



Michał Kurzej

Siedemnaściościenne
sztukaterie
w Małopolsce



Michał Kurzej

Siedemnastowieczne
sztukaterie
w Małopolsce

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.
Publikacja dofinansowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową
Wydziału Historycznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.

Recenzenci:

prof. dr hab. Zbigniew Bania, prof. dr hab. Jan K. Ostrowski, prof. dr hab. Tadeusz Żuchowski

Redakcja:

Tomasz Pasteczka

Korekta:

Jola Zaleska

Moim Rodzicom

Projekt okładki i układu typograficznego:

Zuzanna Łazarewicz, *DodoDesign*

Przygotowanie materiałów graficznych, skład i łamanie:

Dodo Design

Wydanie II

Copyright © DodoEditor i Michał Kurzej, 2018

ISBN: 978-83-62972-22-7

Spis treści

xiii	Od redaktora
xiv	Od autora
i	Wstęp
3	Zakres terytorialny i chronologiczny pracy
5	Sztukaterie „italianizujące” a „listwowe” dekoracje sklepienne
9	Specyfika badań nad sztukateriami
17	Stan badań
25	Materiał i technika
37	Zarys dziejów europejskiego sztukatorstwa
81	Fundatorzy i ich orientacja artystyczna
95	Projektanci i projekty
103	Rola sztukaterii w kształtowaniu przestrzeni architektonicznej
113	Artyści i warsztaty
118	Jan Trevano i sztukator Jan
122	Mistrz Przęsła Krzyżowego Kościoła Karmelitów w Wiśniczu i sztukator Filibert
124	Mistrz Kaplicy św. Ignacego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie
124	Jan Chrzyciel Falconi
137	Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie
139	Mistrz tarłowski
145	Mistrz Kaplicy św. Michała w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie
146	Mistrz Kaplicy Św. Krzyża w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie
147	Kazimierz Kaliski starszy i młodszy
159	Jan Liszkowic starszy i młodszy
162	Bianco
166	Baltazar Fontana
186	Franciszek Fontana
187	Typy kompozycyjne i ornamentyka dekoracji sztukatorskich
211	Rzeźba figuralna
219	Zakończenie

KATALOG

- 222 1. Baranów Sandomierski, zamek, gabinet w baszcie wsch.
- 224 2. Baranów Sandomierski, zamek, skrzydło pn.-zach.
- 229 3. Bielany koło Krakowa, kościół Kamedułów p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny
- 231 3.1. Dekoracja architektoniczna nawy i prezbiterium
- 232 3.2. Płaskorzeźby w nawie
- 232 3.3. Kartusz nad arkadą kaplicy Królewskiej
- 233 3.4. Kaplice p.w. śś. Władysława i Bonifacego (św. Benedykta, Królewska) i św. Romualda (Delpacowska)
- 233 3.5. Kaplice p.w. św. Jana Chrzcziciela (śś. Janów) i śś. Piotra i Pawła
- 234 3.6. Kaplice p.w. św. Anny (Zwiastowania Najśw. Marii Pannie) i św. Michała
- 234 3.7. Kaplice p.w. śś. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima (św. Krzyża) oraz św. Sebastiana
- 247 4. Brzeżany, kaplica pd.-zach. przy kościele zamkowym p.w. Trójcy Św.
- 255 5. Brzeżany, kościół ormiańskokatolicki p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny
- 258 6. Działoszyce, kaplica Matki Boskiej Różańcowej przy kościele par. p.w. Trójcy Św.
- 260 7. Gołąb, Domek Loretański
- 267 8. Grodzisko koło Skały, kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, zwieńczenie środkowego pola ołtarza gł.
- 271 9. Janowiec, zamek, część zach. skrzydła pd.
- 275 10. Jasna Góra, kościół Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny, portal do atrium kaplicy Cudownego Obrazu
- 278 11. Jasna Góra, kaplica Denhoffów p.w. św. Pawła Pustelnika przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny
- 281 12. Jasna Góra, kaplica p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny, dekoracja nawy gł.
- 287 13. Jasna Góra, klasztor Paulinów, *Aula Mariana* (Sala Rycerska)
- 290 14. Jasna Góra, kościół Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny
- 300 15. Jasna Góra, kaplica p.w. św. Antoniego przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny
- 303 16. Kalwaria Zebrzydowska, kaplica p.w. Matki Boskiej Cudownej przy kościele Bernardynów p.w. Matki Boskiej Anielskiej
- 307 17. Kalwaria Zebrzydowska, kościół Bernardynów p.w. Matki Boskiej Anielskiej
- 309 18. Kamieniec Podolski, kaplica Humieckich p.w. Chrystusa Ukrzyżowanego i portale kaplicy p.w. Matki Boskiej Różańcowej przy kościele Dominikanów p.w. św. Mikołaja
- 314 19. Kazimierz Dolny, kaplica p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy kościele par. p.w. śś. Jana Chrzcziciela i Bartłomieja
- 321 20. Kęty, kościół par. p.w. śś. Małgorzaty i Katarzyny
- 324 21. Klimontów, kościół kolegiacki p.w. św. Józefa
- 326 22. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu
- 328 22.1. Wieża Zygmunta III, sień i gabinet na I piętrze
- 328 22.2. Wieża Zygmunta III, sień i gabinet na II piętrze
- 329 22.3. Kaplica
- 333 23. Kraków, kościół Jezuitów p.w. śś. Piotra i Pawła
- 336 23.1. Apsyda
- 337 23.2. Kopuła
- 338 23.3. Kaplica św. p.w. Ignacego Loyoli
- 338 23.4. Kaplica św. p.w. Franciszka Ksawerego
- 339 23.5. Kaplica Czarneckiego p.w. Matki Boskiej Loretańskiej
- 340 23.6. Kaplica p.w. św. Michała
- 340 23.7. Kaplica p.w. św. Krzyża
- 341 23.8. Kaplica p.w. św. Franciszka Borgiasza
- 350 24. Kraków, kaplica Zbaraskich p.w. św. Katarzyny Sieneńskiej przy kościele Dominikanów p.w. Trójcy Św.
- 353 25. Kraków, kaplica biskupa Piotra Gamrata (kanonika Jerzego Grochowskiego) p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej przy katedrze
- 356 26. Kraków, kaplica biskupa Jakuba Zadzika p.w. św. Jana Chrzcziciela przy katedrze
- 361 27. Kraków, kaplica p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Pannie (prepozyta Jacka Liberiusza) przy kościele Kanoników Regularnych Laterańskich p.w. Bożego Ciała
- 364 28. Kraków, kaplica Wazów p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny przy katedrze
- 369 29. Kraków, kościół Reformatorów p.w. św. Kazimierza, fasada
- 371 30. Kraków, klasztor Karmelitów Trzewickowych na Piasku, klatka schodowa

374 31. Kraków, kościół Bernardynów p.w. św. Bernardyna ze Sieny, fasada
377 32. Kraków, kamienica Pod Ewangelistami (Rynek Główny 21) dekoracja sali
i piętra
380 33. Kraków, tzw. skarbiec kościoła par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny
382 34. Kraków, klasztor Karmelitów Trzewickowych na Piasku
382 34.1. Zakrystia
383 34.2. Skarbiec
385 35. Kraków, kościół Wizytek p.w. św. Franciszka Salezego
394 36. Kraków, kościół kolegiacki p.w. św. Anny
434 37. Kraków, kościół Karmelitów Bosych p.w. śś. Michała i Józefa
437 38. Kraków, kaplica Włoska p.w. św. Jana Chrzyciela przy krużganku klasztoru
Franciszkanów
440 39. Kraków, kościół Kanoników Regularnych Laterańskich p.w. Bożego Ciała,
kaplica Matki Boskiej Loretańskiej
443 40. Kraków, kościół Karmelitów Trzewickowych na Piasku p.w. Nawiedzenia
Najśw. Marii Panny, fasada
447 41. Kraków, kościół Klarysek p.w. św. Andrzeja
455 42. Kraków, kaplica p.w. św. Jacka przy kościele Dominikanów p.w. Trójcy Św.
460 43. Kraków, kamienica Hipolitów (Zaleskich; plac Mariacki 3)
462 44. Kraków, pałac Pod Krzysztoforą (Rynek Główny 35)
463 44.1. Gabinet
464 44.2. Salon
467 45. Kraków, pałac Pod Baranami (Rynek Główny 27), sala w przyziemiu
469 46. Kraków, kamienica Pod Gruszką (ul. Szczepańska 1), salon i gabinet i piętra
473 47. Kraków, kamienica Pod Blachą (Rynek Główny 29), dekoracja w sali i piętra
475 48. Krasieczyn, kaplica zamkowa p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny
i Wszystkich Świętych
484 49. Krosno, kaplica Porcjuszów p.w. śś. Piotra i Pawła przy kościele par.
p.w. Trójcy Św.
489 50. Krosno, kaplica Oświęcimów p.w. Najśw. Marii Panny i św. Stanisława przy
kościółce Franciszkanów p.w. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny
494 51. Książ Wielki, kaplica pałacowa p.w. śś. Piotra i Zofii
496 52. Kurozwęki, kaplica Lanckorońskich przy kościele par. p.w. Wniebowzięcia
Najśw. Marii Panny i św. Augustyna

501 53. Lublin, kaplica Jana Symeona Olelkowicza Słuckiego p.w. św. Stanisława
Kostki przy kościele Jezuitów p.w. śś. Janów
506 54. Lublin, kaplica Janusza Tyszkiewicza Łohojskiego p.w. św. Krzyża przy
kościółce Dominikanów p.w. św. Stanisława
512 55. Ludwinów koło Krakowa, kościół p.w. św. Bartłomieja
514 56. Lwów, kaplica Boimów p.w. Męki Pańskiej (Ogrójcowa)
523 57. Lwów, kościół Dominikanów, p.w. św. Marii Magdaleny, ołtarz gł.
528 58. Lwów, kaplica p.w. śś. Trzech Hierarchów przy cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej)
530 59. Łańcut, zamek, gabinet w baszcie płn. zach.
532 60. Niepołomice, kaplica Lubomirskich p.w. św. Karola Boromeusza przy kościele
par. p.w. Dziesięciu Tysięcy Męczenników
532 60.1. Dekoracja ścian i pendentywów
533 60.2. Dekoracja arkady wejściowej
537 61. Nowy Korczyn, kaplica p.w. Matki Boskiej Różańcowej przy kościele par.
p.w. Trójcy Św.
540 62. Nowy Sącz, kaplica Konstantego Lubomirskiego p.w. Przemienienia Pańskiego
przy kościele Franciszkanów p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny
543 63. Nowy Wiśnicz, kościół Karmelitów p.w. Chrystusa Zbawiciela
545 63.1. Dekoracja architektoniczna
546 63.2. Przęsło krzyżowe
546 63.3. Kaplice
547 63.4. Krypta
547 63.5. Zakrystia
552 64. Nowy Wiśnicz, zamek
553 64.1. Kaplica zamkowa, sklepienie empory pn. i piętra
553 64.2. Gabinet w baszcie pn.
554 64.3. Gabinet w baszcie zach.
557 65. Pieskowa Skała, kaplica zamkowa p.w. św. Michała
560 66. Pilica, kościół kolegiacki p.w. św. Jana Chrzyciela i św. Jana Ewangelisty
561 66.1. Kaplica p.w. św. Józefa
561 66.2. Nawa
562 66.3. Dekoracja zewnętrzna
565 67. Podhorce, kaplica pałacowa p.w. Matki Boskiej Bolesnej
568 68. Podkamień, kaplica Cetnerów p.w. św. Dominika przy kościele Dominikanów
p.w. Matki Boskiej Różańcowej

573	69. Rytwiiany, kościół Kamedułów p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Pannie
585	70. Rzeszów, kościół Bernardynek (później Pijarów) p.w. Św. Jana Chrzyciciela
589	71. Sandomierz, kaplica Szemberków p.w. śś. Męczenników Sandomierskich przy kościele Dominikanów p.w. św. Jakuba
592	72. Stary Sącz, kościół Klarysek p.w. Trójcy Św., dekoracja trzech retabulów w prezbiterium
596	73. Święta Anna koło Przyrowa, kaplica p.w. św. Anny przy kościele Bernardynów p.w. św. Anny
600	74. Tarłów, kościół par. p.w. śś. Wojciecha i Stanisława
616	75. Wieliczka, kaplica Morsztynów przy kościele par. p.w. św. Klemensa
619	76. Zamość, kaplica Zamoyskich p.w. Przemienienia Pańskiego przy kościele kolegiackim p.w. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza
622	77. Złoczów, kościół par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i św. Jacka
624	78. Żębocin, kościół par. p.w. śś. Małgorzaty i Stanisława
627	79. Żywiec, kaplica Komorowskich p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy kościele par. p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny
629	Summary
635	Indeks nazw miejscowych i zabytków
643	Indeks nazw osobowych
651	Bibliografia
673	Źródła ilustracji

Od redaktora

W niniejszej publikacji, obszernej zarówno pod względem treściowym, jak i ilustracyjnym, wprowadzono wiele materiałów pomocniczych. Najobszerniejszą część pracy stanowi katalog małopolskich dzieł sztukatorskich, a istotną funkcję pełnią numery poszczególnych dzieł. Umieszczone jako odnośniki na marginesach pomagają dotrzeć do not katalogowych, często rozwijających informacje zawarte w 1 części książki (ogólnie omawiającej problem sztukaterii) oraz pozostałych notach; umiejscowione na marginesach na wysokości paginy ułatwiają poruszanie się po tekście. Numery te pozwalają ponadto na lokalizację danego dzieła na mapach zamieszczonych na wewnętrznych stronach okładki – mapie Małopolski (A) i planie Krakowa (B) – a także na diagramie ilustrującym rozwój sztukatorstwa w Małopolsce (s. 16). Na marginesach, na poddruku znajdują się odnośniki do ilustracji.

Troska Autora o jak najpełniejsze zilustrowanie tekstu i wysoką jakość zdjęć znacząco wpłynęła na objętość publikacji, w związku z czym zrezygnowano ze spisu ilustracji, wprowadzając w zamian wykaz autorów fotografii oraz źródeł, z których zostały one zaczerpnięte.

Orientację w tekście i materiale ilustracyjnym ułatwiają indeksy. W indeksie nazw osobowych pogrubieniem wyróżniono strony, na których znajdują się noty dotyczące omówionych w książce artystów. W indeksie nazw miejscowych i zabytków pogrubione numery stron odnoszą się do not katalogowych, wyróżnione kursywą – do ilustracji dotyczących danego dzieła.

Tam, gdzie to możliwe, Autor przyjął polską wersję nazw miejscowych jako podstawową. W indeksie obok nazwy polskiej zamieszczono nazwę miejscowości w oryginalnym brzmieniu.

Od autora

Książka ta powstała na bazie pracy doktorskiej *Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku*, napisanej w Instytucie Historii Sztuki uJ pod kierunkiem dr. hab. Piotra Krasnego i obronionej w r. 2010. Zasadnicza koncepcja badań jest dziełem promotora, którego opieka i nieoceniona pomoc miały decydujące znaczenie dla rozwiązania wielu istotnych problemów. Gorące podziękowania za liczne cenne uwagi należą się również recenzentom – prof. dr. hab. Zbigniewowi Bani, prof. dr. hab. Tadeuszowi Żuchowskiemu oraz prof. dr. hab. Janowi Ostrowskiemu, który zadał sobie trud szczegółowej korekty redakcyjnej tekstu. Podziękowania za szczególnie cenne uwagi i porady oraz podzielenie się ze mną niepublikowanymi wynikami własnych badań zechce przyjąć dr hab. Andrzej Betlej. Wyrazy wdzięczności za pomoc w zbieraniu materiału, zwłaszcza literatury zagranicznej, i wykonaniu dokumentacji fotograficznej wielu omówionych dzieł winien jestem mgr Kindze Blaschke. Pragnę też podziękować za liczne wartościowe uwagi i konsultacje prof. dr. hab. Adamowi Małkiewiczowi, dr. Jerzemu Żmudzińskiemu, dr. Józefowi Skrabskiemu, dr. Michałowi Wardzyńskiemu, mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu, mgr. Tomaszowi Pasteczce, a także wszystkim, którzy udostępnili mi zdjęcia lub wyrazili zgodę na ich wykonanie w zarządanych przez siebie obiektach.

