

Michał Kurzej

## Budowa i dekoracja kościoła św. Anny w świetle źródeł archiwalnych<sup>1</sup>

Z oczywistych względów krakowska świątynia akademicka skupiała uwagę uczonych zainteresowanych sztuką już w trakcie budowy, co zaowocowało powstaniem szczegółowej dokumentacji oraz wciąż narastającej literatury. Niezwykle cennym źródłem jest księga przychodów i wydatków na budowę kościoła, przepisana z dziennika prowadzonego od początku 1693 roku przez kierującego budową ks. Sebastiana Piskorskiego<sup>2</sup>. Nie tylko informuje ona o chronologii prac, sposobach finansowania, użytych materiałach i zatrudnionych podwykonawcach, ale także naświetla wiele szczegółów dotyczących organizacji budowy i pozwala wyjaśnić liczne kwestie techniczne, związane z jej prowadzeniem. Wzmianki o inspiracjach, którymi kiero-

---

<sup>1</sup> Artykuł został opublikowany w zbiorze *Fides ars scientia. Prace z historii i historii sztuki poświęcone pamięci ks. Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabski przy współpracy K. Blaschke, M. Kurzeja, T. Pasteczki i M. Biernata, Tarnów 2008, s. 271–301. Powstał on w ramach zbierania materiału do pracy doktorskiej *Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku* przygotowywanej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dra hab. Piotra Krasnego, któremu autor jest wdzięczny za inspirację oraz liczne cenne uwagi. Tekst wzbogacono o drobne uzupełnienia i korektę błędów dostrzeżonych po wydaniu pierwodruku.

<sup>2</sup> Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 318, *Rationes Preceptorum et Expensorum Pro Fabrica Ecclesiae S[anctae] Annae Crac[oviensis]*.

wali się zleceńodawcy, a także relację o dyskusji towarzyszącej wyborowi rozwiązań artystycznych zawiera książka Andrzeja Buchowskiego, wydana już w roku konsekracji świątyni<sup>3</sup>. Jest to jedno z pierwszych w polskim piśmiennictwie monograficznych opracowań dzieła sztuki, w którym zaskakuje profesjonalizm opisu i wysoka świadomość artystyczna autora. Te dwa komplementarne źródła stanowią wyjątkową w naszej części Europy dokumentację, zawierającą odpowiedzi na większość kluczowych pytań, dotyczących okoliczności powstania dzieła. Pomimo to niektóre kwestie wywołały ożywioną dyskusję późniejszych badaczy, a nie na wszystkie informacje, zwłaszcza dotyczące problemów technicznych i warsztatowych, zwrócono dostateczną uwagę.

Zainteresowanie późniejszych uczonych budziły głównie kwestie związane z architekturą kościoła i genezą jej form. Wznoszenie istniejącego kościoła, a także dzieje poprzedzających go budowli zrelacjonował Julian Bukowski. Zreferował on także przytoczoną przez Buchowskiego dyskusję towarzyszącą podjęciu decyzji o wzniesieniu nowej kolegiaty, a także okoliczności wyboru ks. Piskorskiego na dyrektora jej fabryki.

---

<sup>3</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum S[anctum] Suum ad Selonnes Enaenioru[m] primitas Ecclesiae Collegiatae Crac[oviensis] S[anctae] Annae Ope[re] Divinae Providentiae recenter a fundamentis erectae, Relucens & Posteris, brevibus literarum modulis, M. Andreae Buchowski, eiusdem Ecclesiae S. Annae Canonici, Enarrata, Cracoviae 1703*. Polskie streszczenie pod tytułem *Abrys terażniejszego kościoła kolegiaty s[więtej] Anny w Krakowie do przesławney Akademij tuteyszey należącego, nie malarzkimi kolorami odmalowany, lecz historycznym piórem stosując się do delineacyi niegdyś [tego] M[os]c[i] X[iędza] M. Andrzeja Buchowskiego, filozofii doktora, matematyki profesora, kolegi większego, y teyże kolegiaty kanonika, szczupleyszą iednak narratywą krótko adumbrowany, roku pańskiego 1744* dołączono do dzieła P. H. Pruszcza, *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa, albo kościoły, y co w nich iest widzenia godnego y znacznego (...)*, Kraków 1745. Jego autorem był najprawdopodobniej dominikanin Michał Siejkowski. Na temat autorstwa *Abrysu* zob. K. Estreicher, *Emanuela Murraya „Opisanie Krakowa” a literatura o Krakowie i Plan Kołłątajowski*, „Rocznik Krakowski” 48 (1977), s. 65.

Bukowski uznał, że realizujący budowę Franciszek Solari trzymał się ściśle planów dostarczonych przez Tylmana z Gameren<sup>4</sup>.

Julian Pagaczewski w pierwszej polskiej monografii poświęconej twórczości Baltazara Fontany zwrócił uwagę na jego dzieło powstałe w pobliżu Krakowa, poprzedzające dekorację kościoła św. Anny – sztukaterie w kaplicy Morsztynów w Wieliczce. Wysunął również przypuszczenie, że to niezachowane dzieło powstało przy okazji jakiegoś większego zamówienia. Według niego to nie Baltazar, a jego brat – Franciszek Fontana został przez Piskorskiego obdarowany przy wyjeździe z Krakowa 29 X 1695. Pagaczewski wspomina również o innych sztukatorach biorących udział w dekoracji kolegiaty – Piotrze i Józefie z Mediolanu. Badacz ten zauważył, że samo tempo prac wskazuje, iż pod kierunkiem „i podług abrysów” Fontany musiało pracować znacznie więcej pomocników, niewymienionych w rachunkach, ponieważ rozliczał się z nimi Baltazar, pobierając całe wynagrodzenie osobiście. Piskorski jako kierownik budowy kupował natomiast narzędzia i materiały. W kwestii autorstwa Pagaczewski stwierdził, że treść dekoracji w ogólnych zarysach jest dziełem Piskorskiego, zaś „Fontana dał jej artystyczną szatę”, natomiast według projektu Siemiginowskiego zrealizowano jedynie ołtarz św. Jana Kantego<sup>5</sup>.

Franciszek Klein w swym studium architektury kościoła przychylił się do tezy o autorstwie Tylmana. Badacz ten słusznie zauważył, że kopuła świątyni jest wierną kopią kopuły kościoła

<sup>4</sup> J. Bukowski, *Kościół akademicki św. Anny. Monografia historyczna*, Kraków 1900, s. 32, przyp. 2. Autor ten uznał Franciszka Solariego zatrudnionego przy budowie kościoła św. Anny za tożsamesgo z nieznanym z imienia Solarim, autorem projektu krakowskiego kościoła Wizytek. Franciszka Salezja Ignaszewska, *Fundacja Malachowskiego*, „Rocznik Krakowski” 24 (1976), s. 89–106, stwierdziła, że kościół Wizytek wznosił Jan, a nie Franciszek Solari. Jej badania archiwalne przyniosły informacje o pracach dla tej świątyni wykonanych przez artystów i rzemieślników, których później zatrudniono przy budowie kościoła św. Anny.

<sup>5</sup> J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 11 (1909), s. 10–20.

pod wezwaniem świętych Piotra i Pawła. Zwrócił też uwagę na wzmiankę w rachunkach, mówiącą iż kopuła świątyni jezuickiej została zmierzona przez murarzy zatrudnionych przez Piskorskiego, którzy potraktowali ją jako wzór dla wznoszonej przez siebie konstrukcji. Przekazany przez Buchowskiego napis z gałki, określający Fontanę jako architekta kopuły, Klein odniósł do jej realizacji według projektu Tylmana. Sztukator został natomiast uznany za autora projektu wszystkich ołtarzy oraz dekoracji wnętrza, której zresztą badacz ten nie cenił zbyt wysoko<sup>6</sup>.

W zbiorze rysunków Tylmana z Gameren Tadeusz Makowiecki zidentyfikował projekty dotyczące krakowskiego kościoła. Wskazując na szczegóły różniące realizację i rysunki, uznał że prawdopodobnie nie przedstawiają one wersji ostatecznej, która została przesłana Akademii, lub też projekty zostały zmodyfikowane w trakcie realizacji przez prowadzącego budowę Franciszka Solariego<sup>7</sup>.

Na dalsze szczegóły zwrócił uwagę Stanisław Mossakowski. Wspominając o Solarim jako o wykonawcy projektów Tylmana, stwierdził, że przy wznoszeniu kopuły zastępował go Fontana, który zaprojektował również portal główny. Wskazując na pobyty holenderskiego architekta w Krakowie w latach 1695 i 1700, Mossakowski uznał, że wiązały się one z nadzorem nad budową. Badacz ten doszedł do wniosku, że Tylman projektował elementy wyposażenia kościoła, powołując się na wzmiankę z 30 III 1700 o sprowadzeniu abrysów z Warszawy. Do Tylmana odniósł on też informację o „podaniu inwencji” na projekt mauzoleum Jana Kantego, wykonany przez Jerzego Eleutera Siemiginowskiego<sup>8</sup>. W ten sposób architektowi zna-

<sup>6</sup> F. Klein, *Akademicki kościół św. Anny w Krakowie. Studium architektury*, „Rocznik Krakowski” 15 (1913), s. 53–63.

<sup>7</sup> T. Makowiecki, *Archiwum planów Tylmana z Gameren, architekta epoki Sobieskiego*, Warszawa 1938, s. 9–11.

<sup>8</sup> S. Mossakowski, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 37 (1965), s. 39–62; tenże, *Tylman z Gameren. Architekt polskiego baroku*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk

jącemu praktykę budowlaną przypisano rolę *inventore pittore*, malarza natomiast sytuując w funkcji inżyniera przygotowującego rysunek techniczny.

Nowe spojrzenie na kwestię autorstwa architektury kościoła przedstawił Mariusz Karpowicz przy okazji monograficznego opracowania twórczości Baltazara Fontany. Badacz ten uznał, że głównym celem przybycia sztukatora do Polski w 1693 roku nie była dekoracja kaplicy Morsztynów w Wieliczce, ale wstępne uzgodnienia w sprawie budowy kościoła św. Anny, a może także wykonanie projektów jego dekoracji<sup>9</sup>. Według tego autora warsztat Fontany był jedynym pracującym w kościele, a wszyscy inni sztukatorzy wzmiankowani w źródłach pracowali jako jego pomocnicy. Również malarze – Dankwart i Pagoni, zdaniem warszawskiego badacza, współpracowali z Fontaną „w ramach jego warsztatu”<sup>10</sup>. Karpowicz poświęcił też sporo miejsca problematyce autorstwa koncepcji i wykonania wystroju wnętrza. Słusznie przeciwstawił się tezie Mossakowskiego, który uznał Tylmana za projektanta ołtarzy św. Józefa i św. Sebastiana. Stwierdził też, iż Fontana nie tylko miał zasadniczy wpływ na realizację dekoracji sztukatorskiej, ale także sporządził jej projekty. Jedynym dziełem w kościele zaprojektowanym przez innego artystę miała być „konfesja”<sup>11</sup> Jana Kantego, którego projekt dostarczył Siemiginowski. Wysuniętym przez Karpowicza argumentem potwierdzającym nadrzędną rolę Fontany w pracach przy kolegiacie są późniejsze umowy z tym arty-

---

1973, s. 198, 202 (Studia z Historii Sztuki, 17); tenże, *Tilman van Gameren Leben und Werk*, München-Berlin 1994, s. 189, 197.

<sup>9</sup> M. Karpowicz, *Baldasar Fontana 1661–1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990, s. 30; tenże, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 14.

<sup>10</sup> Tamże, s. 31; M. Karpowicz, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>11</sup> Na temat nieprawidłowego użycia tego terminu, rozpowszechnione w polskiej literaturze zob. P. Krasny, M. Walczak, *Konfesja. Kilka uwag o znaczeniu terminu oraz jego używaniu i nadużywaniu w polskiej literaturze historycznoartystycznej*, „Roczniki Humanistyczne” 44 (2006) z. 4, s. 67–97.

stą, dotyczące dekoracji na Svatym Kopečku i w Velehradzie, gdzie odpowiadał on za całość prac, występując jako projektant i przedsiębiorca. Właśnie w zdolnościach organizacyjnych Fontany dostrzegł Karpowicz jedną z przyczyn popularności artysty, który „zdejmował fundatorowi kłopot z głowy, bo kierował i odpowiadał za wszystko sam”<sup>12</sup>.

Brak odnotowanych wydatków za sporządzenie modeli i projektów Karpowicz tłumaczy wykonaniem ich za darmo przez Fontanę, jak miało to miejsce w przypadku figury Baranka na tumbie Jana Kantego<sup>13</sup>. Dochodząc do wniosku, że Fontana projektował dzieła, których nie wykonywał, Karpowicz atrybuował sztukatorowi bez oparcia w źródłach stworzenie koncepcji szeregu dzieł snycerskich, kamieniarskich, a nawet hełmów wież<sup>14</sup>, dla których nie ma podobieństw wśród jego potwierdzonych dzieł. W ten sposób Baltazar Fontana został nie tylko wykreowany na głównego twórcę kościoła św. Anny, ale również uznany za jedyne w Krakowie artystę stosującego formy berninowskie na przełomie XVII i XVIII wieku.

<sup>12</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 31, 37, 98, 99, 171; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 15, 19, 35, 72.

<sup>13</sup> M. Karpowicz, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 35.

