

Michał Kurzej

NIE TYLKO FONTANA. INNOWACJE W TWÓRCZOŚCI KRAKOWSKICH ARTYSTÓW CECHOWYCH NA PRZEŁOMIE XVII I XVIII WIEKU*

Monografista twórczości Baltazara Fontany – Mariusz Karpowicz – podkreślał, że twórca ten nie był w Polsce jedynym propagatorem form wywodzących się ze sztuki Berniniego¹. Badacz ten rozbudował jednak dorobek artysty, kreując go na wszechstronnego projektanta oraz architekta i wiążąc z nim niemal wszystkie dzieła nawiązujące do aktualnej sztuki rzymskiej w Krakowie i okolicach – co sugerowałoby raczej przeciwną konkluzję. Fontana został więc uznany za autora lub projektanta wielu dzieł, powstałych nie tylko po ostatniej wzmiance o jego pobycie w Polsce, ale też długo po jego śmierci. Rozważania nad twórczością mniej znanych artystów działających współcześnie z wybitnym sztukatorem, warto więc zacząć od krytycznego przeglądu tych atrybucji.

Szczególnie kuriozalne jest związanie z Fontaną hełmów wież kościoła św. Anny, które zdaniem Karpowicza zrealizowano według modelu (zachowanego w Muzeum UJ) wykonanego przez Fontanę w czasie jego pobytu w Krakowie². Najprawdopodobniej projektantem hełmów, wykonanych w roku 1775, był Sebastian Sierakowski³, a datowanie modelu na przełom XVII i XVIII wieku jest wykluczone ze względu na jego ornamentykę z zastosowaniem *campanulli*. Również hełm wieży katedralnej powstał długo po ostatecznym wyjeździe sztukatora z Krakowa, w drugiej dekadzie wieku

* Pragnę podziękować dr. Andrzejowi Betlejowi, dr. Józefowi Skrabskiemu i dr. Michałowi Wardzyńskiemu za konsultacje i cenne uwagi krytyczne, które okazały się bardzo pomocne w przygotowaniu niniejszego tekstu.

¹ M. K a r p o w i c z, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 73-74.

² Zob. M. K a r p o w i c z, *Baldasara Fontana 1661-1733. Un Berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990, s. 198; K a r p o w i c z, *Baltazar Fontana*, s. 76.

³ J. L e p i a r c z y k, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769-1775)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”. Prace z Historii Sztuki 9(1971), s. 204.

XVIII. Mimo to Karpowicz uznał go za pierwowzór zwieńczenia dzwonnicy kościoła w Caronie w szwajcarskim baliwacie Lugano, które uchodzi za ok. 60 lat starsze⁴. Z dorobku Fontany należy też wykreślić ołtarze w pińczowskim kościele Reformatów (wyk. w latach 1748-1749), gdyż przypuszczenie, że powtarzają one formy wcześniejszych nastaw, rzekomo projektowanych przez Fontanę, wydaje się zupełnie niewiarygodne⁵. Datowanie przemawia również przeciwko wiązaniu z tym artystą projektu relikwiarza Domku Loretańskiego w krakowskim klasztorze Klarysek, ponieważ dzieło to powstało najprawdopodobniej między latami 1718 i 1729. W tym przypadku głównym argumentem natury artystycznej była rzekoma zależność relikwiarza od nagrobka św. Jacka⁶. Ta sama sytuacja dotyczy obramienia portretu biskupa Denhoffa. Datowanie tego dzieła, określone przez Karpowicza na rok 1702, jest błędne, ponieważ według inskrypcji ufundował je Kazimierz Łubieński jako nominat chełmski, którym został dopiero 14 grudnia 1705, czyli ponad dwa lata po ostatnim świadectwie pobytu Fontany w Krakowie⁷. Mimo bardzo wątpliwych podstaw, atrybucja ta stała się podstawą rekonstrukcji nagrobka założycieli klasztoru w Hradisku koło Ołomuńca, przedstawionej przez Pavla Suchánka⁸. Na polski okres twórczości Fontany przypadło wprawdzie wykonanie obramień portretów biskupów Małachowskiego i Dąbskiego (il. 1), a także epitafium Jana Morsztyna w kościele Reformatów, ale związek tych dzieł z twórczością Fontany jest

⁴ Por. K a r p o w i c z, *Baltazar Fontana*, s. 76; t e n ż e, *Szwajcarski refleks krakowskich hełmów*, „Ikonothea” (16)2003, s. 9-18.

⁵ Por. K a r p o w i c z, *Baltazar Fontana*, s. 76.

⁶ Por. tamże, s. 16. Relikwiarz nie figuruje w inwentarzu z 1718 r., a został uwzględniony w roku 1729 (zob. J. Ż m u d z i ń s k i, *Relikwiarz w kształcie Domku Loretańskiego*, [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich* [katalog wystawy], Kraków 1999, s. 118-120).

⁷ *Terminum ante quem* wyznacza data prekonizacji Łubieńskiego na biskupstwo krakowskie, którą otrzymał 7 maja 1709 (zob. B.S. K u m o r, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. I, Kraków 1998, s. 528). Jakub Sito przypuszczał, że autor epitafium mógł pracować przy wykonaniu ołtarzy przytęczowych fary w Dobromilu. Badacz ten uznał za dzieło ucznia Fontany figury z kaplicy Grobu Bożego w Przeworsku, znajdujące się obecnie w Bonowie, przypuszczając, że ich autorem mógł być Wojciech Brzeski lub Jan Buri (Baure). Jednak uznanie tych snycerzy za bezpośrednich uczniów sztukatora jest nieporozumieniem, wynikającym z nadinterpretacji tekstu Olgierda Zagórowskiego z 1959 r. Por. J. S i t o, *Thomas Hutter (1696-1745). Rzeźbiarz późnego Baroku*, Przemyśl–Warszawa 2001, s. 199; O. Z a g ó r o w s k i, *Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21(1959), nr 1, s. 120-121.

⁸ Por. P. S u c h á n e k, *K vůlš cti a slávi. Umíní a mecenat opatů kláštera Hradisko v 18. století*, Brno 2007, s. 117, il. 53 i s. 307-308, przyp. 16.

mniej wyraźny i ogranicza się do zastosowania niektórych awangardowych elementów, połączonych z bardziej tradycyjnymi w dość eklektyczne całości, niemające analogii w potwierdzonych dziełach artysty.

Wszystkie te atrybucje zostały oparte nie na przekonującej argumentacji, ale jedynie na założeniu, iż Fontana był jedynym artystą, który znał i rozumiał sztukę Berniniego na tyle dobrze, by zaprojektować wspomniane dzieła oraz wprowadzić szereg rozwiązań wcześniej nieznanymi w sztuce polskiej⁹. W ten sposób zainteresowanie postacią Fontany, zupełnie zrozumiałe ze względu na niezrównaną jakość artystyczną jego prac, doprowadziło do przecenienia jego roli jako przedstawiciela artystycznej awangardy o genezie rzymskiej w Krakowie. Tendencja ta odwróciła uwagę badaczy od innych twórców, których prace, o wiele mniej wybitne, często jednak wyprzedzały nowatorskie rozwiązania stosowane przez genialnego sztukatora. Nie są to wyłącznie cytaty z dzieł samego Berniniego, ale też inne motywy wykazujące zależność od aktualnej sztuki włoskiej.

Na wielotorowe przenikanie do Małopolski rozwiązań wywodzących się z twórczości Berniniego, zwrócił ostatnio uwagę Piotr Krasny, omawiając jeden z bardziej spektakularnych przykładów tego zjawiska, jakim jest ambona w farze szczeperskiej. Zauważył on, że „małopolscy i ruscy snycerze nie potrzebowali koniecznie nauczyciela z Włoch, aby pozyskać jaką taką wiedzę o rozwiązaniach stosowanych przez Berniniego”, a także stwierdził, iż „skoro powiedziano już niemało o wielkiej rewolucji artystycznej, jaką był Fontanowski wystrój krakowskiego kościoła św. Anny [...] można poświęcić nieco uwagi poszukiwaniu jej skromnych precedensów”¹⁰.

Szczególnym przykładem naśladowania w Krakowie dzieła wybitnego włoskiego architekta już za jego życia jest monumentalna klatka schodowa w klasztorze Karmelitów na Piasku. Starano się w niej powtórzyć konstrukcję w weneckim opactwie benedyktynów przy kościele San Giorgio Maggiore¹¹, wzniesioną w latach 1643-1645 według projektu Baltazara Longheny¹².

⁹ Por. Karpowicz, Baltazar, s. 38.

¹⁰ P. Krasny, *Ambona w kościele św. Mikołaja w Szczeperszynie. Przyczynek do recepcji wzorów berninowskich w sztuce polskiej około roku 1700*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, red. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 239-249.

¹¹ Podobieństwo klatki schodowej na Piasku do rozwiązań weneckich z pierwszej połowy wieku XVII zauważył Michał Rożek, *Kościół Karmelitów na Piasku. Przewodnik dla zwiedzających*, Kraków 1990, s. 20. Nie wskazał on jednak jej bezpośredniego pierwowzoru.

¹² A. Hopkins, *Baldassare Longhena 1597-1682*, Milan 2006, s. 104-132.

(il. 2). Krakowska klatka musiała być ukończona w 1674 r. (którą to datę uwieczniono na tablicy pod figurą *Matki Boskiej*, ustawioną naprzeciw wejścia), powstała więc jeszcze przed sprowadzeniem projektów weneckiego architekta do Gostynia.

Kolejnym dziełem przeszczepiającym motywy nieznane dotychczas w Polsce na grunt krakowski był zapewne ołtarz główny w kościele Dominikanów, wykonany w latach 1680-1681 przez Franciszka Ciernia i Jerzego Hankisa. Anna Dettloff, zestawiając przekazy ikonograficzne i archiwalne dotyczące tego retabulum, słusznie zauważyła, iż kontynuowało ono lokalną tradycję wielkich drewnianych, obficie złożonych nastaw, ugruntowaną przez ołtarze w kościołach św. Katarzyny i Bożego Ciała¹³. Retabulum dominikańskie różniło się jednak od nich ażurową kompozycją pól, pozwalającą na wprowadzenie do wnętrza struktury rzeźbiarskiej światła, padającego wprost na widza. Zastosowanie takiego rozwiązania wyraźnie zastrzeżono w umowie, według której „trzecia część ołtarza [...] tak ma być accomodowana, aby przez tę trzecią część widać było światło przez okno za ołtarzem pomienionym zostające. Na miejscu także obrazu w środku ma być snycerską robotą wyrobiona iaka persona, koło której by także światło widać było”¹⁴. Wpływ na wygląd ołtarza mógł mieć ówczesny przeor – o. Tomasz Schmyth, który zawarł umowę z wykonawcami, lub fundatorzy¹⁵. Światło świecące zza pleców figury należało do rozwiązań charakterystycznych dla twórczości Berniniego, stając się w jego dziełach ważnym elementem kompozycji¹⁶. W przypadku dominikańskiego retabulum, genezy takiego rozwiązania należy raczej

¹³ A. Dettloff, *Nieistniejący XVII-wieczny ołtarz główny w kościele Dominikanów w Krakowie w świetle źródeł archiwalnych i przekazów ikonograficznych*, „Rocznik Krakowski” 72(2006), s. 133-139.

