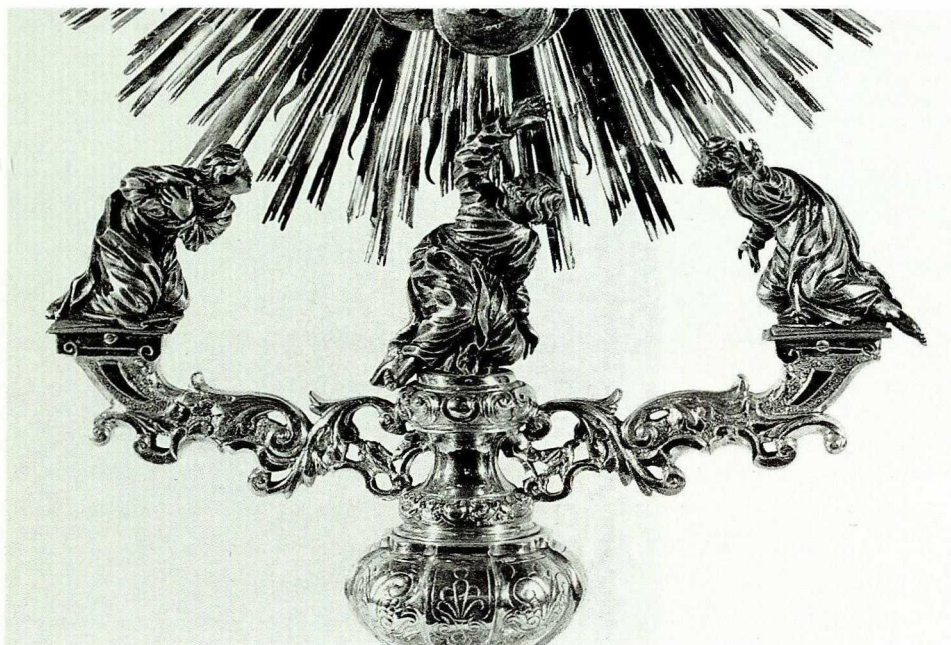
4. Ołtarz główny w kościele oo. Pijarów w Krakowie z kopią *Transfiguracji* Rafaela Santi wykonaną przez Władysława Łuszczkiewicza w 1851 roku, fot. IS PAN.

Gdy w połowie XIX wieku fresk w niszy apsydy wymagał konserwacji, zakryto go malowidłem wykonanym przez rozpoczynającego swą karierę artystyczną Władysława Łuszczkiewicza, będącym tym razem już nie wersją, lecz wierną kopią *Transfiguracji* Rafaela (il. 4)²². Odnowiony w ostatnich latach fresk Ecksteina stanowi ponownie ważny element całości programu kościoła, a dzieło Łuszczkiewicza z 1851 roku przechowywane jest pieczołowicie w klasztorze. Pomimo wprowadzenia zbyt ciemnych, jak się wydaje, barw do fresku w czasie ostatniej renowacji, scena przemienienia promienieje niemal nadnaturalnym światłem. Oświetlana jest bowiem przez dwa "boczne okna niewidoczne dla wiernych stojących w nawie. Ten efekt „świecenia”, uzyskiwany dzięki ukrytemu źródłu światła, jest dobrze znanym pomysłem twórców epoki baroku, stosowanym m.in. przez Berninie-



5. Monstrancja słoneczna
w kościele oo. Pijarów w Kra-
kowie, około 1727, fot. IS
PAN.

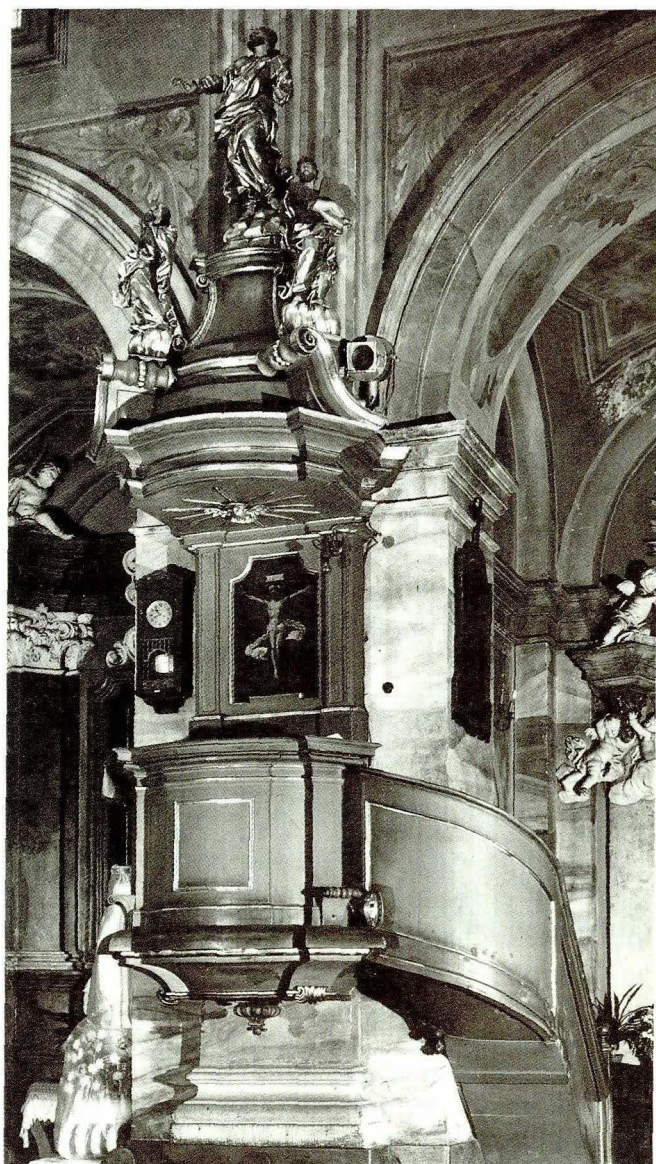
go, i wraz z monstrancją znakomicie ukazuje wysublimowane treści koncentrujące się na symbolice światła, które jest podstawowym elementem *Transfiguracji*²³.



6. Monstrancja słoneczna, fragment il. 5, fot. IS PAN.

2. PRZEMIENIENIE PAŃSKIE W PROGRAMACH KOŚCIOŁÓW

Opis Przemienienia zawierają wszystkie trzy Ewangelie synoptyczne. Łukasz (9, 27-36) tak opisuje okoliczności Teofanii i boskość Chrystusa Przemienionego: „[Jezus mówił] A powiadam wam prawdziwie: Są niektórzy tu stojący, co nie zaznają śmierci, aż ujrzą królestwo Boże. I stało się po tych słowach prawie w osiem dni, że wziął Piotra i Jakuba, i Jana, i wszedł na górę, aby się modlić. A gdy się modlił, stał się inny wygląd oblicza jego, a odzienie jego białe i lśniące”. Marek (9, 1-9) zaś powiada: „[...] szaty [Chrystusa] stały się jaśniejsze i bardzo białe, jakich żaden pilśniarz na ziemi wybielić nie zdoła. [...] A gdy zstępowali z góry, rozkazał im, aby nikomu nie opowiadali, co widzieli, dopóki Syn Człowieczy nie zmartwychwstanie”. Tekst Mateusza (17, 1-8) takie z kolei zawiera słowa: „Jezus wziął z sobą Piotra, Jakuba i brata jego Jana i zaprowadził ich na górę wysoką osobno. Tam przemienił się wobec nich: Twarz Jego zajaśniała jak słońce, odzienie zaś stało się białe jak światło. A oto im się ukazali Mojżesz i Eliasz, którzy rozmawiali z Nim. [...] Oto obłok świetlany osłonił ich, a z obłoku odezwał się głos: «To jest mój syn umiłowany, w którym mam upodobanie, Jego słuchajcie». Uczniowie, słysząc to, upadli na twarz i bardzo się zlekli”²⁴.



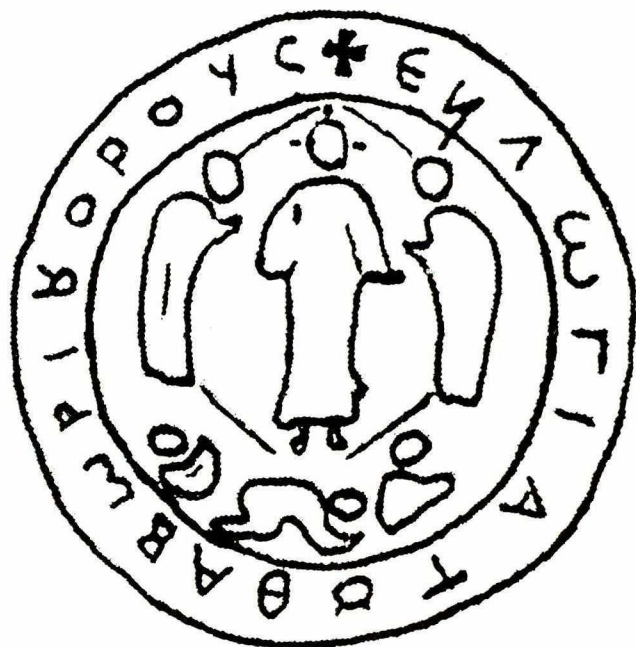
7. Ambona w kościele oo. Pi-
jarów w Krakowie, 2. ćwierć
XVIII wieku, fot. IS PAN.

Nauka o sztuce do dziś nie odpowiedziała precyzyjnie na pytanie, kiedy pojawiły się pierwsze przedstawienia tej Teofanii²⁵. Najwcześniejsze zachowane jej wyobrażenia w apsydach bazylik na Synaju i w San Apollinare in Classe w Rawennie, pochodzące z połowy VI wieku, charakteryzują się niezwykle wypracowaną kompozycją, jak gdyby wzorowane były na



8. Zwieńczenie ambony w kościele oo. Pijarów w Krakowie, fot. IS PAN.

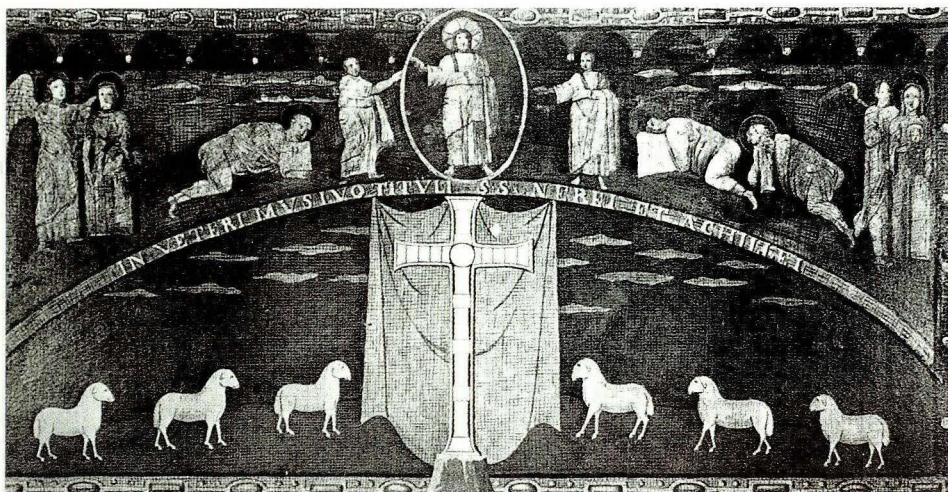
wcześniejszych obrazowaniach tego tematu²⁶. Podczas gdy mozaika synajska niemal doskonale ilustruje opisy ewangeliczne, ukazując wszystkie *dramatis personae*, kompozycja w kościele raweńskim posługuje się symbolami. Zamiast Chrystusa widzimy tu ukazany w ogromnym clipeusie *crux gemmata*, a zamiast trzech apostołów – świadków Przemienienia – widnieją symbolizujące ich trzy owieczki. Poniżej występuje nadto w pozie oranta lokalny święty – Apolinary. Jest zupełnie prawdopodobne, że w kościele na samej Górze Tabor istniała, już w IV albo V wieku, mozaika obrazująca cud, który się tutaj dokonał²⁷. Być może jej kompozycję upamiętnia, pochodząca z VIII lub IX wieku, odnaleziona tam okrągła forma do wykonywania eulogii, czyli chleba poświęcanego, ale nie konsekrowanego, rozdawanego wiernym po mszy świętej (il. 9)²⁸. Podobnie jak w mozaice na Synaju



9. Przerys matrycy do wytwarzania eulogii z Góry Tabor, VIII wiek, fot. wg: F. Manns, *Un scean de la Transfiguration.*

również i tu dostrzegamy wyraźnie – pomimo schematyzmu tego niewielkiego przedstawienia – Chrystusa w otoczeniu Mojżesza i Eliasza oraz trzech apostołów poniżej. Forma do wytwarzania eulogii z Góry Tabor daje dobre pojęcie o tym, do jakiego stopnia już w okresie wczesnochrześcijańskim myśl o Eucharystii i Transfiguracji przenikały się wzajemnie; przyjdzie o tym szerzej mówić w końcowej partii tego artykułu.

Niewiele zachowało się kościołów świata łacińskiego epoki średniowiecza, w których scena Przemienienia jest umieszczona w apsydzie (lub ponad nią) albo w tympanonach fasad głównych. Rzadkiego przykładu przedstawienia tej teofanii dostarcza niewielki rzymski kościół ss. Nereo e Achilleo z około 820 roku (il. 10)²⁹. Scena ta znajduje się tutaj na łuku triumfalnym wraz z ukazanymi po bokach wyobrażeniami Zwiastowania i Teotokos. W apsydzie poniżej widniał pierwotnie wielki krzyż symbolizujący jednocześnie ofiarę krzyżową, Zmartwychwstanie i Drugie Przyjście Chrystusa, podobnie jak ten ukazany w apsydzie bazyliki San Apollinare in Classe. Cały cykl przedstawień tworzy zatem niezwykle złożony program ideowy, który miał być m.in. rodzajem przeciwstawienia się herezji nazywanej „adopcjonizmem”, głoszącej, iż Chrystus nie jest prawdziwym Synem Bożym³⁰. Stąd program ten ukazuje nie tylko boską naturę Chrystusa przemienionego, ale także dogmaty o Inkarnacji i Teotokos.



10. Mozaiki łuku triumfalnego i apsydy w kościele SS. Nereo e Achilleo w Rzymie, około 820, kopia rysunkowa z 1596 roku, Biblioteca Apostolica Vaticana, fot. wg: G. Curzi, *Le decoration musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma*.

W malowidłach ściennych niemieckiego Schwarzhaidorf z XII wieku (il. 11)³¹ czy austriackiego Gurk z wieku XIII³² sceny Transfiguracji są powiązane z otworami okiennymi, które symbolizują światło Przemienienia. W obydwu tych przypadkach cud na Górze Tabor jest ukazany jednak nie w głównych apsydach kościołów, ale w kaplicach służących raczej do prywatnej dewocji. Podczas gdy w Schwarzhaidorf Chrystus widnieje ponad jedynym oknem kaplicy, w Gurk jaśnieje aż pomiędzy trzema oknami, z których górne ma kształt oculusa. Wykorzystywanie okien w scenach Teofanii, niekiedy, jak w Gurk, ozdabianych witrażami, miało miejsce nie tylko w średniowieczu, ale przede wszystkim w epoce baroku.