<sup>14</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 97; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 35, 43–44, 76. Są to hełmy wieży kościoła św. Anny (wykonane w roku 1775 najprawdopodobniej według projektu Sebastiana Sierakowskiego, zob. J. Lepiarczyk, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 9 (1971), s. 204); hełm wieży zegarowej katedry krakowskiej (wykonany w latach dwudziestych wieku XVIII, zob. J. Lepiarczyk, B. Przybyszewski, *Katedra na Wawelu w wieku XVIII*, [w:] *Sztuka Baroku*, Kraków 1991, s. 22), ołtarze w kościele Reformatów w Pińczowie (wykonane w latach 1748–1749), epitafium Jana Morsztyna w kościele Reformatów w Krakowie, obramienia portretów biskupów Małachowskiego, Dąbskiego i Denhoffa w krakowskim klasztorze Franciszkanów i relikwiarz w kształcie domku loretańskiego w klasztorze Klarysek w Krakowie (wykonany po roku 1718 a przed 1729, zob. J. Żmudziński, *Relikwiarz w kształcie Domku Loretańskiego*, [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 118–120).

Zagraniczne przykłady miały także poprzeć hipotezę o udziale Fontany w projektowaniu architektury monumentalnej. Powołując się na tekst umieszczony w gałce na szczycie kopuły, Karpowicz opowiedział się za wspólnym autorstwem wymienionych tam jako architektów ks. Piskorskiego i Fontany, uznając Solariego za „nadzorcę budowlanego”. Natomiast wyraźnie odrzucił autorstwo Tylmana, stwierdzając, iż „nie jest [on] i nie może być autorem kościoła, który pod względem architektonicznym i artystycznym jest przeciwieństwem jego sztuki”. Pośrednim dowodem na udział Fontany w pracach projektowych miało być przypuszczenie o zaprojektowaniu przez niego dekoracji świątyni, które Karpowicz oparł na wzmiance o wysłaniu trzech tek z rysunkami projektowymi do Ołomuńca. Zdaniem warszawskiego badacza sporządzenie projektów kościoła było właściwym powodem pierwszego przyjazdu sztukatora do Polski, podczas którego wykonał on dekorację kaplicy Morsztynów. Mając pewność co do autorstwa dekoracji, Karpowicz stwierdził iż osobiście uważa, że „duch, a zwłaszcza kategorie artystyczne fasady są z pewnością te same, co wystroju wnętrza”. Zwrócił on uwagę na zastosowane przy budowie kościoła korektury optyczne, wskazujące na bardzo wysokie kwalifikacje projektanta oraz formy detalu, zwłaszcza kapiteli, które zostały powtórzone w innych dziełach Fontany<sup>15</sup>.

Karpowicz poruszył również kwestię organizacji warsztatu Baltazara Fontany. Opierając się na wzmiance o zrefundowaniu sztukatorowi kosztów podróży z Ołomuńca wraz z czterema towarzyszami, uznał, że tyle osób liczył jego warsztat. Jego członkami mieli jednak być prawie wszyscy artyści obcego pochodzenia zatrudnieni przy budowie kościoła. Był wśród nich brat Baltazara – Franciszek, ale także sztukatorzy Piotr z Nysy i Józef z Mediolanu. Do współpracowników Fontany badacz ten zaliczył także kamieniarza („tagliapietra”) Do-

---

<sup>15</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 97–100; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 33–37.

minika, a nawet pracujących przy budowie kościoła malarzy – Paganiego, Dankwarta i Montiego. Karpowicz usiłował też wskazać partie sztukaterii wykonane przez poszczególnych współpracowników Fontany, których nie udało się jednak powiązać ze znanymi ze źródeł imionami<sup>16</sup>.

Wiele interesujących szczegółów dotyczących organizacji budowy kościoła przyniosła poświęcona temu zagadnieniu praca ks. Jana Kracika. Wyjaśnił on kwestię umiejscowienia starego kościoła i zwrócił uwagę, że jego prezbiterium pozostawiono jako tymczasową kaplicę do czasu wzniesienia nowej świątyni. Na podstawie księgi rachunków omówił on finansowanie prac i pozyskiwanie materiałów, a także przytoczył nazwiska licznych podwykonawców. Zestawiając koszty poszczególnych prac, badacz podał również wynagrodzenie Fontany i Dankwarta, podkreślając szczególne traktowanie tych artystów przez Piskorskiego. Jeśli chodzi o wystrój sztukatorski, Kracik zwrócił uwagę na fakt, że Fontana otrzymał „inwencją albo dyspozycją przyszłej ozdoby” od Piskorskiego<sup>17</sup>.

Pomimo tak licznych dokonań wcześniejszych badaczy wydaje się, że ponowne przeanalizowanie i systematyczne zestawienie informacji źródłowych może przynieść nowe ustalenia, a także przyczynić się do rozstrzygnięcia niektórych kwestii spornych.

\*

Podjęcie budowy nowego kościoła nie było dla profesorów uniwersytetu decyzją łatwą ani oczywistą. Towarzyszyła jej opisana przez Buchowskiego dyskusja między zwolennikami wzniesienia nowej świątyni, a tymi, którym „placuit pristinam ecclesiae formam conservare”. Ciekawe są zwłaszcza argumenty, których użyto dla poparcia owych „zabiegów konserwatorskich”: pamiątka dawnego objęcia kościoła przez

<sup>16</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 163–168, 170; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 67–69, 70.

<sup>17</sup> J. Kracik, *Wspaniałe Bogu wystawione dzieło. Jak w Krakowie kościół świętej Anny budowano*, Kraków 2003, s. 10–11, 15, 21–33, 35.



Akademie, wielka ilość spoczywających w nim ciał zmarłych w opinii świętości, wzgląd na szereg poprzednich wielebnych rektorów, najjaśniejszych bohaterów i dobroczyńców, a także na słynącą łaskami figurę w głównym ołtarzu. Wspomniano też „usitatum populo devotionis praxim”, czyli przyzwyczajenie wiernych oraz błogosławieństwo, przyjęte w starym kościele przez wyruszającego na odsiecz Wiednia króla Jana III, po którego triumfalnym powrocie poświęcono w tym miejscu tablicę pamiątkową. Wspomniane pomniki przeszłości, wraz z wieloma innymi, chciano „in eo statu, quo acceperant, Ecclesiam conservare”<sup>18</sup>. Zdanie to brzmi jeszcze bardziej intrygująco w przekładzie Siejkowskiego, który wspomina o głosach profesorów „konserwacyi starożytności żądających”<sup>19</sup> i jest chyba jednym z wcześniejszych w Polsce pisemnych świadectw dążenia do opieki nad zabytkami. Chęć zachowania najcenniejszych elementów wyposażenia starego kościoła była zapewne przyczyną urządzenia kaplicy w dawnym mieszkaniu świętego, do której przeniesiono m.in. jego dawny nagrobek i tablicę upamiętniającą zwycięstwo pod Wiedniem.

Po podjęciu decyzji o wzniesieniu nowego kościoła wywiązała się nowa dyskusja nad jego kształtem, położeniem i orientacją<sup>20</sup>. Wstępne projekty dostarczone przez Tylmana z Game-

---

<sup>18</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 23–24. O wysokim poziomie wiedzy historycznej ks. Buchowskiego świadczy wysunięcie w jego książce kilku hipotez, które jeszcze do niedawna budziły ożywioną dyskusję naukowców, jak na przykład identyfikacja Krakowa ze wspomnianym przez Klaudiusza Ptolemeusza Karrodunon, czy kwestia umiejscowienia budynków fundowanej przez Kazimierza Wielkiego uczelni na Kazimierzu.

<sup>19</sup> *Abrys terażniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 185.

<sup>20</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 26–27. Autor ten (s. 38–39) wspomina też o ciekawej dyskusji na temat nakrywania kościoła dachem. Początkowo niektórzy uważali, że kościół ze względu na grubość i solidność sklepienia może stać bez przykrycia „ad instar Graeciae, Latiorumq[ae] operum”. Kiedy ze względu na wilgotny klimat Piskorski zdecydował się wznieść dach, rozważano czy ma być wysoki w formie „prior a Gothis introducta”, czy niski o kształcie stosowanym współcześnie. Zdecy-

ren zostały na życzenie profesorów znacznie przekształcone, jednakże jego rysunki, opublikowane przez Makowieckiego (zwłaszcza rzut) są bardzo bliskie budowli zrealizowanej<sup>21</sup>. Według Buchowskiego, projekt miała stanowić „mappa ichnografica, seu planta cum faciae”<sup>22</sup>, czyli rzut poziomy i widok fasady, więc możliwe, że Tylman przedstawił jedynie te dwa rysunki, z których żaden nie obejmował kopuły.

Już po założeniu fundamentów 1 XII 1692 na stanowisko dyrektora fabryki powołano ks. Sebastiana Piskorskiego. Wybór został zatwierdzony przez uniwersytet 15 XII i wtedy dyrektor objął wszystkie obowiązki związane z budową<sup>23</sup>. Był on znany ze sprawdzonej teoretycznej i praktycznej wiedzy architektonicznej, którą popisał się przy wznoszeniu założenia kościoła i eremu bł. Salomei w Grodzisku koło Skały i przy przebudowie kościoła parafialnego w Żębocinie<sup>24</sup>, które najprawdopodobniej samodzielnie projektował. W tekście umieszczonym w gałce kopuły akademickiej kolegiaty określono go jako „principalis architectus”<sup>25</sup>. Najważniejszym elementem wystroju kościoła, w którym można domyślać się inwencji Piskorskiego, jest mauzoleum św. Jana. Umieszczone na tumbie putto wskazuje lewą ręką na figurę Baranka z podpisem „et lucerna eius est”, prawą zaś na relikwie świętego, co symbolizuje oświecenie patrona uniwersytetu przez samego Chrystusa. Kompozycję

---

dowano się na to ostatnie rozwiązanie, ponieważ wysoki dach byłby trudniej dostępny, a jego więźba wymagałaby większej ilości drewna. W przekładzie Siejkowskiego, *Abrys terażniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 202, zamiast Gotów występują Krzyżacy: „Minąwszy tedy figurę od Krzyżaków wprowadzoną, lubo ta jest mocna, i skażytelności nie łatwo podległa, upodobał się kształt mody terażniejszej w Figurę tryangularną, a nie wysoką lecz przytępioną, albo jak ją nazywa Euclides *isoscelicam obtusangulam*”.

<sup>21</sup> T. Makowiecki, *Archiwum planów Tylmana z Gameren...*, dz. cyt., s. 10, il 6, 7; S. Mossakowski, *Tylman...*, s. 200; tenże, *Tilman...*, s. 194.

<sup>22</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 24

<sup>23</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 1.

<sup>24</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 33.

<sup>25</sup> Tamże, s. 73.

umieszczono tak, by naturalne światło padające popołudniami w dniach około daty urodzin świętego (24 VI) oświetlało figurę Baranka, która świeci wtedy światłem nie tylko symbolicznym (il. 1). Podobne wykorzystanie światła do budowy złożonego programu ikonograficznego zastosował Piskorski w Grodzisku, rozmieszczając pod figurami liczne zegary słoneczne. Nie ulega wątpliwości, że dyrektor budowy miał decydujący wpływ na kształt artystyczny budowli, decydował o wyborze jej projektantów i realizatorów, a także był twórcą koncepcji ikonograficznej wystroju kościoła.

Piskorski zatrudnił Franciszka Solariego, chwalonego i wypróbowanego architekta, który poprawił błędy przy zakładaniu fundamentów, poczynione przez pracującego wcześniej, nieznanego z imienia Luksemburczyka<sup>26</sup>. Solari był architektem kościoła „a fundamentis usq[ue] ad tectum”<sup>27</sup> (il. 2). Pracował już przed 1693 rokiem, a od tego czasu zatrudniony był z roczną pensją – w latach 1693–1697 wynoszącą 500 florenów<sup>28</sup>, a następnie obniżoną do 350 florenów<sup>29</sup>. Do jego obowiązków należał nadzór nad pracami murarskimi<sup>30</sup>, ale także dostarczenie szczegółowych projektów wykonawczych<sup>31</sup>. Najprawdopodobniej on właśnie projektował modele i szablony do wykonania kamiennego detalu, sporządzane za niewielkie sumy przez stolarzy. Solari był najczęściej nazywany przez Piskorskiego „panem architektem”, toteż nie można mieć wątpliwości, że

<sup>26</sup> Tamże, s. 33, *Abrys terażniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 187.

<sup>27</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>28</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 50, *passim*. Przy księgowaniu wydatków posturowano się różnymi jednostkami monetarnymi, przeliczając ich wartość na szelągi zwane też solidami. Tynf wynosił najczęściej około 1/6 talara, a talar około 20/3 szeląga. Używano też florenów węgierskich zwanych czerwonymi złotymi, wartych około 14 szelągów. We wszystkich tych kursach występowały znaczne wahania, wynikające z różnic ilości kruszcu zawartego w monecie.

<sup>29</sup> Tamże, s. 130, 131.

<sup>30</sup> Tamże, s. 49, 58.

<sup>31</sup> On też sporządził m. in. „formę i miarę” arkady wykonanej przez kamieniarzy; tamże, s. 77.

to on właśnie 28 III 1699 dostarczył projekt kopuły „interioris et exterioris faciei”. Nie otrzymał za to wynagrodzenia<sup>32</sup>, co wskazuje, że wykonanie projektu należało do jego etatowych obowiązków. Nie wiadomo zresztą, czy ów projekt został zrealizowany, ponieważ murarze, którzy mieli wznosić kopułę, najwyraźniej nie zaufali umiejętnościom architekta i 16 V 1701 postanowili „pomierzać i zrewidować” kopułę kościoła świętych Piotra i Pawła, jako wzór dla nowowznoszonej konstrukcji. Dodatkowe pomiary przeprowadzono później, gdyż 29 VII tego roku zanotowano wydatek na piwo dla murarzy, którzy rewidowali kopułę i wysokość okien w jezuickim kościele<sup>33</sup>. W świetle tych faktów wzmianka z gałki kopuły, określająca Fontanę jako jej architekta, nie jest wiarygodna. Ponadto wydaje się mało prawdopodobne, żeby sztukator, który w rzeźbie wprowadzał najnowsze rozwiązania, w architekturze odwołał się do form sprzed osiemdziesięciu lat (il. 3).