Wstęp

Sztukatorstwo, jako dyscyplina artystyczna na pograniczu rzeźby i architektury, znalazło się nieco na uboczu głównych nurtów badań nad sztuką nowożytną. Jednakże często właśnie w tej technice powstawały najbardziej awangardowe dzieła, zaszczipiające w Polsce aktualne rozwiązania o genezie włoskiej. Stiuk, będąc materiałem stosunkowo tanim i łatwym w modelowaniu, stał się idealnym tworzywem dla artystycznych eksperymentów, a dzieła sztukatorów przez cały wiek siedemnasty otwierały nowe okresy nie tylko w rzeźbie, ale również w sposobie kształtowania wystrojów wnętrz.

Celem pracy jest przede wszystkim opisanie dzieł czołowych artystów posługujących się techniką sztukatorską i – w miarę możliwości – uporządkowanie kwestii atrybucyjnych. Do jego realizacji niezbędne okazało się zastosowanie nowych metod badawczych, zwłaszcza szczegółowej analizy motywów dekoracyjnych, łącznie z elementami prefabrykowanymi. Uzyskane w ten sposób wyniki zostały przedstawione z myślą o stworzeniu podstawy do dalszych badań nad dziełami sztukatorstwa na innych obszarach.

Początkowe rozdziały mają na celu prezentację techniki sztukatorskiej w jej historycznym rozwoju oraz omówienie najważniejszych okoliczności wykonywania stiuków, ze szczególnym uwzględnieniem wiedzy na temat zlecniodawców, projektantów oraz podstawowych kwestii technicznych. W osobnej części przeanalizowano stan badań nad twórczością najważniejszych artystów oraz przedstawiono informacje na temat ich działalności. Dwa kolejne rozdziały prezentują dekoracje sztukatorskie w Małopolsce w ujęciu formalno-genetycznym oraz krótki zarys dziejów autonomicznej rzeźby figuralnej. Katalog, będący najobszerniejszą częścią pracy, ma układ alfabetyczny, a w obrębie miejscowości chronologiczny. Starano się w nim uwzględnić wszystkie istotne dekoracje sztukatorskie, które odznaczają się przewagą elementów rzeźbiarskich nad geometrycznymi podziałami płaszczyzny i dekoracją architektoniczną. Wobec braku dokładnych inwentarzy zabytków, należy się jednak spodziewać, że przyszłe badania terenowe doprowadzą do

ujawnienia sztukaterii jeszcze nieznanymi. Najwięcej miejsca zajęło oczywiście omówienie dzieł o najwyższej klasie artystycznej. Osobne noty poświęcono dekoracjom zachowanym fragmentarycznie oraz znanymi z dokumentacji fotograficznej. Natomiast pominięte zostały sztukaterie znane tylko z mniej dokładnych przekazów ikonograficznych oraz dekoracje, w których użycie stiuku ogranicza się do uzupełnienia dekoracji architektonicznej.

*

Określenie składu mas sztukatorskich wykracza poza ramy niniejszej pracy, a w wielu przypadkach wymagałoby przeprowadzenia specjalistycznych badań laboratoryjnych. W pracy nie zastosowano więc rozróżnienia między dekoracjami wykonanymi w stiuku a powstałymi w innych pokrewnych materiałach rzeźbiarskich, do których należały inne rodzaje zapraw. Nie byłoby ono zresztą zupełnie zasadne, ponieważ zdarzało się, że jeden warsztat stosował różne materiały, umiejętnie dostosowując je do kształtu i miejsca przeznaczenia danego elementu rzeźbiarskiego.

*

Dla ustalenia okoliczności powstania dekoracji sztukatorskich, podobnie jak i innych dzieł sztuki dawnej, istotnym źródłem są różnego rodzaju księgi rachunkowe. Porównywanie wysokości odnotowanych w nich wydatków jest jednak poważnie utrudnione przez różnice w wartości jednostek obrachunkowych i monetarnych, które z kolei różniły się między sobą ze względu na ilość i cenę użytego kruszcu¹. Przykładowo w rachunkach na budowę krakowskiego kościoła św. Anny, które dostarczają najwięcej informacji o dochodach sztukatorów, wydatki księgowano w złotych polskich (dzielących się na 30 groszy), a wypłacano w tynfach (złotówkach o nominale 30 groszy, ale w rzeczywistości wartych znacznie mniej) lub częściej w szelągach (miedzianych boratynkach zw. solidami o nominale 1/3 grosza) – co ze względu na zawyżoną wartość tych monet powodowało, że zaksięgowane sumy są wyższe od wartości kontraktów. Z kolei umowy z artystami zagranicznymi często zawierały w talarach (monetach srebrnych wartych ok. 2/3 złotego polskiego) lub florenach (monetach złotych zw. węgierskimi lub czerwonymi złotymi wartych ok. 14 złotych polskich). Dodatkowe zamieszanie wynika z faktu, że pomimo znacznych różnic w wartości monet wielu z ich nazw używano wymiennie². Podobne nieścisłości

¹ Zob. Kałkowski 1963, s. 117, 149–153, 171.

² Zob. *Rationes...* Informacje o kursach walut podano przy okazji opisu monet włożonych do gałki kopuły kościoła. Według Buchowskiego 1703, s. 75, „Globo impositus est tynfo valens aerae

występowały również w innych źródłach, dlatego podjęto próbę ujednoczenia zapisu, stosując skrót złp dla złotych obrachunkowych (bez względu na to w jakiej monecie zostały wypłacone), fl. dla florenów, tal. dla talarów i gr dla groszy.

Zakres terytorialny i chronologiczny pracy

W niniejszej pracy omówiono dekoracje sztukatorskie z obszaru największej prowincji Korony Królestwa Polskiego. W xvi w. obejmowała ona województwo krakowskie wraz z obszarem dawnych księstw: oświęcimskiego i zatorskiego oraz starostwem spiskim, księstwo siewierskie, a także województwo sandomierskie z ziemią stężycką i lubelskie z ziemią łukowską. Wcielenie ziem ruskich do Korony przez sejm lubelski w r. 1569 było równoznaczne z powiększeniem Małopolski o województwa ruskie, bełskie, podolskie, braclawskie i kijowskie, a także należące wcześniej do Litwy województwa wołyńskie i podlaskie³. Wybór tego obszaru był podyktowany przede wszystkim chęcią całościowego omówienia dorobku Jana Chrzyciela Falconiego oraz zbliżonych stylistycznie dzieł, rozsianych po obszarze województw: krakowskiego, sandomierskiego, lubelskiego i ruskiego. Wydaje się, że to właśnie te dekoracje, pochodzące z środkowych lat xvii w., współtworzą artystyczną odrębność Małopolski od pozostałych prowincji Rzeczypospolitej. Jediną znaną pracą Falconiego, która znalazła się poza omawianym obszarem, jest dekoracja nawy kolegiaty w Łowiczu. Poszukiwanie analogicznych przykładów na terenach sąsiednich kieruje uwagę przede wszystkim na kraje rządzone przez Habsburgów – Czechy, Śląsk, Węgry i Morawy, co podkreśla wyjątkowo silne związki kulturowe Małopolski z zachodem i południem.

Oczywiście ruch budowlany oraz stopień infiltracji wpływów włoskich w rzeźbie i architekturze był na tym ogromnym obszarze bardzo zróżnicowany. Z terenu województw najbardziej wysuniętych na wschód: braclawskiego, czernichowskiego i kijowskiego nie są znane żadne przykłady siedemnastowiecznych

monetae grossos 36, item sexto, continens grossos 12. Triens antiquus, seu grossus hodiernus Caesareanus, comprehendens in se grossos currentis monetae sex tres solidi aerei seu obuli in unum grossum appositi & dimidium scutum, quod praefata numismata tripla, sexdupla, & decupla proportione mensurat”. Według polskiego przekładu (*Abrys...* 1745, s. 202) w r. 1703 „czerwony złoty taką mający wagę, iaką ma pieniądz złoty w Holandyi, w Cesarskim Państwie, y w Wenecyi miał pospolitą kurrencyą złotych 15, talar bity złotych siedem, groszy sześć, tynf złoty [i] groszy sześć”.

³ Gloger 1900, s. 172. Po odzyskaniu od Moskwy terenu księstwa czernichowskiego, w r. 1635 zostało ono przekształcone w województwo, które również weszło w skład Małopolski.

dekoracji sztukatorskich, a na Wołyniu i Podolu znajdują się wyłącznie pojedyncze dzieła, noszące tylko drobne ślady wpływów włoskich – jak dekoracja kaplic przy kościele Dominikanów w Kamieńcu Podolskim, kartusze z herbami w cerkwi w Niskieniczach⁴ czy płaskorzeźby na fasadzie kolegiaty w Ołyce⁵. Najstarsze znane dzieła na Podlasiu to dekoracja kaplicy pałacowej w Białymstoku, zrekonstruowana po zniszczeniach wojennych⁶, i nagrobek Jana Dobrogosta Krasińskiego w Węgrowie, wykonany na pocz. w. XVIII⁷.

Również na terenie województwa ruskiego wpływy włoskie w rzeźbie były słabsze niż w zachodniej części Małopolski i stosunkowo rzadko docierały tam w czystej postaci, a twórczość Falconiego, łącząca oba te obszary, należy raczej do wyjątków. Specyfikę artystyczną tego regionu tworzyły między innymi większe niż na terenach leżących bardziej na zachód wpływy sztuki niemieckiej, które docierały tam wzdłuż szlaku handlowego łączącego Lwów ze Śląskiem i Saksonią, omijały zaś Kraków, pozostający pod wpływem sztuki środkowowłoskiej. Oba te miasta różnił też charakter wpływów włoskich w zakresie architektury, które do stolicy Rusi początkowo docierały częściej z Wenecji niż z Florencji czy Rzymu.

Podobnie jak granice terytorialne, również ramy czasowe zostały wyznaczone w celu ogarnięcia pewnych zjawisk artystycznych, które – chociaż są najbardziej charakterystyczne dla XVII stulecia – wykraczają poza ten okres. Najwcześniejsze z omówionych dzieł, stanowiące pierwsze przykłady użycia stiuku w Małopolsce, powstały w ramach odbudowy zamku wawelskiego, prawdopodobnie w r. 1602. Za datę końcową przyjęto r. 1703, wyznaczający koniec krakowskiego okresu twórczości Baltazara Fontany. Ta data jest również istotna z punktu widzenia historii gospodarczej. Wojna północna w r. 1702 i następująca po niej zaraza położyły kres próbom ożywienia ekonomicznego kraju, powodując też zubożenie fundatorów dzieł sztuki⁸.

4 Zob. Urbanowicz 1931; Gębarowicz 1966, s. 79.

5 Zob. Tomkowicz 1922 b, s. 17.

6 Stalończyk 1996, s. 99. Zdaniem tej badaczki dekorację wnętrza kaplicy wykonano według projektu Tylmana z Gameren. Występują w nim jednak motywy charakterystyczne raczej dla 2. dekady XVIII w., takie jak zwieszające się z kartuszy ciągi listków przypominających kampanule i krzywoliniowy wykrój przyczółka ołtarza, dlatego nie została ona uwzględniona w części katalogowej, a jej związek z holenderskim architektem nie wydaje się przekonujące. Zob. także Mossakowski 1973, s. 238–239 i Mossakowski 1994, s. 215–217.

7 Na temat tego dzieła zob. Karpowicz 1983, s. 160–161; Karpowicz 2009, s. 117–125.

8 Małecki 1994, s. 45.

Chęć nawet przybliżonego ograniczenia zakresu badań do pełnego stulecia, można tłumaczyć – jak zauważył Tadeusz Chrzanowski – paranoicznym zamiłowaniem do okrągłych liczb dziesiętnych⁹. Jest to jednak z pewnością bardziej uchwytny wyróżnik niż określenia stylowe, za pomocą których starano się kiedyś usystematyzować zjawiska artystyczne, włączając je w sztuczne kategorie, nieistniejące w czasach powstania omawianych dzieł. Są one szczególnie mało przydatne w przypadku sztukaterii, których klasyfikacja stylowa wydaje się bezzasadna gdyż – jak można przypuszczać – w mniemaniu twórców i zleceńodawców miały one nawiązywać przede wszystkim do sztuki antyku. Dlatego też problem klasyfikacji omawianych dzieł za pomocą tradycyjnych pojęć stylów historycznych został w niniejszej pracy pominięty.

Sztukaterie „italianizujące” a „listwowe” dekoracje sklepienne

Pierwsze z tych określeń jest trudne do precyzyjnego zdefiniowania, mimo że dotyczy zjawiska bardzo wyrazistego, zwłaszcza w porównaniu z dziełami, które można by zaliczyć do drugiej kategorii. Wyróżnienie tych dwóch typów sztukaterii jest możliwe przede wszystkim ze względu na rozwiązania formalne – zwłaszcza kompozycję, a w mniejszym stopniu także ornamentykę. Nie determinowało ich bynajmniej samo pochodzenie warsztatów ani stosowane przez nie rozwiązania techniczne, które nie zawsze są możliwe do określenia¹⁰.

Prostsze sztukaterie drugiego typu są przeważnie organicznie połączone z architekturą, a ich funkcja ogranicza się głównie do dekoracji sklepień, których osnowę stanowi sieć listew. Ich genezę widziano w przetworzeniu i sprymitywizowaniu wzorów antycznych przez muratorów z pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego¹¹. Jednakże w dekoracjach tych jest widoczna również żywa tradycja sklepień późnogotyckich, które zostały „zmodernizowane” przez zastąpienie żebra listwą ujętą w kimationy i ozdobione odciskanymi za pomocą sztanc drobnymi plaketami. Przedstawiają one najczęściej uskrzydłone główki aniołków, zwierzęta lub motywy roślinne. Możliwe, że właśnie tradycja sklepień żebranych przyczyniła się do dużej popularności tego typu dekoracji w krajach środkowoeuropejskich. Listwom

9 Chrzanowski 1994, s. 53.

10 Jak zauważył Rafał Quirini-Popławski 2007, s. 67, przypuszczenia o włoskim pochodzeniu twórców opierano często na powierzchownej analizie formalnej, zaniedbując próby ich historycznego uzasadnienia. Tę opinię, będącą częścią podsumowania stanu badań nad rzeźbą średniowieczną, można równie dobrze odnieść do sztuki nowożytnej.

11 Zob. Wardzyński 2001.

towarzyszą często nowożytny ornamenty arabeskowe oraz okucia i zawijane kartusze, wywodzące się bezpośrednio z niderlandzkich wzorników. Wprowadzenie tych dekoracji na ściany oraz wzbogacenie ich o bardziej plastyczne ozdoby modelowane bezpośrednio w masie, pojawia się dopiero w dziełach Jana Wolffa, najwybitniejszego artysty tego nurtu w Polsce, ale również jednego z ostatnich jego przedstawicieli¹².

Chociaż dekoracje tego rodzaju jedynie sporadycznie wzbogacano o przedstawienia figuralne, zdarzają się wśród nich rozbudowane programy ikonograficzne, które zdecydowanie dominują nad ornamentyką lub zupełnie ją wypierają. Przykładem takiej dekoracji o charakterze sakralnym jest sklepienie kaplicy Matki Boskiej Różańcowej przy kościele Dominikanów w Piotrkowie Trybunalskim¹³. Jeszcze bardziej ambitny program o charakterze emblematycznym zdobi elewacje lubelskiego pałacu Radziwiłłów (wcześniej Suchorabskich)¹⁴. Z powodu płaskiego modelunku i „graficznego” potraktowania reliefów, uwarunkowanego zapewne przez zależność od rycin, sztukaterie te różnią się od bardziej plastycznych dekoracji rzeźbiarskich. W połączeniu z bardzo prymitywnym wykonaniem cechy te upodobniły stiuki piotrkowskie – mimo antykizującej architektury w tłach, a nawet ujęcia niektórych scen w nowożytny architektoniczne zwieńczenia – raczej do dzieł piernikarstwa niż włoskiego sztukatorstwa.