¹⁴ Archiwum OO. Dominikanów w Krakowie, sygn. Kr 21, k. 30r.-30v. Por. także: Dettloff, *Nieistniejący XVII-wieczny ołtarz*. Tam stwierdzenie, jakoby „Hankis zobowiązał się zrealizować części stolarskie, natomiast prace nad dekoracjami snycerskimi prowadził Franciszek Cierni” (s. 137), które nie ma oparcia w cytowanych archiwaliach. Pierwszego z wykonawców określono wprawdzie jako stolarza, a drugiego jako snycerza, ale w tekście umowy nie wspomniano o podziale obowiązków między nimi.

¹⁵ M. Siejkowski, *Świątelnica Pańska*, Kraków 1743, s. 354: „Za staraniem tego O [Schmytha] Ołtarz Wielki, który zgorzał R. 1668. nowy inny od fundamentu wystawiony, z wielu ialmużn różnych Dobrodzieiów, iako to JAśnie O. X. Jędrzeia Trzebieckiego Bisk: Krak: Jmci Pana Michała z Zarzewa Dąbrownego, y JMci P. Jadwigi Małóżnki jego, y Nayprz: JMci X. Macieja z Rawnice Niwickiego, Proboszcza Tyczyńskiego, Kanonika Jarosł: y innych Dobrodzieiów, za których z obligacyami przyjęte fundacye.”

¹⁶ Karpowicz, *Baltazar Fontana*, s. 57.

szukać w wielkich ażurowych retabulach drewnianych, popularnych w Bawarii i Austrii¹⁷.

Pierwszy z autorów krakowskiego retabulum jest zapewne tożsamy z czynnym na Morawach Franciszkiem Zürnem mł.¹⁸, którego inne dzieła w Polsce nie są znane. Znacznie więcej wiadomo o krakowskiej działalności Jerzego Hankisa, który nawet jeśli przy tym zamówieniu wykonał tylko prace stolarskie – co sugeruje Anna Dettloff¹⁹ – to niedługo później kierował już warsztatem, który samodzielnie realizował zlecenia z zakresu małej architektury wraz z ich dekoracją rzeźbiarską²⁰. Do najwcześniejszych dzieł Hankisa należy ołtarz główny kościoła parafialnego w Książu Wielkim, wykonany w 1682 r. Zwraca on uwagę skośnym dostawieniem pól bocznych, ale przede wszystkim rozwiązaniem pola głównego, w którym umieszczono obraz podtrzymywany przez figury aniołów i putta. Pierwowzorem takiej kompozycji był zapewne ołtarz w rzymskim kościele Santa Maria in Montesanto, zaprojektowany przez Carla Rainaldiego, a zrealizowany przez Filipa Carcaniego w roku 1677²¹ (il. 3). Oczywiście krakowski snycerz raczej nie poznał tego dzieła z autopsji, ale może za pośrednictwem rysunków, lub – co bardziej prawdopodobne – innych środkowoeuropejskich nawiązań²². Warto dodać, że niedługo później na południowych rubieżach Małopolski – w podolinieckim kościele Pijarów – powstał pierwszy okazały ołtarz niearchitektoniczny (il. 4). Ma on formę olbrzymiej ramy, dekorowanej ornamentem małżowinowo-chrzastkowym i figurami aniołów, trzymających girlandy na

¹⁷ M. W a r d z y ń s k i, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji zakonu paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620-1705*, Warszawa 2009, s. 206, przyp. 20.

¹⁸ Tamże, s. 258, przyp. 364. Dettloff (*Nieistniejący XVII-wieczny ołtarz*, s. 137) dopuszcza też możliwość identyfikacji Ciernia z Franciszkiem Zürnem st. Na temat Zürnów zob. ostatnio: M. P a v l í č e k, *Michael Zürn (Zirn) St. i Michael Zürn mł.*, [w:] *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620-1780*, III: *Historie a kultura*, red. O. Jakubec, M. Perůtka, Olomouc 2010, s. 239-240.

¹⁹ D e t t l o f f, *Nieistniejący XVII-wieczny ołtarz*, s. 137.

²⁰ Na temat Hankisa zob.: T. P a s t e c z k a, *Jerzy Hankis – snycerz krakowski*, (praca magisterska powstała pod kierunkiem J.K. Ostrowskiego), mps, IHS UJ, Kraków 2005.

²¹ Tamże, s. 46, 49; J. M o n t a g u, *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*, New Haven–London 1992, s. 96.

²² Zbliżone rozwiązanie znane jest z ryciny w dziele Johanna Indaui, *Wienerisches Architektur-Kunst und Säulen-Buch*, przedstawiającej ołtarz z obrazem Matki Boskiej Pasawskiej. Jego pole środkowe było jednak prawdopodobnie w całości malowane (kultowy wizerunek byłby więc obrazem w obrazie), a od pracy Hankisa różniły je również szczegóły ikonograficzne – stojące figury aniołów i panorama miasta pomiędzy nimi.

dekoracyjnie przewiązanych chustach. Jest on zapewne współczesny obrazowi, który nosi datę 1688²³. Wprawdzie tego ołtarza nie należy raczej wiązać ze środowiskiem krakowskim, ale z artystami pobliskich miast węgierskiego Spi-sza, ale mógł on szeroko oddziaływać na gusta uczniów tamtejszego kolegium.

Hankis stosował nowatorskie motywy również w wielu późniejszych dziełach. Należą do nich elementy architektoniczne – jak podwieszane wsporniki przy belkowaniach (zwane czasem zwisami), ale także bardziej dynamiczne upozowanie rzeźb. Wystarczy wspomnieć figury aniołów np. w stallach kościoła Karmelitów na Piasku (1699-1701) czy w ołtarzu głównym kościoła Bernardynek (przed 1703), będące może dalekim echem berninowskich rzeźb na moście św. Anioła²⁴. Charakterystyczne jest dynamiczne upozowanie tych figur oraz fałdowanie szat, oderwanych od wolumenu postaci i budujących nową, abstrakcyjną strukturę. Motywy te mogły zostać przejęte z twórczości Fontany, ale można też wskazać przykład odwrotnej zależności, kiedy to ten wybitny sztukator wzorował się na kompozycji ukształtowanej przez miejscowego snycerza. W roku 1700 Fontana odebrał wypłatę za wykonanie figur na fasadzie wspomnianego kościoła Karmelitów²⁵. Przedstawiają one Matkę Boską z Dzieciątkiem między Aniołem z Sycylii i Albertem z Tra-pani – świętymi, których kult szczególnie propagowali karmelici trze-wickowi. Głowy i dłonie figur bocznych zostały nieudolnie dorobione, a dodatków tych, niestety, nie wymieniono podczas ostatniej konserwacji. Ponadto do otwartej dłoni św. Alberta przybito krzyż, biorąc go chyba za św. Jana od Krzyża. Zarówno ikonografia, jak i kompozycja przedstawień na fasadzie powtarza wizerunki w zwieńczeniu ołtarza głównego, wykonanego przez Hankisa w latach 1698-1699²⁶ (il. 5).

²³ Zob. *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. II, Bratislava 1968, s. 490. W polskiej literaturze obraz w ołtarzu błędnie datowano na rok 1655 lub 1668 (por. P.S. Szlezinger, *Konwent OO. Pijarów w Podolińcu na Spiszu. Geneza architektury*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1(2009), s. 50.

²⁴ *Pasteczka*, Jerzy Hankis, s. 50, 74, 78.

²⁵ Archiwum Klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 705, *Księga przychodów i rozchodów klasztoru na Piasku*, 1699-1718, s. 61.

²⁶ Na temat ołtarza karmelitańskiego zob.: *Pasteczka*, Jerzy Hankis, s. 70-74. Autorowi temu nie udało się odnaleźć potwierdzenia dla dokładnych dat wykonania ołtarza (13 kwietnia 1698 – 14 czerwca 1699), podanych w starszej literaturze (zob. W. Włodarczyk, *Hankis Jerzy*, [w:] *Polski słownik biograficzny* [dalej cyt.: PSB], t. IX, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1960-1961, s. 277.

Ważnym zjawiskiem w krakowskiej snycerze ostatniej ćwierci wieku XVII była też twórczość obu Kazmierzów Kaliskich²⁷. Przynajmniej jeden z nich zetknął się z awangardowymi koncepcjami artystycznymi, pracując dla ks. Sebastiana Piskorskiego nad dekoracją pustelni bł. Salomei w Grodzisku koło Skały. Należy do nich nie tylko skomplikowany, emblematyczny program treściowy, komponowany z wykorzystaniem efektów luministycznych i licznych zegarów słonecznych, oraz figura *Słonia dźwigającego obelisk*, wzorowana na słynnej kompozycji Berniniego, ustawionej przed rzymskim kościołem Santa Maria sopra Minerva²⁸. W tym kontekście należy też rozpatrywać kompozycję ołtarza głównego. Jej iluzjonistyczne rozwiązanie ma wprawdzie w sztuce polskiej kilka precedensów²⁹, ale można przypuszczać, że stoją za nim przede wszystkim inspiracje rzymskie, których charakterystycznym motywem jest stiukowa gloria wieńcząca pole główne.

Rozbudowana sygnatura o treści: „KASI: Caliski S: AD: 1688 / Alias Tesiora D: 26. Mart.”, znajduje się na plecach figury *Chrystusa w Ogrójcu*, ustawionej w zewnętrznej kapliczce przy prezbiterium grodzkiego kościoła³⁰. Można przypuszczać, że napis pozostawił starszy z rzeźbiarzy, gdyż młodszy podpisywał się czasem jako Tesiorkowicz³¹. Kaliski wyrzeźbił zapewne również postać anioła ukazującego się Zbawicielowi, a prawdopodobnie wykonał także całą aranżację mieszczącą figury wnęki, którą wyłożono naciekami krasowymi, pozyskanymi z pobliskich jaskiń, co nadało jej charakter naturalnej groty. Najprawdopodobniej ten sam artysta (lub jego warsztat) zrealizował wystrój pozostałych grodzkich kaplic o charakterze sztucznych

²⁷ Zob. M. K u r z e j, *Kazimierz Kaliski i syn – rzeźbiarze krakowscy ostatniej tercji wieku XVII*, „Rocznik Krakowski” 77(2011), s. 35-53. Tam informacje źródłowe i przegląd dzieł obu Kaliskich.