Nawet projektowanie przez Fontanę wykonywanych przez niego dzieł nie było regułą. Po przybyciu do Krakowa sztukator „ornatus inventionem, dispositionem[ue], quam ad loci capacitatem prudenter et commode applicaret, desideravit. Hanc a direttore Fabricae accepit”<sup>34</sup>. Można przypuszczać, że koncepcję treściową owej inwencji stworzył Piskorski, który mógł narzucić również stosowanie konkretnych rozwiązań artystycznych. Wykonanie projektów na podstawie własnych koncepcji zlecał on czasem biegłemu rysownikowi, jak to miało miejsce w przypadku mauzoleum św. Jana z Kęt (il. 4). 4 I 1695 za wykonanie „disegno według podanej inwencji” zapłacono królewskiemu malarzowi Jerzemu Eleuterowi Siemiginowskiemu 2 czerwone zł (27,10 szelągów)<sup>35</sup>. Projekty musiały być gotowe na początku marca, gdyż wtedy Piskorski zawarł

<sup>32</sup> Tamże, s. 149.

<sup>33</sup> Tamże, s. 177, 181.

<sup>34</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>35</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 233.

kontrakt z kamieniarzem Janem Liszkowicem na roboty kamieniarskie „według delineacji” i wykonanie kolumn „według abrysów”<sup>36</sup>. Dalsze „abrysy” sprowadzono pocztą z Warszawy 30 III 1695<sup>37</sup>. Były to zapewne projekty sztukaterii, które 17 IV wysłano pocztą do Kromieryża. Kolejny wydatek „na pocztę do stucatora” zanotowano 30 IV<sup>38</sup>. Najpewniej Siemiginowski lub inny warszawski artysta zaprojektował nie tylko sam grób świętego, ale cały wystrój kaplicy, określonej jako mauzoleum, łącznie z dekoracją malarską i sztukatorską. Eleuter wykonał dla kościoła jeszcze jedno prestiżowe zamówienie – obraz do ołtarza głównego, za który 5 VI 1701 zapłacono mu 1 tys. tynfów (1 111 szelągów)<sup>39</sup>.

Z zapisków Piskorskiego wynika, że osobiście zatrudniał on również pozostałych artystów i rzemieślników, negocjując z nimi umowy. Najprawdopodobniej także przydzielał im zadania, decydując, kto ma wykonać poszczególne partie dekoracji. Archiwalia nie dają więc podstaw, żeby zaliczyć pracujących w kościele malarzy do zespołu Fontany. Z pewnością posiadali oni osobne warsztaty, a ich samych traktowano z szacunkiem, zależnym – jak się wydaje – od rangi i kwalifikacji artysty.

Z innych pracujących dla Piskorskiego malarzy należy przede wszystkim wspomnieć Karola Dankwarta. Zatrudniono go zapewne ze względu na doświadczenie w uzupełnianiu malowidłami dekoracji sztukatorskich. 28 VII 1696 dyrektor budowy zapisał, że jest to artysta, „qui Częstochoviae Ecclesiam depinxit inter stucaturam”. Wtedy też zapłacono mu 200 tynfów (222 szelągi) za wizerunek Niepokalanego Poczęcia Marii Panny

<sup>36</sup> Tamże, s. 233–234.

<sup>37</sup> Tamże, s. 234. Ich autorem nie mógł być raczej Tylman, o którym ani razu nie wspomniano w księdze wydatków.

<sup>38</sup> Tamże, s. 234. M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 100; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 36, błędnie wspomina o poczcie do Ołomuńca. Badacz ten przeoczył fakt, że projekty wysłano do sztukatora, a nie sprowadzono do Krakowa.

<sup>39</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 38, 233.

w prezbiterium (il. 5) oraz cztery freski nad oknami. Dankwart, na zachętę do to tej i przyszłych robót, został przez Piskorskiego obdarowany „szkatułą klecką wielką”, wartą 60 florenów<sup>40</sup>. Malarz wyjechał 11 XI 1696 do Nysy po ukończeniu fresków w kaplicy św. Sebastiana, oprócz honorarium odebrawszy dodatek w wysokości 30 tyńfów (33,9 szelągi) na farby<sup>41</sup>. W następnym roku malarz przebywał w Krakowie w lipcu i 11 tego miesiąca odebrał 100 talarów (666, 2 szelągów) za dekorację sklepienia w kaplicy św. Jana Kantego (il. 6, 7). Dodatkowo 10 szelągów zapłacono „Mancie (jego) towarzyszowi i chłopcu”, oraz 15 szelągów za tygodniowy obrok dla czterech koni i wyżywienie dwóch woźniców<sup>42</sup>. Można więc przypuszczać, że jego warsztat nie składał się jedynie z owego Manty i chłopca, ale był dość liczny, skoro poruszał się na dwóch dwukonnych wozach. Artyści otrzymali również prowiant na drogę: chleb, bryndzę, słój róży i sól, a także „szklaneczki paciorkowate”, czego dyrektor nie zaliczył do wydatków „bo się tego nie kupiło”. Dankwart był też zapraszany na świąteczne obiady, podczas których serwowano wino, kurczęta i kapłony<sup>43</sup>. W 1698 roku artysta pracował w Krakowie od 8 VI do 27 VII, kiedy wyjechał, odebrawszy honorarium za pomalowanie sklepienia prezbiterium, pendentywów pod kopułą i ściany za tumbą św. Jana, w łącznej wysokości 300 talarów, czyli 2 tys. szelągów<sup>44</sup>. 13 VI 1699 do kaplicy św. Jana Chrzciciela przywieziono obraz Dankwarta *Chrzest Chrystusa*, który kosztował 40 talarów (226,2 szelągów). Został on zapewne dostarczony przez 3 osoby, za których dwudniowe utrzymanie zapłacono tego samego

<sup>40</sup> Tamże, s. 111.

<sup>41</sup> Tamże, s. 47, 116, 263. Wysokości honorarium nie zanotowano, ponieważ ks. Piskorski jako fundator kaplicy pod wezwaniem swojego patrona pokrywał je z własnej kieszeni.

<sup>42</sup> Tamże, s. 125, 239.

<sup>43</sup> Tamże, s. 125.

<sup>44</sup> Tamże, s. 137, 139.

dnia 12 szelągów<sup>45</sup>. Po raz kolejny artysta przybył do Krakowa 29 VI 1703 wraz z towarzyszem, koniem i wozem, by podjąć pracę przy dekoracji kopuły (il. 8). Następnego dnia otrzymał „płótno na delineację”, a 1 VII papier „na abrys do kopule i apostołów”. Wykonanie szczegółowych projektów polichromii zajęło malarzowi kilka tygodni, bowiem jeszcze 15 VII kupiono mu papier i bibułę, a 17 VII kolejne dwie ryzy „na abrysy apostołów i aniołów”<sup>46</sup>. Realizacja malowideł, wraz z freskami w kaplicy św. Krzyża (określonej tu jako kaplica św. Heleny) (il. 9) i przedstawieniem św. Cecylii pod chórem muzycznym kosztowała 4 067,20 szelągów i została ukończona po trzech miesiącach, jednakże artysta w tym czasie przez cztery tygodnie chorował<sup>47</sup>. Kompozycje na sklepieniu tej ostatniej kaplicy – *Ofiara Abrahama* (il. 10) i *Wąż Miedziany* są, według Karpowicza, przykładem zgodnej i jednoczesnej współpracy nad wspólnym dziełem malarza i sztukatora<sup>48</sup>. Trudno ocenić czy była ona zgodna, można jednak z całą pewnością stwierdzić, że nie była jednoczesna, ponieważ Fontana odebrał honorarium za tę pracę już w grudniu 1698 roku<sup>49</sup>, czyli prawie 5 lat wcześniej<sup>50</sup>.

Początkowo ksiądz Piskorski skarżył się na niesumienność malarza, zanotował bowiem, że w 1696 roku zachował się on „contra verbum datum”, a w 1698 roku „venit labente post promissionem”<sup>51</sup>. Natomiast ciekawym świadectwem osobistego stosunku artysty do zleceniodawcy jest list Dankwarta

<sup>45</sup> Tamże, s. 249–250.

<sup>46</sup> Tamże, s. 203, 204, 207.

<sup>47</sup> Tamże, s. 209. Zaznaczono, że malarz odbiera wypłatę „in pervigilio S. Luca[e] Evangelista[e] et Pictoris”.

<sup>48</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 167; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>49</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 146.

<sup>50</sup> W złożonych dekoracjach tego typu z reguły najpierw wykonywano stiuki, gdyż przy ich montażu malowidła byłyby narażone na uszkodzenie (G. Beard, *Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration*, Zürich 1988, s. 25). Dlatego zintegrowanie malarstwa z rzeźbą i ostateczne wykończenie dzieła należały do warsztatu malarza, a nie sztukatora.

<sup>51</sup> Tamże, s. 111, 137

do chorego Piskorskiego, który nie mógł obejrzeć ukończonych fresków w kopule<sup>52</sup>.

Kolejnym malarzem, zatrudnionym przy dekoracji kościoła był pochodzący z Bolonii Innocenty Monti. Trudno rozstrzygnąć, czy – jak twierdzili wcześniejsi badacze – w Krakowie pracował również Karol Monti<sup>53</sup>, czy też jest to pomyłka, jak uważa Karpowicz, który uznał, że prace obu Montich zostały wykonane tą samą ręką<sup>54</sup>. Skoro jednak Fontana współpracował z bratem Franciszkiem, który jak podaje warszawski badacz, pracował dokładnie tak samo jak on<sup>55</sup>, to można też przypuszczać, że również dzieł obu Montich nie da się rozróżnić na podstawie stylu. Poza tym, zakładając, że pojawienie się imienia Carlo Montiego jako autora przedstawień Sybill w nawie kościoła jest wynikiem jednostkowej pomyłki, wzmiankę o wykonaniu przez malarza Karola fresków w kaplicy św. Piotra należałoby odnieść do Dankwarta. Tymczasem są one znacznie bliższe dziełom Mon-

---

<sup>52</sup> Tamże, s. 275: „Litera Nobilis Caroli Tanquart Pictoris Regii Natione Sueci Accolae Nyssensis [q]uas exaravit et misit Perillustri Canonico Fabricae Directori; qui lecto aegritudinis affixus, videre opus depictae copulae Apostolorum, et aliorum ornamentorum finitam operam non valuit: «Illustrissime Domine Domine, | Quid miles est sine duce[m] vel generale[m] suum, sum ego miser sine praesentia Illustrissimi Domini mei, relinqui me vestra sanctitas in lupuleo nostrae, plene spem Illustrissimum Dominum in terra in venire. Deus dat, ut opus meus sic placuit, cum talem corde et effect[u] ego feci. Deus Dat Illustrissimum sanitatem et omni felicitas in vi possum manere | Servus obligatissimus | C. Tanquart»”.

<sup>53</sup> S. Mossakowski, *Charakterystyka...*, dz. cyt., s. 47; tenże, *Tylman...*, dz. cyt., s. 198; tenże, *Tylman*, dz. cyt., s. 189. Ojciec Innocentego Montiego nosił imię Carlo, co wskazuje, że było ono popularne w jego rodzinie (J. Zapletalová, *Působení Innocenza Montiho v Krakově*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 201 [Ars Vetus et Nova, 28]). Autorka uznała, że zapis o Carlo Montim jest wynikiem pomylenia Montiego z Dankwartem. Taka interpretacja jest jednak mało przekonująca.

<sup>54</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 168; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>55</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 163; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 67.



tich niż freskom wykonanym przez Szweda, którego w czasie powstawania tych malowideł zapewne nie było w Krakowie.

Innocenty Monti po raz pierwszy został wymieniony 31 VIII 1698 w związku z wypłatą 50 talarów (333 szelągi) za obraz *Św. Józef* (il. 9) do kaplicy tego świętego. Płótno przyjechało do Krakowa zwinięte, a zamocowano je dopiero 9 V 1701, kiedy notuje się wydatki na blejtram i ćwieki<sup>56</sup>. Nieokreślony z imienia Monti 23 VI 1699 otrzymał 16 talarów (66,12 szelągów) za pomalowanie ściany za ołtarzem głównym. 10 XI tego roku Innocenty zarobił jeszcze 60 talarów (400 szelągów) za obraz do ołtarza kaplicy św. Piotra<sup>57</sup>. Był to dla Montiego bardzo pracowity okres, możliwe więc, że korzystał wtedy z pomocy krewniaka. Właśnie w tym miesiącu zanotowano wydatki dla Karola. 24 XI otrzymał on 120 talarów (800 szelągów) za dekorację fryzu i postacie Sybill w nawie<sup>58</sup>. Prawdopodobnie do niego należy również odnieść inne wypłaty dla bezimiennego Montiego zaksięgowane w tym dniu: 100 szelągów za „anioły i insze ornamenta po bokach ołtarza” głównego<sup>59</sup> oraz 30 talarów (200 szelągów) za freski przedstawiające *Judytę* i *Estereę* w kaplicy Marii Panny<sup>60</sup>. Najpewniej również jego dotyczy zanotowana 4 XI wzmianka o zapłaceniu 30 talarów (200 szelągów) za malowidła w kaplicy św. Piotra<sup>61</sup>.