Cud na Górze Tabor przedstawiano też czasami w rzeźbie monumentalnej. Na romańskim portalu z połowy XII wieku w La Charité-sur-Loire Przemienienie Pańskie ukazane jest z dwoma innymi scenami teofanicznymi – Hołdem Trzech Króli i Ofiarowaniem Chrystusa w Świątyni³³. Z kolei na portalu kościoła w Charlieu, z tego samego niemal czasu, *Transfiguratio Domini* zestawione jest z wyobrażeniem Ostatniej Wieczerzy³⁴. Nie mamy pewnych informacji o tym, aby żyjący w tej epoce Piotr Wielebny – przeor słynnego kościoła oo. Benedyktynów w burgundzkim Cluny, wielki propagator święta Przemienienia Pańskiego – ufundował osobiście kościół lub malowidło, w którym byłoby ono osią całego programu³⁵. Jest to o tyle prawdopodobne, że cała jego religijność, jak pisze Jean Leclercq, „zorientowana była na dwa wydarzenia z życia Chrystusa – Transfigurację i Zmartwychwstanie. Piotr Wielebny jest autorem nie tylko pięknej homilii o Prze-



11. Przemienienie Pańskie w kościele Schwarzhwindorf, fresk, XII wiek, fot. wg: E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in classe*.

mienieniu Pańskim, ale także tekstu oficjum na to święto, które za jego sprawą obchodzone w klasztorach cluniackich od 1134 roku, a więc na przeszło 300 lat przed oficjalnym wprowadzeniem go w całym Kościele katolickim³⁶. Według Marie-Louise Thérél przywołany już portal w Charité-sur-Loire powstał pod wpływem pism Piotra Wielebnego³⁷.

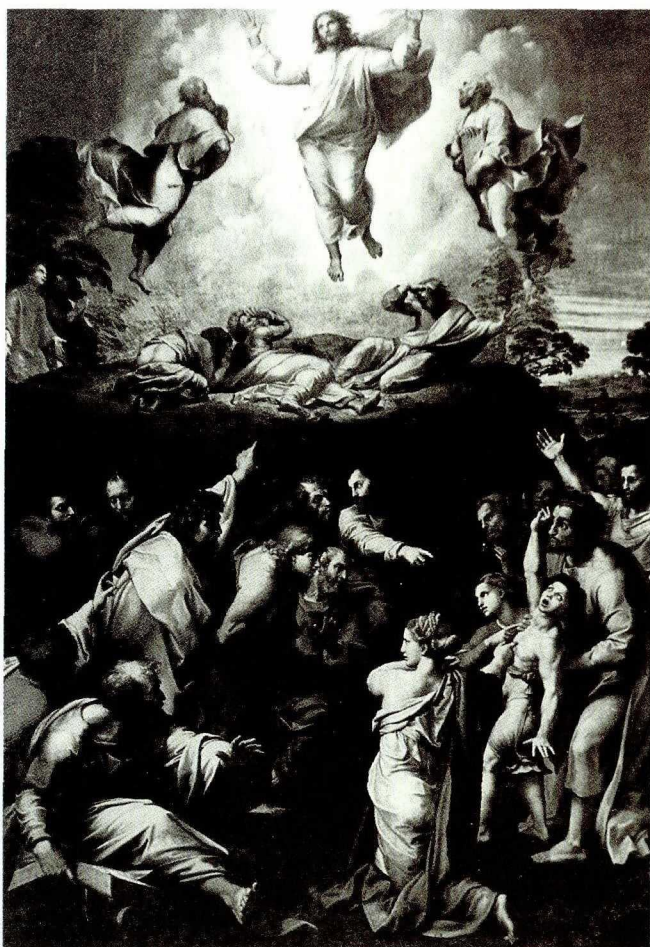
Już przeszło trzy wieki przed wzniesieniem krakowskiego kościoła oo. Pijarów, około roku 1465, Przemienienie Pańskie stało się istotnym elementem, słabo niestety zachowanej, dekoracji malarskiej Kaplicy Hinczy z Rogowa w Katedrze na Wawelu³⁸. Ukazano je tutaj razem ze sceną Drugiego Przyjścia Chrystusa, a więc podobnie jak na słynnej tzw. dalmatyce Karola Wielkiego, przechowywanej w Skarbcu Bazyliki Watykańskiej, będącej w rzeczywistości dziełem artystów bizantyńskich z XIV wieku³⁹. Nie jest wykluczone, że wawelskie przedstawienie Transfiguracji powstało pod wpływem wprowadzenia w roku 1457 święta Przemienienia w Kościele zachodnim. Program ideowy Kaplicy Hinczy wpisuje Przemienienie Pańskie, podobnie jak to ma miejsce w wielu innych kaplicach grobowych, w wymiar czasów ostatecznych, w wiarę w zbawienie, a zatem w pośmiertną transfigurację wyznawców Chrystusa. Właśnie do kaplic grobowych



12. Giovanni Bellini, *Przemienienie Pańskie*, olej na płótnie, około 1480, Museo di Capodimonte w Neapolu, fot. wg: R. Goffen, *Giovanni Bellini*.

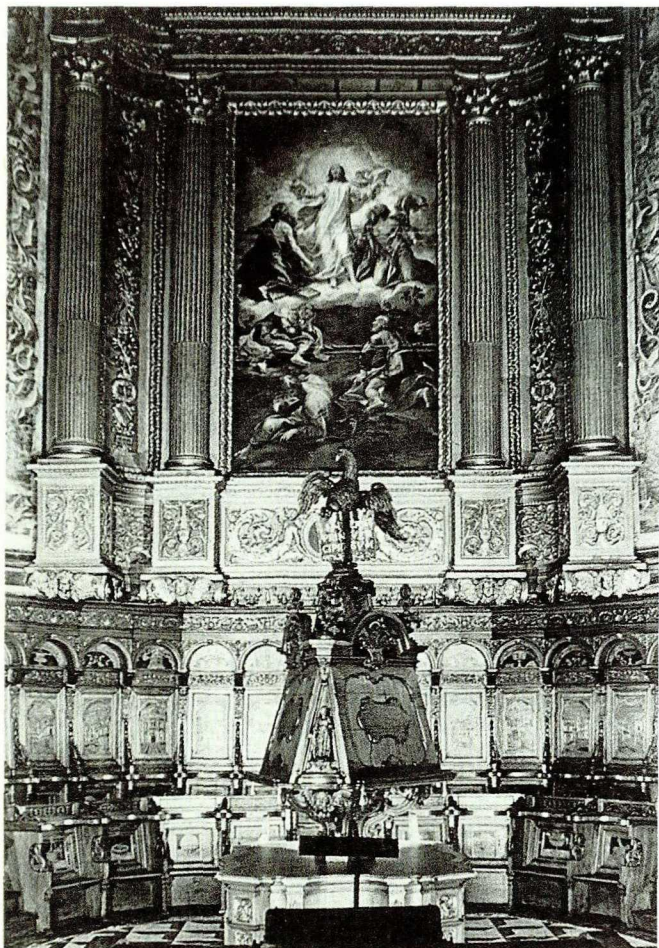
namalowali swoje płótna z interesującym nas tematem m.in. Giovanni Bellini i Girolamo Siciolante (zwany Sermonetta). Słynne *Transfiguratio Domini* Belliniego, obecnie w Museo di Capodimonte w Neapolu, zostało wykonane około 1480 roku do kaplicy pod wezwaniem Przemienienia ufundowanej przy katedrze w Vicenzy przez archidiakona Alberto Fioccardo (il. 12)⁴⁰. Obraz Sermonetty pozostał wprawdzie w kościele S. Maria Ara Coeli, do którego został wykonany, ale nie znajduje się już w kaplicy grobowej fundatora⁴¹. Łączenie Przemienienia z symboliką grobową występuje także na trzech epitafiach śląskich z XVI wieku (obecnie przechowywanych w Muzeum Narodowym we Wrocławiu)⁴².

Ostatnie dzieło Rafaela – *Przemienienie Pańskie*, obecnie w Pinakotece Watykańskiej, malowane do katedry w Narbonne, ale nigdy tam nie przesłane, zostało już przez współczesnych uznane za arcydzieło (il. 13)⁴³. Obraz składa się z dwóch stref, górną wypełnia doskonale zobrazowanie Teofanii, podczas gdy w dolnej widnieje scena z chłopcem opętanym przez demona. Ta właśnie główna scena z Chrystusem unoszącym się ponad ziemią wraz z Mojżeszem i Eliaszem stała się nieprześcignionym wzorem obrazowania cudu na Górze Tabor w sztuce europejskiej⁴⁴. Jej kompozycję



13. Rafael Santi, *Przemienienie Pańskie i scena z opętanym chłopcem*, olej na płótnie, 1518-1520, Città del Vaticano, Pinakoteka, fot. wg: C. King, *The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal*.

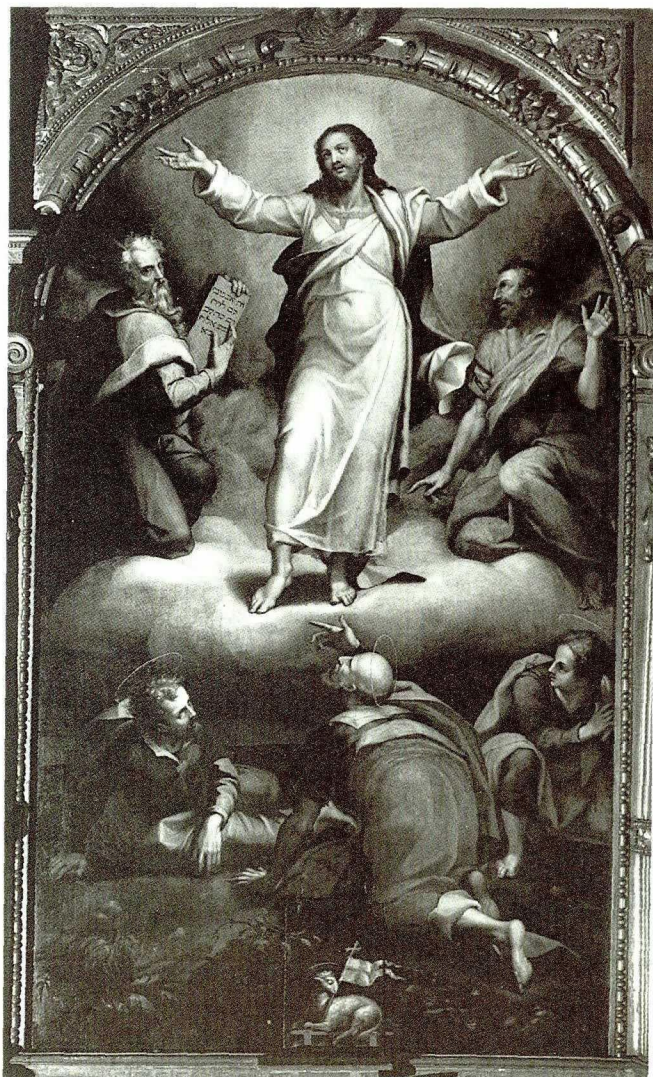
– na ogół w bardziej wertykalnym niż oryginał ujęciu – mniej lub bardziej wiernie powtarzają niezliczone sztychy i wiele obrazów. Niektórzy artyści, jak Girolamo da Carpi⁴⁵, Rubens czy Franciszek Eckstein i Marco Benefial, bazując na kompozycji Rafaela, wprowadzają do swoich obrazów Transfiguracji pewne nowe elementy w ustawieniu postaci i ich gestach⁴⁶. Często jednak w kościołach pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego znajdują się niemal wierne kopie obrazu geniusza z Urbino. Warto tu przypomnieć, iż obraz Rafaela najpierw znalazł się u wezwłowi trumny artysty, gdy ten zmarł niespodziewanie w Wielki Piątek 1520 roku⁴⁷, niedługo potem został wyniesiony na główny ołtarz kościoła San Pietro in Montorio na rzymskim Janikulum⁴⁸, by po kilkunastoletnim wystawieniu w Muzeum Napoleona w Paryżu trafić na jeden z ołtarzy watykańskiej Bazyliki św. Piotra, a na-



14. Prezbiterium kościoła św. Jana w Parmie, początek 2. połowy XVI wieku, fot. wg *L'Abbazia di S. Giovanni Evangelista in Parma*.

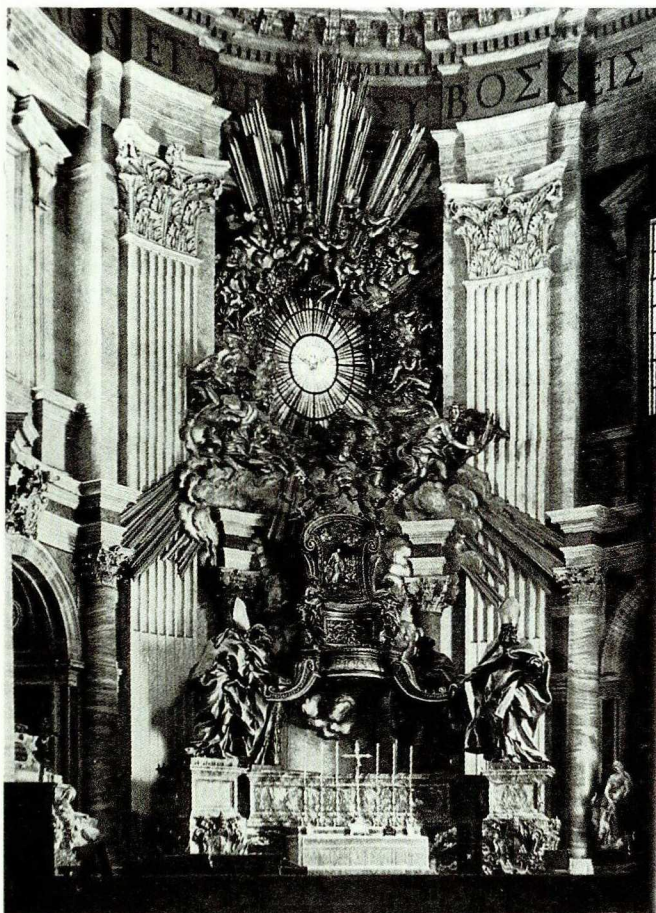
stepnie do tamtejszej Pinakoteki. Kościół San Pietro in Montorio zajmuje szczególne miejsce w XVI-wiecznym kulcie Tranfiguracji. W tej świątyni bowiem znajduje się jeszcze jedno przedstawienie tego cudu. Jest to malowidło ściennie wykonane przez Sebastiano del Piombo w 1524 roku w jednej z kaplic kościoła⁴⁹. Także Michał Anioł zamierzał najprawdopodobniej wykonać przedstawienie Teofanii na Górze Tabor; świadczy o tym kilka zachowanych do dziś szkiców ukazujących trzech apostołów – świadków tego cudu⁵⁰.