²⁸ Zob. J. P r z a ł a, *Architektura i rzeźba Grodziska koło Skały*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21(1959), s. 123-124; J. D r e ś c i k, *Kwiatki świętej pustyni B. Salomei Panny, na skale S. Maryey. Treści ideowe barokowej pustelni bł. Salomei w Grodzisku koło Skały*, „Folia Historiae Artium” 23(1987), s. 37-81.

²⁹ W a r d z y ń s k i, *Rzeźba nowożytna*, s. 220-221.

³⁰ Sygnaturę wzmiankuje Teresa Holcerowa, *Barokowy zespół architektoniczno-przestrzenny tzw. Pustelni bł. Salomei w Grodzisku, powstały w 4. ćwierci XVII – początek XVIII w.*, „Prądnik. Prace i Materiały Muzeum im. prof. Władysława Szafera” 17(2007), s. 176.

³¹ Podpis młodszego Kaliskiego: „Kasimirus Kaliski Alias Tesiorkowicz Szkułptor Ano D: 1680”, znajduje się na sarkofagu biskupa Andrzeja Trzebieckiego w krypcie pod krakowskim kościołem św.św. Piotra i Pawła. Napis ten był dotychczas błędnie odczytywany – por. np.: J. G a j e w s k i, *Kaliski Kazimierz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. III, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 323.

jaskiń³². Charakterystyczny modelunek twarzy i splotów włosów wskazuje, że Kaliski był również autorem rzeźb w głównym ołtarzu grodzkiego kościoła, a także figur *św. Marii Magdaleny* i *bł. Salomei* znajdujących się w ołtarzach bocznych³³. Ta ostatnia, powstała nieco później niż pozostałe³⁴, jest szczególnie oryginalna i należy ją zaliczyć do lepszych dzieł Kaliskiego. Wzorem dla tej figury była zapewne *św. Katarzyna Sienieńska* w ołtarzu rzymskiego kościoła S. Caterina a Magnanapoli³⁵, autorstwa Melchiorra Cafy³⁶. Za trawestację tej rzeźby można też uznać figurę na fasadzie lwowskiego kościoła Karmelitanek Bosych³⁷ (il. 6).

Starszy Kaliski wykonywał przeważnie bardziej tradycyjne figury o statycznym i monumentalnym wyrazie. Do jego najlepszych dzieł należą drewniane krucyfiksy, które – oprócz krakowskiej kolegiaty akademickiej³⁸ – zachowały się też w leżajskim kościele Bernardynów³⁹ i w farze krakow-

³² Upamiętniają one miejsce Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny oraz pustelnie *św. Jana Chrzyciela* w Sapsas i *św. Marii Magdaleny* w Sainte-Baume, a także miejsce odosobnienia *Salomei* (zob. D r e ś c i k, *Kwiatki święte pustynie*, s. 69-75). Nieco wcześniejszą budowlą o podobnym charakterze jest grota-kaplica *św. Eliasza* w ogrodach klasztoru Karmelitów na praskiej Małej Stronie (Vojanovy sady). W jej wnętrzu zastosowano podobne połączenie malowideł i sztucznych stalaktytów.

³³ Figura *św. Marii Magdaleny* pochodzi z poświęconej jej kaplicy-groty.

³⁴ Według opisu w książce ks. Sebastiana Piskorskiego – *Flores Vitae B[eatae] Salomeae Virginis [...]*, Kraków 1691, ołtarz *bł. Salomei* mieścił obrazy, można więc przypuszczać, że obecna nastawa z figurą powstała już po jej wydaniu. Michał Wardzyński niesłusznie włączył figurę *bł. Salomei* do grupy znacznie słabszych rzeźb o nieudolnym modelunku i karykaturalnych rysach twarzy (por. M. W a r d z y ń s k i, *Nagrobek Bartłomieja Michała Tarły CM biskupa poznańskiego, superiora klasztoru Misjonarzy (1656-1715) 1716*, [w:] *Serce miasta. Kościół świętego Krzyża w Warszawie*, red. K. Sztarbałło, M. Wardzyński, Warszawa 2010, s. 217).

³⁵ Dziękuję za tę sugestię dr. hab. Andrzejowi Betlejowi. Gest ręki postaci przypomina też figurę *św. Katarzyny Sienieńskiej* w capella del Voto przy katedrze w Sienie, wykonaną według koncepcji Berniniego przez Ercola Ferratę. Na temat tej ostatniej rzeźby zob. np.: T.A. M a r d e r, *Bernini and the art of architecture*, New York–London–Paris 1998, s. 290.

³⁶ K. S c i b e r r a s, *Melchiorre Cafà. Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta 2006, s. 83-85.

³⁷ Figury *św. Józefa* i *św. Teresy z Avili* odkuto w 1688 r., według przystanego z Wilanowa modelu Andrzeja Schwanera. Zob. T. M a ń k o w s k i, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974, s. 303.

³⁸ Zob. P. P e n c a k o w s k i, „Znak Syna Człowieczego” w tęczu kolegiaty *św. Anny* w Krakowie, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 4(1996), s. 49-60.

³⁹ *Katalog zabytków sztuki w Polsce* [dalej cyt.: KZSP] (seria nowa), t. III: *Województwo rzeszowskie*, z. IV: *Leżajsk, Sokołów Małopolski i okolice*, red. i oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa, F. Stolot, Warszawa 1989, s. 112.

skiego Kazimierza⁴⁰. Z nim też należy wiązać cykl figur wykonanych dla krakowskich jezuitów, z których dwie znajdują się na fasadzie kościoła św. św. Piotra i Pawła⁴¹, prawdopodobnie dalsze trzy na fasadzie kościoła św. Tomasza⁴².

Obaj Kaliscy zostali ponownie zatrudnieni przez ks. Piskorskiego przy budowie kościoła św. Anny. Kaliski *lapidista*, czyli zapewne młodszy z rzeźbiarzy, który był kamieniarzem zrzeszonym w krakowskim cechu⁴³, 30 lipca 1693 r. został zaangażowany przy budowie kościoła św. Anny, z roczną pensją w wysokości 200 złp i dodatkowym cotygodniowym wynagrodzeniem wynoszącym 8 złp⁴⁴. Na takich warunkach pracował on zapewne do początku roku 1696, kiedy to (25 stycznia) odebrał wypłatę „ad complementum roboty”⁴⁵. W latach 1700-1702 obaj Kaliscy pracowali przy odkuwaniu kapiteli dolnej kondygnacji fasady. Starszy wykonał głowice pilastrów i jednej półkolumny, a młodszy – pozostałych trzech półkolumn, wydzielających oś środkową⁴⁶.

W przerwie między pracami dla kolegiaty akademickiej jeden z Kaliskich wykonał dwie okazałe dekoracje sztukatorskie. Można ostrożnie przypuszczać, że był to młodszy z rzeźbiarzy, gdyż awangardowy charakter tych dzieł różni je od wcześniejszej dekoracji w skarbcu kościoła Mariackiego. Pierwsza z nich, wykonana w roku 1698 w kaplicy św. Franciszka Borgiasza przy koś-

⁴⁰ Ten ostatni krucyfiks nie był dotychczas wiązany z Kaliskim, a w KZSP, t. IV, cz. IV: Kazimierz z *Stradom. Kościoły i klasztory* (red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 1, Warszawa 1987, s. 57) błędnie zadatowano go na wiek XIX, do czego przyczynił się zapewne wyjątkowy realizm rzeźby. O jej autorstwie świadczy podobieństwo szczegółów do sygnowanego *Ukrzyżowania* w Leżajsku.

⁴¹ Zob. J. P a s z e n d a, *Budowle jezuickie w Polsce XVI-XVIII w.*, t. III, Kraków 2006, s. 213.

⁴² Figury o tej samej tematyce znajdowały się na bramie przed kościołem św. św. Piotra i Pawła, którą rozebrano i wyprzedano w 1722 r. (zob. tamże, s. 213, 215).

⁴³ W latach 1681-1686 był on wielokrotnie wzmiankowany w aktach cechu, sprawując okresowo funkcję starszego i pisarza. Zob. Archiwum Państwowe w Krakowie [dalej cyt.: APKr], Acta Depositoria [dalej cyt.: AD] 496: *Regestrum inscribendis discipulis* [contuberni murariorum, fabrorum et stameciorum Cracoviensis], s. 493; AD 493: Rachunki i notatki z posiedzeń krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy, s. 29, 30, 33-34; AD 480: *Regestrum seu liber actorum contubernii murariorum, fabrorum et stameciorum clarissi[mae] urbis Cracoviensis*, s. 317.

⁴⁴ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 318 [dalej cyt.: AUJ, rkps 318]: *Rationes Preceptorum et Expensorum Pro Fabrica Ecclesiae S[anctae] Annae Crac[oviensis]*, s. 52.

⁴⁵ Tamże, s. 102.

⁴⁶ Tamże, s. 172-198.

ciele św.św. Piotra i Pawła, powtarza schemat przyjęty już w pierwszej kaplicy, ozdobionej sześćdziesiąt lat wcześniej⁴⁷, wyróżnia ją jednak dynamiczne upozowanie figurek puttów. Jej autorstwo można ustalić porównując szczegóły – zwłaszcza twarze aniołków – z o rok późniejszą sztukaterią kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała. Ta ostatnia dekoracja składa się z ozdób sklepienia oraz swobodnej kompozycji nad portalem, ukazującej scenę przeniesienia Domku Loretańskiego na tle wielkiej glorii promienistej (il. 7). Na podwalinie domku znajduje się sygnatura „KASIMI: KALISKI AD 1699”. Kompozycja ta nawiązuje do rycin przedstawiających translację Domku Loretańskiego, dołączanych do popularnych książek związanych z tym kultem już od wieku XVI⁴⁸. Pomysł zastosowania glorii, jako dominującego elementu kompozycji rzeźbiarskiej był jednak ówczesnie w Krakowie nowy, a jego geneza sięga berninowskiej *Cathedra Petri* i ołtarza św. Franciszka Ksawerego w rzymskim kościele Il Gesù⁴⁹. Na przełomie XVIII i XVIII wieku w Małopolsce działały też inne warsztaty sztukatorskie wykonujące efektowne kompozycje o charakterze niearchitektonicznym. Świadczy o tym epitafium Michała Dembińskiego (zm. 1698) w kościele w Czaplach Wielkich i zbliżony do niego szczegółami wykonania ołtarz kościółka w sąsiednich Wygocicach, będący może dziełem tych samych artystów, powstałym w podobnym czasie.