3 XI 1700 niewymieniony z imienia Monti odebrał 30 talarów (200 szelągów) za prace w kaplicy św. Jana Chrzyciela; 5 dni później Innocenty dostał 100 talarów (666,18 szelągów) za dekorację kaplicy św. Katarzyny, a 17. tego miesiąca Monti (znów bez imienia) odebrał 70 talarów (466,18 szelągów) za freski w kopule i dekorację arkad kaplicy Marii Panny<sup>62</sup> (il. 11).

<sup>56</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 156, 157.

<sup>57</sup> Tamże, s. 259.

<sup>58</sup> Tamże, s. 160.

<sup>59</sup> Tamże, s. 230, 231.

<sup>60</sup> Tamże, s. 253.

<sup>61</sup> Tamże, s. 259.

<sup>62</sup> Tamże, s. 251, 263, 253.

W sierpniu 1702 roku ów Monti pracował nad poprawieniem fresku Dankwarta za tumbą św. Jana. Nie zdążył jednak wziąć zapłaty, bo 19 VII wraz z Fontaną wyjechał do Ołomuńca, „rejtując przez Szwedami”. Odebrał ją dopiero 2 VI 1703 wraz z honorarium za malowidła na ścianach mauzoleum, w łącznej wysokości 45 talarów (324 szelągi). Tego samego dnia zapłacono mu 15 talarów (108 szelągów) za freski w przedsionkach przy wejściach na wieże<sup>63</sup>.

Kolejnym wybitnym artystą zatrudnionym przez Piskorskiego był Paolo Pagani, „praesentissimus pictor Regis Hispaniarum”, który wykonał obraz ołtarzowy do fundowanej przez dyrektora fabryki kaplicy św. Sebastiana<sup>64</sup>.

Przy dekoracji kościoła pracował także niewymieniony z imienia Trycjusz<sup>65</sup>. W kolegiacie zatrudniono go od 6 VI 1703 do malowania iluzjonistycznych kanelur na pilastrach, po 5 szelągów za jeden trzon<sup>66</sup>. Osobno zatrudniono również malarza Wilhelma, któremu 9 IX 1702 zapłacono 75 szelągów jedynie za niewielki portret św. Jana Kantego na tumbie w jego mauzoleum<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> Tamże, s. 248, 324, 203.

<sup>64</sup> Tamże, s. 263. Obraz ten został najprawdopodobniej sprowadzony do Krakowa podobnie jak inne płótna ołtarzowe. Jak dotąd nie udało się potwierdzić tezy o pobycie jego autora w Polsce, a próby przypisania mu innych prac w krakowskich kościołach oparto na zbyt słabych przesłankach. Zob. M. Karpowicz, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, „Arte Lombarda” 98–99 (1991), s. 103–117; G. Molisi, *Paolo Pagani: dalla Capella di San Sebastiano a Cracovia alla volta di San Martino a Castello Valsolda*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce*, red. J. A. Chrościcki i in., Warszawa 2004, s. 237–264.

<sup>65</sup> Chodzi tu zapewne o krakowskiego malarza Aleksandra (syna Jana), który pracował w kościele Wizytek (F. S. Ignaszewska, *Fundacja Malachowskiego*, art. cyt., s. 97) oraz wykonał dekorację sklepienia Komory Klejnotowej Arcybactwa Miłosierdzia (J. Lepiarczyk, *Konserwacja „Komory Klejnotowej” Arcybactwa Miłosierdzia w Krakowie*, „Ochrona Zabytków” 11 (1958) nr 1–2, s. 142–144).

<sup>66</sup> Tamże, s. 203–205.

<sup>67</sup> Tamże, s. 249. Malarz ten jest zapewne tożsamy z Wilhelmem Włochem, autorem dekoracji kościoła i klasztoru Norbertanek w Imbramowicach. Przypisano mu też autorstwo malowideł w zakrystii kościoła Mariackiego

Nie ma żadnych dowodów, że wszystkimi tymi artystami kierował Fontana, ani że sporządzał dla nich projekty. Nic również nie wskazuje na to, żeby miał pośredniczyć w zatrudnieniu którekolwiek z nich. Choć więc nie da się udowodnić nadrzędnej roli sztukatora w kierowaniu pracami u św. Anny, to trzeba przyznać, że był on najważniejszym z zatrudnionych przez Piskorskiego artystów, na co wskazują m.in. najwyższe zarobki oraz największy chyba wkład w nadanie kościołowi ostatecznego kształtu.

Powód i okoliczności zatrudnienia Fontany w Krakowie podaje Buchowski. Rozważano zaangażowanie różnych sztukatorów, wśród których wyróżniali się mistrzowie pracujący w Warszawie, cenieni za wspaniałe dzieła w tamtejszych pałacach i kościołach<sup>68</sup>. Efektem tych zamierzeń było zapewne zamówienie projektów mauzoleum św. Jana Kantego u Siemiginowskiego, który brał udział w dekoracji wnętrza pałacu w Wilanowie.

Za Fontaną przemawiała pozytywna opinia biskupa ołomunieckiego Karola Liechtensteina oraz dobry charakter, zdecydowanie i zapał do ukończenia dzieła, a także zdolności i talent, których przykładem była dekoracja wielickiej kaplicy Morsztynów. Sztukator, z którym nawiązano korespondencję, postanowił, „*exemplu[m] posterae suae famae sibi parari in ea urbe, illoq[ue] loco, ad quem reliquarum Provinciarum Regni, manufacta opera veluti ad Censorem aestimatoremq[ue] suum confugiunt*”<sup>69</sup>. Ten intrygujący fragment, będący może

---

(H. Pieńkowska, *Dzieje i fabryka kościoła oraz klasztoru Norbertanek w Imbramowicach*, „*Folia Historiae Artium*” 14 (1978), s. 88–91). To ostatnie dzieło zostało przez Karpowicza bezpodstawnie przypisane Paganemu (zob. M. Karpowicz, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, dz. cyt., s. 114).

<sup>68</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 40.

<sup>69</sup> Tamże, s. 41. Fragment ten został jeszcze rozbudowany przez Siejkowskiego, *Abrys teraźniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 203: Fontana „wziął sobie za punkt całej chwały swojej, ażeby w tym stołecznym mieście, dawnością swoją, królów koronacją, sławną naukami i świątobliwością wielkich mężów i doktorów akademią, częstą książąt, senatorów i innych panów, jako też z różnych państw i prowincyj osób frekwencją, wypolerowaną obywatelów policją, zawsze sławnym i u wszystkich nacyj zaleconym, jako na oku całego

cytatem z listu sztukatora, jest ciekawym wyrazem poglądów artysty, który traktuje swe dzieło jako środek do zapewnienia sobie chwały u potomności, a także przykładem na umiejętne podsycanie przez niego lokalnego patriotyzmu zleceńodawców.

Nie wiadomo kiedy Fontana przyjechał do Krakowa. Zaangażowany do prac artysta dobrał sobie współpracowników<sup>70</sup>, a po przybyciu do miasta i zbadaniu miejsca swojej przyszłej pracy, „inventionem, dispositionem[ue], quam ad loci capacitatem prudenter et commode applicaret, desideravit. Hanc a direttore fabricae accepit [...]”. Sztukator przystąpił do prac z przyjemnością, wielkim zapałem i wesołym umysłem, „praesentata inprimis monogramae dispositionis icone”<sup>71</sup>. Artysta otrzymał więc od dyrektora fabryki koncepcję programu ikonograficznego i rozmieszczenia dekoracji, na podstawie której wykonał szkicowy rysunek. Trudno rozstrzygnąć, czy ów szkic nie spodobał się Piskorskiemu, który następnie zwrócił się po szczegółowe projekty do Siemiginowskiego, czy też rysunek Fontany przedstawiał inne partie dekoracji niż zaprojektowane przez warszawskiego malarza.

Piskorski wyprawił sztukatora w drogę powrotną 29 X 1695, dając mu w prezencie zegarek kryształowy, „niedźwiedzia” (zapewne tylko futro), puzderko i kałamarz kleckie, worek kaszy częstochowskiej, laskę i noże<sup>72</sup>. Sam fakt ofiarowania sztukatorowi tych podarków wskazuje, że było to jego pierwsze spotkanie z Piskorskim, gdyż – co widać na przykładzie Dankwarta – dyrektor fabryki obdarowywał wyjeżdżających artystów, aby ich zachęcić do powrotu w następnym sezonie. Jeśli więc obawiał się, że sztukator nie wróci w przyszłym roku, to znaczy, że jeszcze go dobrze nie znał i dlatego też dał mu prezenty, żeby

---

polskiego świata, nieśmiertelność swojego dowcipu potomnym wiekom do zachwalenia i naśladowania mógł zostawić”.

<sup>70</sup> *Abrys terażniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 203, precyzuje, iż był wśród nich jego rodzony brat Franciszek.

<sup>71</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 41.

<sup>72</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 96.

zjednać sobie jego sympatię. Piskorski zanotował tego dnia, że artysta w momencie przyjazdu otrzymał już *viales* w wysokości 8 florenów, co zostanie wpisane wraz z jego pensją. Tę kwotę, z adnotacją, że chodzi o podróż z Ołomuńca do Krakowa wraz z czterema towarzyszami, zaksięgowano w ostatnim dniu tego roku, wraz z wynagrodzeniem dla Baltazara w wysokości 200 florenów za dekorację sklepienia prezbiterium, co razem wyniosło 2842,20 szelągi<sup>73</sup>. Z tekstu wynika więc jednoznacznie, że to Baltazar, a nie Franciszek, jak twierdził Pagaczewski, wyjechał z Krakowa pod koniec października.

Sztukator był w Krakowie z powrotem już 22 XI 1695, ponieważ tego dnia zawarł z Piskorskim umowę na wykonanie ołtarza głównego za 600 talarów, który miał być zrealizowany według modelu i składać się z czterech kolumn „di gesso lustro”<sup>74</sup>. Realizacja tego zamówienia wyraźnie pokazuje zakres kompetencji warsztatu Fontany, który w najmniejszym stopniu nie wykraczał poza prace sztukatorskie. Zaczęto je prawdopodobnie w lecie następnego roku, gdyż 23 VI zapłacono niewielkie sumy za formę do kolumn oraz często używany przez sztukatorów drut i ćwieki. Wykonywaniem elementów kamiennych zajmował się Liszkowic, a drewnianych – osobno zatrudniony stolarz. Latem 1698 roku figury aniołów pozłocił malarz Malinowski. 19 XII 1698 Fontana otrzymał zapłatę za dotychczasowe prace, a kolejne raty wypłacono mu 23 VI i 1 XII 1699<sup>75</sup>, co pozwala przypuszczać, że zamówienie to realizowano etapami.

Chronologię jego dalszych prac dla kościoła można prześledzić na podstawie kolejnych wypłat. 3 VI 1697 sztukatorowi obiecano 200 florenów za dekorację sklepienia kaplicy św. Jana Kantego, a sumę tę (2 733,10 szelągi) wypłacono 26 X tego

<sup>73</sup> Tamże, s. 96, 100.

<sup>74</sup> Tamże, s. 225.

<sup>75</sup> Tamże, s. 226–231.

roku<sup>76</sup>. Najczęściej płacono artyście pod koniec roku. 14 XII 1697 zapłacono mu za dekorację gzymsu w prezbiterium (4,5 tynfa za łokieć), 30 figur aniołków na fryzie „librum generationis explicantium” (il. 12) po ¼ talaria i 17 kapiteli za 1 talaria, co w sumie wyniosło 1080 szelągów<sup>77</sup>. 21 XII 1698 zanotowano dla Fontany większą wypłatę w wysokości 5 333,10 szelągów za wykonane dotychczas prace, które obejmowały sztukaterie na sklepieniach w prezbiterium (il. 13) i nawie, a także w kaplicach św. Krzyża (il. 9) i św. Jana Kantego (il. 4, 6, 7). Osobno zapłacono mu 2 450,27 szelągów za ukończenie dekoracji gzymsu (pozostałe 140 łokci), po 300 talarów za prace przy ołtarzu głównym oraz za dekorację fryzu i kapiteli w prezbiterium, a także za antependia w kaplicach św. Jana Kantego, św. Krzyża, św. Piotra, św. Jana Chrzyciela (100 talarów) i 200 talarów za kaplicę św. Sebastiana, czego jednak nie wliczono do rejestru wydatków<sup>78</sup>. Kwity potwierdzające otrzymanie tej sumy artysta podpisał 19 XII 1698<sup>79</sup>. 1 XII 1699 Fontanie zapłacono 158 talarów (1 720 szelągów) za fryz i kapitele w nawie i 200 talarów (1 333,20 szelągi), jako zadatek na wykonanie ołtarza Świętego Krzyża (il. 14), a także 100 talarów za dekorację ściany za mauzoleum i 90 talarów za figury na kolumnach, co łącznie wyniosło 1 266,20 szelągów. Tego dnia sztukator pokwitował również inne honoraria w łącznej wysokości 900 talarów: 72 talarów za dekorację fryzu, 186 talarów za ukończenie kapiteli, 100 talarów za prace przy ołtarzu głównym, 200 talarów za ołtarz św. Krzyża; 150 talarów za dekorację kaplicy św. Piotra, 92 talarów za figury św. Janów na kolumnach i 100 talarów za dekorację ściany za mauzoleum<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Tamże, s. 238, 240.

<sup>77</sup> Tamże, s. 130.

<sup>78</sup> Tamże, s. 146–147.

<sup>79</sup> Tamże, s. 269.

<sup>80</sup> Tamże, s. 160, 247, 271.