Spośród innych kościołów epoki renesansu, w których Przemienienie Pańskie znajduje się w centrum programu ideowego, wymienić tu wypadnie kościół oo. Benedyktynów pod wezwaniem św. Jana Ewangelisty w Parmie (il. 14)⁵¹, gdzie wielkie płótno Girolamo Mazzoli z 1556 roku,



15. Orazio Samacchini, *Przemienienie Pańskie w chórze klarysek* w kościele *Corpus Domini* w Bolonii, 1569, fot. Pinacoteca w Bolonii.

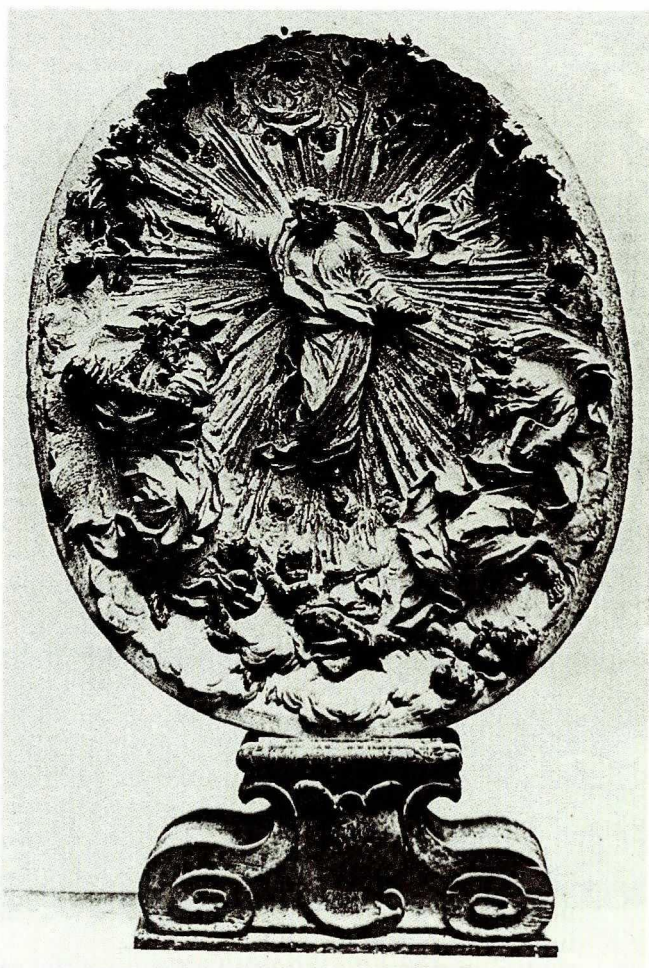
przedstawiające Teofanię na Górze Tabor, widnieje, podobnie jak malowidło Ecksteina w kościele oo. Pijarów w Krakowie, w centrum ściany apsydy. Kilkanaście lat później, w 1596 roku, interesujący nas temat wymalował bolończyk Orazio Samacchini (il. 15)⁵². To sporych rozmiarów płótno znajduje się w chórze klarysek przy kościele pod wezwaniem *Corpus Domini* w Bolonii. Poprzez namalowanie w dolnej części obrazu Baranka wielkonoconego artysta dokonał oczywistego odniesienia do wezwania świątyni. Myśli o Przemienieniu i Zmartwychwstaniu oraz Przemienieniu i Eucharystii



16. Gianlorenzo Bernini, *Cathedra Petri* w kościele św. Piotra na Watykanie, 1657-1666, fot. wg: K. Rossacher, *Das fehlende Zeitbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri*.

przenikają się tu nawzajem. Odkładając na inną okazję omówienie wyobrażeń Transfiguracji w pozostałych kościołach Italii z czasów renesansu i baroku, z których tylko nieliczne znajdowały się pierwotnie w ołtarzach głównych lub znajdują się do dziś w ołtarzach ważnych kaplic klasztornych, przywołajmy teraz pewien niezrealizowany program w najważniejszym kościele chrześcijaństwa łacińskiego.

Jak wynika z wieloletnich badań Kurta Rossachera, Przemienienie Pańskie miało tuż po połowie XVII wieku znaleźć się w centrum programu kościoła św. Piotra na Watykanie (il. 16)⁵³. Od 1657 roku realizowana była przez Gianlorenza Berniniego tzw. *Cathedra Petri*. Relikwia o podstawowym dla papieżstwa znaczeniu, uznawana za Tron św. Piotra, symbol władzy biskupa Rzymu nad całym Kościołem, została umieszczona w apsydzie, ponad znajdującym się tam ołtarzem, nieopodal grobu pierwszego biskupa



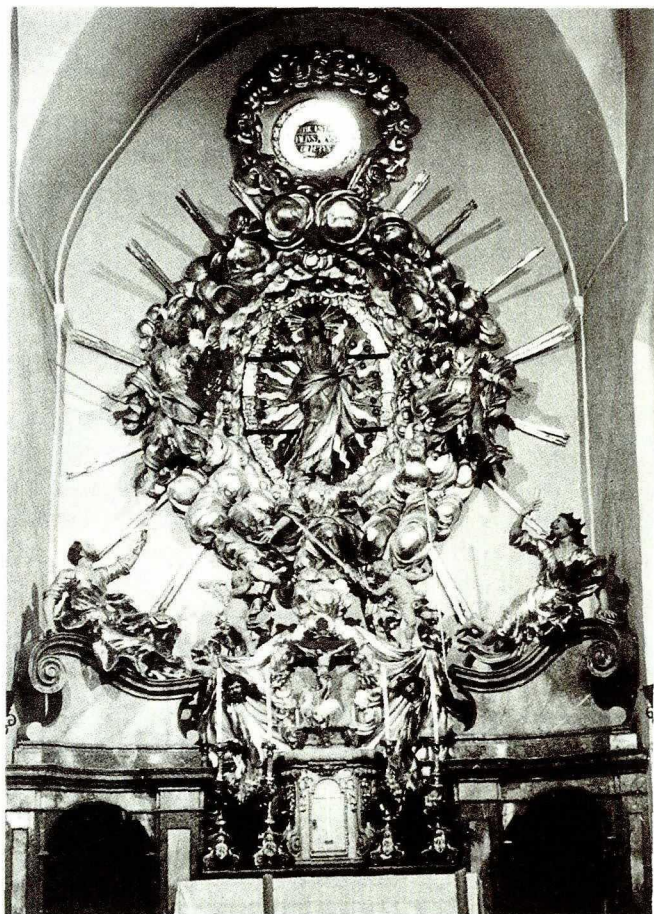
17. Gianlorenzo Bernini, *Bozzetto* sceny Przemienienia Pańskiego, około 1660, Salzburg, Muzeum Baroku, fot. wg: K. Rossacher, *Das fehlende Zeitbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri*.

Rzymu, nad którym Bernini już wiele lat wcześniej wznosił słynny baldachim-konfesję⁵⁴. Wokół tronu ukazani są święci: Atanazy, Jan Chryzostom, Ambroży i Augustyn. W oknie powyżej, które Bernini wykorzystał, podobnie jak w kaplicy Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria i w grobowcu błogosławionej Ludowiki Albertoni w San Francesco a Ripa, do wytworzenia efektu niemal mistycznego światła, widnieje gołębicą Ducha Świętego⁵⁵. Zarówno jednak terakotowy projekt (*bozzetto*) sceny Przemienienia wykonany przez Berniniego, przechowywany obecnie w Muzeum Baroku w Salzburgu (il. 17), jak i rozmaite dokumenty z epoki wyraźnie wskazują, że to właśnie scena Transfiguracji planowana była we wstępnej fazie do umieszczenia w oknie apsydy⁵⁶. Projekt – wykonany w formule *pars pro*

toto (Chrystus bowiem ukazany jest tu tylko z prorokami Eliaszem i Mojżeszem) – z nieznanых powodów, być może za sprawą zbyt wysublimowanego aspektu Teofanii na Górze Tabor, został odrzucony, zapewne w 1665 roku w czasie pobytu Berniniego we Francji. Wizja Boga-Człowieka przemienionego wobec proroków i uczniów na wysokiej górze miała zatem szansę znaleźć się wśród najbardziej monumentalnych realizacji sztuki chrześcijańskiej. Już na pierwszy rzut oka, za Rossacherem, można zauważyć, iż kształt *bozzetto* z *Transfiguratio Domini* w salzburskim Muzeum Baroku niemal idealnie odpowiada owalowi okna ponad Tronem św. Piotra. Nadto to właśnie ten apostoł wypowiedział w czasie wizji na Taborze słowa: „Mistrzu! Dobrze nam tu być, i uczynimy trzy przybytki, jeden tobie, a jeden Mojżeszowi, i jeden Eliaszowi” (Łukasz 9, 33), a w swoim *Drugim liście* (1, 16-19), rozpamiętując tę Teofanię, powiada m.in.: „I słyszeliśmy, jak ten głos doszedł z nieba, kiedy z Nim byliśmy na świętej górze”.

Przemienienie Pańskie, poza słynnym malowidłem Rafaela i *bozzettem* Berniniego, należy do najslabiej przebadanych tematów ewangelicznych sztuki nowożytnej. Gertruda Schiller w znanym opracowaniu ikonografii chrześcijańskiej doprowadza swoje rozważania tylko do około 1600 roku⁵⁷. Dzięki publikacjom Rossachera nieco więcej wiemy jednak o barokowych przedstawieniach Transfiguracji z obszaru Austrii, które mogły być w Rzeczypospolitej równie dobrze znane, jak niektóre włoskie realizacje tematu. Jedno z nich stanowi główny akcent programu fasady katedry w Salzburgu z 1. połowy XVII wieku⁵⁸. Także ta rzeźbiarska kompozycja, podobnie jak terakotowe przedstawienie Berniniego i zwieńczenie ambony w krakowskim kościele oo. Pijarów, utrzymana jest w formule *pars pro toto*, nie ma w niej bowiem apostołów – świadków Teofanii. Podczas gdy Chrystus ukazany jest na szczycie fasady, Mojżesz i Eliasz ustawieni są znacznie niżej, po Jego obu stronach.

Prawdziwym arcydziełem rzeźby epoki baroku jest ołtarz główny cysterskiego kościoła pod wezwaniem św. Jakuba w austriackim Gaaden, wykonany około 1700 roku przez Giovanniego Giulianiego – weneccjanina tworzącego niemal wyłącznie w krajach niemieckojęzycznych (il. 18)⁵⁹. Tym razem cud na Górze Tabor przedstawiony jest w całej okazałości i umiejscowiony bezpośrednio ponad tabernakulum i wieńczącym je krucyfiksem. Unoszącego się w powietrzu na tle okna w kształcie mandorli Chrystusa otaczają prorocy i apostołowie. Podczas gdy Mojżesz i Eliasz oraz jeden z trzech apostołów widnieją na tle obłoków otaczających świetlistą mandorlę Chrystusa, dwaj pozostali apostołowie znajdują się poniżej, wsparci na architektonicznym zwieńczeniu ołtarza. Niezwykle interesujący jest fakt, że zapewne za sprawą wezwania świątyni, nie Piotr, jak to ma miejsce w większości wyobrażeń Transfiguracji, lecz Jakub ze swoim atry-



18. Giovanni Giuliani, Ołtarz główny w kościele św. Jakuba w Gaaden, około 1700, fot. wg K. Rossacher, *Das fehlende Zeitbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri*.

butem w postaci łaski znajduje się poniżej Chrystusa. W kompozycję tego retabulum włączony został także *oculus* ponad grupą Przemienienia. W jego polu na tle wpadającego z zewnątrz światła widnieją słowa Boga Ojca wypowiedziane w czasie Teofanii: „HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS”. Tak jak w przypadku monstrancji w krakowskim kościele oo. Pijarów, z glorii otaczającej Chrystusa wychodzą długie i wielokrotnie promienie światła. Giuliani zatem wykorzystał nie tylko środki artystyczne, ale także światło otworów okiennych, by w iście barokowy sposób ukazać Teofanię na Górze Tabor, która była wizją Boga – światłości świata. Ołtarz ten dostarcza zatem bliskiej analogii do ołtarza w krakowskim kościele. Niestety nie udało się dotąd ustalić, czy w programie świątyni w Gaaden znajdują się (lub też znajdowały się pierwotnie) inne elementy, jak na przykład monstrancja.

3. KOŚCIOŁY POD WEZWANIEM PRZEMIENIENIA PAŃSKIEGO W POLSCE

Nie tylko pijarzy w Krakowie, ale także kapucyni w Warszawie i misjonarze w Lublinie wzniesli w okresie pomiędzy ostatnią ćwiertcią XVII wieku i 2. ćwiertcią XVIII wieku kościoły pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego. Warszawska świątynia została ufundowana przez Jana III Sobieskiego i wzniesiona według planów Tylmana Gamerskiego w latach 1683-1694. Konsekracja dokonała się w obecności całej rodziny królewskiej i dworu w rocznicę zwycięstwa pod Chocimiem, odniesionego 11 listopada 1673 roku⁶⁰. Na pamiątkę tej uroczystości w kościele wmurowano tablicę z łacińskim napisem, zawierającym w polskim tłumaczeniu następujące słowa: „Chrystusowi Zbawcy wobec uczniów przemienionemu na Górze Tabor król Polski Jan III, wykonując ślub złożony w związku ze zwycięstwem pod Chocimiem i Wiedniem wznosi ten kościół i klasztor. Stanisław Witwicki, biskup poznański, w asyście dwóch innych biskupów, 11 XI 1694 kościół ten uroczyście konsekrował przebywającym w tym klasztorze Kapucynom z prowincji tokańskiej, sprowadzonym przez wyżej wymienionego króla”⁶¹. Król był niezwykle przywiązany do ufundowanej przez siebie świątyni, w klasztorze miał nawet własną celę, w której często przebywał. Zapewne był on również fundatorem czterech obrazów – pędzla swojego nadwornego malarza, Jerzego Eleutera Siemiginowskiego – którymi ozdobiono kościół. Jednym z nich było wielkie, nie zachowane niestety, płótno z Przemienieniem Pańskim umieszczone w ołtarzu głównym⁶². Dzięki zapiskom Zygmunta Batowskiego wiadomo, że górna sfera obrazu wzorowana była na watykańskiej Transfiguracji Rafaela, dolna zaś ukazywała scenę nauczania przed tą Teofanią⁶³. Płótno Siemiginowskiego zastąpiono w 1750 roku wierną kopią górnej partii arcydzieła Rafaela, wykonaną przez Szymona Czechowicza⁶⁴. Na miejscu tego obrazu, zniszczonego, podobnie jak dzieło Siemiginowskiego, w 1944 roku podczas Powstania Warszawskiego, umieszczono w 1956 roku nową kopię malowidła Rafaela (il. 19). Tak więc, podobnie jak w krakowskim kościele oo. Pijarów, Przemienienie stanowiło zawsze główny element programu świątyni. Jak stwierdza autor XIX-wiecznej książki o kościołach Warszawy: „wezwanie [kościółka Kapucynów] odpowiadało pierwotnej myśli królewskiej: Chrystus triumfujący, albowiem smutek chrześcijaństwa w radość przemienił zwycięstwem nad niewiernymi”⁶⁵. Jak to już zostało powiedziane wcześniej, Święto Przemienienia zostało wprowadzone w Europie Zachodniej w dniu 6 sierpnia 1457 roku m.in. dla uczczenia zwycięstwa nad Turkami w 1456 roku; było więc w jakimś stopniu świętem antytyureckim, świętem wojowników o wiarę.