W okresie nowożytnym imię często przechodziło z ojca na syna wraz z profesją, a zwyczaj ten skomplikował badania nie tylko nad twórczością Kaliskich. Podobna sytuacja ma miejsce w przypadku Janów Liszkowiców, których do tej pory również brano za jedną osobę – znaną jako autor rysunkowego majstersztyku przedstawiającego kolumnę z krzyżem⁵⁰ oraz wykonawca szeregu prac kamieniarskich w krakowskim kościele Wizytek⁵¹ i ko-

⁴⁷ Informacje na temat datowania dekoracji sztukatorskich podaje Paszcenda, *Budowle jezuickie*, s. 178-184.

⁴⁸ Zob. np. Horatii T u r s e l i n i, *Lauretanae historia libri quinque*, Romae 1597 i następne wydania.

⁴⁹ Zob. K a r p o w i c z, *Baltazar Fontana*, s. 38.

⁵⁰ Z. R e w s k i, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI-XIX wiek*, (Studia z historii sztuki polskiej, red. K. Piwocki, 5), Wrocław 1954, s. 81.

⁵¹ F.S. I g n a s z e w s k a, *Fundacja Małachowskiego*, „Rocznik Krakowski” 24(1976), s. 96, 104; A. W ł o d a r e k, *Kontrakt z Janem Liszkowicem na balaski do prezbiterium i chóru zakonnego oraz portal do zakrystii i Kontrakt z kamieniarzem Janem Liszkowicem na bramę klasztorną*, [w:] *Życie sen krótki. Skarby krakowskich wizytek*, Katalog, red. A. Włodarek, Kraków 2010, s. 40-41, 46.

legiacie św. Anny⁵². Sporo wzmianek na temat artystów z tej rodziny zachowało się w aktach krakowskiego cechu murarzy. Jan Liszkowic starszy został wyzwolony w 1678 r. z warsztatu Michała Pomana⁵³ i zapewne bardzo szybko został mistrzem, ponieważ już w następnym roku wyzwolił swojego syna Jana⁵⁴, tożsamego zapewne z Janem Liszkowicem, który został przyjęty na mistrza 21 lutego 1692⁵⁵. Starszy (?) Liszkowic był też wielokrotnie wzmiankowany przy różnych okazjach⁵⁶. W 1687 r. został pobity przez dwóch innych rzemieślników⁵⁷, a także przyjął do warsztatu nieokreślonego z imienia kamieniarza Liszkowica z Częstochowy na czteroletnią naukę⁵⁸. Możliwe, że był to Szymon Liszkowic, który w 1728 r. sprawował godność starszego⁵⁹, znany jako autor epitafium Aleksandra Jana Jabłonowskiego w lwowskim kościele Jezuitów⁶⁰.

Zapewne starszy i młodszy Jan Liszkowic pracowali przy dekorowaniu kościoła Wizytek, gdzie w księdze fabrycznej osobno notowano wydatki dla Liszkowica i Liszki – co sugeruje rozróżnienie syna i ojca. Dlatego ze starszym rzeźbiarzem można wiązać zasadniczą część dekoracji wnętrza, natomiast z młodszym – dekorację fasady, składającą się nie tylko z ornamentów, ale także z figur, i to zarówno kamiennych, jak i stiukowych⁶¹. Do tych ostatnich należą również sceny apoteozy św. *Franciszka Salezego* i *Nawiedzenia* (il. 8) – należące do najbardziej awangardowych elementów wystroju kościoła. Te rzeźby – obecnie zniekształcone przez nieudolne poprawki, czym należy tłumaczyć karykaturalne rysy twarzy – powstały zapewne w 1695 r.,

⁵² M. K u r z e j, *Budowa i dekoracja krakowskiego kościoła p.w. św. Anny w świetle źródeł archiwalnych*, [w:] *Fides, ars, scientia. Studia dedykowane pamięci Księdza Kanonika Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski [i in.], Tarnów 2008, s. 294.

⁵³ APKr, AD 496 (przyp. 50), s. 473.

⁵⁴ APKr, AD 496 (przyp. 50), s. 478.

⁵⁵ APKr, AD 480 (przyp. 50), s. 319.

⁵⁶ Między innymi w roku 1687 (APKr, AD 493, s. 35, 37), w roku 1688 (APKr, AD 480, s. 318) i w roku 1691 (APKr, AD 493, s. 509, 512).

⁵⁷ APKr, AD 493, s. 36.

⁵⁸ APKr, AD 493, s. 145.

⁵⁹ APKr, AD 480, s. 321.

⁶⁰ A. B e t l e j, *Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku*, Kraków 2010, s. 127.

⁶¹ Archiwum SS Wizytek w Krakowie, sygn. GIII lp.12: Księga przychodów i rozchodów klasztoru, 1693-1700, s. 51, 106, 114, 118, 119, 123, 135 (wzmiankowany Lisca, Lysca); s. 163, 173, 178, 193, 261, 440 (wzmiankowany Liszkowic). Dziękuję prof. Andrzejowi Włodarkowi za udostępnienie wypisów z tego źródła.

a więc w momencie, kiedy Fontana dopiero rozpoczynał prace w kolegiacie akademickiej. Stiukowe kompozycje na fasadzie kościoła Wizytek należą do pierwszych dzieł tego typu, wyróżniających się dynamiczną kompozycją, a w przypadku sceny apoteozy św. *Franciszka Salezego* – także niezależniem dekoracji od ram architektonicznych. Można je więc zaliczyć do rozwiązań awangardowych w dekoracji tego kościoła, podobnie jak promienistą glorię wieńczącą górną kondygnację ołtarza głównego⁶² – nieco późniejszą od wspomnianego motywu w Grodzisku, ale umieszczoną w sposób bliższy rzymskim pierwowzorom.

Przynajmniej jeden z Liszkowiców pracował przy dekorowaniu kościoła św. Anny. Można przypuszczać, że był to Jan starszy, którego zaangażowanie w świątyni uniwersyteckiej mogło się wiązać z zastąpieniem go przez syna przy pracach dla Wizytek. Taka interpretacja jest jednak czysto hipotetyczna. Pewne jest natomiast, że dzięki pracom w kolegiacie Liszkowicz zetknął się z najnowszymi prądami artystycznymi, uczestniczył bowiem w powstawaniu mauzoleum św. Jana Kantego, pracując, podobnie jak Baltazar Fontana, według projektu Jerzego Eleutera Szymonowicza. Pierwszym zadaniem rzeźbiarza było wykonanie monolitycznych kolumn otaczających trumnę świętego, za które otrzymał 700 złp od sztuki. Później powierzano mu też liczne inne prace kamieniarskie⁶³. Z Liszkowiczem wiązano również projekt relikwiarza na głowę św. Jana Kantego⁶⁴, ale źródło takiej atrybucji nie jest znane⁶⁵.

Szereg nowatorskich rozwiązań można także wskazać w plastyce kommemoratywnej, której twórcy coraz częściej rezygnowali z tradycyjnego schematu prostokątnej płyty z inskrypcją, ujętej w obramienie architektoniczne. Do pierwszych wybitnych przykładów należą epitafia w kaplicy Wazów (po 1673, przed 1676⁶⁶), a z późniejszych należy wspomnieć owalną, otoczoną

⁶² Projekt ołtarza wbrew dokumentom związano z Janem Solarim (M. Wardzyński, *Projekt ołtarza głównego*, [w:] *Życie sen krótki*, s. 59). W kontrakcie na wykonanie ołtarza z 18 listopada 1694 stwierdzono, że struktura ma powstać „według uczynionego y ręką JMpana Starosty Lipowieckiego podpisanego abrysu”, czyli według projektu Mikołaja Ludwika Grabińskiego.

⁶³ AUJ, rkps 318, s. 95, 97, 103, 108, 225, 228, 233, 234; 255, 264.

⁶⁴ KZSP, t. IV, cz. II, s. 89.

⁶⁵ M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Warszawa 1974, s. 160.

⁶⁶ Brak epitafiów stwierdził biskup Trzebicki w liście do kapituły z 15 stycznia 1673. Można przypuszczać, że były one gotowe przed konsekracją ołtarza 5 sierpnia 1676. Zob. M. Rózek, *Uzupełnienie do fundacji królewskiej kaplicy Wazów*, „Biuletyn Historii Sztuki” 36(1974), nr 4, s. 393-396.

panopliami tablicę, upamiętniającą złożenie w krakowskiej katedrze sztandaru zdobytego pod Wiedniem przez Jana III Sobieskiego⁶⁷, oraz epitafium Katarzyny Żydowskiej (zm. 1692) w kościele Reformatów – z tablicą inskrypcyjną w kształcie serca⁶⁸.

Nieco później popularność zyskały też pomniki z dekoracją figuralną. Ich elementy wykonane z czarnego marmuru, powstawały w warsztatach dębnickich, które jednak nie były kompetentne w wykonywaniu figur, dlatego odkucie tych ostatnich powierzano zdolniejszym rzeźbiarzom. Szczególnie wybitnym przykładem jest nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego w kościele św. św. Piotra i Pawła, który cieszył się już znacznym zainteresowaniem badaczy. Został on wykonany w 1696 r., a jego strukturę odkuł zapewne Jakub Bielawski, który w poprzednim roku zapłacił za nią olbrorę. Już pierwsza monografistka nagrobka uznała, że ten kamieniarz prawdopodobnie nie był projektantem pomnika ani autorem jego dekoracji rzeźbiarskiej, przypuszczając, że popiersie biskupa mogło zostać przywiezione z Rzymu lub wykonane przez przebywającego w Polsce Włocha i wtórnie umieszczone na nagrobku⁶⁹. Piotr Krasny wskazał na zależność środkowej części nagrobka od pomnika Giacinto Sanvitale Conti (zm. 1651) autorstwa Domenica Guidiego w parmeńskim kościele S. Rocco, przypuszczając, że krakowskie dzieło zaprojektował i wykonał rzeźbiarz włoski działający w Krakowie⁷⁰. Szczegółową analizę form nagrobka przeprowadził Marcin Fabiański, dochodząc do wniosku, że popiersie jest współczesne pozostałym elementom struktury⁷¹. Tę konkluzję można poprzeć również porównaniem rysów twarzy biskupa i kobiecych postaci alegorycznych, które wyraźnie wskazują na rękę tego samego rzeźbiarza. Nie bez znaczenia jest również fakt, że wszystkie figury wykonano z tego samego materiału. Twórca rzeźb nagrobka pozostaje więc nieznany, wydaje się jednak, że należy go szukać w lokalnym środo-

⁶⁷ W. Tatarakiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 10(1952). Na s. 134 jako datę powstania tablicy podano 1684/5, a na s. 146 – 1684-1686.

⁶⁸ J. Daranowska-Lukaszewska, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 39(1977), nr 2, s. 188.

⁶⁹ Tamże, s. 184-186.