Występujący równoległe nurt „italianizujący” ma charakter na wskroś nowożytny i przeważnie wyraźniej nawiązuje do sztuki antyku. Wprawdzie w niektórych dekoracjach stosowano listwy, czasem nawet w układzie o genezie średniowiecznej, jednak główny akcent stanowiła modelowana w stiuku rzeźba figuralna, często pełnoplastyczna. Najczęściej są to putta i anioły, rzadziej figury świętych. Kompozycja tych dekoracji, nawet jeśli zbudowano je z elementów architektonicznych, jest mniej zależna od architektury wnętrza. Dominuje ornamentyka roślinna, ale towarzyszą jej motywy o genezie północnej – zwłaszcza kartusze, a później czasem też małżowina¹⁵.

Ten ostatni ornament był bardzo rzadko stosowany przez sztukatorów w Italii, natomiast częściej pojawiał się w dziełach środkowoeuropejskich. Możliwe, że jego popularność w snycerstwie i złotnictwie wpływała na włoskich sztukatorów,

którzy mogli go przejąć od pomocników ornamentalistów, wywodzących się z lokalnego środowiska oraz za pośrednictwem rycin. Ornament ten towarzyszy dziełom Falconiego, Mistrza tarłowskiego, a nawet Baltazara Fontany, ale wśród dekoracji małżowinowych są też stiuki o uproszczonych i sprymitywizowanych formach, które można interpretować jako naśladownictwa wybitniejszych dzieł warsztatów włoskich wykonane przez słabszych rzemieślników lokalnych. Wnioskowanie o pochodzeniu artystów na podstawie samej tylko jakości artystycznej dzieł byłoby nadużyciem. Dlatego też dzieła artystów włoskich nie zostały w niniejszej pracy wyraźnie oddzielone od ich lokalnych naśladowców. Starano się więc w miarę możliwości uwzględnić wszystkie dekoracje sztukatorskie, w których rzeźbiarskość formy, plastyczność oraz zależność kompozycyjna od dzieł włoskich przeważają nad listwową osnową i podporządkowaniem dyspozycji tektonice sklepienia.

Dzielenie nowożytnej sztuki europejskiej na włoską i niemiecką jest oczywiście daleko idącym uproszczeniem, co potwierdzają najnowsze badania nad prawie wszystkimi jej dziedzinami. Obydwa typy dekoracji sztukatorskich wywodzą się z tych samych pierwowzorów antycznych¹⁶, ale ich „północna” interpretacja nawiązuje do geometrycznych podziałów, a „italianizująca” – do rzeźbiarskiego wypełnienia. Oba typy ewoluowały niezależnie od siebie na tyle długo, że wytworzyły charakterystyczne cechy, pozwalające uznać ich rozróżnienie za uprawnione.

Należy jednak pamiętać, że w wielu mniej lub bardziej prowincjonalnych ośrodkach doszło do łączenia różnych typów dekoracji o genezie antycznej i średniowiecznej, włoskiej i niderlandzkiej w oryginalny konglomerat form¹⁷, które trudno jednoznacznie określić i sklasyfikować. Przy omówieniu dekoracji sztukatorskich nie da się więc pominąć dzieł heterogenicznych, będących świadectwem stopniowego przenikania motywów włoskich do twórczości środowisk zdominowanych przez wpływy północne lub tradycję lokalną. Biorąc pod uwagę znaczną ich liczbę, słuszne wydaje się uwzględnienie zwłaszcza tych przykładów, w których dominują motywy italianizujące oraz tych najszerzej oddziałujących na stiukowe zdobnictwo prowincji.

¹² Zob. Wardzyński 2001.

¹³ Zob. Miłobędzki 1980, s. 264.

¹⁴ Szczegółową analizę ikonograficzną tej dekoracji przedstawił Jerzy Kowalczyk 2000.

¹⁵ Por. Kołaczkiwiczowa 1998, s. 320.

¹⁶ Beard 1988, s. 43–44.

¹⁷ Łoziński 1973, s. 103.

Specyfika badań nad sztukateriami



Głównym problemem badań nad dekoracjami sztukatorskim jest brak ujawnionych informacji źródłowych na temat ich wykonawców. Niedostatek znanych źródeł jest zresztą symptomatyczny dla wszystkich dziedzin polskiej sztuki nowożytnej i – jak się wydaje – jest spowodowany nie tyle zniszczeniem dokumentów, ile zaniedbaniem podstawowych badań archiwalnych. W przypadku murarzy, kamieniarzy i snycerzy są znane archiwalia cechowe, które przynoszą znaczną liczbę nazwisk i często pozwalają na powiązanie ich z dziełami. Natomiast sztukatorzy w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej nie mieli właściwej organizacji zawodowej, więc z braku wytworzonych przez nią archiwaliów w ogromnej większości pozostają oni anonimowi. Również z innych źródeł wiadomo o autorach stiuków bardzo niewiele. Należy podkreślić, że przed czasów Baltazara Fontany jedyna znana konkretna wzmianka o zatrudnieniu sztukatora pochodzi z dziennika prowadzonego przez fundatora dzieła i dotyczy prac Jana Chrzyciela Falconiego w krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów. Wszystkie pozostałe przekazy są tak mało precyzyjne, że do 50 tej pory stanowiły głównie pole do przeinaczeń i nadinterpretacji. Braki w rozpoznaniu źródeł dotyczących powstawania poszczególnych budowli najwyraźniej obrazuje przykład krakowskiej kolegiaty akademickiej, której świetnie zachowana i stosunkowo łatwo dostępna dokumentacja długo pozostawała niewykorzystana. W większości przypadków problematyczne jest już samo określenie czasu powstania sztukaterii. Jakkolwiek w przypadku większości dzieł sakralnych udało się archiwalnie ustalić lub przynajmniej doprecyzować datowanie, to dla większości dekoracji świeckich nie ma ono najmniejszego oparcia w dokumentach.

Niedostatek źródeł do działalności sztukatorów nie jest bynajmniej charakterystyczny wyłącznie dla Polski. Rzecz ma się podobnie w innych krajach środkowoeuropejskich, gdzie do stiuków można odnieść jedynie marginalne wzmianki dotyczące architektury bądź jej wystroju malarskiego. W Czechach taka sytuacja ma miejsce nawet w przypadku dzieł tak wybitnych jak dekoracja

willi Gwiazda¹⁸ i praskiego pałacu Wallensteina. W odniesieniu do tej ostatniej budowli znane są nazwiska wszystkich chyba architektów, budowniczych, malarzy i rzemieślników innych branż, natomiast dokumenty zupełnie milczą o sztukatorach¹⁹. W Austrii podobna sytuacja ma miejsce m.in. w przypadku wystroju kościoła klasztornebu w Klosterneuburgu²⁰. Na brak źródeł i wynikające z niego trudności w powiązaniu artystów z dziełami zwrócono też uwagę na Węgrzech²¹. Również z terenu wielu państw włoskich informacji o sztukatorach jest wyraźnie mniej niż o innych artystach. Należy wspomnieć chociażby archiwalia i wczesne przewodniki po siedemnastowiecznej Genui, które milczą na temat autorów stiuków, chociaż przynoszą obfite informacje o malarzach²².

Przyczyny takiego stanu rzeczy nie są do końca jasne. Możliwe, że jedną z nich jest niska pozycja sztukatorów w hierarchii zawodów artystycznych. Wprawdzie rzeźbę, wraz z malarstwem i architekturą, nazywano czasem metaforycznie trzema siostrami – córkami rysunku²³, ale powstanie nowożytnej teorii sztuki zaowocowało przede wszystkim nobilitacją dwóch ostatnich z tego rodzeństwa. Rzeźba, jako wymagająca siły fizycznej, była uważana za gorszą²⁴, a dotyczące jej źródła mają charakter prawie wyłącznie gospodarczy. Można więc przypuszczać, że pozycja społeczna rzeźbiarza była w znacznym stopniu uwarunkowana przez wartość materiału, jakim się posługiwał. Stiuk należał do najtańszych tworzyw, podobnie jak drewno, ale pozycję snycerzy podnosiła zapewne organizacja cechowa o średniowiecznej tradycji, wpisująca ich w strukturę społeczną środkowoeuropejskiego miasta. Sztukatorzy, chcąc nieco podnieść swój prestiż, musieliby taką organizację dopiero stworzyć lub też dołączyć do już istniejących korporacji²⁵. Specyfika zawodu, wymagająca dużej mobilności, nie dostarczała im jednak do tego motywacji. Tym bardziej, że cechy wymagały przeważnie stałego osiedlenia się w mieście i założenia w nim rodziny²⁶, a wielu sztukatorów pochodzących z pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego

18 Zob. Preiss 1986, s. 51.

19 Zob. Preiss 1986, s. 250–252; Karner 2007; Fidler 2007.

20 Zob. Schemper 1988, s. 69.

21 Zob. Aggházy 1981, s. 142.

22 Beard 1988, s. 50.

23 Montagu 1992, s. 77.

24 Kalinowski 1995, s. 112. Badacz ten wskazał na znikomą liczbę nobilitacji rzeźbiarzy, a także – o ile pozostawali na usługach możnych – ich niską pozycję w służbie dworskiej.

25 Część sztukatorów należała do cechów z racji innego wykonywanego przez siebie rzemiosła.

26 Zob. np. Wyrozumski 1992, s. 443.

zakładało je – jeszcze przed rozpoczęciem działalności w Europie Środkowej – w ojczystych stronach, gdzie z reguły powracali na zimę, pomiędzy realizacją poszczególnych zamówień, przybывая do środkowej Europy z początkiem sezonu budowlanego²⁷. Dość dokładnie przebadane archiwalia cechowe z Wiednia zawierają wprawdzie nazwiska mistrzów, ale wielu z nich nie da się powiązać z żadnymi dziełami²⁸.

Sztukatorzy włoscy i ich naśladowcy rzadko sygnowali swoje dzieła, co też mogło mieć związek z ich niską pozycją społeczną. W Małopolsce wyjątkowa jest pod tym względem twórczość Kaliskich, którzy jednak pracowali także w innych materiałach. Wcześniejszy przykład stanowią być może inicjały pozostawione przez Falconiego w kaplicy Tyszkiewiczów Św. Krzyża przy lubelskim kościele Dominikanów, ale wobec niewyjaśnionego znaczenia innych napisów towarzyszących tamtejszym stiukom i złożonego autorstwa dekoracji, nie można mieć całkowitej pewności, że litery rzeczywiście odnoszą się do tego rzeźbiarza. Ta kwestia różni wyraźnie sztukatorów włoskich od artystów, których twórczość sytuuje się w nurcie północnym, a pochodzących zapewne z krajów niemieckojęzycznych. Najwybitniejszy z nich – Jan Wolff – umieszczał na swoich dziełach wielki kartusz z gmerkiem, inicjałami i datą, eksponując go w miejscu prestiżowym – na łuku tęczy po przeciwnej stronie arkady z herbem fundatora. Wprawdzie przeważnie występował on nie tylko jako dekorator, ale również budowniczy i architekt ozdabianych przez siebie budowli, ale postąpił tak również w kościele w Czemiernikach, którego najpewniej nie zaprojektował²⁹. Inicjały dekoratorów „HG” i „PM” umieszczono w kaliskim kościele Franciszkanów, a te ostatnie powtórzono także w kaplicy w Chojnem pod Sieradzem³⁰. Sygnatury sztukatorów włoskich są rzadkie również w innych krajach środkowoeuropejskich. Jedynym przykładem znanym z terenu Śląska jest podpis Domenica Rossiego w Prusicach³¹. Do nielicznych przykładów z terenu Czech należą inicjały „dc” i „sc”

27 Zob. Schemper 1893, s. 10. Jeśli chodzi o artystów działających w Polsce, takie podróże są najlepiej udokumentowane w przypadku Baltazara Fontany.

28 Schemper 1893, s. 165.

29 Kurzej 2009, s. 13, 20, 24, 84.

30 Miłobędzki 1980, s. 141.

31 Zakrzewska-Kołaczkiewiczowa 1981. Tam autora sztukaterii utożsamiono z Domenikiem Antoniem Rossim, co przyjęli późniejsi badacze. Bardziej prawdopodobne jest jednak związanie dekoracji prusickiej z Giovannim Domenikiem Rossim, za czym przemawia nie tylko jej podobieństwo do prac tego sztukatora, ale przede wszystkim treść sygnatury, którą należy odczytywać IO I[OANNES] DOMINICUS ROSI O[PUS] F[ECIT] A[NN]O 1664, a nie – jak proponuje Kołaczkiewiczowa – IO I[TALUS] DOMINICUS ROSI [OPERA] FECIT.

w loggii praskiego pałacu Wallensteina³². Wyraźnie widoczne są za to sygnatury Giovanniego Merlego w Pożajściu³³ i Baltazara Fontany w bawarskim Hohenaschau³⁴.

Oczywiście, należy mieć nadzieję, że przyszłe badania zaowocują odkryciami archiwalnymi, zwłaszcza że przeprowadzenie od podstaw szczegółowych kwerend na temat wszystkich dzieł omówionych w ramach niniejszej pracy nie było niestety możliwe. Obiecującą perspektywę stanowi zwłaszcza poszukiwanie nazwisk sztukatorów w aktach cechów rzemiosł artystycznych i budowlanych oraz przeanalizowanie dokumentów dotyczących poszczególnych budowli, wśród których podstawowe znaczenie mają różnego rodzaju księgi rachunkowe.

*

Brak źródeł, pozostawiający osobę sztukatora w cieniu, każe skierować jak największą uwagę na dzieło, które w zamierzeniu siedemnastowiecznych artystów i zleceniodawców nie miało być wyrazem ekspresji twórcy, ale dopełnieniem struktury architektonicznej. Dostosowując się do przyjętych wtedy założeń, należy jako główną metodę zastosować analizę formalną, której wyniki pozwalają na typologizację dekoracji sztukatorskich oraz połączenie dzieł w grupy o wspólnym autorstwie.

Wnioski o charakterze typologicznym można wyciągnąć na podstawie porównania samych schematów kompozycyjnych, jednak nie wystarcza ono do odróżnienia prac poszczególnych warsztatów. Sztukatorzy mogli modyfikować zestaw stosowanych form zależnie od charakteru wykonywanych prac i funkcji zdobionych pomieszczeń oraz wymagań zleceniodawcy³⁵. Dlatego nawet szczegółowa analiza ornamentyki nie zawsze pozwala na określenie autorstwa, zwłaszcza że działający współcześnie artyści przeważnie posługiwali się tym samym obiegowym zespołem motywów³⁶. Często też powtarzano wzory ornamentalne i schematy kompozycyjne, niekiedy nawet starsze o kilkadziesiąt lat³⁷. Unifikację form dodatkowo potęgowała większa niż w przypadku innych branż fluktuacja personalna w warsztatach sztukatorskich. Artyści tej profesji podejmowali bardzo różnorodne zlecenia, wymagające zróżnicowanego nakładu pracy, mogli więc okresowo łączyć warsztaty w większe grupy, a następnie rozstawać się i migrować w poszukiwaniu

32 Preiss 1986, s. 252.

33 Zob. Paknys 2005, s. 29.

34 Zob. Karpowicz 1994 a, s. 12.

35 Zob. Preiss 1986, s. 254.

36 Na znaczne podobieństwa stylistyczne między pracami różnych sztukatorów zwrócił uwagę m.in. Miloš Stehlík 1981, s. 126.

37 Zob. Blažiček 1981, s. 109.

nowych zamówień, przekazując nowym współpracownikom poznane wcześniej rozwiązania.