6 XII 1699 zaksięgowano wydatek 20 talarów (133,10 szelągi) za antependium do kaplicy św. Piotra, a w roku następnym artysta rozpoczął pracę przy dekoracji pozostałych kaplic. 9 V 1700 otrzymał 100 talarów (666,18 szelągów) z obiecanych 250 talarów za dekorację kaplicy św. Piotra. 17 X – taką samą kwotę na poczet prac w kaplicy św. Józefa (il. 15, 17), a 13 XI identyczny zadatek na kaplicę św. Jana Chrzciciela. 16 XI odebrał całość wynagrodzenia (250 talarów) za prace w kaplicy św. Katarzyny (il. 16). Dzień później zapłacono mu 100 talarów za ołtarz św. Krzyża i tyle samo na poczet prac w kaplicy Najświętszej Marii Panny, a artysta pokwitował powyższe wydatki. 1 XII otrzymał jeszcze 150 talarów za dekorację kaplicy św. Piotra<sup>81</sup>.

W 1701 roku Fontana kończył prace w kaplicach oraz wykonał figury świętych. 9 XI zapłacono mu 50 talarów za figury świętych Floriana i Kazimierza na fasadzie, tyle samo za posągi świętych Stanisława i Wojciecha przy ołtarzu głównym wraz z marmoryzacją postumentów, 25 talarów za 4 wazony na fasadzie, i 10 talarów za płaskorzeźbę przedstawiającą Madonnę z Dzieciątkiem, co razem wyniosło 918 szelągów. Wtedy zapłacono mu również 150 talarów honorarium i 50 talarów „contenty” (razem 1360 szelągów) za ukończenie prac w kopule kaplicy Marii Panny, a także pozostałe 150 talarów (1020 szelągów) za kaplicę św. Józefa i tyle samo za kaplicę św. Jana Chrzciciela. Kwoty te Fontana pokwitował, z sumy 4300 tynfów, którą otrzymał na poczet wynagrodzenia za pracę w kościele Klarysek. Siostry te były dłużne sztukatorowi dalsze 1400 tynfów do momentu ukończenia przez niego robót w ich kościele<sup>82</sup>. Prace te musiały już wtedy być zaawansowane.

W następnym roku prace przerwano w związku z zajęciem Krakowa przez wojska szwedzkie. 19 VIII 1702 Fontana wraz z Montim wyjechali do Ołomuńca, „rejterując przed Szweda-

<sup>81</sup> Tamże, s. 173, 251, 253, 257, 260, 263, 272.

<sup>82</sup> Tamże, s. 168, 233, 251, 253, 257, 273.

mi”<sup>83</sup>. Zapłatę za dekorację fasady, złożoną z gzymsów nad portalami bocznymi, figur świętych Bernarda i Jana Kantego oraz postaci aniołów, w łącznej wysokości 100 talarów, sztukator odebrał dopiero 1 VI 1703. Wtedy też zapłacono mu 110 talarów (792 szelągi) za figury pod tumbą św. Jana „i in-sze ornamenta altaris tumbae w przeszłym roku skończone”. Według wystawionego przez artystę kwitu, dekoracja fasady kosztowała 210 talarów, a figury i ozdoby tumby – 150 talarów. Pozostałą część wynagrodzenia w wysokości 733,10 szelągów wypłacono mu 10 XI<sup>84</sup>. Podobnie jak i Dankwarta, sztukatorów zapraszano na świąteczne obiady. 26 VII 1697 ks. Piskorski podejmował ich winem, rybami, domowymi biszkoptami, serem „i innymi species”. Gościł ich także 28 VII 1699<sup>85</sup>.

Franciszek Fontana, pracujący najpewniej jako członek warsztatu brata, został odnotowany w księdze wydatków jedynie w związku z odprawieniem za niego egzekwii 14 III 1697, które wraz z nabożeństwem za ks. Marszewica kosztowały 20 sz<sup>86</sup>. Nie wiadomo więc, ile sezonów pracował on w Krakowie, ani które partie dekoracji wykonał. Biorąc pod uwagę datę śmierci, można z nim wiązać jedynie część stiuków w prezbiterium. Umieszczone nad ołtarzem głównym figury sceny *Zwiastowania* (il. 19) różnią się nieco od reszty stiuków; opracowano je bardziej drobiazgowo, silniej idealizując anatomię i spowijając ciała w drobne, wyraziste fałdy, uwypuklające wolumen postaci, co nadaje im silnie antykizujący charakter. Możliwe, że właśnie te rzeźby są dziełem sztukatora Franciszka<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Tamże, s. 248.

<sup>84</sup> Tamże, s. 203, 210, 211, 249, 274.

<sup>85</sup> Tamże, s. 125, 155.

<sup>86</sup> Tamże, s. 121

<sup>87</sup> Drobne różnice widoczne są w zestawieniu z tą samą sceną wykonaną przez Baltazara na ścianie prezbiterium kościoła Świętych Michała i Józefa (il. 20). Figury różnią się układem rąk postaci oraz modelunkiem szat o nieco mniejszych fałdach i większych płaszczynach. Tą mocno uszkodzoną dekorację przypisał Baltazarowi Fontanie Stanisław Turczyński (*Przyczynki*



Prawdopodobnie pomocnikiem Fontany był Józef z Mediolanu „stucatoris discipulus”, który 29 X 1697, pracując przy niższym gzymsie kopuły, spadł i w ciągu godziny zmarł. Został pochowany w nowym grobowcu pod zakrystią za 10,24 szelągów<sup>88</sup>.

Zagadkową postacią jest zatrudniony w 1697 roku sztuka-  
tor Piotr. 12 X tego roku ks. Piskorski zapłacił 12 szelągów  
za wynajęty dla niego pokój w wikarówce kościoła św. Anny.  
Przebywał on w Krakowie wraz z żoną i synami. 9 XI 1697  
odjechał do Nysy, dostając na drogę talar bity i piernik toruń-  
ski<sup>89</sup>. Do niego prawdopodobnie odnosi się również wzmianka  
dopisana na kwicie Fontany z 1 VI 1703 mówiąca, że 10 IX  
„zaczął Piotr anioły murować w nykach”<sup>90</sup>. Chodzi tu zapew-  
ne o murowane tła dla malowanych przez Dankwarta postaci  
aniołów w niszach tamburu kopuły. W kościele św. Anny Piotr  
nie występował jako samodzielny mistrz, gdyż nie zanotowano  
dla niego wynagrodzenia. Prawdopodobnie pracował on nie  
dla Fontany, a dla Dankwarta, na co wskazuje zarówno jego  
wyjazd do Nysy, skąd przypuszczalnie pochodził, jak i zatrud-  
nienie go do przygotowania pól pod freski śląskiego malarza.  
Dankwart i Fontana nie pracowali równocześnie, więc sztu-  
kator nie mógł przewidzieć, w którym miejscu malowidło wy-  
jdzie poza przeznaczone dla niego, obramione stiukiem pole.  
Możliwe, że sztukator wcale nie brał pod uwagę takiej możli-  
wości, ponieważ wcześniejsze prace Fontany nie dostarczają  
przykładów podobnego przenikania się malarstwa i rzeźby<sup>91</sup>.

*do działalności Baltazara Fontany w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do  
Badania Historii Sztuki w Polsce” 9 (1915) z. 1–2, szp. 113–119). W mono-  
grafiach autorstwa Karpowicza nie została ona uwzględniona.

<sup>88</sup> Tamże, s. 128.

<sup>89</sup> Tamże, s. 129.

<sup>90</sup> Tamże, s. 274.

<sup>91</sup> Zob. M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 154; tenże, *Baldasar...*, dz.  
cyt., s. 63. W późniejszej publikacji badacz ten zwrócił uwagę na nowatorski  
sposób połączenia fresków Dankwarta z towarzyszącymi im sztukateriami  
jeszcze przed spotkaniem z Fontaną, a także zebrał inne wczesne przykłady  
tej techniki zwanej przez niego „malarstwem trójwymiarowym” (tenże,

Dlatego malarz potrzebował pomocnika, który przygotowywał mu pola pod malowidła, miejscami zasłaniające stiuki (il. 5, 6 9), a także pod figury apostołów na filarach, wychodzące poza szerokość muru. Interesującym przykładem połączenia stiuków i fresków wychodzących na obramienia jest dekoracja kopuły kaplicy św. Anny w jej sanktuarium koło Przyrowa. Tamtejsze malowidła są najprawdopodobniej również dziełem Dankwarta<sup>92</sup>, natomiast sztukaterie, stylowo odmienne od prac Fontany, cechuje jednak pewne podobieństwo do dekoracji krakowskiej kolegiaty akademickiej, widoczne zwłaszcza w kompozycji obramień, łączącej elementy architektoniczne z ornamentyką roślinną i figurkami putt, co może wskazywać na wspólne źródła inspiracji projektantów tych dzieł.

Zapiski księdza Piskorskiego przynoszą także wiele informacji o innych rzemieślnikach zatrudnionych przy dekoracji kościoła. Jak się wydaje – ci drobniejsi podwykonawcy, najprawdopodobniej wywodzący się z lokalnego środowiska, mieli stosunkowo znaczny wpływ na ostateczny kształt dzieła. Pracowali oni często wspólnie ze sztukatorami, współtworząc ich dekorację, w zakresie wykraczającym poza kompetencje Fontany i jego warsztatu.

Sylwetkę jednego z nich, snycerza Kazimierza Kaliskiego, omówił szczegółowo Paweł Pęcakowski, koncentrując się na wykonanym przez tego rzeźbiarza w czerwcu 1698 roku krucyfiksie na łuku tęczowym (il. 21)<sup>93</sup>. Od 1693 roku był on

---

*Karol Dankwart, malarz znany i nieznan, [w:] Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Koziół, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 173). Ostatnio Anna Ptak-Gusin stwierdziła, że właśnie od Dankwarta przejęli ją Fontana i Monti. Autorka ta uznała również, iż sztukator Piotr może być tożsamy z Pietro Simonettim, który współpracował z Dankwartem w Otmuchowie (A. Ptak-Gusin, *Karola Dankwarta podróże artystyczne z Nysy do Krakowa, [w:] Barok i barokizacja...*, s. 197–198.)

<sup>92</sup> M. Karpowicz, *Karol Dankwart...*, dz. cyt., s. 167.

<sup>93</sup> P. Pęcakowski, „Znak Syna Człowieczego” w tęczy kolegiaty św. Anny w Krakowie, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”

zatrudniony przy budowie jako kamieniarz, z roczną pensją w wysokości 200 florenów. W styczniu 1695 roku zajmował się pozyskiwaniem kamienia na mauzoleum św. Jana, a w październiku 1700 roku zawarto z nim kontrakt na wykonanie z kamienia pińczowskiego kapiteli pilastrów fasady (po 30 szelągów), a także kapiteli na wieżach. W 1702 roku Kazimierz Kaliski pracował w kościele wraz z synem. 5 IV 1702 jeden z nich został wysłany do Pińczowa „dla zgotowania kamienia”, a drugi cztery dni później odebrał kolejną ratę honorarium za kapitele. W lipcu obaj pracowali przy odkuwaniu kapiteli kolumn fasady po 80 szelągów za sztukę<sup>94</sup>.

Przykładem cechowej organizacji pracy jest cykl powstawania tabernakulum ołtarza głównego. O jego formie zdecydował Piskorski, oddając 15 II 1701 tabernakulum ołtarza św. Krzyża do „restauracji jego dla modelu tabernaculum maioris altaris”. Przy jego wykonaniu pracował stolarz Jan Baure<sup>95</sup>, który 23 X 1701 otrzymał 1 tys. szelągów. Następnie zatrudniono snycerza, który wykonał figurki Chrystusa, aniołów i św. Janów (po 10 szelągów), i malarza, który zajmował się posrebrzeniem. Później zapłacono złotnikowi za „porticellę” i ślusarzowi „za zameczek i zawiaski”<sup>96</sup>.

Podobnie złożony był cykl prac przy srebrnej figurce Baranka umieszczonej na mauzoleum św. Jana. W maju u złotnika Ceyplera<sup>97</sup> zamówiono wykonanie miedzianej, pozlacanej

4 (1996), s. 49–60.

<sup>94</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 52, 233, 172, 184, 190, 191, 197.

<sup>95</sup> Jan Baur (Baure) starał się o przyjęcie do krakowskiego cechu stolarzy w roku 1696. Zob. T. Pasteczka, *Jerzy Hankis – snycerz krakowski*, praca magisterska w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr hab. Jana K. Ostrowskiego, Kraków 2005.

<sup>96</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 175, 165, 266.

<sup>97</sup> Jan Ceypler, krakowski złotnik i rytownik, wykonał dla kościoła jeszcze jedno prestiżowe dzieło, jakim jest srebrny relikwiarz na głowę św. Jana Kantego (Z. Pruszyńska, *Ceypler Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 306). Projekt relikwiarza wykonał prawdopodobnie Jerzy Siemigi-

glorii. 23 VI tego roku zapłacono nieokreślönemu snycerzowi „za model do Baranka”, zaznaczając, że „drugi zrobił pan stucator sine pretio”. 31 I 1701 za wykonanie figury zapłacono Ceypplerowi 15 grzywien (699 szelągów), nie licząc zużytego złota. Osobno zapłacono za wykonanie wysadzanej rubinami chorągiewki. Figura ta nie zachowała się do naszych czasów. 30 VI 1702 zapłacono snycerzowi 9 szelągów za jej drewnianą kopię (il. 1), a 28 VI za jej posrebrzenie<sup>98</sup>. Miało to miejsce jeszcze przed wkroczeniem Szwedów do Krakowa i nałożeniem na miasto kontrybucji w wysokości 60 tys. talarów (co Piskorski odnotował pod datą 12 VIII)<sup>99</sup>. Możliwe, że srebrną figurę zawczasu zastąpiono drewnianą kopią, w obawie przed zbliżającym się zagrożeniem, padła ona jednak ofiarą jednej z licznych późniejszych rekwizycji.