⁷⁰ P. Krasny, *Nagrobek biskupa Andrzeja Trzebieckiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie a plastyka sepulkralna Domenica Guidi*, [w:] *Miedzy gotykiem a barokiem. Sztuka Krakowa XVI i XVII wieku*, red. E. Fiałek, Kraków 1997, s. 101-112.

⁷¹ M. Fabiański, *O jezuickim nagrobku biskupa Andrzeja Trzebieckiego*, „Folia Historiae Artium” 10(2005), s. 139.

wisku. Natomiast wzór mógł mu zostać wskazany przez jezuitów, do których należał parmeński kościół S. Rocco⁷².

Dziełem zbiorowym jest też okazałe, choć słabsze artystycznie, epitafium Michała Waleriana Morsztyna w kaplicy bł. Salomei przy krakowskim kościele Franciszkanów (il. 9), które zostało ozdobione zespołem pełnoplastycznych figur. Części stanowiące strukturę pomnika, wraz z jedną statua, wykonano również w dębnickim warsztacie Bielawskiego w latach 1697-1698⁷³. Najprawdopodobniej była to postać leżącego rycerza wykonana z białego marmuru. Natomiast siedzące figury boczne, odkute z kamienia pińczowskiego, podobnie jak aniołki w zwieńczeniu, należy łączyć z Kazimierzem Kaliskim, na którego autorstwo wskazuje podobieństwo tych ostatnich do rzeźb ołtarza w Grodzisku. Można więc przypuszczać, że epitafium zostało wtórnie wzbogacone o dodatkowe postacie, które wykonał zdolniejszy figuralista.

Na tym tle awangardowa forma artystyczna epitafium Jana Morsztyna – którego projekt bezpodstawnie przypisano Fontanie – nie wydaje się już tak odosobniona, a jego związanie z lokalnym środowiskiem tak nieprawdopodobne. Również obramienia portretów trzech kolejnych biskupich w klasztorze Franciszkanów – Jana Małachowskiego, Stanisława Dąbskiego i Jerzego Denhoffa (il. 1) – są raczej świadectwem rozpowszechnienia nowych rozwiązań w rzeźbie i małej architekturze, niż kluczowej roli Baltazara Fontany w ich popularyzacji. Formy rzeźb na wszystkich trzech obramieniach (z wyjątkiem figur przy portrecie Małachowskiego, które mogły tam zostać umieszczone wtórnie⁷⁴) są zbliżone, natomiast kompozycja tych struktur wyraźnie się różni – chociażby kształtem obrazu czy tablicy inskrypcyjnej. Należałoby więc widzieć nie dzieła tego samego projektanta, ale raczej jednego warsztatu snycerskiego, który posługiwał się różnymi wzorami.

Innym charakterystycznym świadectwem przenikania do Krakowa wzorów sztuki włoskiej jest moda na scagliolowe antependia. Najbardziej znanymi dziełami tego typu są oczywiście te wykonane przez Baltazara Fontanę w kościele św. Anny⁷⁵, nie można mieć jednak pewności, że właśnie one

⁷² P. D o n a t i, *Nuova descrizione della Città di Parma*, Parma 1824, s. 102.

⁷³ Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej, sygn. AKC-82, *Connotationes olborae marmoris*, 1691-1711, k. 71 v-74 v. Za udostępnienie mi niepublikowanych wypisów z tego źródła dziękuję dr. Józefowi Skrabskiemu. Zob. też: J. S k r a b s k i, *Kamieniarsko-rzeźbiarski ośrodek w Dębniku pod Krakowem w latach 1625-1945 w świetle materiałów archiwalnych z klasztoru Karmelitów Bosych w Czernej*, [w przygotowaniu].

⁷⁴ K a r p o w i c z, *Baldasar Fontana 1661/1733*, s. 207.

⁷⁵ K u r z e j, *Budowa i dekoracja*, s. 289.

są najwcześniejsze. W taki sposób została bowiem ozdobiona środkowa mensa wspomnianego głównego ołtarza w Grodzisku, który istniał już w roku 1691⁷⁶. Prawdopodobnie pierwotnie chciano ozdobić w ten sposób wszystkie trzy mensy, gdyż boczne antependia mają postać obramionych listwą marmurowych płyt, przystosowanych do wypełnienia scagliolą. Zachowana dekoracja mogła jednak zostać dodana później, może nawet przez samego Fontanę. Należy jednak zaznaczyć, że jego antependia w kościele uniwersyteckim były jednak kilkakrotnie naprawiane już w wieku XVIII⁷⁷, dlatego ich pierwotne partie można wskazać jedynie hipotetycznie.

Antependia bardzo zbliżone do dzieł Fontany wykonywał również Franciszek Toriani⁷⁸. Artysta ten został wypromowany na jednego z najistotniejszych i najbardziej wszechstronnych twórców pierwszej połowy wieku XVIII przez publikację Mariusza Karpowicza. Badacz ten w sposób zupełnie niewiarygodny powiększył jego dorobek do ogromnych rozmiarów, przypisując artyście nie tylko wszystkie znane sobie scagliolowe antependia w Krakowie (w kościołach św. Anny i Pijarów), ale także ogromną ilość projektów małej architektury. Są to liczne ołtarze w Iłży, Imbramowicach, Mokrsku, Kielcach, Krakowie, Rakowie, Pińczowie, Skaryszewie, Suchej Beskidzkiej i Zielonkach⁷⁹. Znalazły się wśród nich niemal wszystkie awangardowe dzieła powstałe pomiędzy krakowskim okresem twórczości Baltazara Fontany a przybyciem do miasta Franciszka Placidiego. Ta próba rozbudowania *œuvre* Torianiego została oparta na przypuszczeniu, że był on współpracownikiem Baltazara Fontany i brał udział w pracach przy dekorowaniu kościoła św. Anny, a także na błędnej hipotezie o szerokiej działalności tego ostatniego sztukatora jako projektanta, której Toriani miałby być kontynuatorem⁸⁰.

⁷⁶ Zob. P i s k o r s k i, *Flores vitae*.

⁷⁷ Zob. Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 319 [dalej: AUJ, rkps 319]: *Liber Perceptorum et expensorum pro Ecclesia Collegiata S[anctae] Annae Crac[oviensis] cum connotatione Benefactorum*, s. 89, 101, 102, 114, 120, 133, 134. Dziękuję za tę informację dr. Michałowi Wardzyńskiemu.

⁷⁸ Na temat Torianiego zob.: E. D a n o w s k a, „...Tedy to moje życie niegodne...”, *O życiu i śmierci Franciszka Toryaniego*, „Rocznik Krakowski” 74(2008), s. 73-86 i J. S k r a b s k i, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 74(2008), s. 96.

⁷⁹ Por. M. K a r p o w i c z, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del'700*, Agno 1999, s. 19-37. Wskazane przez Karpowicza podobieństwa między tymi dziełami nie dowodzą wspólnego autorstwa ich projektów, ale raczej wykorzystania przez snycerzy zbliżonych wzorów graficznych.

⁸⁰ Z przytoczonego przez Karpowicza tekstu elogium ku czci Torianiego (tamże, s. 25)

Dotychczasowi badacze nie zwrócili uwagi na fakt, że artysta miał zwyczaj sygnować swoje prace, a najstarszy taki podpis wraz z datą 1701 zachował się na antependium głównego ołtarza kaplicy Lanckorońskich przy kościele w Kurozwękach. Sygnatura jest również nieznanym dotychczas źródłem informacji o autorstwie Torianiego w przypadku scaglioli w kościele Mariackim⁸¹. Artysta ten mógł być również autorem antependium, które znajdowało się kiedyś przy ołtarzu św. Barbary w kaplicy północnej przy kościele Benedyktynów w Tuchowie. Kolejnym anonimowym dziełem tego typu jest antependium ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej w jej kaplicy przy kościele Karmelitów na Piasku⁸², które ze względu na sposób ukazania figur jest bliskie twórczości Baltazara Fontany (il. 10). W tym przypadku hipotezy o autorstwie tego sztukatora nie udało się jednak potwierdzić archiwalnie.

Ten krótki przegląd dzieł i artystów z pewnością można by rozbudować. Jego celem nie jest jednak stworzenie kompletnej monografii nurtu berninowskiego w sztuce Krakowa, ale raczej próba ukazania środowiska artystycznego tego miasta w końcu XVII wieku z innej perspektywy. Wskazane przykłady inspiracji sztuką włoską nie są bynajmniej wybitne artystycznie, świadczą one

nie wynika, że pracował on w kościele św. Anny pod kierunkiem Fontany, co sugeruje warszawski badacz. Ponadto niektóre elementy wystroju tej świątyni (kapitele, portale), wskazane jako analogie dla domniemanych dzieł scagliolisty, nie zostały wykonane ani zaprojektowane przez Fontanę.

⁸¹ Są to antependia z arma passionis (obecnie przy ołtarzu św. Stanisława, z datą 1704) i z herbem miasta przy ołtarzu św. Szymona i Judy. Informację o autorstwie pierwszego z nich podał już Ambroży Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 167. Drugie, wykonane zapewne na zlecenie tego samego fundatora (o czym świadczą umieszczone na obu scagliolach inicjały SA), zostało przypisane Torianiemu przez Karpowicza (K a r p o w i c z, *Artisti ticinesi*, s. 26).