Taki stan rzeczy stwarza konieczność doprecyzowania stosowanej dotychczas metody. W większości przypadków zadowalające rezultaty daje dopiero porównanie sposobu stylizacji ornamentów, modelunku szczegółów anatomicznych i fizjonomicznych oraz zestawienie powtarzalnych elementów, wykonywanych za pomocą sztanc. Tak szczegółowa analiza bardzo obszernego materiału stała się możliwa dopiero dzięki zastosowaniu fotografii cyfrowej. Pierwszą większą pracą o sztukateriach opartą na metodzie analitycznej była monografia Falconiego pióra Adama Bochnaka, którego sposób pracy znany jest stosunkowo dobrze z pozostawionej przez niego spuścizny fotograficznej³⁸. Dzięki niej wiemy, że badacz ten analizował obszerne i złożone zespoły stiuków na podstawie zaledwie kilku zdjęć. Sytuacja nie poprawiła się w czasach powojennych, kiedy badacze pozbawieni możliwości wyjazdów zagranicznych byli zmuszeni do wypowiedzania się o dziełach znanych im zaledwie z jednej fotografii³⁹. Obecnie możliwość wykonania nieograniczonej liczby zdjęć, ich komputerowej obróbki i szczegółowej analizy oraz łatwy dostęp do materiału porównawczego otwierają nowe perspektywy i znacznie powiększają możliwości badawcze.

Przeważnie twórcę kilku dzieł wskazanych na podstawie analizy formalnej można nazwać jedynie od najwybitniejszego lub najbardziej charakterystycznego z nich, co jest praktyką typową raczej dla sztuki średniowiecznej niż nowożytnej. Dlatego do ugruntowanych w literaturze określeń, takich jak „Mistrz tarłowski”, zostały dodane inne, utworzone od dzieł najbardziej charakterystycznych bądź też od nazw poszczególnych kaplic krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła, w którym 23

cechy ich prac najłatwiej można porównać. Pomimo stosunkowo dużej liczby publikacji dotyczących tego tematu, struktura warsztatów sztukatorskich i obowiązujący w nich podział pracy wciąż nie są do końca jasne. Dlatego podejmowane przez niektórych badaczy próby wskazania w obrębie jednej dekoracji partii wykonanych przez poszczególnych członków warsztatu należy traktować z daleko idącą ostrożnością⁴⁰. Sztukatorzy mogli bowiem pracować wspólnie nad tą samą częścią dekoracji, wykonując „taśmowo” poszczególne etapy pracy – odciskane ze sztanc podziały sklepienia, ornamentykę

38 Zob. Jamski 2008.

39 Zob. Targosz 1991, przyp. 97.

40 Por. np. Karpowicz 1990, s. 170–171; Karpowicz 1994 a, s. 71; Wardzyński 2008, s. 435–439; Frey-Stecowa 2006, s. 170.

roślinną, mocowanie odlewanych z form elementów figur, modelowanie detali twarzy i włosów oraz cyzelowanie całej kompozycji.

74 Osobnym problemem jest osadzenie dzieł małopolskiego sztukatorstwa w kontekście przykładów zagranicznych. Łatwo wskazać wiele ogólnych podobieństw, które są świadectwem nie tylko kierunku wpływów stylistycznych, ale zapewne również wspólnych źródeł inspiracji fundatorów, jednakże uchwytnie ślady zagranicznej działalności artystów czynnych w Polsce należą do wyjątkowej rzadkości. Znaczący wyjątek stanowi oczywiście twórczość Baltazara Fontany, ale również tego artysty dotyczy problem wskazania dzieł wykonanych po drugiej stronie Alp. Próby rozbudowania jego dorobku na pograniczu mediolańsko-szwajcarskim, mimo wysiłków niektórych badaczy, nie są przekonujące, podobnie jak w przypadku Falconiego i tajemniczego autora dekoracji kościoła w Tarłowie. Przyczyny takiego stanu rzeczy leżą zapewne po części we wciąż niedostatecznym stanie wiedzy o dziełach szwajcarskich i włoskich, ale być może wiążą się też ze specyfiką pracy tych sztukatorów, której głównym polem były kraje środkowoeuropejskie. Wiele przykładów świadczy, że zdobywali oni zlecenia poleceni przez jednego fundatora drugiemu, co często ograniczało obszar ich działalności do jednego regionu i środowiska.

Istotnym utrudnieniem w badaniach porównawczych nad sztukateriami są ich późniejsze przekształcenia, których zakres i charakter nie zawsze można dokładnie ustalić. Partie autentyczne bywają wprawdzie ujawniane dzięki pracom konserwatorskim, ale w ich wyniku dekoracje są też uzupełniane i rekonstruowane, co musi się wiązać z pewną dowolnością, więc także zatarciem form oryginału, a dokumentacje konserwatorskie pozwalają na jednoznaczne odtworzenie pierwotnego wyglądu dekoracji tylko w sporadycznych przypadkach⁴¹. Zmiany obejmowały najczęściej kolorystykę, którą konserwatorzy często dostosowywali do błędnych wyobrażeń o „stylu” danej epoki⁴². Pierwotna barwa rzadko jest więc możliwa do odtworzenia i, mimo ważnej roli w kształtowaniu ostatecznego efektu plastycznego dekoracji, w zasadzie nie może być przedmiotem analizy. Przekształceniom i rekonstrukcjom podlegały też elementy rzeźbiarskie, łącznie z tymi, które mogłyby być najistotniejsze dla określenia autorstwa. Znaczna ilość dekoracji sztukatorskich została ukryta pod wieloma wtórnymi pobiałami i warstwami malarskimi, które pogrubiają detale, znacznie deformując efekt plastyczny. Ponadto, w odróżnieniu

41 Zob. Marinowitz 2010; Hooss 2010.

42 Zob. Euler-Rolle 2010.

od dzieł snycerskich, które najczęściej ulegały gwałtownym i całościowym zniszczeniom, proces destrukcji stiuków w budynkach opuszczonych i zrujnowanych był powolny i przebiegał stopniowo. W konsekwencji wiele dekoracji doczekało się częściowej rekonstrukcji, w trakcie której elementy uzupełnione musiały zostać zintegrowane z resztą dzieła, czyli przemieszane z oryginalnymi. Taka sytuacja jest charakterystyczna zwłaszcza dla stiuków w rezydencjach, z których niemal każda była ruiną przez część swej historii.

Sztukaterie wymagają również specyficznego podejścia w przypadku prób interpretacji; przede wszystkim nie mogą być rozpatrywane jako autonomiczne kompozycje rzeźbiarskie, i to nie tylko dlatego, że ich ikonografia przeważnie łączy się z malowidłami. Dekoracje w obu technikach dopasowywano do funkcji zdobionego wnętrza, która z kolei miała swoje określone miejsce w programie treściowym całej budowli.

*

Wobec poważnych braków w topograficznej inwentaryzacji zabytków osobny problem stanowiło dotarcie do informacji o dziełach uwzględnionych w katalogu. Większość przykładów zebrał i omówił Adam Miłobędzki⁴³, ale wiadomości o niektórych sztukateriach ograniczają się do wzmianki w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*. Kilka nieuwzględnionych w dotychczasowej literaturze dekoracji udało się odnaleźć jedynie przypadkiem, czasem dzięki wyrywkowym kwerendum w fototekach lub informacjom w internecie. Niebagatelną rolę w tych poszukiwaniach odegrała pomoc i rady licznych badaczy, bez życzliwości których niniejsza praca byłaby z pewnością znacznie skromniejsza.

43 Miłobędzki 1980.

Stan badań



Jak zauważyła Jennifer Montagu, siedemnastowieczna rzeźba przyciągnęła mniej badaczy niż malarstwo i architektura, a monografie jej twórców należą do rzadkości⁴⁴. Zainteresowanie sztukatorstwem można uznać za wyjątkowo małe nawet na tle innych specjalności rzeźbiarskich, co sprawia, że owa technika pozostaje jednym z najslabiej poznanych aspektów sztuki nowożytnej.

Pierwszą istotną pracą był bardzo skrótowy zarys dziejów sztukatorstwa w Italii autorstwa Giulia Ferrariego, dołączony do wydanego na pocz. w. xx obszernego zbioru rycin, które na długo wyznaczyły kanon najistotniejszych dzieł wykonanych w tej technice⁴⁵. Podstawowym opracowaniem poświęconym sztukatorstwu w Europie od antyku do xx w. Ze względu na ogromną obszerność materiału, autor potraktował go bardzo syntetycznie. Nieco więcej miejsca poświęcił jedynie dekoracjom angielskim, natomiast informacje o dziełach środkowoeuropejskich, a zwłaszcza polskich, są wyjątkowo skąpe, a często także błędne. Cenne są za to przedstawione przez Bearda analizy struktury warsztatów sztukatorskich oraz kolejności wykonywania dekoracji i stosowanych rozwiązań technicznych⁴⁶. Zbliżony charakter ma hasło poświęcone stiukowi w *The Dictionary of Art*, opracowane w zasadniczej części przez tego badacza⁴⁷, a także oparty na bardziej szczegółowej literaturze artykuł w *Encyclopedia of World Art*⁴⁸. Wiele interesujących informacji na temat tradycyjnych metod wykonania sztukaterii i rozwiązań technicznych przyniosła książka weneckiego sztukatora i doświadczonego konserwatora stiuków Maria Fogliaty przygotowana wspólnie z żoną – Marią Licią Sartor. Zawarty w niej skrócony zarys dziejów sztukatorstwa ogranicza się

44 Montagu 1992, s. 77.

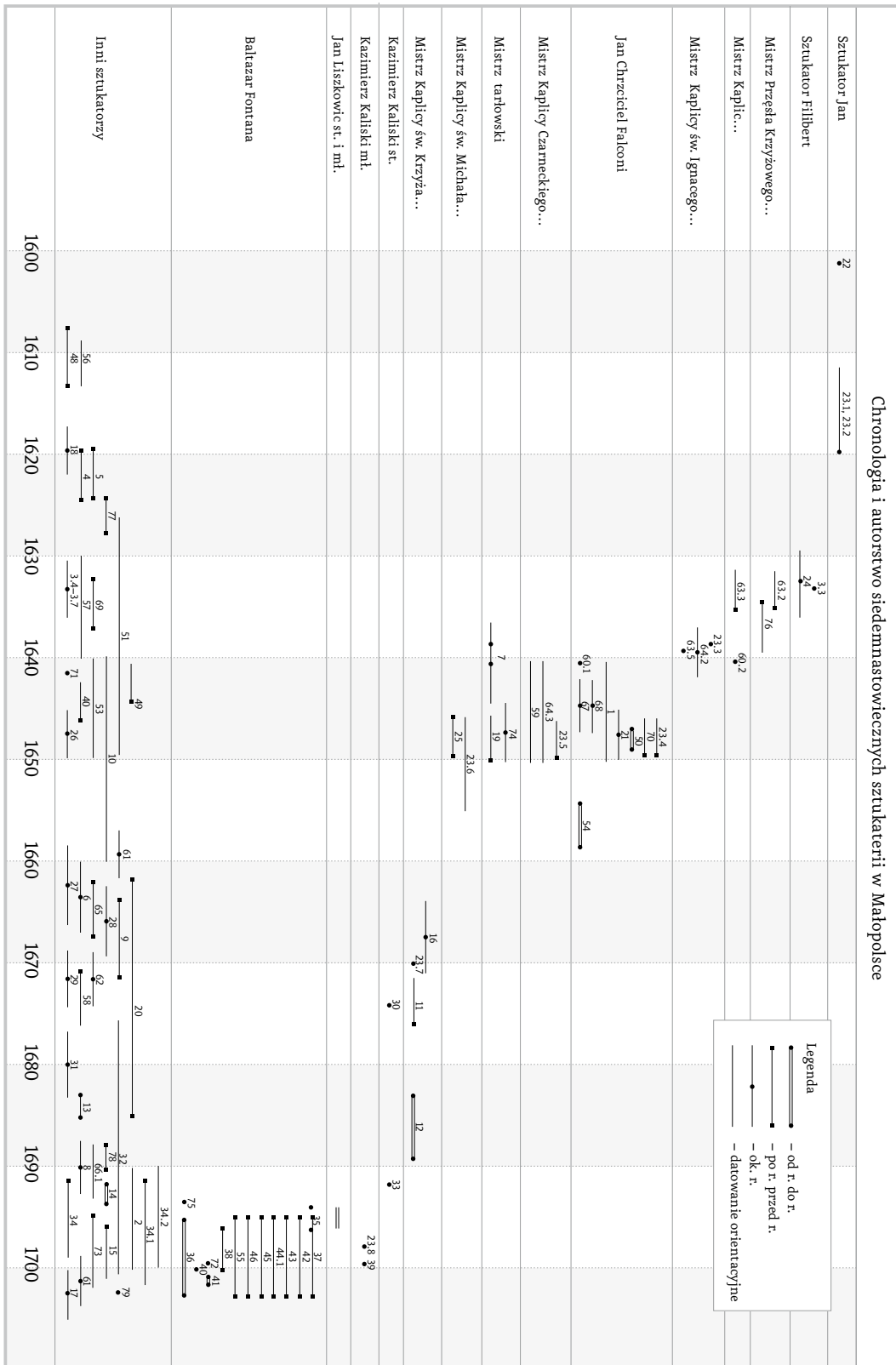
45 Ferrari (b.d.).

46 Beard 1988. Zob. też recenzję wcześniejszego wydania tej książki Thon 1986.

47 Stucco... 1998.

48 Stucco 1967.

Chronologia i autorstwo siedemnastowiecznych sztukaterii w Małopolsce



właściwie do wyliczenia autorów takich dekoracji (lub architektów projektujących stiuki) przede wszystkim działających w Wenecji, których twórczość autorzy starali się przyporządkować do któregoś ze stylów historycznych⁴⁹. Ostatnio wiele interesujących artykułów, poświęconych problemom technicznym, artystycznym oraz konserwatorskim, omówionym na przykładach z krajów niemieckich, ukazało się w materiałach z sesji ICOMOS-u⁵⁰. Dla badań nad sztuką polską istotniejsze są prace dotyczące poszczególnych regionów Europy Środkowej. Należy wśród nich wymienić przede wszystkim książkę Ingeborgi Schemper o stiukach wiedeńskich⁵¹, poświęcone sztuczakom części pracy Pavla Preissa o artystach włoskich w Pradze⁵², a także artykuł Elżbiety Kołaczkiewiczowej o dekoracjach stiukowych na Śląsku⁵³.

W badaniach nad sztuką polską ogólne uwagi na temat dekoracji sztukatorskich wyrażano jedynie sporadycznie, na marginesie opracowań monograficznych lub syntez, co naturalnie wymuszało bardzo pobieżne ujęcie problemu. Najwięcej uwagi badacze poświęcili oczywiście dwóm najśłynniejszym sztukaczom XVII stulecia – Janowi Chrzycielowi Falconiemu i Baltazarowi Fontanie. Pierwszy istotny wzór metodologiczny dla badań nad sztukaciami stanowiła wspomniana już monografia Falconiego pióra Adama Bochnaka – praca bardzo już zdezaktualizowana i błędna w wielu zasadniczych tezach. Jej autor nie uwzględnił specyfiki działalności sztukatorów, uznając wszystkie większe zespoły dekoracji stiukowych za jednolicie zaprojektowane dzieła jednego warsztatu. Przyjął on również założenie, że ich partie, które wydawały mu się lepsze, wykonywał kierownik warsztatu, natomiast dekoracje słabsze miały być rezultatem pracy pomocników mistrza⁵⁴. To charakterystyczne absolutyzowanie postaci artysty w odróżnieniu od wyszkolonych, ale pozbawionych „iskry geniuszu” asystentów, doprowadziło badacza do wniosków, których nie mógł poprzec wystarczającymi dowodami.

Do ugruntowania stereotypów na temat dekoracji sztukatorskich przyczyniły się wydane w r. 1966 prace Władysława Tatarkiewicza i Mieczysława Gębarowicza. Pierwszy z tych badaczy uważał stiuk za substytut kamieniarki, twierdząc, że

49 Fogliata, Sartor 2004. Na temat dekoracji sztukatorskich w Wenecji zob. też Wolters 2000, s. 244–263.

50 Auras 2010; Euler-Rolle 2010; Gathmann 2010; Heunoske 2010; Hooss 2010; Kummer 2010; Marinowicz 2010; Rohrmann 2010; Schmid 2010; Schreiber-Knaus 2010; Wedekind 2010.