Najwięcej informacji źródłowych dotyczy kamieniarzy. Ci rzemieślnicy również zatrudniani byli indywidualnie do wykonania poszczególnych elementów dekoracji architektonicznej kościoła. Nie należeli oni do jednego warsztatu, a podlegali zapewne tylko dyrektorowi fabryki i architektowi Solariemu. Gzymсы, architrawy, kolumny i kapitele wykonywano według drewnianych, rzadziej glinianych, modeli i szablonów, sporządzanych przez stolarza według projektu. Jedna taka forma kosztowała 1 szeląg<sup>100</sup>.

Większość kamieniarzy wywodziła się z lokalnego środowiska i była związana z podkrakowskimi kamieniołomami. Wyjątek stanowił „tagliapietra” Dominik, zatrudniony od kwietnia 1697 do maja 1699 roku. Możliwe, że przybył on do Krakowa wraz z Fontaną, prawdopodobnie jednak nie był członkiem jego warsztatu, gdyż sam pobierał honoraria, zresztą stosunkowo

---

nowski, a Jan Liszkowicz sporządził jego drewniany model (J. Żmudziński, *Relikwiarz św. Jana Kantego*, [w:] *Wawel 1000–2000. Wystawa Jubileuszowa „Skarby Archidiecezji Krakowskiej”*. Katalog, t. 2, Kraków 2000, s. 191–192.)

<sup>98</sup> Tamże, s. 247–248.

<sup>99</sup> Tamże, s. 198.

<sup>100</sup> Tamże, s. 64, 65, 83, 171.

wysokie i liczone we florenach. Pracował on przy tumbie św. Jana, wykonał też mensy i marmurowe elementy antependiów ołtarzy św. Krzyża i św. Piotra<sup>101</sup>.

Większość prac kamieniarskich przy mauzoleum św. Jana wykonał Jan Liszkowic<sup>102</sup>. Obróbką kamienia na to dzieło zajmował się od lutego 1696 roku, a 1 III zawarto z nim kontrakt obejmujący wykonanie „według delineacji stopni, mensy i postumentów” za 1 tys. szelągów. Dwa dni później zamówiono u Liszkowica również kolumny „według abrysu w serpentynie”, wraz z postumentem, kapitelem, architrawem i gzymsem po 700 szelągów za sztukę (il. 4). Od kwietnia do czerwca kamieniarz wykonywał je w kamieniołomach skalskich. W lipcu zatrudniono także „Liszkowicowego polerownika Grobu”. Sprrowadzenie i montowanie kolumn rozpoczęto w sierpniu, a na początku września kolumny umocowano za pomocą żelaznych czopów zalanych ołowiem. Tumbę zamontowano na przełomie maja i czerwca następnego roku<sup>103</sup>.

Liszkowic pracował też przy gzymsach i architrawach fasady, mensie i stopniach ołtarza głównego (czym wcześniej zajmował się kamieniarz Sroka), do którego wykonał również postumenty, a także prawdopodobnie przy wystroju kaplic świętych Józefa i Sebastiana. Ich marmurowe elementy wykonano również w Skale, skąd zapewne kamieniarz dostarczał też białą posadzkę. Liszkowic wykonał również portale do zakrystii i kamieniarzkę latarni kaplic<sup>104</sup>. Styl tych prac, nawiązujących do

<sup>101</sup> Tamże, s. 129, 136, 238, 258, 260.

<sup>102</sup> Jan Liszkowic został mistrzem krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy, przedstawiając jako majstersztyk projekt kolumny toskańskiej. W kościele Wizytek wykonał balaski, portal do zakrystii oraz furtę. Przypisano mu także figury fasady tego kościoła oraz jej dekorację sztukatorską. Warsztat Liszkowica mieścił się przy ul. Grodzkiej (F. S. Ignaszewska, *Fundacja Małachowskiego*, art. cyt., s. 104; *Liszkowic Jan*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 5, Warszawa 1993, s. 123–124).

<sup>103</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 233, 234, 237, 239, 240, 248.

<sup>104</sup> Tamże, s. 97, 106, 108, 164, 225, 228, 255, 264.

dzieł z początku XVII stulecia, jest bardzo zapóźniony w stosunku do awangardowych form wnętrza. Możliwe, że takie rozwiązania zaproponował sam kamieniarz, na pewno jednak nie zostały one zaprojektowane wspólnie z wystrojem wnętrza.

Marmurowe części wystroju kaplic wykonywali też kamieniarze Hans i Franciszek. Pierwszy z nich odkuwał kapitele kolumn mauzoleum Jana Kantego (wspólnie z Liszkowicem?) i pracował z Franciszką przy postumentach ołtarza św. Krzyża. Drugi również był zatrudniony przy mauzoleum oraz kaplicach św. Józefa i Matki Boskiej. Wykonał on także mense ołtarza św. Katarzyny oraz bazy i kapitele w kopule<sup>105</sup>.

Przy obróbce marmurów do mauzoleum św. Jana pracował również kamieniarz Jakub, tożsamy może z Jakubem Krupczyńskim, który wraz z kamieniarzem Tomaszem odkuł portal do „drugiej” zakrystii, identyczny z Liszkowicowym. Krupczyński pracował też w kaplicy św. Józefa oraz wykonał cokół ołtarza głównego i postumenty (zwieńczone gzymsami przez kamieniarza Michała) pod figury świętych Wojciecha i Stanisława<sup>106</sup>. Oprócz nich przy mauzoleum zatrudniony był także kamieniarz Tomasz. Poza tym wykonał on „według abrysu” portale w fasadzie oraz postumenty ołtarza św. Katarzyny. Tomasz pracował również przy kaplicy Matki Boskiej<sup>107</sup>.

Kolejnym zatrudnionym przy mauzoleum kamieniarzem był Hebowski, który zajmował się montażem kolumn. Wykonał on także obramienie okna w fasadzie i odkuł z kamienia bożęckiego „według abrysu” kapitele jej wyższej kondygnacji oraz gzyms przyczółka i gzyms wieńczący tambur kopuły. Ostatnią jego pracą były schody i furty cmentarza<sup>108</sup>.

W wykonaniu kamieniarki zewnętrznej największą rolę odegrali kamieniarze związani z kamieniołomem w Bożęci-

<sup>105</sup> Tamże, s. 140, 208, 243, 244, 253, 255, 261.

<sup>106</sup> Tamże, s. 143, 166, 232, 244, 255.

<sup>107</sup> Tamże, s. 144, 165, 197, 198, 244, 253, 261.

<sup>108</sup> Tamże, s. 157, 161, 162, 192, 216, 246.

nie. Przy wykonaniu elementów fasady zatrudniono Błażeja, Mateusza i Walentego Panusiów. Mateusz pracował m.in. przy pilastrach i portalach w ogrodzeniu cmentarza, a Błażej odkuwał gzymsy<sup>109</sup>. Współpracował z nimi kamieniarz Rudolf, a także Jan Łuczyński, który wraz z jednym z Panusiów dostarczał kamień na kolumny, wykonał arkadę nad portalem głównym i „obdachy” na pilastry. Portale cmentarza wykonywał też „według abrysu” kamieniarz Stefan<sup>110</sup>. Elementy latarni kopuły wykonali z kamienia pińczowskiego snycerz Marcin Bielawski oraz jego syn Mateusz<sup>111</sup>. Przy budowie zatrudniono też Putaka, kamieniarza krakowskiego, który był również górnikiem, prowadzącym poszukiwania nowych złóż kamienia<sup>112</sup>. Za „robotę kamienną białą” zapłacono też kamieniarzowi Hżeckiemu, który wykonywał gzymsy i pilastry w kopule<sup>113</sup>. Osobno zatrudniono wykonawców posadzek i polerników. Z pierwszej grupy odnotowano kamieniarza Mikołaja i Jacka Zielaskiego, który dostarczył posadzkę koloru goździkowego<sup>114</sup>. Do drugiej należeli, pracujący przy mauzoleum Jana Kantego, Rusin i Sebastian, który zajmował się „chędożeniem tumbry” świętego<sup>115</sup>.

<sup>109</sup> Tamże, s. 49, 56, 57, 70, 85–97, 216.

<sup>110</sup> Tamże, s. 56, 69, 77, 82, 108, 208, 216.

<sup>111</sup> Tamże, s. 178, 181, 183, 208. Mateusz Bielawski wraz z bratem Jakubem pracował w kamieniołomie dębnickim. Jakub został jego dzierżawcą w roku 1689 i kierował produkcją przez około dwadzieścia lat, wykonując liczne portale i epitafia (W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, [w:] tenże, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura i rzeźba*, Warszawa 1966, s. 354–356; *Bielawscy*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1971, s. 156; K. Mikocka-Rachubowa, *Bielawscy*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, uzupełnienia i sprostowania do tomów 1–6, Warszawa 2003).

<sup>112</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 49, 55, 64.

<sup>113</sup> Tamże, s. 55, 71, 83.

<sup>114</sup> Tamże, s. 111, 115, 120. Jacek Zielaski związany z kamieniołomem dębnickim wykonał m.in. antependium do kaplicy bł. Szymona z Lipnicy przy krakowskim kościele Bernardynów. Odkrył złożo czarnego marmuru w Psarach. Pracował też w Pożajściu (W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, art. cyt., s. 357–358).

<sup>115</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 242, 244.

Znaczne ilości materiałów budowlanych pozyskiwano za darmo, jako ofiary na budowę kościoła. Ks. Piskorski otrzymywał w ten sposób m.in. kamień pińczowski, marmur węgierski, ołów na pokrycie dachów, żelazne sztaby i ankry, drewno na rusztowania, szkło do szyb, a nawet ugier do farb<sup>116</sup>. Materiały pozyskiwano też za darmo z dóbr uniwersyteckich. Był to przede wszystkim gips, który niekiedy nawet odsprzedawano, a także drewno dębowe na wykonanie (niezachowanych) balasek do kaplic<sup>117</sup>.

Materiały budowlane kupowano w dużej ilości od krakowskich zakonów, które – jak się wydaje – prowadziły cegielnie i dobrze wyposażone składy budowlane. Jeden z nich należał do klasztoru kanoników regularnych od pokuty, zwanych markami od wezwania ich kościoła. Prokuratorowi św. Marka płacono m.in. za cegłę, „cement” (wapno niegaszone) i inne bliżej nieokreślone surowce. Cegłę i wapno kupowano również od paulinów ze Skalki, a dachówkę – m.in. w „cegielni bożocielskiej”, a więc należącej do kanoników regularnych laterańskich. Oprócz tego cegły dostarczała cegielnia na Dąbiu, jak również prywatni przedsiębiorcy – Fryznikier, Winkler i Robertszon, a dachówkę – Łabuziński. Używano też cegły rozbiórkowej. Część blachy na pokrycie dachów udało się pozyskać „z starej kaplicy Bryknerowskiej”<sup>118</sup>. Elementy żelazne kupowano w Tarnowskich Górach i Samsonowie, a kowalom zlecano wykonanie dużych ilości klamer i ankrów<sup>119</sup>.

Trudniejszym zadaniem było pozyskanie odpowiednich rodzajów kamienia. Buchowski we wstępnym rozdziale swej książki zawarł krótki opis Krakowa, w którym wspomniał, że miasto jest otoczone złożami białego, czarnego i szarego marmuru, alabastru, gipsu i wszystkich innych kamieni budowlanych. Piskorski sprowadził ponad cztery tysiące kamieni ze

<sup>116</sup> Tamże, s. 13, 15, 16, 18, 26, 28–31, 194.

<sup>117</sup> Tamże, s. 19, 21, 25, 27.

<sup>118</sup> Tamże, s. 55, 58, 59, 67–69, 81, 87, 107, 110, 118, 120, 127, 197, 198, 213.

<sup>119</sup> Tamże, s. 57, 59, 64, 69, 195.



złóż myślenickich i do dziesięciu tysięcy ze złóż pińczowskich, które zostały obrobione ogromnym kosztem przez najlepszych kamieniarzy z przeznaczeniem na elementy dekoracji architektonicznej. Pierwszy monografista kościoła wspomniał też o prowadzonych przez dyrektora fabryki poszukiwaniach nowych złóż kamienia. Najistotniejsze było znalezienie złóż białego marmuru w pobliżu eremu bł. Salomei w Grodzisku, które nastąpiło dokładnie w momencie rozpoczęcia budowy kolegiaty. Odkrycie to uznano za cudowne zrządzenie opatrności, kamień nazwano marmurem bł. Salomei, a ks. Piskorski ułożył z tej okazji następujący dwuwiersz: „Virgineum marmor tribuis Salomea Ioanni; | Immaculati ambo, candor utrumq[ue] decet”. Wcześniej bowiem nie znano złóż białego marmuru, z których można by uzyskać bryły większe niż nadające się jedynie do wykonania małych portali, ołtarzyków i tablic nagrobnych. Buchowski przekazał również, że formę kolumn mauzoleum św. Jana Kantego wzorowano na watykańskim mauzoleum św. Piotra, a wzorem ideowym były antyczne kolumny triumfalne. Autorzy byli świadomi nowatorstwa tego dzieła; w ich przekonaniu kolumny miały stanowić wzór dla dekoracji innych kościołów<sup>120</sup>.

Informacje Buchowskiego uzupełnił Siejkowski. Wspomniat on o sprowadzaniu kamienia ze złóż myślenickich i pińczowskich, oraz o odkryciu „marmuru rumianego” w Regulicach i dostarczaniu marmurów czerwonych z Chęcin i czarnych z Czernej. „Insze zaś, które się tu widzieć dają, umysł szlachetnego Balcera Fontany sztukatora elaborował”<sup>121</sup>.