⁸² Za informację o tych dziełach dziękuję dr. Andrzejowi Betlejowi. Antependium tuchowskie znane jest z fotografii Adama Bochnaka z roku 1935 (np. w zbiorach IS PAN nr 0000021692). Na temat scaglioli w kościele Karmelitów por.: P. S p i l l e r, G. Z a a b e k, *Arcybractwo Szkaplerza Świętego przy kościele Karmelitów w Krakowie „Na Piasku”*. *Historia, duchowość, ikonografia*, Kraków 2001, gdzie znalazły się nieprawdziwe i w dodatku sprzeczne wzmianki o tym dziele. Na s. 82 zostało ono uznane za dzieło Torianiego z roku 1707, a na s. 109 podano informację o wykonaniu stiukowego antependium w roku 1738. Przyczyną pierwszego błędu była zapewne nadinterpretacja zdania A. Grabowskiego, który porównał antependium karmelitańskie do prac Torianiego w kościele Mariackim (zob. A. G r a b o w s k i, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1866, s. 201), a drugiej – przekręcenie wzmianki archiwalnej (zob. Archiwum Klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 814, *Księga dochodów y roschodów Bractwa Nayswiętszey M. P. Szkaplerza Świętego przy Krakowie na Piasku w roku P. 1734 sporządzona*, s. 16 – gdzie w roku 1737 odnotowano wydatek 2 złp „Malarzowi kontentacyi od antependium przed ołtarz S. Szymona Stokczyusza”, oraz 18 gr „Człowiekowi, który przyniósł to antependium”).

jednak, że Kraków był podatny na inspiracje artystyczne z Rzymu i innych krajów włoskich. Rozwiązania sięgające genezą sztuki Berniniego dotarły do Małopolski wkrótce po jego śmierci i szybko stały się modne wśród miejscowych fundatorów. Szczególną rolę odegrał wśród nich ks. Sebastian Piskorski, który będąc uzdolnionym architektem, znającym z autopsji dzieła Berniniego, miał – jak się wydaje – decydujący wpływ na kształt artystyczny nowego kościoła uniwersyteckiego⁸³. Przykład jego działalności pokazuje dobitnie, że przyjazd do Krakowa wybitnych artystów zagranicznych nastąpił dopiero wtedy, gdy okazało się, że lokalni twórcy nie są w stanie sprostać wysokim wymaganiom zleceniodawców. Taką nieudaną próbą zrealizowania ambitnego dzieła przy pomocy słabych, ale łatwo dostępnych wykonawców, jest wspomniana już dekoracja Grodziska, jak i wystrój bazyliki jasnogórskiej⁸⁴. Odnowiony kościół klasztorny ozdobiła ogromna dekoracja sztukatorska, w przeważającej mierze wykonana zupełnie nieudolnie, którą starano się poprawić przez uzupełnienie freskami Karola Dankwarta. Przy dekorowaniu krakowskiej świątyni uniwersyteckiej konieczność zatrudnienia wybitnego sztukatora była więc oczywista, zwłaszcza że był on już znany zarówno na Morawach, jak też w bliskich okolicach Krakowa, i najprawdopodobniej sam zabiegał o zatrudnienie przez uniwersytet. Fontana oświadczył w swych listach, iż postanowił, by właśnie to krakowskie dzieło stało się w przyszłości szczególnym świadectwem jego talentu⁸⁵. O tym, że artysta traktował tę deklarację poważnie, świadczy zresztą nie tylko jakość jego prac. Ustanowił on także specjalną fundację w postaci sumy, od której odsetki miały być przeznaczone „pro coservatione fabricae ecclesiae”⁸⁶. Ten hojny dar jest zu-

⁸³ Zob. W. B a c z k o w s k a, *Piskorki Sebastian Jan*, [w:] PSB, t. XXVI (1981), s. 559-561; K u r z e j, *Budowa i dekoracja*, s. 276.

⁸⁴ Na temat tej dekoracji zob.: M. W a r d z y Ń s k i, *Barokowa odbudowa kościoła konwentualnego paulinów na Jasnej Górze (1690-1696) na tle działalności północno-lombardzkich warsztatów budowlano-stukatorskich w Europie Środkowej*, „*Studia Claromontana*” 26(2008), s. 415-454. Przedstawiona tam próba związania dekoracji sztukatorskiej z warsztatem Alberta Bianca nie jest przekonująca. Natomiast Wardzyński trafnie zauważył, że najlepsze partie dekoracji wykonał sztukator czynny wcześniej w Lubiążu.

⁸⁵ Zob. A. B u c h o w s k i, *Gloria Domini super Templum [...]*, Cracoviae 1703, s. 40-41; *Abrys Teráznieyszego Kosciola Kolegiaty S. Anny w Krakowie [...]*, [w:] *Kleynoty Stolecznego Miasta Krakowa [...]*, Kraków 1745, s. 230.

⁸⁶ Kwota fundacji przekazana przez Fontanę, zapewne już po jego ostatecznym wyjeździe z miasta, za pośrednictwem włoskich kupców mieszkających w Krakowie, nie została wypłacona uniwersytetowi, stając się przedmiotem wieloletniego procesu. Jej część udało się odzyskać dopiero w roku 1745, w postaci jedwabnego materiału, którego część sprzedano (za 833,24 złp), z części uszyto ornat „in memoriam beneficium” (AUJ, rkps 319, s. 16). W tym źródle

pełnie wyjątkowym przykładem zabezpieczenia opieki konserwatorskiej nad dziełem przez samego artystę. Można więc przypuszczać, że krakowskie *opus vitae* cenił on sobie bardziej niż inne prace, mając zapewne świadomość, że mógł się przy jego wykonaniu wiele nauczyć, poszerzając zasób stosowanych przez siebie motywów o liczne elementy, które powtarzał w późniejszych dziełach⁸⁷. Ta okoliczność jest kolejnym argumentem przeciwko tezie o decydującym udziale Fontany w projektowaniu kościoła akademickiego, prowadzi natomiast do nieco prowokacyjnego wniosku, że ów czołowy przedstawiciel rzymskiej awangardy artystycznej w rzeźbie Europy środkowej mógł sztukę Rzymu lepiej poznać dopiero w Krakowie.

Not only Fontana.

Innovations in the work of Cracow guild artists at the turn of the 17th and 18th centuries

S u m m a r y

In the monograph on Baldassare Fontana's work his output is unduly assessed. The artist has been promoted as a versatile designer and architect on the basis of a groundless conviction that he was the only artist in Krakow who knew well and understood Italian art. This conviction diverted the researchers' attention from poorer local artists who used some innovative solutions earlier. In Krakow a special example of imitating an outstanding architect's work even during his life is the monumental staircase in the monastery of the Carmelites in Piasek (suburb of Cracow) (completed in 1674), imitating the stairs in San Giorgio Maggiore Abbey in Venice, built according to Baldassare Longhen's design. The next works indicate inspiration provided by Roman art. One of

wysokość fundacji (którą określono jako 3000 florenów, chodziło jednak zapewne o złote polskie (tynfy) a nie talary) była porównywalna z całkowitymi kosztami udekorowania jednej z kaplic bocznych. Za pracę w jednej takiej kaplicy Fontana otrzymywał przeważnie 1800 złp (zob. AUJ, rkps 318, s. 249-261).

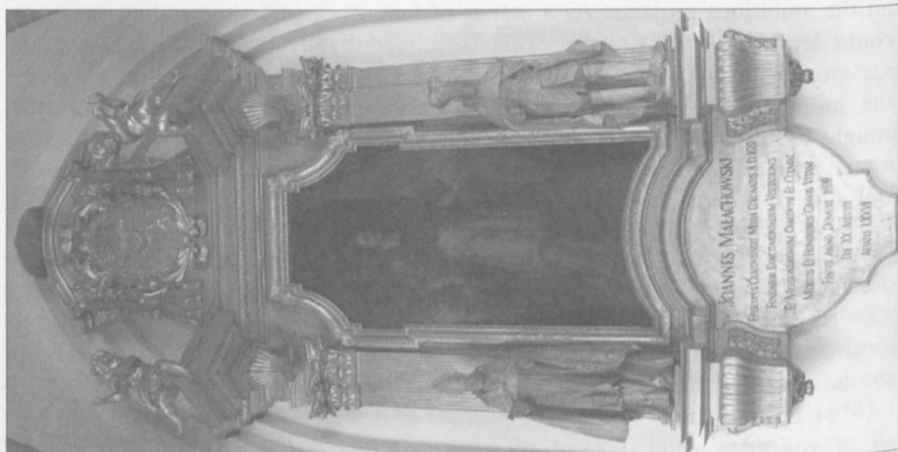
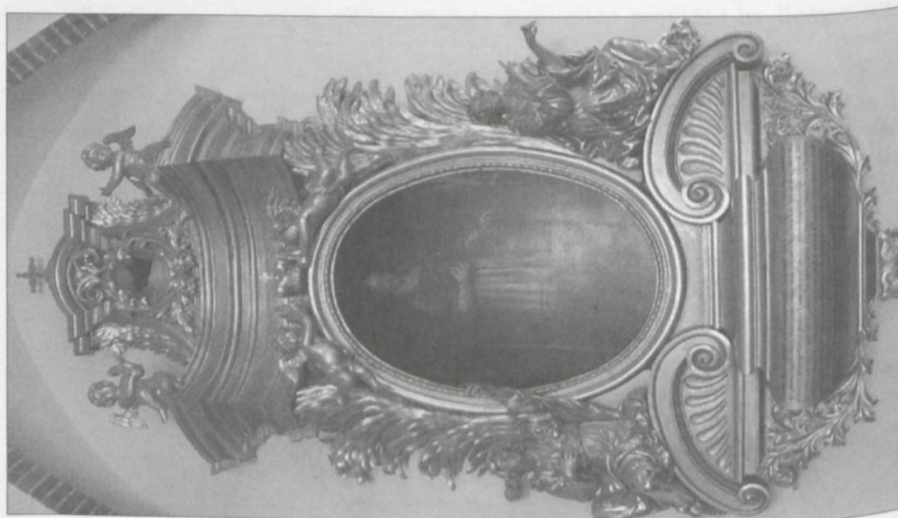
⁸⁷ Na niższą jakość zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych prac Fontany na Morawach, zwrócił uwagę Miloš Stehlík, *Italien und die Barockbildhauerei in Mähren*, [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 129. Do motywów, których Fontana nie stosował przed okresem krakowskim, należy integrowanie kompozycji malarskiej z rzeźbiarską przez częściowe zasłonięcie sztukaterii malowidłem, czego sztukator nauczył się prawdopodobnie z prac Karola Dankwarta (zob. A. P t a k - G u s i n, *Karola Dankwarta podróże artystyczne z Nysy do Krakowa*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, 3-4 XII 2004, red. K. Brzezina, J. Wolańska, (Ars vetus et nova, 28, red. W. Bałus), Kraków 2007, s. 197.

them was probably the altar in the Dominican Church (1680-1680) designed with the use of luminist effects. One of its creators – Jerzy Hankis – also built the altar in Książ Wielki (1682), imitating also the retable in the Roman S. Maria Church in Montesano. Numerous references to Roman art – the sculpture of an elephant carrying an obelisk, the scenographic high altar, the dynamic sculpture of Blessed Salomea – were used in Grodzisko (designed by S. Piskorski, completed about 1692), where the ambitious pilgrimage complex was realized by poor local artists (K. Kaliski), and also in the Nuns of the Visitation Church – the stucco work on the façade (J. Liszkowicz, 1695).