19. Wnętrze kościoła oo. Kapucynów w Warszawie, stan po II wojnie światowej, fot. IS PAN.

Fundacja króla Jana III miała swój precedens w Rzeczypospolitej bez mała sto lat wcześniej. Przy kolegiacie w Zamościu Jan Zamoyski – kanclerz i hetman w jednej osobie – wznosił dla siebie kaplicę grobową pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego⁶⁶. Takie wezwanie mogło pojawić się w związku z faktem, iż kanclerz odniósł swe pierwsze zwycięstwo militarne w dniu 6 sierpnia 1580 roku – w czasie wojny moskiewskiej, podczas zdobywania Wieliża. Dzięki temu właśnie zwycięstwu został hetmanem. „Owa Transfiguratio – pisze Jerzy Kowalczyk, monografista zamojskiej kolegiaty – mogła symbolizować zarazem przemianę doczesnego życia w transcendentny, wieczny byt”⁶⁷. Taka interpretacja znajduje potwierdzenie w świetle już wcześniej przywołanych uwag na temat kaplic grobowych, w których programie znajduje się Przemienienie Pańskie (niektóre z nich nadto są pod wezwaniem Przemienienia)⁶⁸. Wezwanie kaplicy Zamoyskiego odnosi się zatem do „transfiguracji” momentu historycznego czy sytuacji i pośmiertnej transfiguracji fundatora. Także Jan III został na przeszło trzydzieści lat pochowany w ufundowanym przez siebie kościele. Nawet wówczas, gdy ciało króla złożono wreszcie w 1734 roku w katedrze na Wawelu, w archiwum kościoła oo. Kapucynów w Warszawie pozostawiono jego serce, które w 1830 roku złożono do okazałego sarkofagu w kaplicy wzniesionej w 1737 dla uczczenia Augusta II Mocnego⁶⁹. Jest zatem warszawski kościół Przemienienia także mauzoleum fundatora-wojownika, a więc obydwie wspomniane wątki znaczeniowe *Transfiguratio* mają i tutaj miejsce. W związku z tym, iż obraz ukazujący Teofanię na Górze Tabor znajduje się w ołtarzu głównym, istnieć tu musi jeszcze wątek znaczeniowy związany z Eucharystią, o czym przyjdzie mówić niżej.

W 1737 roku, a więc tuż po powrocie ze studiów w Rzymie, Szymon Czechowicz namalował piękny obraz Przemienienia Pańskiego do głównego ołtarza kościoła oo. Misjonarzy w Lublinie (obecnie jest to kościół seminaryjny; il. 20-21)⁷⁰. Fundatorami lubelskiej świątyni Przemienienia Pańskiego i jej wyposażenia byli Tarłowie – biskup Bartłomiej i Jan, wojewoda lubelski, który m.in. pełnił funkcję posła Augusta II Mocnego w Rzymie. Być może za sprawą wojewody, który mógł widzieć w Italii rozmaite przedstawienia Transfiguracji, obraz lubelski wykazuje wpływ nie tylko malowidła Rafaela, ale także, czy może przede wszystkim, płótna rzymskiego artysty Marca Benefiala (mistrza Marcella Bacciarellego) z kościoła Sant'Andrea w Vetralla (niedaleko Viterbo) z około 1730 roku⁷¹. Zarówno jeśli chodzi o kompozycję, jak i kolorystykę, jest to jedno z najlepszych płócien Czechowicza i zapewne najpiękniejsze wyobrażenie Teofanii na Górze Tabor w sztuce polskiej. Ponadto dzieło to wyjątkowo dobrze zachowało się do naszych czasów, gdyż przysłonięte jest innym płótnem tego samego artysty, przedstawiającym komunię św. Stanisława Kostki. To połączenie w programie świątyni scen Transfiguracji i komunii świętej jest niezwykle



20. Ołtarz główny w kościele oo. Misjonarzy w Lublinie, 1735-1740, fot. J. Gajewski.

interesujące w kontekście programu kościoła oo. Pijarów w Krakowie. Obraz umieszczony jest w znakomitej klasy ołtarzu z drewna z lat 1735-1736, autorstwa braci Hoffmannów, tuż ponad tabernakulum, a poniżej owalnego płótna z przedstawieniem Boga Ojca i gołębiczy Ducha Świętego⁷². Jeszcze jedno wyobrażenie Ducha Świętego w postaci gołębiczy otoczonej główkami aniołów i glorią promieni wieńczy całą monumentalną strukturę retabulum. Artyści zadali sobie wiele trudu, aby w sposób szczególnie pokazać Przemienienie Pańskie jako objawienie się Trójcy Świętej; ten trynitarny aspekt Teofanii uwidoczniiony jest także poprzez trójkątny nimb Boga Ojca.



21. Szymon Czechowicz, *Przemienienie Pańskie* w ołtarzu głównym kościoła oo. Misjonarzy w Lublinie, około 1737, fot. Seminarium Duchowne w Lublinie.

Wypadnie tu jeszcze nadmienić, iż w Krakowie, pomimo istnienia kościoła oo. Pijarów, kaplicę pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego urządzono tuż przed połową XVIII wieku przy kościele Mariackim⁷³. Ogromny ołtarz z przedstawieniem Teofanii na Górze Tabor, ustawiony na wschodniej ścianie przybytku, zachował się szczęśliwie do naszych dni. Nieznany autor, tworząc swoje malowidło, czerpał z rozmaitych źródeł; jednym z nich, przynajmniej w partii z apostołami, było zapewne lubelskie płótno Czechowicza. Zanim podejmiemy próbę wskazania tekstów, które mogły złożyć się na treści ideowe świątyń w Krakowie i Lublinie, wypadnie poświęcić nieco uwagi monstrencji, stanowiącej bardzo ważny element programu krakowskiego kościoła.

4. MONSTRANCJA W KOŚCIELE OO. PIJARÓW W KONTEKŚCIE OSTENSORIÓW EPOKI BAROKU

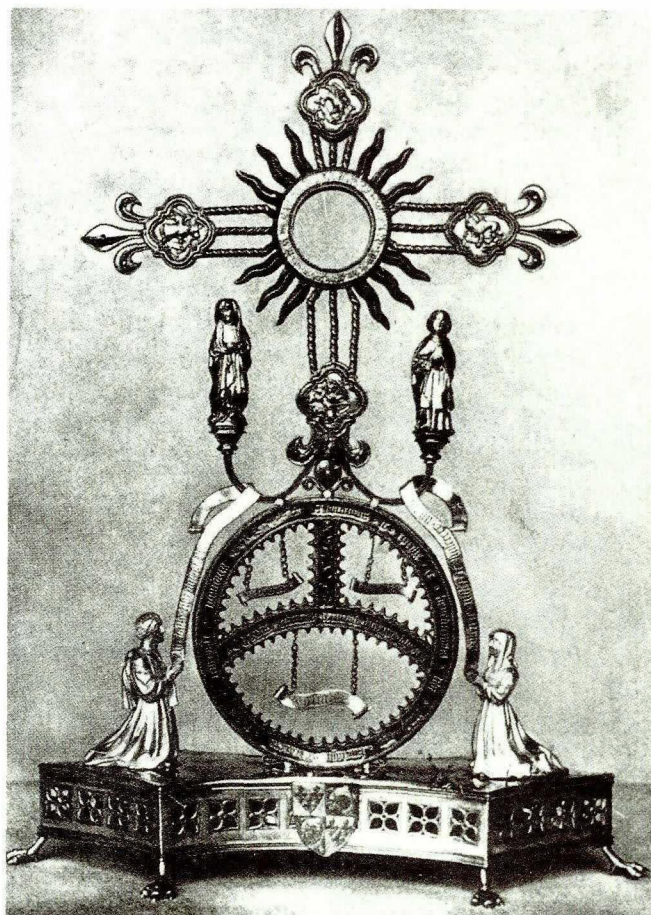
Monstrancja (inaczej nazywana ostensorium) jest jednym z najmłodszych spośród *vasa sacra* Kościoła zachodniego⁷⁴. Swoje powstanie zawdzięcza ustanowieniu święta Bożego Ciała. Miało to miejsce w 1264 roku, ale najwcześniejsze zachowane ostensoria pochodzą z XIV wieku, kiedy to zaczęto ukazywać i procesjonalnie przenosić hostię konsekrowaną, czyli Ciało Chrystusa⁷⁵. W wielu z gotyckich monstrancji w kształcie wieży koliste *reservaculum* wokół hostii otoczone jest promieniami⁷⁶. Już w XV wieku powstawały pierwsze ostensoria, które zapowiadały powszechne w epoce baroku tzw. monstrancje słoneczne – do tego typu należy monstrancja z krakowskiego kościoła oo. Pijarów⁷⁷. O monstrancjach słonecznych używanych w Polsce pisano już wielokrotnie, rzadko jednak koncentrując się na ich treściach ideowych⁷⁸. Ostensorium krakowskie jest jednak swoistym *unicum* w naszym kraju, albowiem najprawdopodobniej jest jedynym zawierającym wyobrażenie Przemienienia Pańskiego. Również w kontekście ostensoriów całej Europy stanowi egzemplarz wyjątkowy, gdyż wśród opublikowanych naczyń liturgicznych udało się odszukać dotąd tylko jeden przykład z przedstawieniem Teofanii na Górze Tabor. Monstrancja ta – datowana na 1762 rok – znajduje się w pielgrzymkowym kościele pod wezwaniem Trójcy Świętej w austriackim Sonntagberg⁷⁹. Jednakże pod sam koniec XVII wieku wykonana została przynajmniej jedna monstrancja, która częściowo zapowiada pojawienie się naszego ostensorium z Transfiguracją.

Michał Woźniak wzorowo zinterpretował niedawno monstrancję z Grabowa, ufundowaną przez proboszcza Tomasza Szulc-Prątnickiego, wykonaną przez czołowego złotnika toruńskiego, Jakuba Weintrauba (il. 23)⁸⁰. Zabytek grabowski, podobnie jak krakowski, należy do grupy ostensoriów słonecznych z ramionami. Na końcach ramion widnieją figurki dwóch świętych Janów – Ewangelisty i Chrzcziciela, pośrodku zaś dwóch świętych Tomaszów – Apostoła i Akwinaty. Bezpośrednio pod *reservaculum* znajduje się wyobrażenie Najświętszej Marii Panny jako *Mulier amicta sole*. Głorię słoneczną wieńczy korona i krucyfiks. Tuż pod koroną ukazani są Bóg Ojciec w popiersiu i gołębicą symbolizująca Ducha Świętego. Monstrancja ozdobiona jest kilkoma napisami umieszczonymi na wstęgach, z których dwa są szczególnie ważne dla naszych poszukiwań. Napis podtrzymywany przez Jana Chrzciciela głosi: „ECCE AGNUS DEI”, a ten znajdujący się w rękach Boga Ojca przywołuje słowa wypowiedziane w czasie Transfiguracji: „HIC EST FILIUS MEUS”. Myśli o ofierze krzyżowej, Eucharystii i Przemienieniu przenikają się wzajemnie. Zanim jednak powiemy

o teologicznym aspekcie Transsubstancjacji, w wyniku której Chrystus jest „rzeczywiście obecny” w hostii, a więc kiedy staje się ona Ciałem Chrystusa Przemienionego, choć krótko odnieść się należy do symbolicznego niewątpliwie kształtu *reservaculum* oraz do „słonecznego” aspektu Eucharystii⁸¹.

Jak zostało już wcześniej zauważone, *reservaculum*, w którym umieszczona jest lunula (zwana też Melchizedekiem) na umieszczenie hostii, ma kształt oktogonalny. O duchowej Ósemce oznaczającej Zmartwychwstanie (Chrystus bowiem powstał z martwych ósmego dnia tygodnia, tj. po siódnym dniu kalendarza żydowskiego, w którym wypada szabat) pisano obszernie już od II wieku⁸². Taka symbolika legła u podstaw wznoszenia na planie ośmioboku baptysteriów i znajdujących się w nich basenów chrzcielnych⁸³. Taka forma wpisana w ostensorium ma analogiczne znaczenie, służy ono bowiem do wystawiania hostii, a więc Ciała Chrystusa Zmartwychwstałego. Św. Ambroży, podobnie jak kilku innych Ojców Kościoła, dostrzegł symbolikę liczby osiem także w Transfiguracji. W swym powszechnie czytany także w czasach nowożytnych *Wykładzie do Ewangelii św. Łukasza* pisze on: „Wiedz więc, iż Piotr, Jakub i Jan śmierci nie zaznali i zasłużyli sobie być świadkami Przemienienia. Tylko trzech po ośmiu prawie dniach po słowach powyższych: «A powiadam wam prawdziwie. Są niektórzy tu stojący, co nie zazną śmierci, zanim nie ujrzą królestwa Bożego», wziął ze sobą i zaprowadził na górę. Cóż bowiem znaczą te słowa: «I stało się po tych słowach jakoby w osiem dni». Może to, iż kto słyszy słowa Chrystusa i w nie wierzy, w czasie Zmartwychwstania ujrzy chwałę Chrystusa. Ósmego bowiem dnia nastąpiło Przemienienie. I wiele psalmów ma w tytule ósemkę. A może chciał przez to nam wykazać, iż kto dla słowa Pana utraci życie swoje, znajdzie je i po zmartwychwstaniu dopełni to, co przyobieczał” (VII, 6)⁸⁴. W przeszło dziewięć stuleci później św. Tomasz z Akwinu napisał, że Przemienienie „jest sakramentem powtórnego odrodzenia”: „powiada nasze zmartwychwstanie”⁸⁵.