Kamień pińczowski, którego zużyto najwięcej, otrzymano czasem w formie darów, a także kupowano, m.in. od norbertanek zwierzynieckich. W jego pozyskiwaniu pomagali pińczowscy reformaci, którzy za dozorowanie prac w kamieniołomach dostali suchego łososia i księgę *Vitas Patrum* au-

<sup>120</sup> A. Buchowski, *Gloria Domini super Templum...*, dz. cyt., s. 11, 35, 45–48.

<sup>121</sup> *Abrys terażniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 189.

torstwa Piskorskiego. Dyrektorowi fabryki pomagał również pleban młodzawski, który następnie kierował wydobyciem kamienia i jego obróbką<sup>122</sup>.

Często notowano wydatki na poszukiwanie nowych złóż kamienia. W grudniu 1693 roku finansowano „odkrycie góry” w Krzyszkowicach (pow. myślenicki), a w październiku roku 1695 dyrektor fabryki wysłał kamieniarza Łukasza wraz z górnikiem „na odkrywanie kamienia” w łomach pińczowskich. Latem następnego roku wysłano kamieniarza do Regulic „dla próby marmuru szarozółtego”, a tamtejszy kamieniołom ponownie „rewidowano” wiosną 1697 roku. Materiał sprowadzano też z łomów w Psarach, a także w Prokocimu, który Piskorski odwiedził w czerwcu 1701 roku, finansując dalszą odkrywkę kamienia. W 1703 roku kamieniarz Stefan wykonał „według abrysu” dwie bramki na cmentarz z kamienia nowo otwartego łomu zwanego Bukowie. Od wydobytego surowca płacono olbory (dziesięcinę), nieraz w znacznej wysokości. Od samego marmuru na mauzoleum św. Jana podatek ten wyniósł 400 szelągów. Nie zanotowano wydatków na marmur checiński, natomiast czasem używano marmurów sprowadzanych z Węgier i Siedmiogrodu<sup>123</sup>.

Księga wydatków na budowę przynosi też wiele interesujących informacji o używanych przez sztukatorów narzędziach i materiałach. Podstawowym surowcem dla tego rzemiosła był gips. Odkrycie jego złóż „w ten sam czas [...] gdy go do sztukaterii potrzeba było” również uznano za zrządzenie Opatrzności<sup>124</sup>. Materiału tego używano nie tylko do wykonywania sztukaterii, ale również do „nasadzki marmurów”. Jego duże ilości sprowadzano właściwie przez cały okres prac nad de-

---

<sup>122</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 13, 73, 98, 175. Związki plebana młodzawskiego z ks. Piskorskim mogą tłumaczyć zależność rzutu kościoła w Młodzawach od kolegiaty akademickiej.

<sup>123</sup> Tamże, s. 13, 55, 95, 111, 112, 170, 179, 208, 244.

<sup>124</sup> *Abrys terazniejszego kościoła...*, dz. cyt., s. 189.

koracją kościoła, głównie z dóbr uniwersyteckich w Toniach, a także z Posady i Łagiewnik<sup>125</sup>. Czasem też mniejsze ilości kupowano w licznych krakowskich składach z materiałami budowlanymi<sup>126</sup>. Używano różnych rodzajów tego tworzywa; na przełomie 1696 i 1697 roku płacono za wykopanie „gipsu świecącego” w Koniuszy. Wykorzystywano też „gips szklący”<sup>127</sup>, czyli prawdopodobnie alabaster. Materiał przechowywano i przygotowywano na placu budowy. Na miejscu istniał też „piec do gipsu”<sup>128</sup>. Już w 1693 roku kupiono kotły do wypalania i przygotowywania gipsu<sup>129</sup>. Sztukatorzy używali również wapna, służącego także do sporządzania zapraw i tynków. 1 XI 1700 zanotowano wypłatę dla „pomocników do wapna sztukatorskiego”<sup>130</sup>. Z innych materiałów sztukatorskich sporadycznie wymieniono jeszcze „czarną glinę” i alabaster<sup>131</sup>.

Do zespolenia fragmentów dekoracji sztukatorskich zużywano bardzo duże ilości żelaznych elementów mocujących. 8 VI 1697 kupiono sztukatorom trzy funty drutu, a 26 VI cztery kopy wielkich bretnali. 23 IV następnego roku sprawiono aż 83 łokcie prętów żelaznych i 4 kopy gwoździ haczykowatych, które dostarczył pleban będziński. 23 VIII kupiono 4 funty drutu i 3 funty do sztukaterii w nawie. 19 VI 1699 przywieziono ze Śląska dalsze 50 łokci prętów do sztukaterii, a 16 VII kolejne 100 łokci. Podobne wydatki notowano wielokrotnie później<sup>132</sup>. 8 VII 1702 zapłacono za „prętów łokci 32 sztukatorom ze Śląska”<sup>133</sup>, z czego niestety nie wynika, czy ze Śląska pochodziły pręty, czy sztukatorzy.

<sup>125</sup> *Rationes...*, dz. cyt., s. 79, 89, 90, 95, 98, 116, 121, 132, 135, 142, 145, 148.

<sup>126</sup> Tamże, s. 73, 87.

<sup>127</sup> Tamże, s. 116, 121, 153.

<sup>128</sup> Tamże, s. 125, 126.

<sup>129</sup> Tamże, s. 50, 54, 55.

<sup>130</sup> Tamże, s. 173.

<sup>131</sup> Tamże, s. 90–93.

<sup>132</sup> Tamże, s. 124–126, 142, 143, 153, 154.

<sup>133</sup> Tamże, s. 196.

Specjalistycznym tworzywem sztukatorskim było płótno, używane do formowania draperii. 7 VIII 1689 kupiono 24 łokcie „płótna grubego” do sztukaterii otaczającej krucyfiks na łuku tęczowym, a w lipcu roku 1700 płótno zgrzebne do posągów<sup>134</sup> (być może świętych Wojciecha i Stanisława przed ołtarzem głównym). Nowatorskie rozwiązanie stanowi zwierciadło, którego „sztukę trzy ćwierci” jeden z fundatorów ofiarował 17 X 1699 do kaplicy Marii Panny<sup>135</sup>. Umieszczono je zapewne w ołtarzowym „pozzo di luce”, chcąc powiększyć siłę ukrytego oświetlenia posągu.

Zleceńodawca zapewniał artystom nie tylko materiały, ale także część narzędzi. Pierwsza wzmianka o sztukatorach pochodzi z 9 VII 1695 i dotyczy zakupienia dla nich żelaznych pił, raszpli i siekier, 23 VII tego roku zanotowano wydatek „sztukatorom za garnki”, a także kupiono sito do wapna i cynas, a 13 XII zakupiono cebry, kolejną piłę oraz dwa „kusie” (lejki) do cedzenia wapna<sup>136</sup>. Drewniane formy i narzędzia kilkakrotnie zamawiano u stolarza. 6 VII 1695 kupiono linie, palety i formy dla sztukatorów i murarzy, a 11 VII kolejne 5 palet, 2 linie i winkielak. Podobny wydatek miał miejsce jeszcze 18 IV 1699. W maju 1700 roku kupiono sztukatorom rzeszoto<sup>137</sup>. Artyści ci musieli się też posługiwać własnymi narzędziami, gdyż nie zanotowano wydatków na instrumenty rzeźbiarskie. Można przypuszczać, że były one dość cenne, skoro przechowywano je w osobnej zamykanej skrzyni<sup>138</sup>.

Po wykonaniu sztukaterie były malowane przy użyciu farb emulsyjnych. Emulsję kazeinową uzyskiwano z mleka, do którego dodawano piwa, zawierającego enzymy, które powodowały wytrącenie się kazeiny. Częste wydatki na mleko i piwo do farb<sup>139</sup>

<sup>134</sup> Tamże, s. 140, 169.

<sup>135</sup> Tamże, s. 253.

<sup>136</sup> Tamże, s. 90, 99.

<sup>137</sup> Tamże, s. 91, 124, 150, 166, 181.

<sup>138</sup> Tamże, s. 124.

<sup>139</sup> Tamże, s. 89, 171, 182, 183, 191, 192, 199.

dotyczą nie tylko sztukaterii, ale też elementów zewnętrznej kamieniarki, które malowano tą samą techniką. Następnie stiuki i kamieniarkę pokostowano, podobnie jak inne elementy, przed złoceniem „na mikstion”. 18 VIII 1695 zapłacono za szczecinę i sznurki do pędzli i „lój do wosku” oraz za pół dzbanka oleju malarzowi stiuków, a 14 IX tego roku zapłacono za próbę pokostu. 3 XI 1696 kupiono też gąbkę do polerowania sztukaterii. W maju 1696 roku kupiono „bleywas do pokostu alias gulfarb”, 21 VII tego roku zapłacono za „bleywas do obrazów bassorielevo” na sklepieniu prezbiterium, a następnego dnia zakupiono farby do sztukaterii aż z Wrocławia. Stamtąd również pochodził metal do wyłoczenia stiuków nad gzymsem w prezbiterium. W lutym 1698 roku za farby z Wrocławia „do nasadzki marmurów” zapłacono niejakiemu Forbesowi. 29 VIII 1699 sztukatorom kupiono pomyż, używany też często do polerowania marmurów. 28 V 1701 kupiono do sztukaterii żółtą farbę z Regulic. Ugier sprowadzano z Olkusza, a zielony barwnik grynszpan aż z Gdańska. W 1700 roku kupiono olej do pokostowania przyczółka fasady, a w grudniu 1702 roku – 7,5 garnca oleju na posągi do fasady<sup>140</sup>.

Wypłaty dla sztukatorów nie obejmowały złocenia stiuków. 3 VII 1696 zapłacono „malarzowi od dwóch sztuk między sztukaturą alias medalia”. 9 XII tego roku zanotowano wypłatę za złocenie kolejnych pięciu medalionów na sklepieniu prezbiterium, a w czerwcu następnego roku za następne cztery. Te wydatki również nie obejmowały zużytego materiału<sup>141</sup>. Z nazwiska wymieniono malarza-pozłotnika Malinowskiego, który oprócz wspomnianych prac przy ołtarzu głównym zajmował się też pozłoceniem krucyfiksów na tarczy, oraz Małeckiego, który pozłocił napisy w księgach trzymanyh przez Sybille<sup>142</sup>.

<sup>140</sup> Tamże, s. 92, 106, 107, 110, 111, 115, 132, 150, 156, 167, 170, 175, 192.

<sup>141</sup> Tamże, s. 109, 117, 124, 139, 150, 155.

<sup>142</sup> Tamże, s. 140, 141, 159, 160. Małecki zmarł przed 27 XI 1699.

Osobno sporządzono też drewniane elementy dekoracji, takie jak atrybuty wykonanych w stiuku figur. 1 X 1697 zapłacono snycerzowi za krzyż dla św. Grzegorza i pastorał św. Ambrożego<sup>143</sup>. Obecnie figury te pozbawione są atrybutów, które za to bezsensownie wetknięto w ręce posągom świętych Janów na kolumnach. Osobno wykonywano także kamienne ramy antependiów, które następnie wypełniano barwionym stiukiem<sup>144</sup>.

\*

Porównanie wczesnych dekoracji Fontany z jego dziełami u św. Anny uwidacznia znaczną zmianę jego stylu. W pierwszych dziełach wyraźnie oddzielono dekorację malarską od sztukatorskiej, której ornamentyka jest skromniejsza, mniej plastyczna i zawiera elementy stosowane jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku, jak kompozycje z owoców podwieszonych na chustach. Możliwe, że ową zmianę stylu spowodowała realizacja przez Fontanę warszawskich projektów Siemiginowskiego, z których sztukator przejął nowocześniejszą ornamentykę. Również idea połączenia malarstwa i rzeźby pojawiła się wcześniej w środowisku warszawskim<sup>145</sup>, trudno zatem rozstrzygnąć, czy jej realizacja w krakowskim kościele jest zasługą Dankwarta, czy też nadesłanych ze stolicy projektów. Duża skala oraz wyjątkowa klasa artystyczna krakowskiej dekoracji pozwalają ją uznać za najwybitniejsze dzieło sztukatora, który w późniejszym okresie niejednokrotnie sięgał do wypracowanych tu rozwiązań<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> Tamże, s. 240.

<sup>144</sup> Tamże, s. 253.

<sup>145</sup> M. Karpowicz, *Baldasar...*, dz. cyt., s. 160; tenże, *Baltazar...*, dz. cyt., s. 65.

<sup>146</sup> Zależności od krakowskich stiuków wskazać można zwłaszcza w monumentalnych dekoracjach na Svatym Kopečku i w Velehradzie. Ciekawym przykładem dokładnego powtórzenia reliefu figuralnego jest scena *Snu św. Józefa* (il. 17) w jednym z pomieszczeń budynku prałatówki przy klasztorze Kanoników Regularnych Laterańskich w Šternberku (il. 18). Dekorację tą Karpowicz błędnie uznał za niezachowaną (zob. M. Karpowicz, *Baldasar...*,

W kościele św. Anny najbardziej zwraca uwagę jednolitość architektury, rzeźby i malarstwa (il. 22). Niezwykle harmonijne współgranie tych sztuk każe postrzegać akademicką kolegiatę jako całościowe dzieło sztuki, a to z kolei stwarza pokusę wskazania jednego autora, albo – skoro autorstwo zbiorowe zostało stwierdzone przez archiwalia – przynajmniej „dominującej osobowości”, czy chociaż jej „ducha”. Wydaje się jednak, że owa jednolitość nie jest заслуżą jednego z zatrudnionych artystów, ale przede wszystkim kierującego budową ks. Piskorskiego, jak również zwyczajów bardzo licznych rzemieślników wielu branż. Wszyscy oni działali jeszcze w tradycyjnym systemie cechowym, którego istotą było niewychodzenie poza zakres uprawnień danego rzemiosła, a uzupełnianie cudzych dzieł należało do codziennej praktyki. Owa jednolitość jest zresztą pozorna, ponieważ w dekoracji kościoła św. Anny elementom awangardowym towarzyszą rozwiązania retrospektywne, powtarzające wzory z początku XVII wieku. Należy tu wspomnieć przede wszystkim kopułę, a także portale do zakrystii.