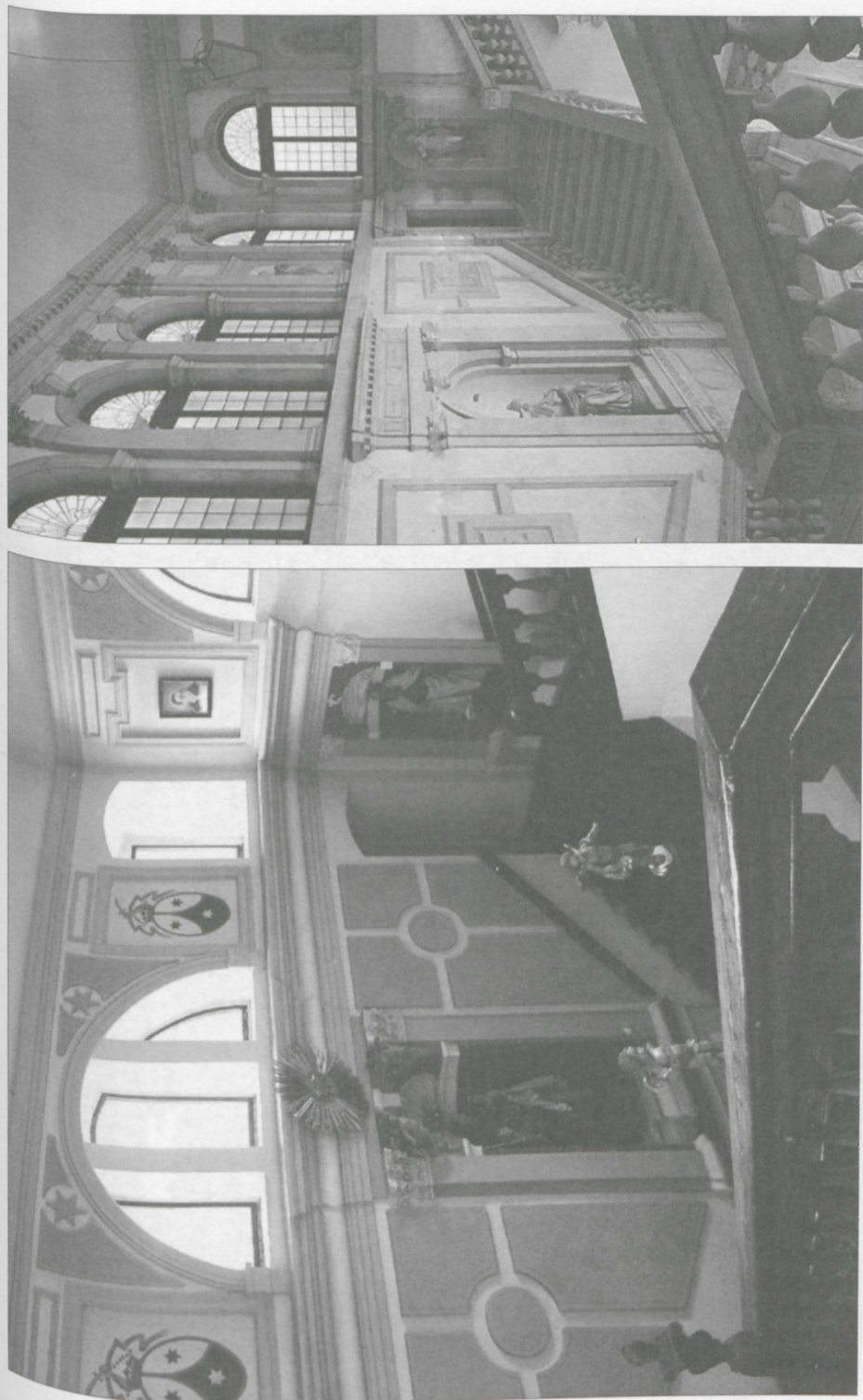
Novel motifs may also be found in the work of anonymous artists. In 1688 the first non-architectonic altar was built in Lesser Poland (Podoliniec, the Piarist Church), and even earlier a similar solution was used in composing tombstone monuments. Among the impressive monuments with figural decoration Bishop Trzebicki's tombstone (1696) referring to Domenico Guidi's work, is the most interesting.

The mentioned works prove that in avant-garde solutions with Italian (usually Roman) origin were in fashion; the fashion was promoted by local sponsors, and not by outstanding artists. The latter ones were brought only when local artisans were not able to carry out the ambitious projects. As a matter of fact, even such outstanding artists as Fontana could learn a lot in Cracow. This is proved by a comparison between his *Cracowopus vitae* with the works created in Moravia – in his later works he willingly imitated the motifs he had encountered when working in Krakow, according to the designs brought by the sponsor and shown to him. Anyway, the artist was conscious of the exceptional rank of his Cracow work, as he – which is quite exceptional – allotted a substantial sum of money for possible later conservation.

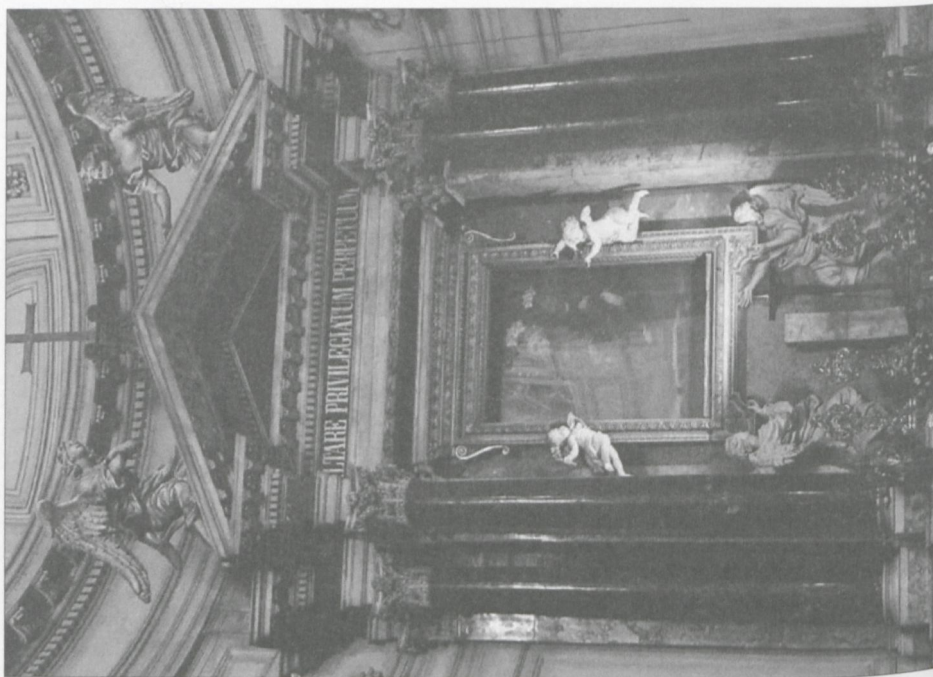
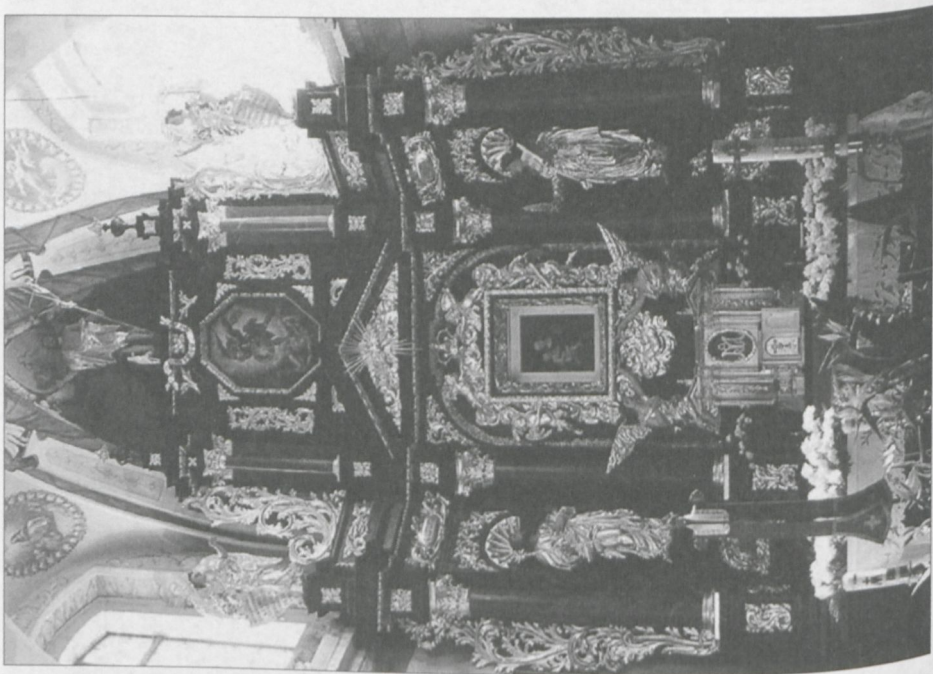
Translated by Tadeusz Karłowicz



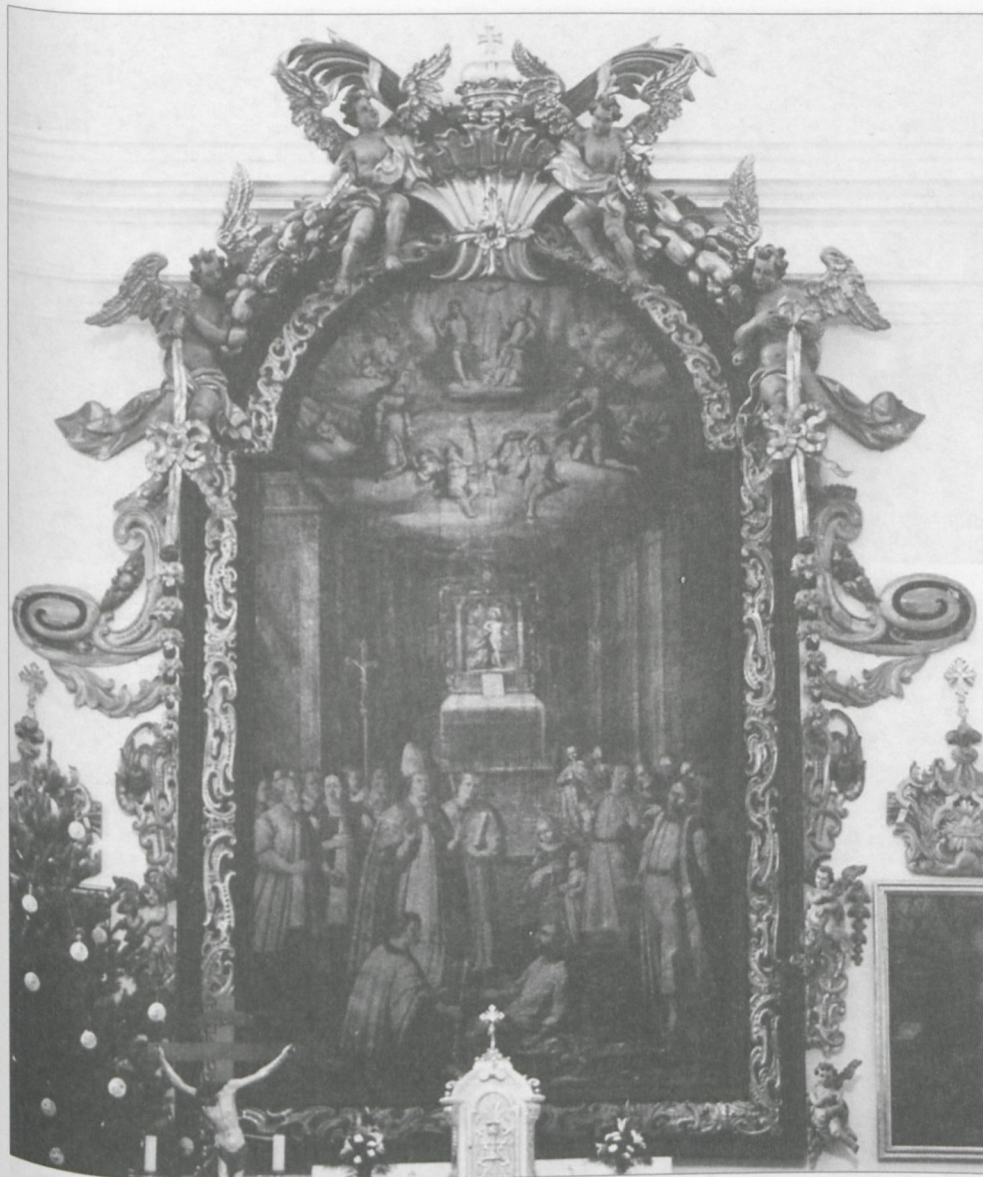
1. Oramienia portretów biskupów Jerzego Denhoffa, Jana Małachowskiego i Stanisława Dąbskiego w klasztorze Franciszkanów w Krakowie; fot. autor