Od początku chrześcijaństwa Eucharystia była pojmowana jako *illuminatio*. Pięknie o tym pisali m.in. Cyryllonas i Pseudo-Dionizy, których teksty przytaczam poniżej⁸⁶. W Kościele katolickim myślenie o Eucharystii w kategoriach symboliki światła nabrało szczególnego wymiaru po wprowadzeniu święta Bożego Ciała. Już zapewne przed 1300 rokiem czytano w kościołach po komunii świętej fragment prologu z *Ewangelii św. Jana*, w którym apostoł w niezwykle wysublimowanych słowach mówi o Chrystusie jako światłości świata⁸⁷. Mistrz Eckhart – jeden z czołowych mistyków późnego średniowiecza – w swoich *Pouczeniach duchowych* powiada: „[...] gdyby jeden z dwóch ludzi, we wszystkim innym sobie równych, tylko jeden raz więcej godnie przyjął Ciało Pańskie, jaśniałby przy drugim jak słońce i doszedłby do szczególnego zjednoczenia z Bogiem [...]”⁸⁸. Z kolei św. Katarzyna ze Sieny w *Dialogu o Bożej Opatrzności czyli księdze Boskiej*



22. Monstrancja w kościele Notre Dame w Hal, 1457, fot. wg. A. Erlande-Brandenburg, *Gothic Art*.

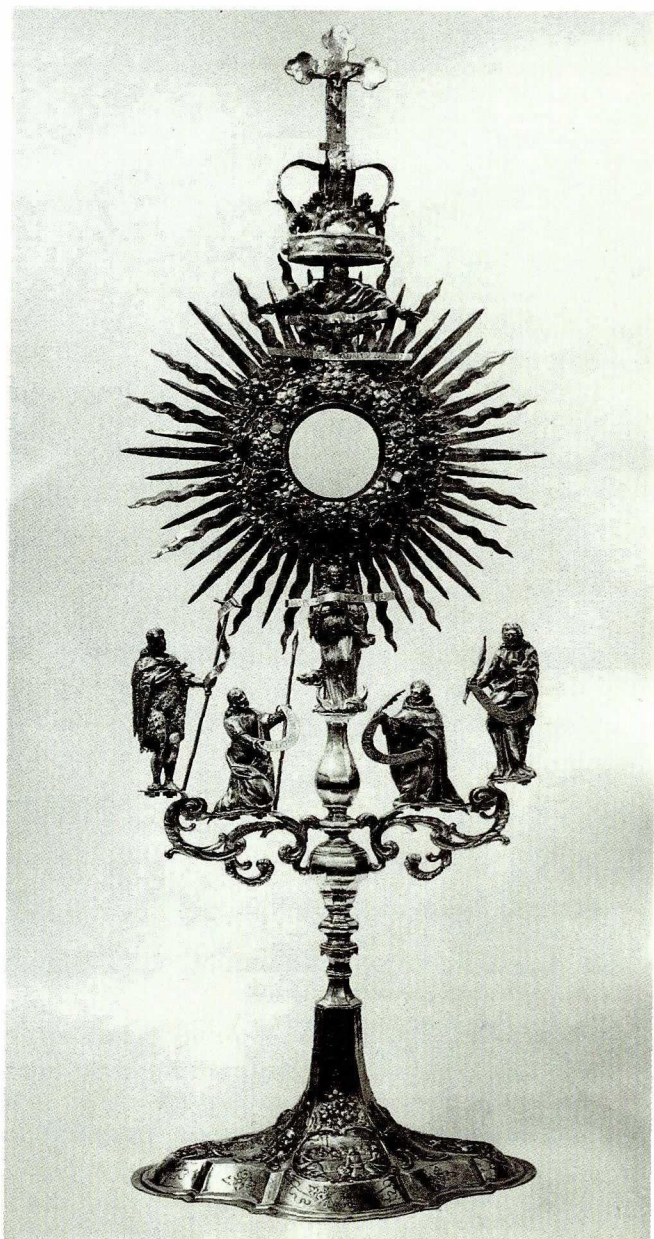
nauki takie oto słowa wkłada w usta Boga Ojca: „[...] wybrałem mych szafarzy, dla waszego zbawienia, aby przez nich rozdawana była Krew pokornego i nieskalanego Baranka, Jednorodzonego Syna mego. Powierzyłem im rozdawnictwo Słońca, udzielając im światła wiedzy, ciepła miłości boskiej i barwy zjednoczonej z ciepłem i ze światłem, to jest Krwi i Ciała Syna mego. Ciało to jest słońcem, bo jest jednym ze Mną, który jestem prawdziwym słońcem i zjednoczenie to jest tak ściśle, że nie można ich rozdzielić ani rozłączyć. [...] Słońce to nie wychodząc z kręgu swego, nie dzieląc się, zlewa światło na cały świat. Ktokolwiek chce, uczestniczy w jego ciepłe. Żadna nieczystość nie może go zbrudzić i światło jego jest zjednoczone z ciepłem, jak rzekłem. Tak samo to Słowo, mój Syn, z drogą krwią swoją, jest słońcem, całym Bogiem i całym człowiekiem, bo jest jednym ze Mną, a Ja z Nim. Moc moja nie jest oddzielona od jego mądrości, ani ciepło,

ogień Ducha Świętego nie jest oddzielony ode Mnie, Ojca ani od Syna, gdyż Duch Święty pochodzi od Ojca i Syna, i jesteście tym samym słońcem [...]”⁸⁹. Podobne myśli, które legły u podstaw wykształcenia się monstrancji promienistych, wypowiadali liczni mistycy i teologowie także w epokach renesansu i baroku⁹⁰.

Znakomitym przykładem zapowiedzi powstania monstrancji w krakowskim kościele oo. Pijarów i w Grabowie jest ostensorium w formie krzyża z otoczonym glorią promienistą *reservaculum*, ufundowane z 1457 roku przez przyszłego króla Francji, Ludwika XI, które przechowywane jest obecnie w kościele Notre Dame w Hal (il. 22)⁹¹. Pokryte jest ono niezwykle wymownymi inskrypcjami. Oto niektóre z nich: „Claro paschali gaudio sol mundio nitet radio cum Christum iam apostoli visu cernunt corporeo Orietur sicut sol Salvator mundi Ego sum lux mundi, via veritas et vita”⁹². Na tabernakulum Mina da Fiesole z 1473 roku, obecnie w kościele S. Croce we Florencji, okrąg z falistymi promieniami ukazany jest ponad drzwiczkami w centrum podniebienia belkowania⁹³. Podobny dysk z takimiż promieniami wieńczy *tempietto* z tabernakulum Padovana (obecnie w kościele podkrakowskiej Modlnicy), ufundowane w 1533 roku przez biskupa Piotra Tomickiego dla katedry wawelskiej⁹⁴. *Lumen eucharistiae* zobrazowano w niezwykle interesujący sposób na XV-wiecznym fresku w Cappella Vecchia w rzymskim klasztorze Tor de’Specchi (obok teatru Marcellusa), przedstawiającym św. Franciszkę przyjmującą komunię świętą; nad jej głową jaśnieje promieniście wielki złoty dysk⁹⁵.

5. TRANSFIGURATIO-TRANSSUBSTANTIATIO

Badacze liturgii już wiele dziesiątków lat temu wykazali, że łacińskie słowo *transfigurare* miało zarówno teologiczne, jak i liturgiczne znaczenie – oznaczało przemianę chleba i wina w Ciało i Krew Chrystusa⁹⁶. Cyryl Jerozolimski w jednej ze swych katechez z około 350 roku pisze: „Gdy [...] przyjmujesz Ciało i Krew Chrystusa, w Ciele i Krwi uczestniczysz. Stajemy się nosicielami Chrystusa, gdyż jego Ciało i Krew są dane naszym członkom. Tak więc według błogosławionego Piotra uczestniczymy w naturze Bożej”⁹⁷. Również św. Ambroży, zapewne pod wpływem teologów Kościoła wschodniego, mówił jeszcze przed końcem IV wieku o „przemienianiu chleba i wina poprzez tajemnicę świętej modlitwy”⁹⁸. Oznacza to, iż przystępujący do komunii wierni sami doznają transfiguracji. Ostateczne *transfiguratio* (greckie *metamorfosis*), czyli przebóstwienie prawdziwych wyznawców Chrystusa, dokonuje się jednak dopiero po śmierci lub też stanie się na końcu czasów, po ostatecznej Paruzji⁹⁹.



23. Jakub Weintraub, Monstrancja w kościele w Grabowie koło Lubawy, 1697, fot. Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie.

Dla Pseudo-Dionizego (Dionizego Areopagity), jednego z najbardziej wysublimowanych teologów chrześcijańskich późnego antyku, Eucharystia jest „sakramentem nad sakramentami”. Píše o tym w jednym z roz-

działów swego traktatu *O hierarchii kościelnej*¹⁰⁰. Już w czasie przygotowania do „komunii sakramentalnej”, będącej rodzajem inicjacji, wierni „kierowani są światłem Jezusa” (III, 1). W trakcie trwania mszy św. „oświeca [lich] najbardziej promienne przejawianie się Bóstwa” aż do momentu, w którym swą dobrocią Chrystus dokonuje w nich „całkowitej przemiany” (III, 10). Przyjmujący komunię doznają transfiguracji, która jest oświeceniem (*illuminatio*). Jedno z najpiękniejszych sformułowań w rozważaniach Dionizego takie zawiera słowa: „O przenajświętszy i bardzo Boski Sakramencie, podnieś tę zasłonę zagadkową, pod którą jesteś tajemniczo ukryty; pokaż się obnażonym i napełń oczy naszego pojmowania potokami czystej światłości” (III, 1)¹⁰¹. Poprzez Eucharystię wierni dostępują *illuminatio* w czasie każdej mszy świętej. Akt ostatecznej transfiguracji zapowiedziany w Przemienieniu Chrystusa dokona się na końcu czasów. W swych rozważaniach o Teofanii na Górze Tabor, zawartych w *De divinis nominibus*, Dionizy pisze: „[wtedy] staniemy się niezniszczalnymi i nieśmiertelnymi, kiedy Chrystus da nam udział w swojej szczęśliwości przestawnej [...], on nas zaleje potokiem swego pełnego blasku światła, jak się to stało z uczniami w tajemnicy Przemienienia Pańskiego, oświeci również swoją światłością intelektualną naszą duszę [...], będziemy [wówczas] równi aniołom i synami bożymi, ponieważ będziemy dziećmi zmartwychwstania”¹⁰².

Myślenie o Eucharystii w kategoriach *transfiguratio* i *illuminatio* jest obecne nie tylko w pismach Cyryla Jerozolimskiego i Pseudo-Dionizego. Cyryllonas – syryjski diakon żyjący na przełomie IV i V wieku – jest autorem sześciu poematów, które mają wielkie znaczenie dla poznania ówczesnej teologii i liturgii syryjskiej¹⁰³. Jego *Poemat o Eucharystii* takie m.in. zawiera strofy:

Pan ze swą gromadką
wszedł do Wieczernika.
Zajął pierwszy miejsce,
a po Nim uczniowie,
usiedli i patrzyli,
jak jadł i przemienił się.
Baranek pożywał Baranka,
Pascha pożywała Paschę.
Pan dopełnił dzieła Ojca
i zaczął dzieło własne.
Zamknął Prawo i otworzył Przymierze Nowe. [...]
Jego oblicze zajaśniało jak słońce,
jego członki stały się promienne
[...]. Jego myśli płonęły jak światła
[...]. Objawił to, co zakryte i co miało nadejść
rzeczy tajemne, które były obiecane¹⁰⁴.



24. Wystawienie Najświętszego Sakramentu w kościele Przemienienia Pańskiego w Krakowie, fot. A. Rzepecki.

Teksty Ojców Kościoła studiowano niezwykle skrupulatnie przez całe średniowiecze i w czasach nowożytnych. Tomasso Campanella w traktacie *De sacramento Eucharystiae*, napisanym w 1. ćwierci XVII wieku, cytuje obficie wypowiedzi greckich oraz łacińskich Ojców, a szczególnie często św. Tomasza w Akwinu¹⁰⁵. Pisma św. Ambrożego, Dionizego Areopagity czy takich autorytetów jak Akwinata znajdowały się zapewne wśród tekstów, jakie studiowali krakowscy pijarzy¹⁰⁶. Ich biblioteka wzbogacała się w szybkim tempie, szczególnie po utworzeniu Studium Teologii Spekulatywnej, co nastąpiło w tym samym 1724 roku, w którym rozpoczęto budowę kościoła pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego¹⁰⁷. Na program ich świątyni złożyć się mogły również wniosły myśli mistyków, takich jak

Mistrz Eckhart. W jego cytowanych już wcześniej *Pouczeniach duchowych* czytamy: „[...] Mieszkający w tobie Bóg będzie je kierował ku wnętrzu i wyzwał zaś do cielesnych ograniczeń rzeczy doczesnych, by mogły biec ochoczo ku rzeczom Bożym, w twoim zaś ciele, wzmocnionym Jego Ciałem, dokona się odnowa. W niego bowiem mamy się przemienić i z Nim zjednoczyć (2 Kor 3, 18), tak by to co Jego, stało się naszym, nasze zaś – Jego; by nasze serce i Jego stały się jednym sercem, nasze ciało i Jego – jednym ciałem [...]”¹⁰⁸.

6. ZAKOŃCZENIE

Program krakowskiego kościoła (podobnie jak zapewne również programy świątyń pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego w Warszawie i Lublinie) zawiera zatem niezwykle wzniosłe, nie w pełni dziś uświadamiane sobie przez wiernych, treści ideowe. Może on być całkowicie czytelny jedynie w czasie takich mszy świętych, podczas których monstrancja z konsekrowaną hostią ustawiana jest na tronie ponad tabernakulum, poniżej Baranka, który je wieńczy, i widziana na tle malowidła w ołtarzu (il. 24). W pełni uczestnicząc w takiej ofierze, wierni doznają pierwszego stopnia transfiguracji przez słuchanie słowa Bożego, wygłaszanego z ambony ozdobionej grupą Przemienienia; następny stopień ma miejsce w czasie *consecratio* i *elevatio*, kiedy przeistoczony chleb staje się Ciałem Chrystusa i zostaje wystawiony; trzeci stopień *transfiguratio* następuje po przyjęciu komunii. Takie kolejne przemienienia wiernych „godnie przyjmujących Ciało Pańskie” mają doprowadzić do ostatecznej Transfiguracji, czyli zjednoczenia z Chrystusem w Trójcy jedynym w blasku Wiecznej Światłości. Jak powiada Paweł Apostoł w *Drugim Liście do Koryntian*: „my wszyscy, odkrytym obliczem patrząc w zwierciadło na chwałę Pańską, w ten sam obraz się przemieniamy z jasności w jasność” (3, 18)¹⁰⁹.

O istnieniu takiego wysublimowanego programu kościoła krakowskiego zdaje się zaświadczać wspomniany już panegiryk ku czci wielkiego dobrodzieja kościoła, biskupa Konstantego Felicjana Szaniawskiego, z 1724 roku, pt. *Hekatomba składająca się z jednego Baranka dla Boga-Człowieka Jezusa Chrystusa przemienionego na Górze Tabor*¹¹⁰. Jest w nim mowa o rozmaitych „transfiguracjach”, ale pominięty jest niemal zupełnie problem *transfiguratio-transsubstantiatio*, który tak dla niego, jak i uczonych Ojców oraz braci zakonnych był zapewne oczywisty. O tym, że w mniejszym lub większym zakresie potęga wyobrażeń Transfiguracji i przede wszystkim Święta Przemienienia były rozumiane przez wiernych uczęszczających do kościoła oo. Pijarów, świadczą liczne modlitwy do

Przemienienia Pańskiego opublikowane w 1908 roku. Jedna z nich takie m.in. zawiera słowa:

Cudowny Boże przez Twe przemienienie,
Strapienie nasze obróć w pocieszenie¹¹¹.

Inna zaś nawołuje:

Przyjmij Boże nasze pienie.
Niech, którzy tu chwalim Ciebie,
Wychwalamy wiecznie w niebie¹¹².