Najbardziej niezwykły wydaje się więc fakt, że przy zachowaniu ścisłego podziału pracy udało się osiągnąć efekt jednolitej i przemyślanej kompozycji, charakterystyczny raczej dla działalności „wielobranżowych” firm architektoniczno-rzeźbiarsko-malarskich, działających w XVIII wieku. Recepcja i propagowanie wzorów barokowej awangardy w środowisku cechowym są zresztą dość charakterystyczne dla Europy Środkowej, gdzie na gruncie praskiego cechu murarskiego wyrosła twórczość Dientzenhoferów.

Zaskakujące jest również, że autorzy kościoła św. Anny byli świadomi rangi tego dzieła i jego nowatorstwa. Zaznaczyli kilkakrotnie, że tworzą je w celu dania przykładu innym. Trzeba przyznać, że cel, jaki postawił sobie Baltazar Fontana, aby w tym miejscu stworzyć swoje największe dzieło „do naśladowania i podziwiania potomnym”, został w pełni osiągnięty. Nie zawie-

dli się również akademicy, pragnący, aby zdobiące mauzoleum św. Jana Kantego kolumny były wzorem dla ozdoby innych kościołów. Życzenie to spełniło się m.in. w przypadku dekoracji mauzoleum bł. Izajasza Bonera w krużgankach krakowskiego kalsztoru Augustianów. Wielokrotnie naśladowano również formę kolegiaty akademickiej, czego przykłady znajdują się w Młodzawach, Mstowie, Studziannej-Poświętnem<sup>147</sup>, a także w Mnichowie, gdzie ambitny program przestrzenny kościoła usiłowano odwzorować w drewnie.

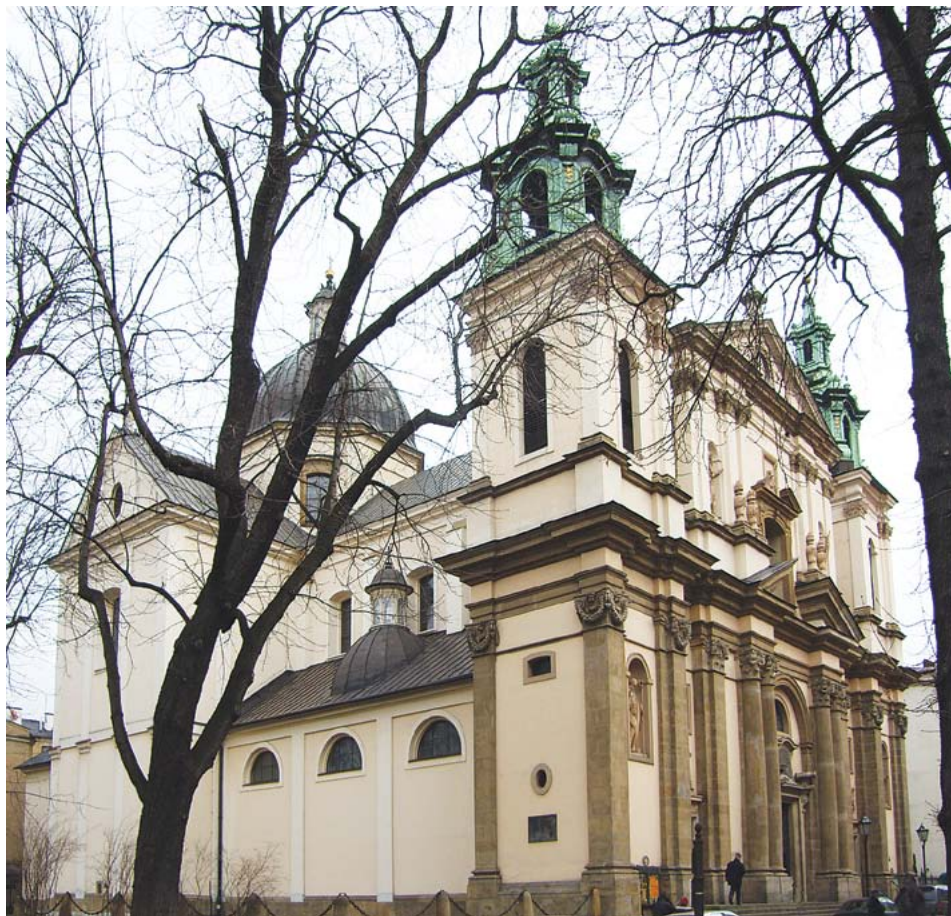
---

<sup>147</sup> P. Dettlof, *Kościół Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 43 (1998), s. 291–306.

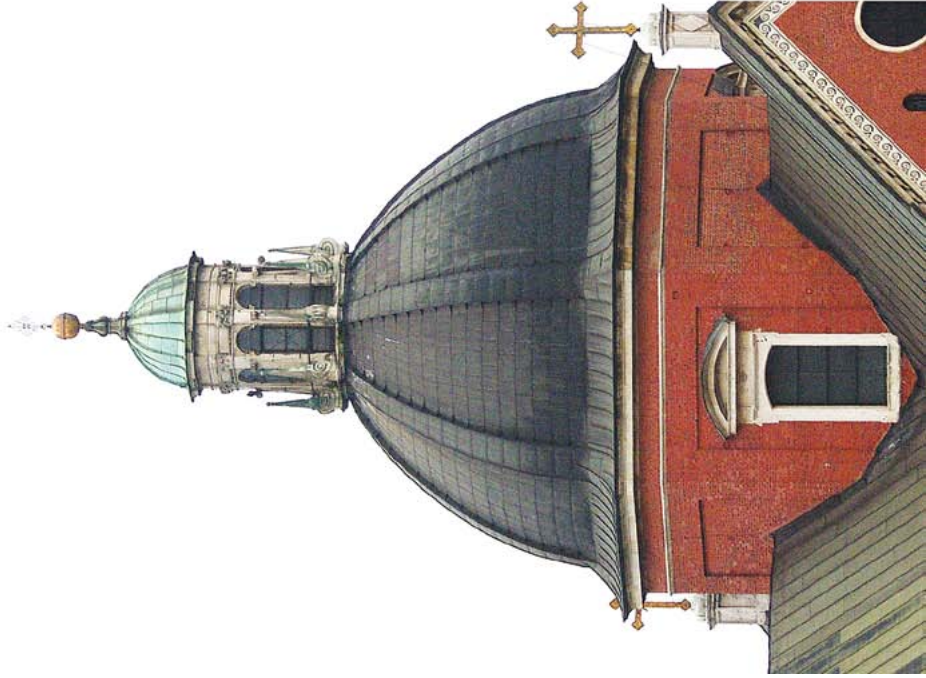




1. Kraków, kościół św. Anny, mauzoleum św. Jana, fragment, fot. M. Kurzej 2007



2. Kraków, kościół św. Anny, widok ogólny od zach., fot. M. Kurzej 2007



3. Kraków, kopuły kościołów śś. Piotra i Pawła (z lewej) i św. Anny (z prawej), fot. M. Kurzej 2009



4. Kraków, kościół św. Anny, mauzoleum św. Jana, fot. M. Kurzej 2007



5. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie prezbiterium, fragment, fot. M. Kurzej 2007



6. Kraków, kościół św. Army, sklepienie kaplicy św. Jana Kantego, fot. M. Kurzej 2007



7. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie kaplicy św. Jana Kantego, fragment,  
fot. M. Kurzej 2007



8. Kraków, kościół św. Anny, wnętrze kopuły, fot. M. Kurzej 2007





9. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie kaplicy św. Krzyża, fot. M. Kurzej 2007



10. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie kaplicy św. Krzyża, fragment, fot. M. Kurzej 2007



11. Kraków, kościół św. Anny, kopuła kaplicy Marii Panny, fragment, fot. M. Kurzej 2007



12. Kraków, kościół św. Anny, fryz nawy, fragment, fot. M. Kurzej 2007



13. Kraków, kościół św. Anny, sklepienie prezbiterium, fot. M. Kurzej 2007



14. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Krzyża, fot. M. Kurzej 2007



15. Kraków, kościół św. Anny, ołtarz św. Józefa, fot. M. Kurzej 2007



16. Kraków, kościół św. Anny, wnętrze kaplicy św. Katarzyny, fot. S. Wojnowski 2009





17. Kraków, kościół św. Anny, kaplica św. Józefa, relief *Sen Józefa*, fot. M. Kurzej 2007



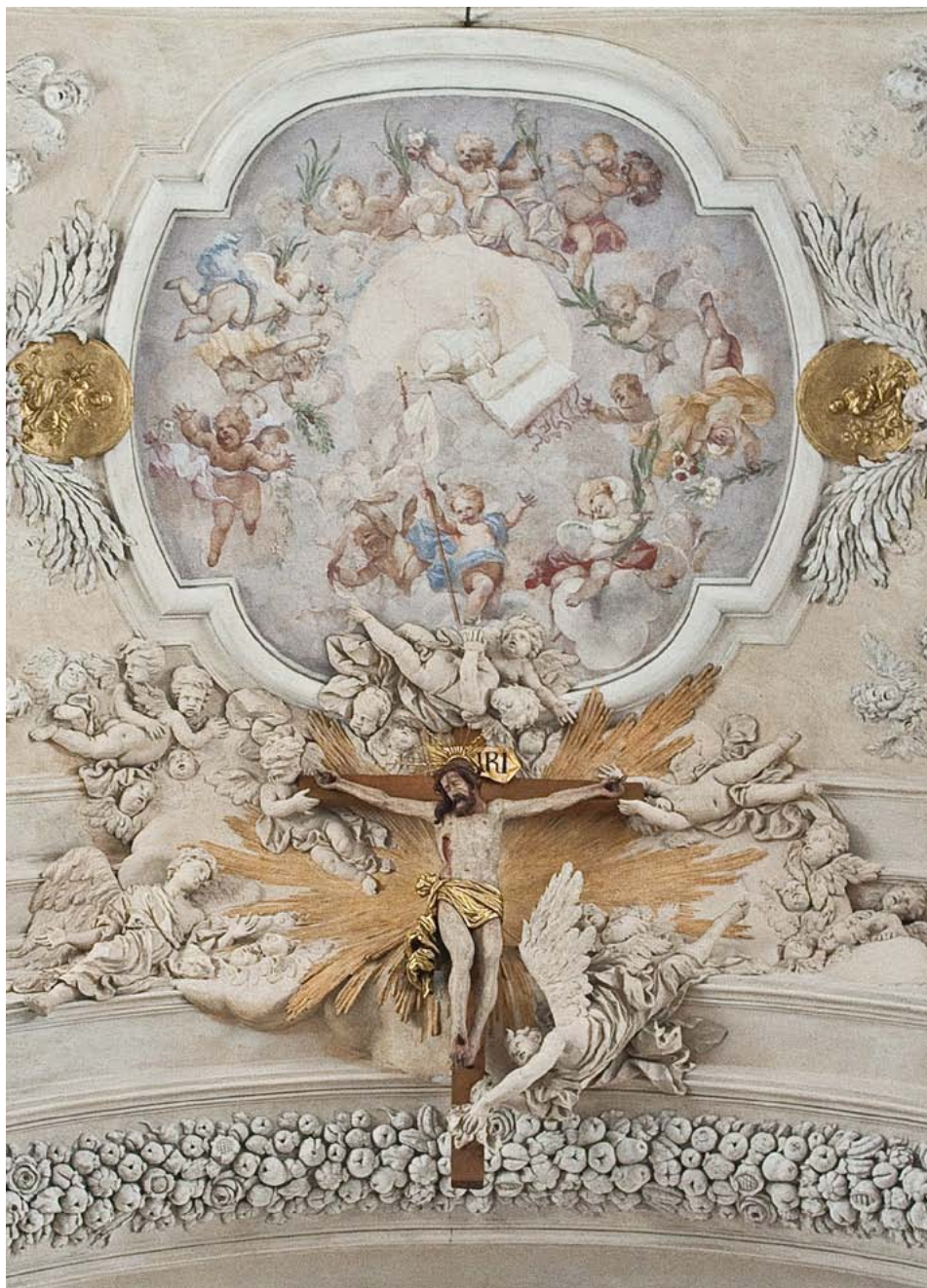
18. Moravský Šternberk, prałatówka, relief *Sen Józefa*, fot. według F. Hradil, *Dějiny augustiniánské kanonie ve Šternberku 1371–1784*, <http://www.farnoststernberk.cz/?q=dejiny-augustinianske-kanonie>. Tam omyłkowo zdjęcie odwrócone w lustrzanym odbiciu



19. Kraków, kościół św. Anny, figury sceny Zwiastowania, fot. M. Kurzej 2007



20. Kraków, kościół Karmelittów Bosych ss. Michała i Józefa, figury sceny Zwiastowania, fot. M. Kurzej 2007



21. Kraków, kościół św. Anny, krucyfiks na łuku tęczowym i malowidło we wschodnim prześle sklepienia nawy, fot. S. Wojnowski 2009



22. Kraków, kościół św. Anny, widok ogólny wnętrza, fot. M. Kurzej 2007