2. Klatki schodowe w klasztorach Karmelitów w Krakowie (fot. autor) i Benedyktynów w Wenecji (fot. w zbiorach autora)



3. Ołtarze w kościołach parafialnych w Książu Wielkim (fot. autor) i Santa Maria in Montesanto w Rzymie (fot. A. Betlej)



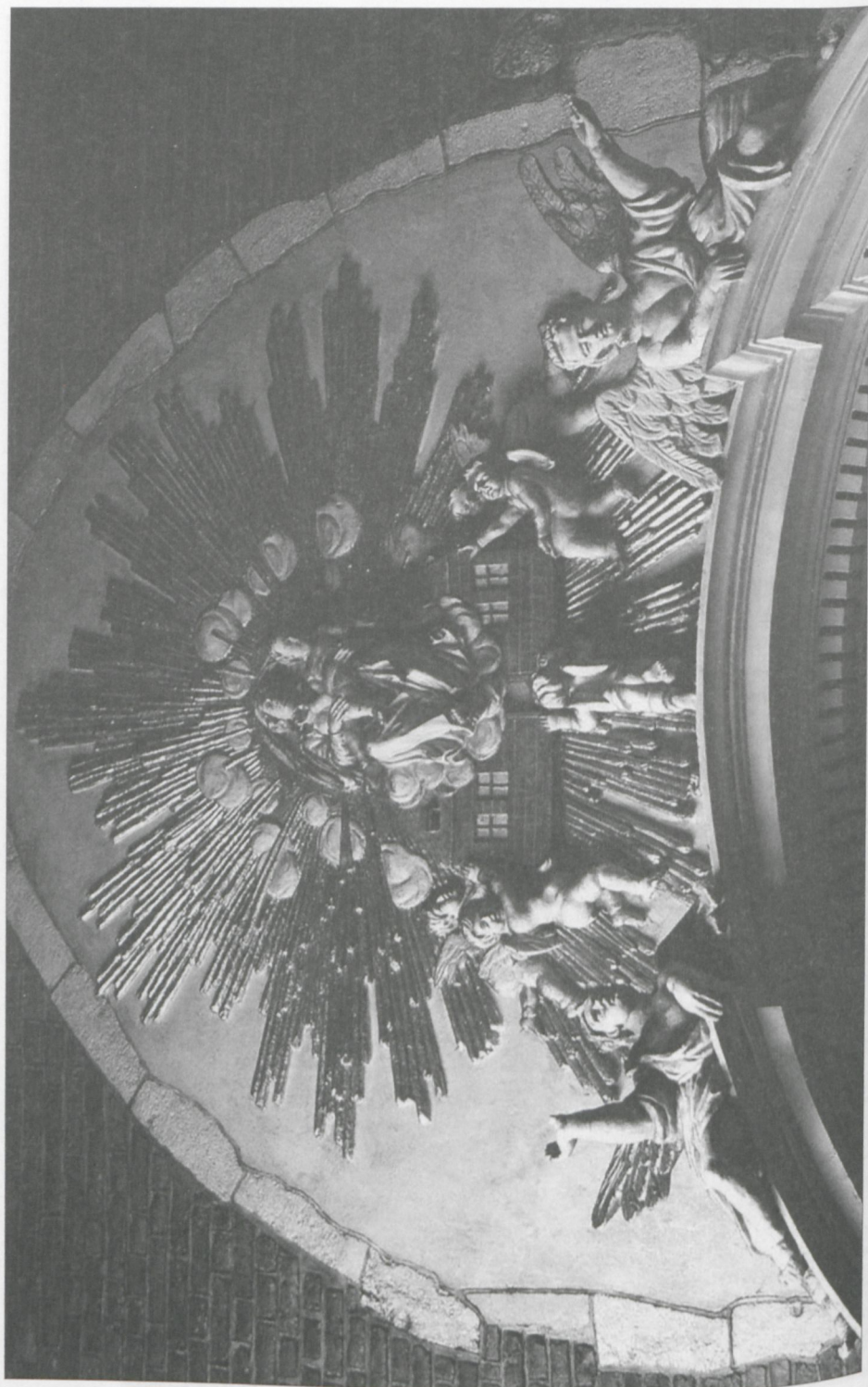
4. Ołtarz główny w kościele Pijarów w Podolińcu; fot. autor



5. Rzeźby w zwieńczeniu ołtarza głównego i na fasadzie kościoła Karmelitów w Krakowie na Piasku, stan przed konserwacją; fot. autor



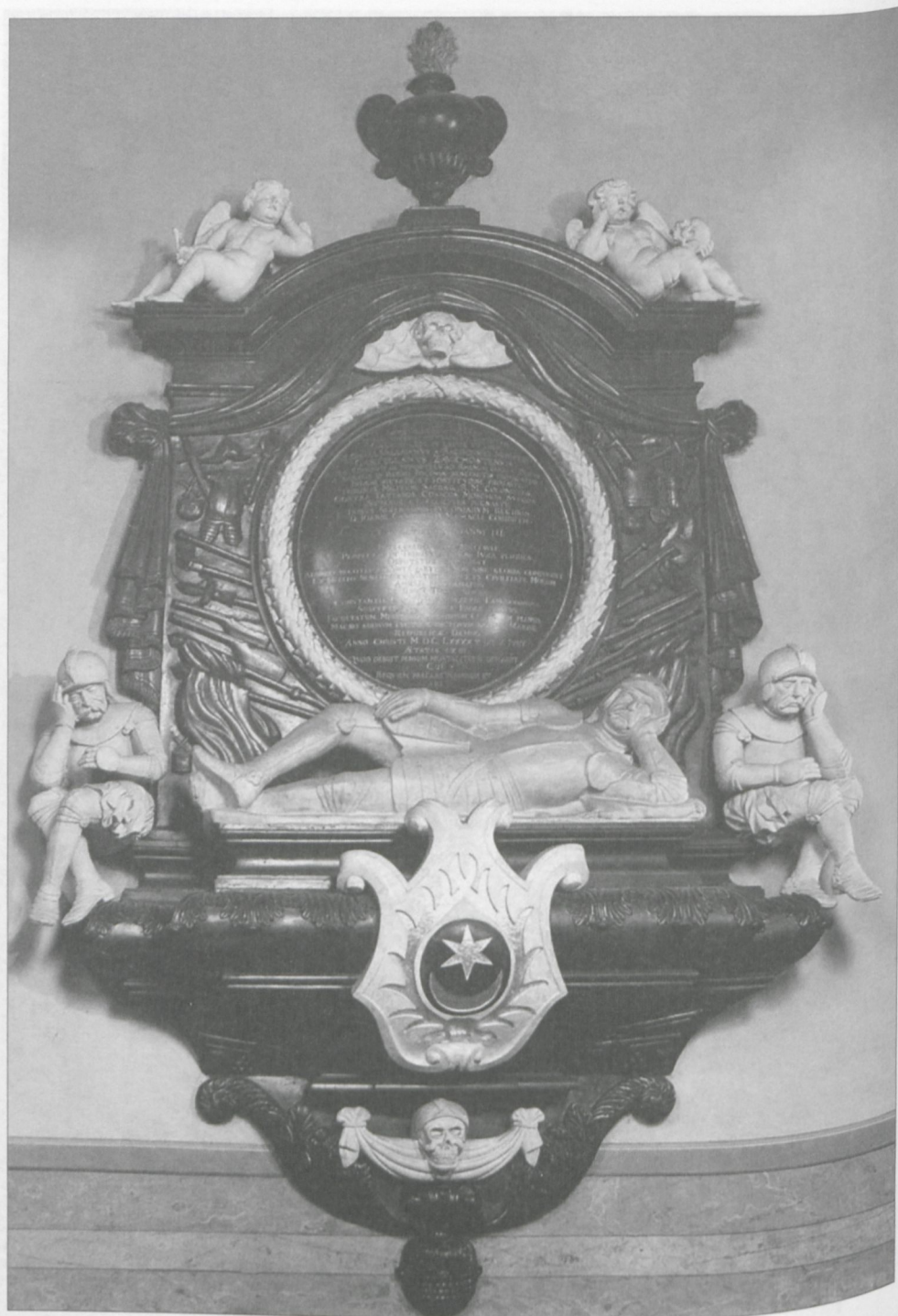
6. Rzeźby: Św. Katarzyna Sienieńska w Capella del Voto przy katedrze w Sienie (fot. L. Blaschke); Św. Katarzyna Sienieńska w kościele S. Caterina a Magnanapoli w Rzymie (fot. A. Betlej); bł. Salomea w kościele w Grodzisku (fot. autor) i Św. Teresa z Avili na fasadzie kościoła Karmelitanek we Lwowie (fot. autor)



7. Szukateria nad wejściem do kaplicy Loretańskiej w kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu; fot. autor



8. Stukowe płaskorzeźby na fasadzie kościoła Wizytek w Krakowie; fot. autor



9. Epitafium Michała Waleriana Morszytna w kaplicy bł. Salomei przy kościele Franciszkanów w Krakowie; fot. autor



10. Antependia ołtarza św. Barbary w kaplicy północnej przy kościele Benedyktynów (obecnie Redemptorystów) w Tuchowie (fot. A. Bochnak) i ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej w kaplicy przy kościele Karmelitów w Krakowie na Piasku (fot. autor)