TRANSFIGURATIO-TRANSSUBSTANTIATIO:

OBSERVATIONS ON THE ICONOGRAPHICAL PROGRAMME OF THE CHURCH OF PIARISTS IN CRACOW

S u m m a r y

1. The perfectly preserved programme of the church of the Transfiguration belonging to the order of Piarists in Cracow has never been studied. The church was erected between 1724 and 1728 on the site of a chapel with the same dedication (consecrated in 1685). Its programme consists of four principal elements: the high altar, the tabernacle, the monstrance and the pulpit. The high altar of the church executed *al fresco* by Franciszek Eckstein includes the scene of the Transfiguration being a version of the famous painting by Raphael presently housed in the Vatican Pinacoteca (fig. 2-3). The theophany is placed in a sort of a niche and illuminated by a hidden source of light. Above this scene there are represented God the Father with a triangle nimbus and two flying angels holdind-ing an inscription with the words uttered by Him during the Transfiguration: HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS. The carved tabernacle is topped with the Lamb of God (fig. 4); it also serves as the throne for the monstrance. The latter, which is placed on it only during major feasts, and particularly during the Feast of the Transfiguration (6 August), belongs to the type of radial monstrance with arms (fig. 5-6). It depicts the teophany on Mount Tabor in a pars pro toto-like manner as it lacks images of Moses and Elijah while all three apostles – St Peter, St John and St James are placed on a kind of arms beneath the glory. The images of God the Father and the Dove of the Holy Spirit are placed over the octogonal *reservaculum* for consecrated Host. The fourth, and at the same time the last element of the programme of the church is the pulpit whose summit is adorned with another rapresentation of the Transfiguration carved again in a pars pro toto-like manner; this time Christ is seen only with Moses and Elijah (fig. 7-8).

2-3. The paper presents the Cracow programme on the backdrop of earlier and contemporary representations of the Transfiguration. The analysis focuses on

those paintings which are (or were originally) placed on high altars such as the Raphael famous masterpiece (once in the church San Pietro in Montorio, fig. 13) or the panel by Girolamo Mazzola dated 1556 in the church of San Giovanni Evangelista (Parma, fig. 14). Of great importance for this investigation are representations of the of the Transfiguration produced in the Baroque period. It is quite possible that the scene of this theophany was originally planned for the Cathedra Petri in the Vatican Basilica (fig. 16). In the Barock Museum in Salzburg there is a Gianlorenzo Berninini's *bozzetto* depicting the theophany at Mount Tabor (fig. 17). As Kurt Rossacher has demonstrated it shape fits perfectly to the window above the Cathedra which is now filled with the Dove of the Holy Spirit. Perhaps the project of the altar with the Transfiguration appeared to be too sophisticated and therefore given up, most probably in 1665 during Bernini's visit to France. However there are to be found some other churches with the Transfiguration adorning their high altars to this day. Of these one is in Austria and two further in Poland; all of them belong to religious orders. In the Cistercian church of St James in Gaaden the theophany is shown above the tabernacle and both Christ and the words "HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS" are placed against windows so that their light plays important part in the representation of the vision (fig. 18). As to the churches in Poland, both dedicated to the Transfiguratio one is in Warsaw and the other in Lublin. The church of Capuchins in Warsaw was founded by the King Jan III Sobieski. Since its consecration in 1694 a version of Raphael's Transfiguration is always in its high altar (fig. 19). The church in Lublin was founded in 1730s for the Missionary order. The scene of the Metamorphosis in its high altar was executed by a renowned Polish painter Szymon Czechowicz who was educated in Rome (fig. 20-21). His canvas shows some impact of Marco Benefial's Transfiguration in the duomo of Vetralla.

4. One of the most important element of the programme under investigation is the monstrance. It appears to be almost unique piece since to my knowledge there is only one more ostensorium including the scene of the Transfiguration (fig. 5-6). The latter example dating from 1760 is preserved in the church of the Trinity in Sonntagberg (Austria). However one can find some monstrances which through inscriptions placed on them clearly refer to the Transfiguration. Among such ostensoria is the one (dated 1696) from the church in Grabowo being the product of the workshop run by Jakub Weintraub in Toruń (fig. 23). It depicts some saints and the Virgin Mary beneath the glory as well as the Dove of the Holy Spirit, God the Father and a cross above. God the Father holds an inscription which reads: "HIC EST FILIUS MEUS". Like the monstrance in the Piarists church in Cracow also the one from Grabowo refers not only to „real presence” of Christ in the consecrated host (being the result of *transsubstantiatio*) but also to transfiguratio.

5-6. Dom Willmart and other scholars dealing with liturgy have long time ago shown that already in the late Antiquity the word *transfigurare* (in Greek *metamorphosis*) meant the conversion of the whole substance of the bread and wine into the whole substance of the Body and Blood of Christ. As Cyril of Jerusalem

put it: "For thus we come to bear Christ in us, because His Body and His Blood are diffused through our member; thus, it is that, according to the blessed Peter, «we become partakers of the divine nature»" (*Mystagogical Catechesis*, IV, 3). Also Saint Ambrose in his *De fide* (4,124) says on "the transfiguration" of the bread and wine through of the mystery of saint prayer. On the conversion of the bread and wine as the act of transfiguration says Tommaso Campanella in his *De Sacramento Eucharystiae* written in the first quarter of the 17th cent. It means that Christians by receiving the eucharist are transfigured. In the most beautiful way that idea was expressed by Pseudo-Dionysius in his *De Ecclesiastica Hierarchia* (III, 1-10). For him each *communio* is *illuminatio*. He says: "O most divine and sacred sacrament: Lift up the symbolic garments of enigmas which surrounded you. Show yourself clearly to our gaze. Fill the eyes of our mind with a unifying and unveiled light" (III, 3, 2). However the final Transfiguration will take place only at the end of times. His *De Divinis Nominibus* (I, 4) reads: "In most holy contemplation we shall be ever filled with the sight of God shining gloriously around us as once it shone for the disciples at the divine transfiguration [...] we shall be united with Him [...] we shall be strack by His blazing light". Eucharist as mystic vision and as *illuminatio* and *transfiguratio* is present in numerous writings of Middle Ages. Beautiful thoughts on these matters are to be found among others in some texts of Saint Catherina of Siena and Meister Eckhart. Besides it is well known how great was impact of the writings of Pseudo-Dionysius also trough the Renaissaace and Baroque periods.

Sophisticated thoughts concerning eucharist and the Transfiguration must have been well known to Piarists in Cracow. They were in possession of the well furnished library; in 1724, the year of consecration of the corner stone of the church, they founded the Studio of Speculative Theology. Moreover the same year the bishop of Cracow – Felicjan Konstanty Szaniawski, one of the founders of the church (who also consecrated it in 1728) published a small book titled *Hecatombe uno constans Agno Deo Homini Christo Iesu in Monte Thabor Transfigurato*. In it he discusses in a number of ways the words *transfiguratio* and *transfigurare* although he vaguely touches the matter of *transfiguratio-transsubstantiatio*, which for him as well as for learned Piarists alike must have been obvious.

How should be read the programme of the Cracow church of the Transfiguration, which, needless to repeat, is fully perceived only during the great feasts when the monstrance with consecrated Host is placed on its throne, above the tabernacle and seen on the background of the scene of the Transfiguration in the apse (fig. 24). There are three stages of the *transfiguratio* of the true believers taking part in such a Mass. The first stage takes place when they are listenig the "word of God" from the pulpit, which is also adorned with the scene of the Transfiguration; the second stage occurs during the *consecratio* and *elevatio*, while the third takes place during *communio*. However the final union with Christ i.e. the final *metamorphosis*, as said above, will take place only after the death or at the end of times.

The strong cult of Christo Transfigurato is alive even now a days. Every year the Feast of the Transfiguration (6 August) is celebrated at least three days. During this *triduum* are singed numeros songs written for this church during the past three centuries.

PRZYPISY

* Pragnę podziękować oo. pijarom w Krakowie za możliwość wielokrotnego studiowania programu kościoła Przemienienia Pańskiego. Szczególną wdzięczność winien jestem o. Adamowi Pitali SchP za stymulujące rozmowy i obdarowanie cennymi publikacjami. Dziękuję również drowi Wojciechowi Marcinkowskiemu i Adamowi Rzepeckiemu; pierwszy z nich wspierał mnie w dotarciu do traktatu napisanego na cześć bpa Konstantego Felicjana Szaniawskiego, z okazji budowy kościoła Przemienienia, drugi zechciał wykonać na użytek tej pracy kilka bezcennych fotografii. Chciałbym też wyrazić wdzięczność oo. kapucynom w Warszawie i księżom w dawniejszym kościele oo. Misjonarzy w Lublinie za informacje o ich świątyniach. Dr Jacek Gajewski zechciał uprzejmie wypożyczyć zdjęcie ukazujące ołtarz główny w lubelskim kościele pomisjonarskim.

¹ *Mszal z czytaniem*, oprac. ks. T. Loska SI, Katowice 1987, s. 1372-1374.

² O ile mi wiadomo, nie istnieje dotąd opracowanie, które podawałoby dane o liczbie kościołów Przemienienia Pańskiego w świecie łacińskim. Wg M. Jędówny (*Nabożeństwo do Tajemnicy Przemienienia Pańskiego*, Kraków 1993, s. 10) w granicach obecnej Polski znajduje się 168 kościołów i kaplic obrządku rzymskokatolickiego pod wezwaniem Przemienienia Pańskiego. Ich liczba nie jest zatem mała, ale tylko trzy z nich – kościół oo. Kapucynów na ul. Miodowej w Warszawie, kościół oo. Misjonarzy, obecnie seminarjny, w Lublinie i, przede wszystkim, kościół oo. Pijarów w Krakowie – wyróżniają się bogatymi treściami ideowymi i wysoką klasą artystyczną. Na temat święta Przemienienia w liturgii i sztuce w Polsce zob.: W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w sztuce polskiej*, Lublin 1987, s. 231-235.

³ J. B. Ferreres, *La Transfiguration de Notre Seigneur. Histoire de sa fête et de sa messe*, „Ephemerides Theologicae Lovanienses”, 1928, t. V, z. 4, s. 630-643; V. Grumel, *L'ancienneté de la Fête de la Transfiguration*, „Revue des Etudes Byzantines”, XIV (1956) 209-210; J. Tomajean, *La Fete de la Transfiguration*, „L'Orient Syrien”, V (1960) 479-482; K. Rozemond, *Les origines de la fete de la Transfiguration*, „Studia Patristica”, 1987, t. XVII, z. 2, s. 591-593. Zob. też: R. W. Pfaff, *New Liturgical Feasts in Later Medieval England*, Oxford 1970, s. 13-39; B. Nadolski, *Liturgika*, t. II: *Liturgia i czas*, Poznań 1991, s. 122. Na temat święta Przemienienia w Polsce zob.: J. Kalinowska, *Kaplica Jana Hinczy w Katedrze na Wawelu i jej malowidła ścienne*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 1991, s. 133-235, szczeg. s. 201-202.

⁴ Rozpamiętywanie Przemienienia w tę właśnie niedzielę wprowadził papież Leon Wielki około połowy V wieku. Papież jest też autorem pięknej homilii o Transfiguracji, w której komentuje m.in. słowa wypowiedziane przez Jezusa do apostołów, gdy zstępował z nimi z Góry Tabor: „Nikomiu nie mówicie o widzeniu, aż Syn Człowieczy zmartwychwstanie” (Mt 17,9-10); zob.: Św. Leon Wielki, *Mowy*, przeł. bp K. Tomczak, w: *Pisma ojców Kościoła*, red. J. Sajdak, Poznań 1957, s. 229-236 (*Mowa* 51.). Transfiguracja ukazywała bowiem wg Leona Wielkiego nie tylko „chwałę Chrystusa w całym blasku” i nie tylko zapowiadała Drugie Jego Przyjście, ale także Jego Zmartwychwstanie.

⁵ H. Riesenfeld, *Jesus transfiguré. L'arrière plan du récit évangélique de la Transfiguration de Notre Seigneur*, Copenhagen 1947. Na temat symboliki światła zob.: J. Mizio-

łek, *Sol verus. Studia nad ikonografią Chrystusa w sztuce pierwszego tysiąclecia*, Wrocław 1991, s. 85-106; tenże, *Transfiguratio Domini in the Apsse at Mount Sinai and the Symbolism of Light*, „Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes”, 53(1990) 42-60, tabl. 2-8. Ogólnie o ikonografii Przemienienia, zob. m.in.: A. De Waal, *Ikonographie der Transfiguration in der älteren Kunst*, „Römische Quartalschrift”, 16 (1902) 25-40; E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln-Opladen 1964, szczeg. s. 25-50; G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, trans. by J. Seligman, vol. I, Lund, London 1969, s. 145-152. Zob. też: G. M. Toscani, *Il pensiero cristiano nell'arte*, vol. I, Bergamo 1960, s. 251-258.

⁶ Polski przekład J. Muczkowskiego (*Sztuka klasyczna. Wstęp do włoskiego Renesansu*, Kraków 1931, s. 137) nie jest zbyt dokładny; por.: H. Wölfflin, *Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance*, trans. by P. and L. Murray, London 1952, s. 135-136.

⁷ Żadna z Ewangelii ani *Drugi List św. Piotra Apostoła* (1,17-20) nie wymieniają nazwy „świętej góry”, na której dokonana się Transfiguracja, nadto Psalm 89, 13 głosi: „Tabor i Hermon z imienia twego radować się będą”. Po raz pierwszy o Górze Tabor jako miejscu Teofanii pisał około 350 roku Cyryl Jerozolimski (*Katechezy*, XI, 16). Od tego czasu ta właśnie góra jest powszechnie łączona z Przemienieniem; zob. teksty zebrane w tomie *Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej*, oprac. P. Iwaszkiewicz, w: *Ojcowie żywi*, XIII, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 1996, s. 84, 109, 127, 234, 240-241, 279-280, 315, 335-336.

⁸ A. Olszewski, A. Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego i klasztor Pijarów*, w: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia*, 2, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1978, s. 95-108, il. 140 i 142, 209, 229, 284, 888. Zob. też: A. Pitala SchP, *Kolegium Pijarów w Krakowie*, w: *Nasza przeszłość. Studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, Kraków 1962, s. 57-81; tenże, *Kolegium Pijarów w Krakowie*, Kraków 1994.

⁹ Pitala, *Kolegium Pijarów*, 1962, passim; tenże, *Kolegium Pijarów*, s. 7-23. Na temat sprowadzenia pijarów do Polski i ich pierwszych konwentów zob.: H. Samsonowicz, *Pierwsze konwenty Pijarów w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, LII (1990) 92-112.

¹⁰ Zob. przypisy 50-63.

¹¹ P. H. Pruszczyk, *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa albo kościoły, y co w nich jest widzenia godnego i znacznego*, Kraków 1745, s. 40-44; O. Zagórski, *Architekt Kucper Bazanka około 1680-1726*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVIII (1956) 110-111.

¹² Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 96, 102 nn.

¹³ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971, s. 370; Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 96-99.

¹⁴ Na temat założenia Studium i działalności pedagogicznej pijarów zob.: Pitala, *Kolegium Pijarów*, 1994, s. 27-121; tenże, *Przyczynki do dziejów polskiej prowincji Pijarów*, Kraków 1993, s. 67-124. Zob. też tom materiałów z konferencji naukowej: *Wkład pijarów do nauki i kultury w Polsce XVII-XIX wieku*, pod red. I. Stasiewicz-Jasiukowej, Warszawa 1993.