51 Schemper 1983.

52 Preiss 1986.

53 Kołaczkiewiczowa 1998.

54 Bochnak 1925.

początkowo stosowano go z poczuciem, iż jest to materiał mniej szlachetny, głównie na sklepieniach, gdzie dla kamienia miejsce było nieodpowiednie. Jego zdaniem geneza dekoracji sztukatorskich nie sięgała antyku, a listwy sztukatorskiej roboty o klasycznych profilach zostały wymyślone w renesansowych Włoszech, gdzie służyły jako ramy dla malowideł sklepiennych. Tamtejsi artyści przenieśli je do Polski, gdzie okazało się, że same ramy bez malowideł, tworzące sieć geometrycznych deseni, są atrakcyjną dekoracją sklepień. Ozdobiono więc w ten sposób większość budowli wznoszonych w I poł. XVII w. Według Tatarkiewicza zmianę tej mody spowodowały dopiero wojny szwedzkie, które przerwały wcześniejszą tradycję budowlaną. Geometryczne, „względnie proste i przejrzyste sztukaterie porzucano na rzecz bardziej złożonych i realistycznych, już nie renesansowych lecz barokowych”⁵⁵. To rozróżnienie sztukaterii renesansowych i barokowych było – jak się wydaje – wynikiem głęboko zakorzonego przyzwyczajenia do kategorii stylowych, które pojmowano ściśle chronologicznie, jako następujące po sobie okresy, zamknięte precyzyjnie określonymi datami. W modelu przedstawionym przez Tatarkiewicza nie znalazło się więc miejsce na dekoracje zamku wawelskiego, krawowskiego kościoła Jezuitów, świątyń kamedulskich na Bielanach i w Rytwianach, a także karmelitańskiej w Nowym Wiśniczu. Oczywiście dla potrzeb pobieżnego szkicu poświęconego Jasnej Górze dzieła te nie wydawały się może najbardziej istotne, niemniej jednak podejście badacza dobrze obrazuje nieadekwatność modelu stylów historycznych do opisu sztuki powstającej w czasach, gdy te pojęcia jeszcze nie istniały. Odwoływanie się do sztucznie stworzonych kategorii znacznie częściej powodowało zafałszowanie obrazu omawianych dzieł, niż przybliżało do ich poznania⁵⁶. Zjawisko to dotyczy oczywiście nie tylko sztukatorstwa, ale w przypadku tej dziedziny, tworzonej przede wszystkim przez artystów obcych i posiadającej własny cykl rozwojowy, dość luźno powiązany z ewolucją form architektury czy innych działów plastyki, może prowadzić do szczególnie jaskrawych przeinaczeń.

Obok zagadnienia stylów, sztukaterie często rozpatrywano w kontekście dyskusji nad zjawiskiem rodzimości sztuki polskiej, w czym znaczną rolę odegrały prace Tatarkiewicza, dotyczące przede wszystkim listwowych dekoracji sklepiennych⁵⁷. Aspektów rodzimych albo cech „sarmackich” próbowano się wprawdzie doszukiwać

55 Tatarkiewicz 1966, s. 183.

56 Jaskrawym przykładem nadmiernego upodobania do klasyfikacji stylowej jest książka Pawła Pencakowskiego 2009.

57 O kategorii rodzimości w badaniach nad sztuką nowożytną zob. Blaschke 2010 b.

także w dziełach nurtu italianizującego⁵⁸ lub w działalności osób zamawiających takie dzieła⁵⁹, ale takie uwagi pozostały na marginesie głównego nurtu badań⁶⁰. Ślady takiego myślenia można jednak odnaleźć w pracach wielu badaczy, którzy *a priori* przyjmowali, że dekoracje sztukatorskie pozostawały domeną miejscowych artystów, zakorzenionych w lokalnym środowisku. Taką opinię wyraził Mieczysław Gębarowicz, dla którego ustalenie „na czym polega rodzimy charakter polskiej twórczości artystycznej na przestrzeni wieków” stało się głównym postulatem badawczym. Omawiając dekoracje sztukatorskie na ziemiach ruskich uznał on, iż plastyka stiukowa nawiązuje do sztuki monumentalnej, wnosząc do niej pewne odrębne akcenty, wyrażające się w spontaniczności i miękkości form. Jego zdaniem technika stiukowa, narzucająca pośpiech w opracowaniu szybko schnącego materiału, wymuszała ograniczenie refleksji artysty, nadając jego dziełom charakter bardziej bezpośredni niż w innych dziedzinach sztuki⁶¹. Wnioski Gębarowicza, wyciągnięte z obserwacji stiuków lwowskich, dobrze obrazują różnice między tymi prowincjonalnymi dekoracjami, a dziełami wybitniejszych warsztatów działających w innych ośrodkach. Nie można jednak zakładać, że autorami słabszych artystycznie stiuków byli artyści miejscowi. Jest przecież możliwe, że w okolicach Lwowa łatwiej znajdowali zatrudnienie mniej zdolni przybysze z zagranicy, dla których nie było miejsca na nasyconym rynku zachodnich województw Małopolski. Kolejna kontrowersyjna opinia Gębarowicza dotyczy ścisłego związku sztukaterii z architekturą. Uznał on, że „dekoracja stiukowa, o ile mogła być późniejszym dodatkiem, to jednak najczęściej bywała elementem kompozycji architektonicznej i wprowadzana była z inicjatywy, a w każdym razie w ścisłym porozumieniu z architektem”⁶². Takie stwierdzenie, trafne w przypadku sztuki cechowych muratorów, wznoszących budowle wraz z całością dekoracji architektonicznej, nie zawsze jednak znajduje potwierdzenie w analizie dzieł wyżej wykwalifikowanych sztukatorów, posiadających własne warsztaty. Oczywiście znane są przypadki ich współpracy z architektami, jednak nic nie wskazuje na to, by należały one do reguły lub były szczególnie częste.

58 Por. np. Chrzanowski 1994, s. 58.

59 Por. Zlat 1963, s. 96–100; Szlezzynger 1994, s. 71–72.

60 Zmiana podejścia do sarmatyzmu widoczna jest w książce Adama Miłobędzkiego 1980, s. 20–21, 28–30, który odnosił to pojęcie raczej do postawy politycznej i światopoglądowej polskiej szlachty niż do konkretnych form objawiających się w sztuce. Zapewne dlatego sarmatyzm jako kategoria stylowa jest prawie nieobecny w jego książce.

61 Gębarowicz 1966, s. 67, 68.

62 Gębarowicz 1966, s. 74.

Dekoracje sztukatorskie zajmują istotne miejsce w monumentalnej syntezie architektury polskiej XVII w. pióra Adama Miłobędzkiego. Przedstawił on zarys historycznej ewolucji sztukaterii, które usiłował połączyć w grupy o charakterze typologicznym, uwzględniając kompozycję i ornamentykę. Jego wnioski okazały się w znacznej mierze trafne, tworząc podstawę dla metodologii przyjętej w późniejszych badaniach. Według tego badacza początkowo zasięg działalności sztukatorów nie wykraczał poza fundacje wybitniejszych postaci o wyrobionym smaku artystycznym, skupione w pd.-zach. Małopolsce. Za najwcześniejsze „klasycznie włoskie” sztukaterie uznał on dekoracje wawelskich apartamentów Zygmunta III. Dalszą ewolucję dzieł tego nurtu wyznaczają sztukaterie w apsydzie kościoła śś. Piotra i Pawła i kaplicach kamedulskiej świątyni na Bielanach. Najwięcej miejsca Miłobędzki poświęcił twórczości Falconiego, uznawanego ówczesnie za najznakomitszego z czynnych w Polsce sztukatorów, w wielu późniejszych dziełach widząc „szerokie i długotrwałe oddziaływanie (...) tradycji falconiowskiej” w zakresie „samej zasady kompozycyjnej, jak i motywów dekoracyjnych”. Przykładem trwania tej tradycji są zdaniem badacza m.in. stiuki w wawelskiej kaplicy Zadziaka, a także w kaplicy Cudownego Obrazu w Kalwarii Zebrzydowskiej i mauzoleum Denhoffów na Jasnej Górze. Odrębnym zjawiskiem była według niego przede wszystkim twórczość Mistrza tarłowskiiego⁶³.

Dziełami sztukatorów zajął się Mariusz Karpowicz w pracy o działalności artystów z pogranicza włosko-szwajcarskiego. Osobny fragment poświęcił on dekoracjom powstałym w ostatniej ćwierci w. XVII, wnosząc znaczny wkład do badań zwłaszcza nad sztukateriami w okolicach Warszawy⁶⁴. Dla rozważań o sztuce Małopolski większe znaczenie mają jednak stworzone przez tego badacza monografie artystów, z których najistotniejsza dotyczy Baltazara Fontany⁶⁵. Charakterystyczna postać badawcza Karpowicza odbiła się także na krótszych szkicach poświęconych innym twórcom, z których dla badań nad stiukami najważniejsze są te poświęcone twórczości Jana Zaora⁶⁶ i Jana Chrzyciela Falconiego⁶⁷. Badacz ten często pomijał uwarunkowania techniczne i warsztatowe, przypisując artystom dzieła wykonane w innych technikach, niż pozwalała na to ich profesja, oraz nie uwzględniał roli

63 Miłobędzki 1980, s. 218–222.

64 Karpowicz 1983, s. 129–172.

65 Karpowicz 1990; Karpowicz 1994 a.

66 Karpowicz 1983, s. 119–126.

67 Karpowicz 2002, s. 193–200.

odbitek graficznych w rozpowszechnianiu schematów kompozycyjnych kamieniarki i małej architektury. Większość jego prac została zdominowana przez tendencję do absolutyzacji wybranych artystów i nadmiernego rozbudowywania ich dorobku bez dostatecznego oparcia w faktach. Obfitują więc one w nieuprawnione atrybucje, wysuwane na podstawie zbyt ogólnych podobieństw, co raczej zaciemnia obraz sztuki nowożytnej w Polsce, niż wyjaśnia jej główne zjawiska, powodując znaczne zagmatwanie stanu badań⁶⁸.

Ograniczenie nadmiernie rozduanego dorobku Falconiego umożliwiły publikacje z pocz. l. 90. xx w. Źródłowe badania Jerzego Paszندی pozwoliły wykreślić z *œuvre* tego sztuczka dekoracje większości kaplic krakowskiego kościoła Jezuitów. Na ich przykładzie Paszندی próbował również określić kierunek zmian form sztuczka, twierdząc iż ewoluowały one od płaskich i nieporadnych kartuszy, stanowiących wątle obramienia malowideł, w kierunku plastycznych dekoracji z figurkami puttów, które przeważają nad niewielkimi malowidłami⁶⁹. Tej drogi rozwojowej nie potwierdzają jednak inne małopolskie dekoracje sklepienne, gdyż światłocieniowe dekoracje figuralne pojawiają się na Bielanach już w l. 30. xvii w.

Do podważenia tezy o bezpośrednim wpływie twórczości Falconiego na dekoracje sztuczka drugie połowy stulecia doprowadziły też analityczne badania Jacka Gajewskiego. Badacz ten zauważył, że ta sama zasada kompozycji stiuków podkopułowych i sklepiennych pojawia się także w dziełach innych sztuczka⁷⁰. Ważny asumpt do rewizji stanu badań zawiera również praca Konstantego Kalinowskiego, który przeanalizował sposób działania warsztatów rzeźbiarskich, zwracając uwagę na konieczność uwzględnienia w badaniach praktycznych okoliczności powstawania dzieł⁷¹. Dekoracje sztuczka znalazły się jednak raczej na marginesie jego rozważań, a ich materiał uważał on, podobnie jak Tatarkiewicz, przede wszystkim za tani zamiennik szlachetniejszych materiałów rzeźbiarskich⁷².

Ostatnio wiele istotnych problemów, dotyczących dekoracji sztuczka w Śląsku i w Wielkopolsce oraz zachodnich rubieżach Małopolski, poruszył Michał Wardzyński w opracowaniu poświęconym modernizacji kościoła na Jasnej Górze. Najistotniejszym z nich jest omówienie twórczości Alberta Bianca. Badacz ten

68 Zob. w rozdziałach poświęconych twórczości poszczególnych artystów.

69 Paszندی 1991, s. 94.

70 Gajewski 1993, s. 60.

71 Kalinowski 1995. Na temat organizacji warsztatu rzymskiego rzeźbiarza w xvii w. zob. przede wszystkim Montagu 1992.

72 Kalinowski 1995, s. 105–106.

krytycznie przeanalizował dorobek tego sztuczka, próbował odtworzyć sposób organizacji jego warsztatu, a także wykazał, że nie jest on tożsamy z Giovannim Battistą Bianchim czynnym w Sankt Florian⁷³.

Poza wspomnianymi pracami, uwagi o charakterze ogólnym, dotyczące typologizacji dzieł lub twórczości kilku sztuczka, można znaleźć jedynie sporadycznie. Dlatego szczegółowy stan badań na temat poszczególnych artystów został omówiony w poświęconych im rozdziałach, a badania dotyczące dzieł streszczono w części katalogowej.

*

W sytuacji niedostatku źródeł na pierwszy plan już dawno wysunęły się badania atrybucyjne, najczęściej były one jednak zdominowane przez usilne dążenie do powiązania wybitniejszych dzieł z jakimkolwiek znanym artystą lub warsztatem, skłaniające badaczy do wysuwania atrybucji na podstawie zbyt ogólnych podobieństw i bardzo pobieżnej analizy form. Szczególnie symptomatyczne dla tego zjawiska są badania nad twórczością Galeazza Appianiego, który był kolejno uznawany za współtwórcę zamków w Krasicy, Przemyślu i Wojutyczach, budowniczego kościoła Karmelitów w Przemyślu, a wreszcie za autora zamku Krasickich w Rybotyczach i nadwornego architekta Marcina Krasickiego. Dopiero Józef Tomasz Frazik wykazał, że z Appianim nie można łączyć żadnych zachowanych budowli i prawdopodobnie wcale nie był on architektem, a przyczyną wprowadzenia jego nazwiska do literatury była jedynie chęć zapełnienia próżni, którą tworzył brak znajomości autorstwa kilku wybitnych dzieł⁷⁴. W nawiązaniu do owej metafory można powiedzieć, że podobna próżnia doskwierała w ubiegłym stuleciu wielu uczonym, a dążenie do jej zapełnienia zdeterminowało badania nad sztuką nowożytną i zaowocowało bezzasadnym rozduaniem dorobku niemal wszystkich znanych artystów. Wśród sztuczka zjawisko to dotknęło zwłaszcza Falconiego, Bianca i Fontany, ale także zaowocowało atrybuowaniem sztuczka Janowi Pfisterowi i Tomaszowi Poncinowi. Ponieważ właściwe określenie dorobku tych artystów należy do zasadniczych zagadnień polskiej sztuczka nowożytnej, znaczną część niniejszej pracy zajęła szczegółowa rewizja dotychczasowego stanu badań.

Do wypaczenia obrazu polskiej sztuczka nowożytnej przyczyniła się też inna błędna postawa badawcza. Skrytykował ją już Konstanty Kalinowski, zauważając, że siedemnastowieczny rzeźbiarz był do niedawna postrzegany przede wszystkim

73 Wardzyński 2008.

74 Frazik 1975. Tam szczegółowy przegląd starszej literatury.

jako artysta manifestujący w dziełach własną, oryginalną ekspresję. Zdaniem tego uczonego wpłynęła na to nie tylko neoplatońska koncepcja artysty-kreatora, ale w jeszcze większej mierze romantyczna legenda twórcy – samotnego geniusza⁷⁵. Oczywiście tak postrzegany artysta musiał się radykalnie odróżniać od rzemieślnika pracującego w ramach warsztatu-manufaktury, gdzie dzielono się poszczególnymi etapami pracy – co powodowało zupełne zatarcie indywidualnego charakteru dzieła, a próby określenia jego personalnego autorstwa z góry skazywało na niepowodzenie.