¹⁵ Dziełko nosi datę 11 maja 1724 roku; opublikowała je Oficyna wydawnicza Jakuba Matyaskiewicza.

¹⁶ Z. Prószyńska, *Eckstein Franciszek*, w: *Słownik Artystów polskich i obcych w Polsce działających* (cytowany dalej jako SAP), t. II, Warszawa 1975, s. 154-155; J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo e il tardo Barocco in Polonia*, w: *Barocco fra Italia e Polonia*, a cura di J. Ślaski, Warszawa 1977, s. 111-129, szczeg. s. 120, il. 103; Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 99-100.

¹⁷ Ostatnie płótno Rafaela, a szczególnie jego górna partia ukazująca Przemienienie Pańskie, cieszyło się niezwykłą popularnością w całej Europie.

¹⁸ Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 100, il. 209.

¹⁹ Tamże, s. 105, il. 888. Informacja o ustawianiu monstrancji na tronie pochodzi od o. Adama Pitali.

²⁰ Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 102, il. 229.

²¹ Jędrówna, *Nabożeństwo*, s. 10-11. Dobrym przykładem kultu Transfiguracji w krakowskim kościele oo. Pijarów jest modlitewnik wydany na początku tego stulecia: *Modlitwy do Przemienienia Pańskiego*, Kraków 1909.

²² Olszewski, Swoboda, *Kościół pw. Przemienienia Pańskiego*, s. 99. Sprawa tej kopii wykonanej przez Łuszczkiewicza na samym początku jego kariery artystycznej jest zupełnie przemilczana przez M. Rzepińską w jej monograficznym zarysie dokonań swego pradziadka – artysty i uczonego w jednej osobie: *Władysław Łuszczkiewicz: malarz i pedagog*, Kraków 1983. Przytacza ona jednak (s. 12-13) interesujące dokumenty z 1849 roku, kiedy artysta uzyskał stypendium w Paryżu; zalecano mu wówczas usilne studiowanie „arcydzieł Rafaela”.

²³ W kościele oo. Pijarów fresk z Przemienieniem znajduje się w rodzaju wykuszu; w jego bocznych ściankach umieszczone są okna. Ukryte źródło światła zastosował Bernini m.in. w kaplicy Cornaro ze słynną *Ekstazą św. Teresy* w rzymskim kościele Santa Maria della Vittoria i w kaplicy błogosławionej Lodoviki Albertoni w kościele S. Francesco a Ripa. Zob.: J. Białostocki, *Gianlorenzo Bernini*, Warszawa 1980, nr 15 i 26.

²⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z Wulgaty: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie J. Wujka, Kraków 1962, s. 1169 n., 1198, 1124 n.

²⁵ Na ten temat zob.: Dinkler, *Das Apsismosaik*, s. 32 n. il. 6-7 n.; nie ma pewności czy reprodukowane i omawiane przez tego badacza przedstawienia na tzw. lipsanotece z Brescii (IV wiek) i drewnianych drzwiach w Santa Sabina w Rzymie (V wiek) rzeczywiście ukazują Transfigurację.

²⁶ Tamże, *passim*; Miziołek, *Sol verus*, s. 85-106, il. 83-84; tenże, *Mozaiki w bazylice na Synaju. Nowe uwagi na temat źródeł obrazowania i treści ideowych*, w: *Księga Jubileuszowa na 80. urodziny prof. Lecha Kalinowskiego* [w druku] (z literaturą przedmiotu).

²⁷ A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. II: *Iconographie*, Paris 1946, s. 195.

²⁸ F. Manns, *Un sceau de la Transfiguration*, „Liber Annus”, XXV (1975) 164-170, tabl. 46. Tu także mowa o innych formach z przedstawieniami Transfiguracji do wykonywania eulogii; dwie z nich noszą łacińską inskrypcję: „TRANSFIGURATIO DOMINI NRI IHV XRI” (zob.: G. Schlumberger, A. Blanchet, *Sigillographie de l'Orient*, Paris 1943, s. 127-128), jedna jest greckiego pochodzenia (zob.: V. Laurent, *Corpus des sceaux de l'empire byzantin*, t. V, z. 1, Paris 1963, nr 793; obydwie te pozycje cytuję za Manns'em, przyp. 19 i 20).

²⁹ G. Curzi, *La decorazione musiva della basilica dei SS. Nereo e Achilleo in Roma: materiali ed ipotesi*, „Arte Medievale”, 1993, t. VII, z. 2, s. 21-45; R. Wisskirchen, *Leo III und die Mosaikprogramme von S. Apollinare in Classe in Ravenna und SS. Nereo Achilleo in Rom*, „Jahrbuch für Antike und Christentum”, 34 (1991) 139-151; *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III in Paderborn* [Katalog der Ausstellung, Paderborn 1999], hrsg. von Ch. Stiegemann und M. Wemhoff, vol. II, Mainz 1999, nr IX. 24, s. 638-640 (z literaturą przedmiotu).

³⁰ D. Giunta, *I mosaici dell'arco absidale della basilica di SS. Nereo e Achilleo e l'eresia adozionista*, w: *Roma e l'età carolingia* [Atti delle giornate di studio a cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma], Roma 1976, s. 195-200; Curzi, *La decorazione*, s. 30-33. Herezja ta głosi, iż Chrystus mógł zostać Synem Bożym dzięki łasce otrzymanej od Boga, tak jak zwykli ludzie.

³¹ Dinkler, *Das Apsismosaik*, il. 17 do tekstu na s. 48-49; W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1989, s. 74-77, il. 4. Zob. też: W. Krönig, *Zur Transfiguration der Cappella Palatina in Palermo*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 19(1956) 162-179, il. 4 do tekstu na s. 168-170. Autor omawia przede wszystkim przedstawienia Przemienienia Pańskiego w XII-wiecznych mozaikach Cappella Palatina w Palermo i w katedrze pobliskiego Monreale. Sceny

Teofanii ukazane są pomiędzy oknami na południowych ścianach transeptów – takie właśnie ich umiejscowienie sugeruje podobną symbolikę światła do tej w Gurk i Schwarzhendorf.

³² Tamże, il. 5 do tekstu na s. 171-174.

³³ M. L. Thérèl, *Les portails de la Charité-sur-Loire. Etude iconographique*, w: *Congrès Archéologique de France* (t. CXXV, session, 1967 [Nivernais]), Paris 1967, s. 86-103.

³⁴ Kalinowska, *Kaplica Jana Hinczy*, s. 214.

³⁵ J. Leclercq, *Pietro il Venerabile*, Milano 1991, s. 239-249 (pierwsze francuskie wydanie tej książki ukazało się w 1946).

³⁶ Tamże, s. 240. Tekst homilii znajduje się w *Patrologia Latina* (vol. CLXXXIX, col. 953-972). Oficjum na święto Przemienienia przedrukowuje Leclercq (*Pietro*, s. 281-289). Piotr Wielebny pisał nawet listy do zakonników opiekujących się sanktuarium na Górze Tabor, wyrażając swój zachwyt nad faktem, iż jest im dane przebywać w miejscu, w którym miała miejsce Teofania.

³⁷ M. L. Thérèl, *Pierre le Vénérable et la création iconographique au XII^e siècle*, w: *Pierre Abélard et Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du XII^e siècle* [Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, no. 546, Abbaye de Cluny 2 au 9 juillet 1972], Paris 1975, s. 733-744.

³⁸ Kalinowska, *Pietro*, passim.

³⁹ Na temat dalmatyki zob.: Toscano, *Il pensiero*, il. 229 do tekstu na s. 256; K. Ros-sacher, *Die Metamorphose der Kaiserdalmatica und Berninis Konzept für St. Peter*, „Alte und Moderne Kunst”, 119 (1971) 2-13.

⁴⁰ R. Goffen, *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989, s. 137-140, il. 102; *La Collezione Farnese. I dipinti lombardi, liguri, veneti, toscani, umbri, romani, fiamminghi. Altre scuole. Fasti Farnesiani*, Napoli 1995, s. 31-32 (z bibliografią). Już na początku XVII wieku kaplica otrzymała nowe wezwanie i obraz Belliniego został z niej zabrany.

⁴¹ Obraz znajduje się obecnie w Cappella del Crocifisso.

⁴² B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520-1620*, „Rocznik Sztuki Śląskiej”, IV (1967) 7 n. (nr 50 do tekstu na s. 106 i nr 57 do tekstu na s. 111); T. Dobrzyński, *National Museum in Warsaw: Catalogue of the Medieval Painting*, Warszawa 1977, s. 299-301, nr 94.

⁴³ Literatura na temat tego arcydzieła jest ogromna, zob. m.in.: E. H. Gombrich, *The Ecclesiastical Significance of Raphael's Transfiguration*, w: *Ars auro prior. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 241-243; C. King, *The Liturgical and Commemorative Allusions in Raphael's Transfiguration and Failure to Heal*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 45 (1982) 148-159; F. Mancinelli, hasło katalogowe, w: *Raffaello in Vaticano*, Milano 1984, s. 307-309, nr 116 (z bibliografią). Zob. też: H. von Einem, *Die „Verklärung Christi” und die „Heilung des Besessenen” von Rafael*, Wiesbaden 1966, passim; K. Weil Garris Posner, *Leonardo and Central Italian Art: 1515-1550*, New York 1974, s. 3-16; K. Oberhuber, *Raphaels „Transfiguration”. Stil und Bedeutung*, Stuttgart 1982.

⁴⁴ Zob. m.in.: M. Eberhardt, *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunst-literatur von Klassizismus und Romanik*, Baden-Baden 1972; H. B. Johnson, *Religious Imagery and Popular Communication*, w: *Vistula Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery*, Uppsala 1984, s. 93-121, szczeg. s. 104-109; *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a catalogo a cura di G. Bernini Pazzini, S. Massari, Roma 1985, s. 177-181.

⁴⁵ A. Mezzetti, *Girolamo da Ferrara detto da Carpi. L'opera pittorica*, Milano 1977, s. 8-9, 66, il. 11-13. Dzieło Girolamo jest ogromnym freskiem z lat 1525-1526, pokrywającym jedną ze ścian zakrystii bolońskiego kościoła San Michele in Bosko, zawiera on też scenę z opętanym chłopcem.

⁴⁶ Na temat obrazu Przemienienia namalowanego przez Rubensa do jezuickiego kościoła pod wezwaniem Trójcy Świętej w 1604 roku (obecnie w Musée des Beaux Arts w Nancy) zob.: Ch. Göttler, „Barocke” *Inszenierung eines Renaissance-Stücks*, w: *Diletto e meraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst der Renaissance bis zum Barock*, hrsg. von Ch. Göttler ua. Emsdetten 1998, s. 167-189, il. 2. Zob. też: *La Transfiguration de Rubens*. [Catalogue de l'exposition, Musée des Beaux Arts], Nancy 1990.

⁴⁷ K. Weil-Garris, *La morte di Raffaello e la „Transfigurazione”*, w: *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1990, s. 179-187.

⁴⁸ J. Jungic, *Joachimist Prophecies in Sebastiano del Piombo's Borgherini Chapel and Raphael's Transfiguration*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 51 (1988) 66-83, szczeg. 79 n.

⁴⁹ Tamże, passim.

⁵⁰ Rysunki te reprodukuje i omawia F. Hartt (*Michelangelo Drawings*, New York 1971, il. 170-174).

⁵¹ Zob. *L'Abbazia di S. Giovanni Evangelista in Parma*, Parma 1976, passim. Również Tycjan jest autorem płótna z Przemienieniem Pańskim, które znalazło się w ołtarzu głównym; mowa o kościele San Salvatore w Wenecji; zob.: H. E. Wethey, *The Paintings of Titian*, vol. I, London 1969, s. 163, cat. 146.

⁵² A. M. Fioravanti Baraldi [i in.], *Pittura bolognese del '500*, vol. II, Bologna 1986, il. na s. 662 do tekstu na s. 631 n.; *La pittura in Italia: Il Cinquecento*, vol. II, Milano 1988, il. na s. 831.

⁵³ K. Rossacher, *Das fehlende Zeitbild des Petersdomes: Berninis Gesamtprojekt zur Cathedra Petri*, „Alte und Moderne Kunst”, 95 (1967) 1-21; t e n ż e, *Taube oder Transfiguration im Zentrum der Glorie des Petersdomes*, „Römische Historische Mitteilungen”, 22 (1980) 247-262. Zob. też: R. Kuhn, *Berninis Modello einer „Verklärung Christi” im Salzburger Barockmuseum*, w: *Imagination und Imago. Festschrift Kurt Rossacher* [Schriften des Salzburger Barockmuseums, 9], Salzburg 1983, s. 135-146.

⁵⁴ Na temat tronu, który jest w rzeczywistości dziełem sztuki karolińskiej, zob.: L. Ness, *A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian Court*, Philadelphia 1991 (z wcześniejszą literaturą przedmiotu).

⁵⁵ Na temat symboliki światła w epoce baroku zob. m.in.: J. R. Martin, *Baroque*, New York 1967, s. 223-248.

⁵⁶ Rossacher, *Das fehlende*, il. 2 i 10; t e n ż e, *Taube*, s. 247-262, szczeg. s. 257, il. 1-5; Kuhn, *Berninis*, il. 1-2 i 4. We wszystkich tych publikacjach zamieszczony jest fotomontaż ukazujący scenę z *bozzetto* w oknie ołtarza kościoła św. Piotra. Gdyby projekt został zrealizowany, scena Transfiguracji miałaby około 3,5 m. wysokości; *bozzetto* ma 52 cm wysokości. Pochodzi ono ze słynnej sienieńskiej kolekcji Chigi-Saracini (Bernini, jak wiadomo, był zatrudniany przez papieża Aleksandra VII Chigi), skąd zostało sprzedane w 1966 roku.

⁵⁷ Schiller, *Iconography*, s. 145-152. Zob. też: E. Sauer, *Sub voce: Verklärung Jesu*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, 1965, vol. X, szp. 709-712; J. Myslivec, *Verklärung Christi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, vol. IV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, szp. 416-421. Kilkadziesiąt przykładów przedstawień Transfiguracji z tej epoki zestawia A. Pigler (*Die Barockthemen*, vol. I, Budapest 1974, s. 295-300).

⁵⁸ K. Rossacher, *Die Metamorphose. Künstlerentwürfe des römischen Barock* [Katalog der Ausstellung vom 20. Juni bis zum 23. September 1979, Salzburger Barockmuseum], Salzburg 1979, il. na s. 22 do tekstu na s. 23.

⁵⁹ K. Rossacher, *Giulianis Hochaltar von Gaaden und Gianlorenzo Bernini*, „Alte und Moderne Kunst”, 135 (1974) 13-15; t e n ż e, *Die Metamorphose*, il. na s. 46 do tekstu na s. 47.

⁶⁰ Na temat tego kościoła zob.: J. Bartoszewicz, *Kościół warszawskie rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym*, Warszawa 1855, s. 214-232. A. Bartzakowa, *Kościół Kapucynów (Zabytki Warszawy)*, Warszawa 1982.

⁶¹ Bartzakowa, *Kościół*, s. 27-28.