Poza horyzontem zainteresowań badawczych znalazł się więc w ten sposób cały obszar zagadnień warsztatowych, determinujących w istotnej mierze formę rzeźby, która najczęściej powstawała w wyniku wieloetapowego procesu angażującego wiele osób, stając się dziełem zbiorowym⁷⁶. Zjawisko to dotyczy w szczególności stopnia prac dekoratorskich, a więc zwłaszcza kamiennarskich i sztukatorskich, w wyniku których trzeba było wykonać dużo podobnych rzeźb w krótkim czasie, co wymagało największego stopnia automatyzacji. Jednak – zdaniem Jennifer Montagu – nawet twórczość znacznie wybitniejszych rzeźbiarzy nie może być rozpatrywana jako wyraz ich odrębnej indywidualności, a jedynie jako część produkcji szerzej rozumianego środowiska artystycznego, w czym badaczka ta widziała jedną z przyczyn trudności w przygotowaniu monografii rzeźbiarza⁷⁷.

75 Kalinowski 1995, s. 103–104.

76 Kalinowski 1995, s. 103–104, 121.

77 Montagu 1992, s. 77.

Materiał i technika



Stiuk jest miękkim materiałem, złożonym z wapna, gipsu, kruszywa i różnych dodatków. Ze względu na swą plastyczność podczas schnięcia wymaga wzmocnienia, którym może być powierzchnia muru albo różnego rodzaju zbrojenia i stelaże. Dzięki nim tworzywo to uzyskiwało dużą wytrzymałość, co pozwalało na jego niezwykle szerokie zastosowanie – od drobnych reliefów po wielkopowierzchniowe dekoracje sklepienne i ścienne oraz wolno stojące figury, które osiągały czasem bardzo znaczne rozmiary⁷⁸.

Masę stiukową sporządzano na bazie naturalnego wapna i gipsu. Pierwszy składnik otrzymywano przez wypalenie kamieni wapiennych (złożonych głównie z węglanu wapnia) w temperaturze ok. 1000°C, dzięki czemu uzyskiwano tlenek wapna [$\text{CaCO}_3 \rightarrow \text{CaO} + \text{CO}_2 \uparrow$]. Ten suchy i łamliwy kamień po zmieszaniu z wodą, w procesie tzw. gaszenia czyli lasowania, przechodzi w wodorotlenek wapnia [$\text{CaO} + \text{H}_2\text{O} \rightarrow \text{Ca(OH)}_2$], przybierając postać gęstego płynu, który, chłonąc z powietrza dwutlenek węgla, stopniowo krzepnie, uzyskując dużą spoiwość [$\text{Ca(OH)}_2 + \text{CO}_2 \rightarrow \text{CaCO}_3 + \text{H}_2\text{O} \uparrow$]. Ponieważ wytrzymałość zaprawy zależała od zajścia tej reakcji w jak największej masie substancji, starano się używać wapna tak długo lasowanego jak to tylko możliwe. Przechowywano je w dołach pod cienką warstwą piasku, chroniącą surowiec przed wysychaniem, nawet przez wiele lat. Gips, drugi z podstawowych składników stiuku, jest uwodnioną formą siarczanu wapnia [$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$], występującą jako pospolity minerał w różnych postaciach krystalicznych (np jako alabaster i selenit). Po jego wypaleniu w niskich temperaturach (150–190°C) zachodzi reakcja [$2\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O} \rightarrow (\text{CaSO}_4)_2 \cdot \text{H}_2\text{O} + 3\text{H}_2\text{O} \uparrow$] w wyniku której otrzymuje się gips półwodny w postaci proszku, który może być długo przechowywany. Aby otrzymać mocniejszą zaprawę, gips można dalej ogrzewać do otrzymania postaci bezwodnej – anhydrytu [CaSO_4]. Jako kruszywa używano różnych rodzajów piasku, a czasem także pyłu marmurowego, który zwiększał twardość stiuku i ułatwiał jego polerowanie⁷⁹.

78 Stucco... 1998, s. 812.

79 Stucco... 1998, s. 812–813; Auras 2010; zob. też Fogliata, Sartor 2004, s. III–121.

*

Wykonywaniu zapraw nieco miejsca poświęcił Witruwiusz⁸⁰, ale jego informacje były zbyt mało precyzyjne, by na ich podstawie można było odtworzyć antyczną technikę sztukatorską. Dlatego za fundamentalne dla jej odrodzenia w okresie nowożytnym uznaje się badania nad rzymskimi stiukami prowadzone przez Giovanniego da Udine. Giorgio Vasari opisuje, jak na pocz. w. xvi, korzystając z odkrycia Złotego Domu Nerona i pałacu Tytusa, odtworzył on skład i technikę wykonania stiuku. Próbuąc naśladować te dekoracje używał on masy gipsowo-wapiennej z dodatkiem sproszkowanego białego marmuru, trawertynu, piasku rzeczne go i wody⁸¹.

W okresie nowożytnym podstawowe składniki stiuku mieszano w różnych proporcjach, a wielu sztukatorów stosowało własne odmiany podstawowej formuły i eksperymentowało, aby osiągnąć masę o najkorzystniejszych właściwościach. Szczegóły tych receptur i metody mieszania składników nie zostały do końca poznane⁸². Przeważnie mieszano wapno oraz piasek w równych częściach i przechowywano tę mieszaninę w kubłach z wodą do momentu dodania pozostałych składników⁸³. Aby zwiększyć spoiwość masy w spodniej warstwie stosowano czasem domieszki sierści zwierzęcej (bydłczej, koziej, cielęcej lub sarniej), a także nawozu, słomy, trzciny, konopi, kazeiny lub żelatyny. Zależnie od potrzeb czas twardnienia masy mógł być przyśpieszony przez dodanie soli, ałunu i siarczanu potasu albo opóźniony przez dodatki organiczne, takie jak klej kostny, mleko czy

80 Starożytny architekt zalecał użycie dobrze zlasowanego wapna najwyższej jakości, które powinno być tak tłuste, żeby dokładnie oblepiało gracę. Jako wypełniacz należało zastosować piasek rzeczny, uważany za najczystszy, lub kruszywo z popiołów wulkanicznych zw. *pozzolana*. Tynki nakładano w kilku warstwach. Grubą obrzutkę (*trullisatio*) przykrywano średnioziarnistą zaprawą piaskową (*harena*), na którą następnie pokrywano drobnoziarnistą zaprawą wierzchnią (*marmor*), złożoną z mieszaniny gipsu, wapna, piasku i pyłu marmurowego, która nadawała się do malowania lub zdobienia reliefem. Witruwiusz przestrzegał też, żeby w pomieszczeniach, w których palono ogień, stosować tylko gładkie gzymsy, które łatwiej oczyścić z sadzy, a także zalecał, żeby ozdoby umieszczane na sklepieniach były jak najlżejsze, ponieważ w czasach rzymskich nie stosowano zbrojeń do mocowania fragmentów sztukaterii. Jego uwagi dotyczące kwestii artystycznych są wymierzone przeciwko nadmiernemu bogactwu dekoracji, która zgodnie z wymogami stosowności powinna być odpowiednia do miejsca i nie powinna naruszać jego powagi przez zbyt dużą różnorodność. Uważał on też, że dekoracja figuralna powinna przedstawiać jedynie rzeczy realnie istniejące, sprzeciwiając się fantazyjnym kompozycjom arabskim i grotoskim (Zob. Witruwiusz 1956, s. 31–34, 117–122).

81 Vasari 1987, s. 343–344; Beard 1988, s. 10–12.

82 Beard 1988, s. 11; Stucco... 1998, s. 813.

83 Beard 1988, s. 11. Różne proporcje składników i sposoby przygotowania masy sztukatorskiej podają Fogilata, Sartor 2004, s. 131–138.

krewny. W tym celu można też było zastosować twaróg, sfermentowany sok z winogron, piwo, wino, cukier i sproszkowane korzenie malwy. Na przykład przy dekorowaniu kościoła w Einsiedeln dodano do stiuku 57 wiader wina w ciągu trzech lat. Niektóre z tych dodatków nie tylko opóźniały twardnienie masy, ale też zwiększały jej elastyczność⁸⁴. Zastosowanie substancji spowalniających wiązanie gipsu zalecał Peter Nathanael Spranger, którego dzieło zawiera bardzo obszerny opis wykonywania sztukaterii⁸⁵. Nie wiadomo jednak, które ze znanych mu rozwiązań były stosowane w xvii stuleciu. Właściwości stiuku zależały też od temperatury i czystości składników, czasu ich mieszania oraz temperatury i wilgotności otoczenia. Ponieważ w ciepłej atmosferze stiuk dawał się lepiej rozprowadzać, wielu sztukatorów domagało się rozpalenia ognia w pomieszczeniu, które planowano ozdobić, jeszcze przed rozpoczęciem pracy⁸⁶.

W przypadku większych form rzeźbiarskich masę sztukatorską nakładano na powierzchnię w kilku warstwach, z których zewnętrzna musiała być najłatwiejsza w modelunku. W xvii w. były to przeważnie dwie warstwy, z których spodnią stanowiła grubsza zaprawa wapienno-piaskowa, a wierzchnią delikatniejszy narzut z wapna i gipsu. Taki skład stiuków potwierdzają badania próbek sztukaterii z terenu Małopolski. Badania laboratoryjne przeprowadzone przy okazji konserwacji krosnieńskiej kaplicy Oświęcimów wykazały, że warstwę spodnią wykonano z zaprawy wapienno-gipsowej (z przewagą spoiwa wapiennego). Jako wypełniacza użyto piasku rzeczne go złożone go z kwarcu i kwarcytów. W składzie narzutu zidentyfikowano oprócz węglanu wapnia i gipsu również kleje roślinne⁸⁷. Podobną dwuwarstwową konstrukcję mają też sztukaterie na zamku w Janowcu, gdzie w warstwie spodniej zastosowano zaprawę wapienno-piaskową, której szkielet ziarnowy stanowi ok. 60% objętości. Warstwa zewnętrzna składa się głównie z węglanu wapnia. W innych dekoracjach zastosowano w tej warstwie również gips – w stiukach kolegiaty w Klimontowie jego zawartość wynosi 40%, a w kościele Bernardynek w Rzeszowie aż 89%⁸⁸.

Narzędzia sztukatorskie w większości nie różniły się od używanych przez snycerzy, murarzy oraz tynkarzy i praktycznie nie uległy zmianie od czasów antycznych. Masę nakładano za pomocą kielni murarskiej, a górną warstwę opracowywano mniejszą szpatułką, wyciskano i gładzono szpachlą, a po zaschnięciu wycinano

84 Beard 1988, s. 11, 12; Stucco... 1998, s. 813.

85 Spranger 1772, s. 226–227.

86 Beard 1988, s. 11.

87 Dokumentacja konserwatorska... [1983], s. 10, zał. 1, s. 3–4, 6, zał. 2, s. 1–2.

88 Klimek, Franus 2006, s. 199, 200.

i odkruszano za pomocą noży i dłut. Rodzaje tych narzędzi różniły się kształtem zakończenia. Stosowano też pędzle malarskie, które służyły do usuwania wiórów⁸⁹.

*

63, 22 Wykonywanie sztukaterii zaczynało się od budowy rusztowań, które bywały czasem podwieszane do więźby dachowej lub opierane na gzymsach. Następnie powierzchnię muru, który przeważnie był wcześniej tynkowany, mierzono i zaznaczano na niej osie oraz rozmieszczenie pól i ornamentów⁹⁰. Takie rysunki przygotowawcze, wykonane węglem, widoczne są np. na ścianach gabinetu zamku w Janowcu⁹¹ oraz kościoła Karmelitów w Nowym Wiśniczu, a jak pokazują zdjęcia archiwalne, zastosowano je również w sztukateriach zamku wawelskiego. Reliefy figuralne wykonywano w oparciu o projekty w skali 1:1, które, podobnie jak w przypadku malowideł ściennych, można było przenieść na ścianę lub sklepienie metodą przepróchy bądź przerysowania kalki na powierzchni muru⁹².

4 Chcąc pracować jak najwydajniej, sztukatorzy musieli obficie korzystać z prefabrykatów. Powtarzalne ornamenty wykonywano za pomocą sztanc, a czasem cyzelowano jeszcze przed całkowitym zaschnięciem⁹³. Używano w tym celu drewnianych form, które należało najpierw namydlić lub posmarować olejem, żeby potem łatwiej wyjąć odcisk. Odciskano je w na pół stwardniałym stiuku, który następnie wyjmowano i oczyszczano. Czasem też półpłynną masę wlewano do formy, którą przykładano do powierzchni zanim gips do końca związał, w miejscu gdzie wcześniej umieszczono sztyce. Następnie formę usuwano, a ornament czyszczono i cyzelowano za pomocą narzędzi rzeźbiarskich. Również gdy potrzebowano większej liczby puttów lub innych mniejszych figur, odlewano głowy i ręce, a indywidualnie opracowywano tylko włosy i inne charakterystyczne szczegóły. Ta technika pozwalała na oszczędność czasu, a także materiału – jeśli odlew został wydrążony z tylnej, niewidocznej strony – co zmniejszało też wagę figury. Odlew i odciskanie ze sztanc stosowano w krajach niemieckich już w końcu XVI w. Była to

89 Beard 1988, s. 13–14; Fogliata, Sartor 2004, s. 10, podpis pod il., s. 127–130. Dawne ryciny przedstawiające narzędzia sztukatorskie są znane z dzieł André Félibiena 1690, Josepha Moxona 1703 i Petera Sprangera 1772. Narzędzia sztukatorskie były zapewne dość cenne, skoro podczas prac przy krakowskim kościele św. Anny przechowywano je w specjalnej zamkniętej skrzyni (zob. Rationes..., s. 91).

90 Beard 1988, s. 14–15.

91 Klimek, Franus 2006, s. 199.

92 Fogliata, Sartor 2004, s. 153–154.

93 Stucco... 1998, s. 813; zob. też Fogliata, Sartor 2004, s. 173–182.

szybka metoda zdobienia powierzchni popularnymi motywami, takimi jak kimation, liście, girlandy i chusty. W sprawozdaniu z budowy kaplicy w monachijskiej Rezydencji wspomniano, że w 1630 r. rzeźbiarz Matthias Schreibe „wyciął do kaplicy dworskiej elektorów modele, które z powodzeniem można użyć gdzie indziej”. Gdy w l. 1634–1637 ozdabiano kościół Jezuitów w Innsbrucku, sztance dostarczył rzeźbiarz Florian Nut⁹⁴. Przez stolarza został też wykonany drewniany model stiukowego gzymsu do kaplicy św. Elżbiety przy katedrze wrocławskiej⁹⁵. Przeważnie jednak sztukatorzy wykonywali formy samodzielnie. Sporządzano je z różnych gatunków twardego drewna, a czasem także z żelaza, i wykorzystywano wielokrotnie. Umożliwia to ustalenie autora sztukaterii, jeśli jego nazwisko jest znane z dokumentów dotyczących innego dzieła, w którym wykorzystano te same formy. Takie badania przyniosły dobre wyniki w przypadku bawarskiej szkoły wessobruńskiej, dekoracji w Szkocji oraz w wielu innych miejscach⁹⁶.

Przed powstaniem dekoracji figuralnej wykonywano belkowanie, którego profile ciągnięto za pomocą szablonów i ozdabiano je wcześniej wykonanymi ornamentami, takimi jak konsole, ząbkowania, kimationy czy astragal. Następnie mocowano plakiety i listwy, które przyklejano do podłoża cienką warstwą gipsu; czasem, by zwiększyć przyczepność, stosowano skośny nasiek na nałożonym wcześniej tynku. Przed umieszczeniem na sklepieniu, listwy musiały być jeszcze plastyczne, żeby można je było dopasować do jego krzywizny. Dłuższe odcinki można też było złożyć z krótszych, przygotowanych wcześniej, które łączono krzywiznami modelowanymi bezpośrednio na podłożu. Motywy te następnie łączono w taki sposób, by tworzyły jednorodny wzór⁹⁷.