⁶² M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Wrocław 1974, s. 145-146. Wszystkie cztery obrazy (poza Przemienieniem) były to płótna przedstawiające: św. Feliksa, św. Bonawenturę i Anioła Stróża) pokazano na warszawskiej wystawie (zob.: *Polska sztuka kościelna XVIII, XIX i XX w. Katalog wystawy*, Warszawa 1932, s. 28-29). Z nich, niestety, tylko Przemienienie Pańskie nie zostało zreprodukowane. Nie udało mi się dotąd odszukać nawet jednej fotografii tego dzieła.

⁶³ Archiwum IS PAN, zespół śp. prof. Zygmunta Batowskiego, teka 17 *quatro*; Karpowicz, *Jerzy Eleuter*; s. 145-146.

⁶⁴ Z. Prószyńska, *Szymon Czechowicz*, w: SAP, t. I, s. 401-402; Bartzakowa, *Kościół*, s. 48 i 107. Czechowicz, podobnie jak wcześniej Tylman z Gameren (który przekazał do klasztoru całą swoją bogatą bibliotekę), związał się na dobre z kościołem kapucynów – był tercjarzem kapucynów i tu został pochowany w 1775 roku. Kopia dzieła Rafaela, znajdująca się obecnie w ołtarzu, została wykonana przez Marię Manteuffel. W Warszawie istnieje jeszcze jeden kościół, który od początku ma w swoim ołtarzu głównym ogromną – mierzącą około 7 m – kopię Transfiguracji Rafaela. Chodzi tu o kościół pod wezwaniem św. Augustyna ufundowany na Woli pod sam koniec XIX wieku przez A. Potocką. Fundatorami ołtarza z 1898 roku byli członkowie rodziny Sobańskich. Niestety nie wiadomo, kto jest autorem znajdującego się w nim płótna.

⁶⁵ Bartoszewicz, *Kościół warszawskie*, s. 218.

⁶⁶ J. Kowalczyk, *W kręgu kultury dworu Jana Zamojskiego*, Lublin 1980, s. 258-261.

⁶⁷ Tenże, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, s. 131.

⁶⁸ Zob. przyp. 37 i 39-40. Wypadnie jeszcze dodać, że scena cudu na Górze Tabor zdobi także sarkofag biskupa wrocławskiego, Jana Sicza ze Sciborowicz, z 1617 roku w katedrze w Nysie; zob: Kalinowska, *Pietro*, s. 202. Wezwanie Przemienienia nosi XVII-wieczny kościółek cmentarny w Sobocie (w jego ołtarzu nadto znajduje się obraz z tym tematem); zob: S. Kozakiewicz, J. A. Miłobędzki, *Powiat łowicki*, w: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. II: *Województwo Łódzkie*, pod red. J. Z. Łozińskiego, Warszawa 1954, s. 169-170.

⁶⁹ Bartzakowa, *Kościół*, s. 29, 31-34, 54 n.; M. Rożek, *Groby królewskie w Krakowie*, Kraków 1977, s. 89-94, 136-139. M.in. za sprawą imienia zwycięzcy spod Wiednia opiekę nad kościołem roztoczyli obydwaj królowie z dynastii Wettynów i Stanisław August. Ostatni król Polski przyczynił się walenie do uroczystego świętowania stuletniej rocznicy sprowadzenia zakonu do Rzeczypospolitej, którą obchodzono 6 sierpnia 1781 roku, w święto Przemienienia Pańskiego; zob. na ten temat: Bartoszewicz, *Kościół warszawskie*, s. 225-228.

⁷⁰ J. Orańska, *Szymon Czechowicz 1689-1775*, Poznań 1948, s. 63-67, il. 23. Zob. też: *Księga Pamiątkowa Trzechsetlecia Zgromadzenia Księży Misjonarzy (1625-1925)*, Kraków 1925, s. 203.

⁷¹ Obraz Benefiala reprodukuje i krótko omawia R. Wittkower: *Art and Architecture in Italy 1600-1750 (Pelican History of Art)*, Harmondsworth 1982, il. 328 do tekstu na s. 468. Zob. też: *La pittura in Italia. Il Settecento*, vol. I, Milano 1990, il. 568. Na nawiązanie przez Czechowicza do tego obrazu zwraca uwagę Z. Prószyńska: *Szymon Czechowicz*, w: SAP, t. I, s. 401.

⁷² J. Gajewski, *Z Wiednia i Pragi(?)*, przez Lubnice do Puław, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. VI, cz. 3: *Między Wschodem a Zachodem*, pod red. T. Chrzanowskiego, Lublin 1992, il. 19 do tekstu na s. 208-209.

⁷³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościóły i klasztory Śródmieścia*, 1, pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 27, il. 168. Warto w tym miejscu dodać, że już w 1597 roku ufundowano w krakowskim kościele oo. Dominikanów

kaplicę pod tym samym wezwaniem, która niestety nie zachowała się do naszych czasów; zob.: J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520-1620*, Warszawa 1973, s. 127.

⁷⁴ L. Perpeet-Frech, *Die gotischen Monstranzen im Rheinland*, Düsseldorf 1964, passim; A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 76-80, 157-163.

⁷⁵ O wzrastającym kulcie Eucharystii zob.: M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991. Zob. też: P. Browe, *Die eucharistischen Wunder des Mittelalters*, Breslau 1937.

⁷⁶ Zob. Bochnak, Pagaczewski, *Polskie rzemiosła*, il. 52, 118-122.

⁷⁷ Perpeet-Frech, *Die gotischen*, il. 24, 225, 240, 243.

⁷⁸ Zob. m.in.: J. Samek, *Problematyka XVII-wiecznej monstrancji z kościoła Dominikanów w Lublinie*, „Folia Historiae Artium”, 19(1983) 99-109; M. Woźniak, *Rozwój formy monstrancji promienistych z warsztatów złotniczych Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo XIII” (Nauki Humanistyczno-Społeczne – z. 176), 1989, s. 121-157.

⁷⁹ F. X. Noppenberger, *Die eucharistische Monstranz des Barockzeitalters*, München 1958, s. 61-62 (bez ilustracji; autor omawia ten zabytek w podrozdz. *Ikologische Unika*). Należy nadmienić, że tabernakulum w kościele w Capranica (Lacjum) zdaje się przedstawiać scenę Przemienienia w formule *pars pro toto* (Chrystus w otoczeniu proroków), która umiejscowiona jest powyżej *spottello*; zob.: H. Caspary, *Das Sakramentstabernakel in Italien bis zum Konzil von Trent: Gestalt, Ikonographie und Symbolik, kultische Funktion*, München 1964, il. na s. 199 do tekstu na s. 39.

⁸⁰ M. Woźniak, *Ostensorium eucharystyczne z Grabowa*, „Rocznik Historii Sztuki”, XVII (1988) 277-284.

⁸¹ Na temat transsubstancjacji i „rzeczywistej obecności” zob. m.in. rozważania Tommaso Campanelli zawarte w *De sacramento Eucharystiae* (Tommaso Campanella, *I sacri segni: Inediti Theologicorum Liber XXIV: De sacramentis II*, testo critico e traduzione a cura di R. Amerigo, Roma 1966, s. 87 n., 114 n., 124 n.), który powołuje się często na słowa św. Tomasza z Akwinu. Zob. też: A. Piolanti, *Transustaziacione*, w: *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano 1954, szp. 432-433; B. G. Lane, *The Altar and Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandis Painting*, New York 1984, s. 41-77.

⁸² R. Staats, *Ogdoas als ein Symbol für die Auferstehung*, „Vigiliae Christianae”, 26 (1972) 29-52. Zob. też: F. W. Deichmann, *Archeologia chrześcijańska*, przeł. E. Jastrzębowska, Warszawa 1994, s. 83.

⁸³ Zob. F. J. Dölger, *Zur Symbolik der altchristlichen Taufhauses. Das Oktagon und die Symbolik der Achtzahl*, „Antike und Christentum”, 4 (1934) 153-187; R. Krautheimer, *Introduction to the Iconography of Medieval Architecture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 5 (1942) 9-12.

⁸⁴ Św. Ambroży, *Wykład Ewangelii według św. Łukasza*, przeł. W. Szoldrski, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. XVI, Warszawa 1977, s. 257.

⁸⁵ S. Thomae Aquinatis, *Summa theologiae*, Pars III et Supplementum, Taurini-Romae 1948 (Questio XLV, 4, ad 2); *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Poznań 1994, s. 138.

⁸⁶ Zob. przyp. 100-105.

⁸⁷ Zob. O. von Simson, *Katedra gotycka*, przeł. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 87 n.

⁸⁸ Mistrz Eckhart, *Traktaty*, przeł. W. Szymona, Poznań 1987, s. 54.

⁸⁹ Św. Katarzyna ze Sieny, *Dialóg o Bożej Opatrzności czyli księga Boskiej nauki*, przeł. L. Staff, Poznań 1987, s. 193 n.

⁹⁰ Zob.: Ch. Trinkaus, *Humanists on the Sacraments*, w: tenże, *In Our Image and Likeness*, vol. II, London 1970, s. 633 n.

⁹¹ Perpeet-Frech, *Die gotischen*, il. 225 do tekstu na s. 76 n.; A. Erlande-Brandenburg, *Gotbic Art*, trans. by M. Paris, New York 1989, il. 610.

⁹² Perpeet-Frech, *Die gotischen*, s. 76.

⁹³ *Santa Croce, la basilica, le cappelle, i chiostri, il museo*, a cura di U. Baldini, Firenze 1983, il. na s. 18.

⁹⁴ J. Miziołek, *Opus egregium ac spectandum. Il tabernacolo eucaristico di Gianmaria Mosca, detto il Padovano, per la Cattedrale di Cracovia*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXVII (1993), Heft 23, S. 303-336, szczeg. S. 324-327, il. 13.

⁹⁵ A. Middeldorf-Kosegarten, *Zur Bedeutung der Sienser Domkuppel*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 21 (1970), il. 12 do tekstu na s. 87.

⁹⁶ D. A. Wilmart, *Transfigurare*, „Bulletin d'ancienne literature et d'archologie chrétiennes”, I (1911) 282-292; V. Saxer, *Figura Corporis et Sanguinis Domini. Un formule eucharistique des premiers siècles chez Tertullien, Hippolyte et Ambrose*, „Rivista di Archeologia Cristiana”, 47 (1971) 65-89; J. N. D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, s. 326-336. Zob. też: O. von Simson, *The Sacred Fortress*, Chicago 1948, s. 47-48; t e n z e, *Das Abendländische Vermächtnis der Liturgie*, w: t e n z e, *Von der Macht des Bildes im Mittelalter*, Berlin 1993, s. 11-54, szczeg. s. 30.

⁹⁷ *Katecheza o Ciele i Krwi Pańskiej*, IV, 3; cyt. wg: M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, t. II, Warszawa 1982, s. 334-336. Zob. też: Kelly, *Początki doktryny*, s. 328.

⁹⁸ *De fide*, 4, 124; Św. Ambroży z Mediolanu, *O wierze*, przeł. I. Bogaszewicz, Warszawa 1970, s. 147. Zob. też: Tommaso Campanella, *Isacri segni*, s. 125: „Gli antichi padri dissero che il pane e il vino si convertono nel corpo e nel sangue di Cristo, benché non tutti abbiano adoperato il termine conversione, ma alcuni dicano *mutazione*, altri *translazione*, altri *transfigurazione*, altri *grasfusione* [...]”.

⁹⁹ G. I. Mantzaridis, *Przebóstwienie człowieka. Nauka świętego Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, przeł. I. Czaczkowska, Lublin 1997, szczeg. s. 56-61.

¹⁰⁰ *Dzieła świętego Dionizyusza Areopagity*, tłum. E. Bułhak, Kraków 1932, s. 195-210 (rozdz. III: „O ceremoniach spełnianych w Eucharystii”). Przekład ten jest niestety daleki od ideału, jego autor wierzy nadto, iż Dionizy żył w czasach apostołskich, nie zaś około 500 roku, jak się powszechnie przyjmowało już w czasach, gdy dokonywał swego tłumaczenia. Zob.: Pseudo-Dionysius, *The Complete Works*, trans. By C. Lubheid [Classics of Western Spirituality], London 1987, s. 209-224. Na temat twórczości i oddziaływania pism Pseudo-Dionizego zob. teksty J. Pelikana i J. Leclercq w wstępie do tejże książki (s. 11-32).

¹⁰¹ *Dzieła świętego Dionizyusza*, s. 199; Pseudo-Dionysius, *The Complete*, s. 212.

¹⁰² *Dzieła świętego Dionizyusza*, s. 10; Pseudo-Dionysius, *The Complete*, s. 52-53. Ten i inne teksty z epoki przytaczam i omawiam w książce *Sol verus* (s. 101-103).

¹⁰³ Na temat tego autora zob.: I. Ortiz de Urbina, *Patrologia syriaca*, Roma 1965, s. 86; B. Altaner, A. Stuiber, *Patrologie*, Freiburg 1978, s. 347.

¹⁰⁴ Św. Efrem, Cyrillonas, Balaj, *Wybrane pieśni i poematy syryjskie*, tłum. W. Kania, w: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, t. XI, Warszawa 1973, s. 89-105; *Ausgewählte Schriften der syrischen Dichter: Cyrillonas, Baläus, Isaak von Antiochien und Jakob von Sarug*, übersetzen von P. S. Landersdorfer, [Bibliothek der Kirchenväter, vol. VI], München 1913, s. 30-39. Nie udało mi się dotrzeć do ostatniego krytycznego wydania poematów Cyrillonasa z komentarzem: C. Vonna, *I carmi di Cirillona*, Roma 1963.

¹⁰⁵ Tommaso Campanella, *Isacri segni*, passim.

¹⁰⁶ Na temat studiowania tekstów wczesnochrześcijańskich zob.: Trinkaus, *Humanists*, passim. O oddziaływaniu pism Dionizego zob.: K. Froehlich, *Pseudo-Dionysius and the Reformation of the Sixteenth Century*, w: Pseudo-Dionysius, *The complete*, s. 33-46; H. van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function*, vol. II: 1344-1460, Groningen 1990, s. 207-214.

¹⁰⁷ Na temat tegoż Studium i biblioteki zob.: Pitala, *Kolegium Pijarów*, s. 27-121. Wartość biblioteki w czasach budowy i urzędowania kościoła wymaga dalszych studiów.

¹⁰⁸ Mistrz Eckhart, *Traktaty*, s. 51.

¹⁰⁹ W homilii na święto Przemienienia w 1662 roku znany teolog, Gian Paolo Oliva, mówił o Transfiguracji jako „l'avvenire del grande Luminare”, zob.: tenże, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico*, vol. I-III, Roma 1659-1673, kazanie nr 23.

¹¹⁰ Zob. przyp. 15. O biskupie piszą: L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. II, Kraków 1852, s. 230-234; K. R. Prokop, *Poczet biskupów krakowskich*, Kraków 1999, s. 190-193; żaden z autorów nie wspomina traktatu. Warto dodać, że pojawienie się w tytule tego dziełka „Agnus dei” może wiązać się z faktem, iż Junosza – herb biskupa – przedstawia właśnie baranka.

¹¹¹ *Modlitwy do Przemienienia Pańskiego*, s. 22-23.

¹¹² Tamże, s. 15.