Vasari wspomina, że w miejscach gdzie relief bardziej występuje ze ściany, sztukator powinien wbić gwoździe albo przytwierdzić odpowiednie ramy wspierające – tak zwane armatury – które będą podtrzymywać rzeźbę. Często każdy listek lub owoc tworzący większy zespół ornamentów montowano na osobnym stelażu. W przypadku wielkopowierzchniowych reliefów gwoździe należało rozmieścić tak,

94 Beard 1988, s. 12. Na temat użycia sztanc zob. też Schreiber-Knaus 2010; Gathmann 2010, s. 151.

95 Kołaczkiwiczowa 1998, s. 342, przyp. 12.

96 Beard 1988, s. 12. Elżbieta Kołaczkiwiczowa zidentyfikowała użycie tych samych sztanc w kościele w Stroni i w zamku oleśnickim, jednak nie uznała tych dekoracji za dzieło tego samego autora. W badaniach nad sztuką polską porównanie prefabrykowanych elementów sztukaterii zastosowano jako metodę atrybucyjną do określania dorobku Jana Wolffa – zob. Kurzej 2009.

97 Beard 1988, s. 15–16; Gathmann 2010.

aby utrzymywały w grubszych miejscach spodnią warstwę stiuku. Używano też drewnianych kołków, trzpieni oraz żelaznego drutu w formie skręconych prętów lub siatek, a nawet kości zwierzęcych. Należało przy tym uważać, żeby na powierzchni metalu nie było rdzy, która mogłaby zabarwić wierzchnią warstwę stiuku, metalowe zbrojenia owijano więc czasem lnianymi pakułami. Najczęściej zbrojenia przytwierdzano do ściany i pleców figury. Drewniane sztyce utrzymywały nogi i ręce, natomiast palce i mniejsze ornamenty mocowano na drucie, a czasem też na usztywnionych gipsem sznurkach, strunach skrzypcowych albo włóknach konopnych czy kawałkach skóry. Jako podpory wykorzystywano też czasem dodawane postaciom atrybuty, takie jak włócznia czy pastorał⁹⁸. Zastosowanie wewnętrznego stelażu jest 36 dobrze widoczne w przypadku berninowskich aniołów zachowanych w Pinakotece Watykańskiej, a w Polsce podobne rozwiązania stosował Baltazar Fontana, którego 37 warsztat podczas zdobienia krakowskiego kościoła św. Anny zużył wiele żelaznych 38 sztab, prętów i gwoździ⁹⁹. Wcześniejszym przykładem użycia wzmocnień z podobnych materiałów, a także drewna i drutu, jest twórczość Falconiego, który zastoso- 40 wał je dekorując kaplicę Oświęcimów w Krośnie¹⁰⁰. Ich użycie jest dobrze widoczne 63 na przykładzie mocno zniszczonej dekoracji w Podkamieniu, gdzie zachowały się metalowe trzpienie podtrzymujące girlandy i kartusze oraz gwoździe, na których 64 zamocowano kosmyki włosów anielskich główek. Wykorzystanie zbrojeń pozwalało na osiągnięcie większej plastyczności sztukaterii niż w przypadku płaskich dekoracji listwowo-plakietowych, których autorzy nie stosowali takich wzmocnień¹⁰¹. Ich brak jest również widoczny w niektórych naśladownictwach dzieł włoskich, takich jak 56 lwowska kaplica Boimów, gdzie jedna z płaskorzeźb odpadła, ponieważ zamocowano ją jedynie na zaprawie.

Figury czasem budowano z pustych w środku odlewów wypełnianych lżejszym i tańszym materiałem, którym mogła być np. słoma lub węgiel drzewny¹⁰². Jeśli zaś postacie modelowano bezpośrednio w narzucie nakładanym na stelaż, kawałki węgla lub cegieł można było też dodać do spodnich warstw masy, co stosował

98 Beard 1988, s. 11–12, 15–16.

99 Wydatki na te materiały odnotowano w księdze fabrycznej krakowskiego kościoła św. Anny.

100 Dokumentacja konserwatorska... [1983], s. 10.

101 Zob. Zin 1958, s. 11. Brak zbrojeń można zaobserwować na przykładzie zniszczonych kościołów w Lesznie i na Wołyniu i w Maciejowie w ziemi chełmskiej.

102 Beard 1988, s. 16.

m.in. Baltazar Fontana¹⁰³. W podobny sposób wykonano korpusy stiukowych rzeźb 7 na sklepieniu bazyliki jasnogórskiej – wewnątrz nich znajdują się kawałki węgla 40 drzewnego lub pęki trzcin obwiązanych drutem i obrzuconych zaprawą¹⁰⁴.

Stiuki były barwione w masie lub malowane po wykończeniu. Ich powierzchnię często impregnowano lub pokostowano. Najlepiej sprawdzały się przy tym farby wodne, natomiast złoconia nakładano na warstwie kredy i kleju¹⁰⁵. Pomalowane i pozłoczone figury ze stiuku łatwo można pomylić z drewnianymi. Pewną wskazówką mogą być draperie, które w drewnie mają bardziej kanciaste załamania i ostrzejsze krawędzie, ale czasem rozstrzygnięcie może przynieść tylko bliższe zbadanie rzeźby. Beard wyróżnia pięć grup rozwiązań kolorystycznych stosowanych w okresie nowożytnym¹⁰⁶, ale w XVII w. dominowały dekoracje białe i częściowo złocone na jednolitym tle. Rzadziej stosowano stiuki na polichromowanym tle, a do wyjątków należą przykłady barwienia samych rzeźb. Czasem malowano je na jednolity kolor (najczęściej farbą kazeinową), naśladujący dekoracje z różnych gatunków kamienia i terakoty. Czasem kolorową powierzchnię stiuku starano się jeszcze wzbogacić, przyklejając do niej błyszczące drobinki, tak jak w *sala terrena* zamku w Czerwonym Kamieniu (Vöröskő). Można było w tym celu użyć fragmentów płatków złota lub 62 tłuczonego szkła. W pomieszczeniach tego typu chętnie łączono stiuk z mozaiką 37 układaną z kwadratowych tesser lub muszli i naturalnych kamieni, a także imitowano naturalne skały i wnętrza jaskiń ze stalaktytami. Czasem ustawiano na nich rozbudowane kompozycje rzeźbiarskie, złożone z drewnianych lub kamiennych figur. Znakomitym przykładem takiej aranżacji są *sala terrena* zamku w Kromieryżu, w których odtworzono drzewa złożone z kawałków naturalnej kory, patyków i metalowych liści, a nawet wnętrza kopalni z postaciami pracujących górników i koni. W Polsce podobny charakter mają stylizowane na groty wnętrza kaplic w pustelni 112 bł. Salomei w Grodzisku koło Skały. 8

*

Duże, wielobranżowe zespoły artystów charakterystyczne są dopiero dla w. XVIII. Wcześniej, jeśli na dekorację wnętrza miały się składać stiuki i malowidła, malarze pracowali na ogół po ukończeniu stiuków, które łatwiej było przytwierdzić

103 Podobnie zbudowano figury aniołów w kaplicy Wazów przy katedrze na Wawelu – ich konstrukcja była widoczna podczas niedawnych prac konserwatorskich.

104 Kneblewski 1914, s. 7–8.

105 Stucco... 1998, s. 813; Fogliata, Sartor 2004, s. 121–124, podają listę naturalnych barwników stosowanych do sztukaterii.

106 Beard 1988, s. 17–18; zob. też Schmid 2010.

przed wykonaniem bardziej narażonych na uszkodzenie fresków¹⁰⁷. Taka kolejność wykonywania dekoracji obowiązywała już w przypadku wystroju praskiego pałacu Wallensteina, gdzie stiuki w wielkiej sali były już ukończone, kiedy Baccio Bianco otrzymał zlecenie na wykonanie malowideł¹⁰⁸. Postępowano tak nawet wówczas, 36 gdy rzeźby i malowidła łączyły się integralnie w jedną kompozycję, tak jak na sklepieniach rzymskiego kościoła Il Gesù lub krakowskiej świątyni akademickiej.

Jeśli jedna struktura miała łączyć elementy wykonane z różnych materiałów, trzeba było zatrudnić wyspecjalizowanych rzemieślników różnych branż, a postępowano tak zarówno w Rzymie (o czym świadczy podział pracy nad nagrobkiem papieża Urbana VIII realizowanym pod kierunkiem Berniniego)¹⁰⁹, jak i w Krakowie (w przypadku poszczególnych elementów wystroju kościoła św. Anny)¹¹⁰.

3 Oprócz dekoracji ściennych i sklepiennych stiukiem posługiwano się też do wykonania modeli rzeźb przewidzianych do realizacji w brązie lub marmurze, co było powszechną praktyką rzeźbiarzy pracujących w tych materiałach¹¹¹. Kolejnym zastosowaniem dla plastycznej masy sztukatorskiej było uzupełnianie antycznych figur z marmuru, co zresztą często wiązało się z nadaniem im formy oraz treści znacznie odbiegającej od pierwotnej¹¹². Stiuku używano też do wykonywania różnego rodzaju dekoracji okazjonalnych¹¹³, o wspaniałości których świadczy np. aranżacja sceny zachowana w Teatro Olimpico w Vicenzy. 33

*

Do technik sztukatorskich zaliczano również *scagliole*, znaną od czasów starożytnego Egiptu jako tańsza namiastka marmuru. Wykonywano ją paląc rozdrobniony gips, a następnie mieszając go z piaskiem i roztworem kleju. Różne przepisy zalecały też dodanie sproszkowanego marmuru, ałunu lub barytu, co nadawało wyrobom twardości. W tak uzyskanej masie rozprowadzano barwniki, a po zastygnięciu powierzchnię polerowano za pomocą pumeksu lub skrobaczki z użyciem oleju lub wody. W technice *scaglioli*, dającej dwuwymiarowe efekty malarskie,

107 Beard 1988, s. 25.

108 Malarz wspominał o tym w autobiograficznym opisie swojej twórczości: „Era già finita la sala principale colla soffitta tutta adornata di stucchi; vi era uno spazio, salvo il vero, 27. braccia, e 16. largo. Mi commesse sua Eccellenza, che dovessi pensare a qual cosa”. Cyt. wg Karner 2007, s. 127.

109 Montagu 1992, s. 111–112.

110 Zob. Kurzej 2008.

111 Montagu 1992, s. 36.

112 Zob. Montagu 1992, s. 151–172.

113 Montagu 1992, s. 180.

wykonywano antependia i inne powierzchnie z dekoracją ornamentalną i figuralną¹¹⁴. Zbliżoną techniką była marmoryzacja zwana też *stucco lustro* (wł. *stucco lucido*, niem. *Glanzstuck*), którą sporządzano przez nakładanie warstw o różnym składzie, polerowanych na zimno, a później na gorąco i wygładzanych, do połysku. Przy tej metodzie nie można było precyzyjnie kontrolować koloru, nadawała się więc do zdobienia trzonów kolumn, pilastrów oraz innych elementów architektonicznych, a nie do kompozycji figuralnych¹¹⁵.

W Małopolsce techniki marmoryzacji i *scaglioli* rozpowszechniły się dopiero pod koniec w. XVII, a szczególną popularność uzyskały antependia wykonywane w tej ostatniej technice. Możliwe, że ich zastosowanie planowano już w gł. ołtarzu kościółka w Grodzisku koło Skały, który powstał przed 1691 r., ale zachowana tam dekoracja mogła też zostać dodana później, być może przez Baltazara Fontanę. 8 Do najwybitniejszych dzieł tego typu należą wykonane przez jego warsztat antependia w kościele św. Anny w Krakowie oraz nieco późniejsze prace Francesca 8 Torianiego w Kurozwękach i krakowskim kościele Mariackim. Toriani mógł być 9, 10 też autorem antependium, które znajdowało się kiedyś przy ołtarzu św. Barbary 52 w kaplicy pn. przy kościele Benedyktynów w Tuchowie¹¹⁶, a ze względu na mode- 14 lunek figur z Fontaną można by wiązać dekorację mensy ołtarza w kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej przy kościele Karmelitów na Piasku¹¹⁷. Motywy charaktery- 15 styczne dla *scaglioli* tego sztuczka można jednak wskazać jedynie hipotetyczne, ponieważ antependia w świątyni akademickiej były kilkakrotnie naprawiane już w w. XVIII¹¹⁸. Dzieła o podobnej stylistyce powstawały też później, o czym świad- 36 czy antependium ołtarza gł. w kościele św. Floriana, wykonane w r. 1730¹¹⁹.

114 Wedekind 2010. Bardzo ciekawym, choć późnym przykładem malarskiego potraktowania *scaglioli* są trzy obrazy w ołtarzach przy wejściu do prezbiterium katedry wiedeńskiej, wykonane – jak świadczy sygnatura – przez Wolfganga Köppa w r. 1783.

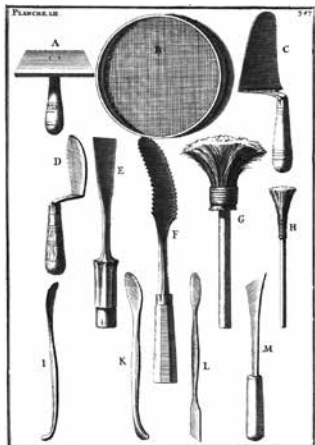
115 Beard 1988, s. 19–20.

116 Za zwrócenie mi uwagi na to antependium dziękuję dr. hab. Andrzejowi Betlejowi.

117 Nieprawdziwe i w dodatku sprzeczne wzmianki na temat tego dzieła znalazły się w książce o Piotra Spillera i Genowefy Zań-Ograbek, gdzie w podpisie pod il. 36 zostało ono uznane za dzieło Torianiego z r. 1707, a na s. 109 podano informację o wykonaniu stiukowego antependium w r. 1738. (Por. Spiller, Zań-Ograbek 2001, s. 82, 109) Przyczyną pierwszego błędu była zapewne nadinterpretacja zdania Ambrożego Grabowskiego, który porównał antependium karmelitańskie do prac Torianiego w kościele Mariackim (Grabowski 1866, s. 201), a drugiej – przekręcenie wzmianki archiwalnej (*Księga dochodów...*, s. 16).

118 Dziękuję za tę informację dr. Michałowi Wardzyńskiemu.

119 *Katalog zabytków...* 2000, s. 10.



1. Narzędzia rzeźbiarskie i sztukatorskie, il. w Félibien 1690



2. Nowy Wiśnicz, kościół Karmelitów, uszkodzony fragment dekoracji sztukatorskiej



3. Pinakoteka Watykańska, model figury anioła do ołtarza Najśw. Sakramentu w S. Pietro in Vaticano



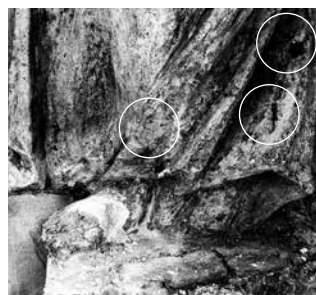
4. Poznań, kościół Jezuitów, główki pod gzymsem w nawie



5. Kraków, kościół św. Anny, figura anioła w zwieńczeniu ołtarza gł. z widocznym prętem stelażowym



6. Podkamień, kaplica Cetnerów przy kościele Dominikanów, fragment dekoracji sztukatorskiej



7. Kraków, kościół Karmelitów na Piasku, dolna część figury *Matki Boskiej* na fasadzie, stan w trakcie konserwacji



8. Grodzisko koło Skąty, kościół, antependium ołtarza gł.



9. Kraków, kościół św. Anny, antependium ołtarza św. Jana Kantego



10. Kraków, kościół św. Anny, antependium ołtarza św. Katarzyny



11. Kurozwęki, kaplica Lanckorońskich przy kościele par., antependium ołtarza gł.

Zarys dziejów europejskiego sztukatorstwa



12. Kraków, kościół Mariacki, antependium, obecnie przy ołtarzu św. Stanisława



13. Kraków, kościół Mariacki, antependium ołtarza św. Szymona i Judy



14. Tuchów, kościół Benedyktynów, antependium ołtarza św. Barbary, stan z r. 1935



15. Kraków, kościół Karmelitów na Piasku, antependium ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej

Ponieważ w polskiej literaturze brakuje całościowego opracowania dziejów sztukatorstwa, wydaje się zasadne przedstawienie ich krótkiego zarysu, który może być pomocny w nakreśleniu tła dla zjawisk zachodzących w sztuce siedemnastowiecznej Małopolski. Plastyczne tworzywo, zbliżone nieco składem i właściwościami do nowożytnych stiuków, było znane już w epoce brązu. Do najstarszych przykładów jego zastosowania należą egipskie reliefy ścienne i rzeźby z okresu XVIII dynastii. Jedną z nich jest słynny portret Nefretete w berlińskim Muzeum Egipskim, którego szczegóły wymodelowano w masie nałożonej na kamienną rzeźbę. Sztukaterie zdobiły też wnętrza pałacu w Knossos, a wykonaną z tego materiału głowę znaleziono w jednym z grobów królewskich w Mykenach. O pełnoplastycznych figurach stiukowych w starożytnej Grecji wspomina Pausaniasz. Przykłady okazałych dekoracji w tej technice znajdują się również w nekropoliach etruskich. Ok. 700 r. p.n.e. ściany grobowców w Cerveteri ozdobiono kolorowymi reliefami, które stanowią znaczący krok w rozwoju tej techniki. W grobowcu François w Vulci zastosowano stiuki imitujące marmur¹²⁰.

Szczególną popularność dekoracje sztukatorskie uzyskały w sztuce antycznego Rzymu. W Domu Gryfa na Palatynie zachowało się kilka stiukowych reliefów z ok. 100 r. p.n.e., ukazujących m.in. zwierzęta, od których budowla wzięła nazwę. W Casa del Criptoportico w Pompejach zachowały się grupy figur oraz kasetony z dekoracją roślinną. Znaczny zespół stiuków zdobi też kompleks tamtejszych łaźni. Okazałe dekoracje zachowały się również w podziemnej bazylice przy rzymskiej Porta Maggiore, datowanej na czasy Klaudiusza. Reliefy na beczkowym sklepieniu przedstawiają postacie w bogato udrapowanych szatach. Prezentują one wyższy poziom techniczny niż stiuki w Domu Gryfa, jednak oba te zespoły pozostawia w cieniu dekoracja rzymskiego domu przy Villa Farnesina (l. 30–25 p.n.e.). Stiuki połączone tam z malarstwem w przedstawieniach iluzjonistycznej architektury, ukazanej bez zastosowania

16, 17

¹²⁰ Beard 1988, s. 27.

perspektywy zbieżnej. Na jednej ze ścian zachował się napis „Σελευκος ἐποίηί” interpretowany jako sygnatura sztukatora. Dwa kolejne pomieszczenia pomalowano na czarno i ozdobiono pojedynczym rzędem stiukowych festonów, postaci i pejzaży. Stiuk zastosowano też do dekoracji sklepień Koloseum, gdzie umieszczono przedstawienia rydwanów. Przetrwały jedynie niewielkie fragmenty tej dekoracji, ale została ona utrwalona na rysunkach Giovanniego da Udine, które są głównym źródłem wiedzy na temat antycznych sztukaterii. Podobnie jest w przypadku Złotego Domu, którego nazwa pochodzi od złota pierwotnie pokrywającego sztukaterie, do dziś zachowane jedynie w niewielkich fragmentach. Należy też wspomnieć o wybitnych artystycznie dekoracjach z czasów Antoninów, które zachowały się w grobowcach zw. Waleriuszy i Pankracjuszy przy Via Latina¹²¹.

Technika została w tym czasie udoskonalona oraz rozpowszechniła się na obszarze cesarstwa. Liczne przykłady znajdują się w Landesmuseum w Trewirze. Antyczne stiuki znajdowano także w Anglii. Czasem w tej technice zdobiono wnętrza mitreów, o czym świadczy przykład odnaleziony przy rzymskim kościele S. Prisca, gdzie znajdują się duże reliefy i figury datowane na II w. n.e. Dekoracje z następnego stulecia są słabsze artystycznie. Choć zdobiono w tej technice liczne mauzolea, to jednym z niewielu interesujących przykładów jest grobowiec na Isola Sacra w Ostii, gdzie postęp techniczny jest widoczny w przytwierdzeniu stiukowych figur za pomocą metalowych zbrojeń¹²².

Kolejne istotne dzieła powstały dopiero po przeniesieniu rezydencji cesarskiej do Rawenny. Stiuki, częściowo znane tylko z ikonografii, zdobią tamtejsze baptysterium Ortodoksów z poł. V w. Modelowane w głębokim reliefie postaci proroków umieszczono w architektonicznych obramieniach. Towarzyszą im przedstawienia ptaków i winnej latorośli. Niegdyś sztukaterie zdobiły też tamtejszą katedrę (Basilica Ursiana), a także kościół S. Croce, gdzie znajdowały się dekoracje połączane i posrebrzane¹²³.

We Włoszech zachowały się też liczne przykłady stiuków z okresu wczesnego średniowiecza. Z VII w. pochodzi dekoracja sztukatorska oratorium S. Maria in Valle w Cividale del Friuli, składająca się z figur świętych i bogatej dekoracji ornamentальной. Wybitną dekorację stiukową ma też cyborium w mediolańskiej bazylice S. Ambrogio z X w. Późniejsze, stosunkowo skromne przykłady, są znane z terenu

121 Wadsworth 1924; Beard 1988, s. 27–28; Fogliata, Sartor 2004, s. 8–10.

122 Beard 1988, s. 28–29.

123 Beard 1988, s. 29; Fogliata, Sartor 2004, s. 12–13.

Niemiec. W Quedlinburgu znajdują się stiukowe płyty nagrobne, datowane na XI lub XII w. W Gandersheim zachował się duży zespół figur świętych z ok. 1120 r., a podobne rzeźby z końca XII w. są znane z Halberstadt i Hildesheim. Stiuk odgrywał też ważną rolę w dekoracji architektonicznej budowli wznoszonych przez Arabów na Półwyspie Iberyjskim¹²⁴. W późniejszym okresie na terenie Europy Środkowej rozpowszechniły się dekoracje wykonywane ze zbliżonego do stiuku sztucznego kamienia. Do najciekawszych z nich należy wystrój kościoła zamkowego w Malborku, obejmujący nie tylko bogaty detal architektoniczny¹²⁵, ale też ogromnych rozmiarów figurę Matki Boskiej¹²⁶, będącą chyba największą znaną rzeźbą tego typu.

*

Odrodzenie sztukatorstwa w XV w. było z pewnością ważnym aspektem powrotu do antycznych wzorów architektury i wystroju wnętrz, ale jego początki nie są jasne. Wydaje się, że wpływ starożytnych dekoracji sklepiennych na sztukę XVI w. był przynajmniej tak silny, jak innych aspektów cywilizacji antyku. Obok najsłynniejszych wzorów przyczyniły się do tego również dzieła mniej znane albo nawet trudne obecnie do identyfikacji¹²⁷. Nie łatwo też wskazać pierwszą dekorację sztukatorską nawiązującą bezpośrednio do sztuki starożytnego Rzymu. Jedną z najwcześniejszych jest wystrój mediolańskiego kościoła S. Maria presso San Satiro z r. 1483, gdzie plastycznej masy użyto m.in. do ozdobienia iluzjonistycznego prezbiterium. Autorem dekoracji kościoła był Agostino de'Fondulis (Fondutis), który inne jej partie wykonał w terakocie¹²⁸. Interesujące piętnastowieczne sztukaterie zachowały się też na sklepieniach watykańskich apartamentów Aleksandra VI, w l. 1492–1495 ozdobionych malowidłami przez Bernardina Pinturicchia¹²⁹.

Do spopularyzowania dekoracji sztukatorskich w Rzymie najbardziej przyczyniły się wykopaliska prowadzone od 1488 r. z inicjatywy kardynała Giovanniego de'Medici, które skoncentrowano na znanym dzięki literaturze (przede wszystkim opisowi Swetoniusza) Złotym Domu Nerona. Oprócz rzeźb, których poszukiwanie było głównym celem tej akcji, ujawniono wtedy także pomieszczenia zdobione mozaikami, malowidłami oraz stiukowymi reliefami, przedstawiającymi sceny mitologiczne i liczne motywy ornamentalne, takie jak sfinksy, gryfy, kandelabry

124 Beard 1988, s. 28–29; Fogliata, Sartor 2004, s. 13–16.

125 Jurkowlaniec 1989, s. 174–180.

126 Kilarski 1988.

127 Zob. Joyce 2004.

128 Zob. Bandera 1992, s. 143–148.

129 Zob. Steinmann 1898, s. 58–85; Kummer 2010, s. 72.

i wazony. Kardynał de' Medici umożliwił artystom zwiedzanie term Trajana, z czego skorzystali m.in. Rafael i jego pomocnik Giovanni da Udine, dla których było jasne, że naśladowanie tamtejszych stiuków otwiera nowe, szerokie perspektywy dla zdobnictwa wnętrz. Gdy w 1513 r. de' Medici został papieżem (jako Leon X), przejął on po swym poprzedniku Juliuszu II (della Rovere) opiekę nad artystami oraz ambitne przedsięwzięcia budowlane, takie jak Dziedziniec Belwederski i nową bazylikę św. Piotra. Droga do kariery dla Rafaela i jego ucznia otworzyła się jeszcze szerzej po śmierci Bramantego w r. 1514¹³⁰. Vasari wspomina, że Rafael zatrudnił Giovanniego, aby pokrył sklepienia w pałacu watykańskim stiukiem z bogatą ornamentyką, obejmującą groteski podobne do antycznych. Wykonał on dekorację w płaskim i półplastycznym reliefie, w tym także sceny figuralne, pejzaże i ornamenty roślinne. Zdaniem Vasari Giovanni nie tylko zrównał się ze starożytnymi, ale – o ile tylko można sądzić o rzeczach, których nie można już zobaczyć – nawet ich przewyższył. Ten artysta był więc odnowicielem antycznych stiuków – na jego pracach wzorowało się wielu innych, a jego liczni uczniowie rozproszyli się po różnych krajach, popularyzując tam antykizujące sztukaterie¹³¹.

Do wybitniejszych przykładów sztukaterii nawiązujących do wzorów antycznych należą prace warsztatu Rafaela dla papieskiego kuzyna Giulia de' Medici, który ok. 1515 r. zdecydował o budowie podmiejskiej rezydencji na stokach Monte Mario, znanej dziś jako Villa Madama. Kwestia autorstwa projektu nie jest do końca jasna, ale prace sztukatorskie prawie na pewno nadzorował da Udine, a pomagali mu Francesco Penni i Baldassare Peruzzi. Dekoracja nawiązująca do wzorów ze Złotego Domu jest wyrazem rafaelowskiego dążenia do rekonstrukcji atmosfery antycznego wnętrza. Ponieważ kardynał przebywał najczęściej we Florencji, wykonanie dekoracji nadzorował jego przyjaciel Mario Maffei, który doradzał artystom, jakie sceny przedstawić, by podobały się zleceniodawcy. Najciekawszą dekorację 24 otrzymała trójprzęsłowa loggia od strony ogrodu. Jej środkowa kopia mieści reliefy przedstawiające Cztery pory roku, uosobione przez Prozerpinę, Cererę, Bachusa i Wulkana. Sklepienie krzyżowe po stronie zach. zdobi postać Neptuna, a wsch. – odpowiadająca jej figura Amfitrydy. W konsze eksedry umieszczono ciąg dziesięciu scen z *Historią miłości Polifema do Galatei*. Sceny te zostały ujęte w obramienia połączone z ornamentálnymi wazami, gryfami, puttami i liśćmi akantu, utrzymanymi w bieli z niewielką ilością złoceń, podczas gdy kopułę otoczono malarstwem

¹³⁰ Beard 1988, s. 30; zob. też Kummer 2010

¹³¹ Vasari 1987, s. 344–345.

o kontrastowych barwach. W loggii umieszczono herby fundatora jako kardynała i jako papieża Klemensa VIII, którym został w 1525 r. Z tą samą datą Giovanni da Udine zostawił swój podpis na jednym z pilastrów¹³².

Głównym propagatorem nowych form w malarstwie i sztukatorstwie w następnym pokoleniu stał się Giulio Romano, wykształcony przez Rafaela i obeznany z jego doświadczeniami. Po ukończeniu prac w Villa Madama udał się do Mantui na dwór Federiga Gonzagi, który zlecił mu zaprojektowanie i budowę swojej willi podmiejskiej zw. Palazzo del Te. Stiukiem ozdobiono tam większość pomieszczeń skupionych wokół dziedzińca oraz nimfeum. Ze stiuku imitującego kamień wykonano też obramienia drzwi i okien oraz bazy kolumn w elewacji ogrodowej. Do zespołu sztukatorów należeli Andrea i Biagio de Conti, Niccolo da Milano i Giovanni Battista Montovano. W ozdabianej w l. 1529–1531 tzw. Sala degli Stucchi sklepienie podzielono na 25 czworokątnych kasetonów, wypełnionych płaskorzeźbami. Przedstawiają one sceny religijne, historyczne i mitologiczne, takie jak *Kuźnia Wulkana*, *Merkury i Wenus*, *Dionizos i Prozerpina*, umieszczone na kolorowym tle. W lunetach umieszczono wizerunki *Merkurego i Marsa*, otoczone mniejszymi scenami „triumfów”. Ściany obiega podwójny fryz przedstawiający *Pochód rzymskich żołnierzy*. Nie wiadomo, czy ta sala była gotowa na wizytę Karola V w Mantui (w r. 1530) i czy w jej wykonaniu brał udział Francesco Primaticcio, który odegrał znaczną rolę w przeszczepieniu form antykizujących do Francji. Przypuszczalnie pracował on pod kierunkiem da Milano przy dekoracji Sala delle Aquille. Giulio Romano był zatrudniony przez Gonzagów także przy dekorowaniu starego zamku i pałacu książęcego w Mantui¹³³. Klasycyzujący wyraz tamtejszych wnętrz ma swój odpowiednik we wnętrzach świątyń przebudowanych przez tego artystę – opactwa San Benedetto in Polirone oraz katedry mantuańskiej¹³⁴ – co 25 26 27 sugeruje, że sztukaterie postrzegano już wtedy jako środek do nadania antykizującego wyrazu zarówno wnętrzu świątyni, jak i rezydencji. Elementy zaczerpnięte bezpośrednio z antyku wzbogacano wprawdzie o bardziej plastyczne motywy rzeźbiarskie, co zapoczątkowało szybko postępującą ewolucję sztukaterii w kierunku form bardziej dynamicznych, a zarazem odległych od antycznych pierwowzorów. Ale wprowadzanie urozmaiceń raczej nie wiązało się z odrzuceniem symbolicznych skojarzeń stiuku z antykiem i nie przeszkodziło w traktowaniu tej techniki jako swoistego *pars pro toto* sztuki starożytnej.

¹³² Beard 1988, s. 30–31.

¹³³ Beard 1988, s. 31–32.

¹³⁴ Giulio Romano 1998, s. 267–272, 278–286.

Villa Madama, Palazzo del Te oraz znana z opisów antyczna willa Pliniusza Młodszeo w Laurentinum stanowiły wzór do naśladowania dla kolejnych papieży i możnowładców, którzy chcieli odpocząć od miejskich obowiązków, a dekoracje sztukatorskie stały się nieodłącznym elementem ich rezydencji. Zastosowano je m.in. w Villa Giulia budowanej dla papieża Juliusza III i w Villa Farnese w Capraroli. Stiuki zdobią też coraz częściej rezydencje miejskie, czego ciekawy przykład stanowią trzony kolumn na dziedzińcu florenckiego Palazzo Vecchio, ozdobione reliefami zapewne w związku ze ślubem Francesca de' Medici z Joanną Austriaczką w 1565 r. W rezydencjach pojawiają się pierwsze dekoracje sztukatorskie w krajach zaalpejskich. Najwcześniejsze we Francji dzieła tego typu zdobią wnętrza pałacu Franciszka I w Fontainebleau. Ukończonymi w 1540 r. pracami dekoracyjnymi kierował Rosso Fiorentino, a pomagali mu Primaticcio – który wykonał bozetta do większości figur – i Domenico del Barbieri. Mimo licznych rycin przedstawiających te dekoracje ich naśladownictwa we Francji są stosunkowo rzadkie. W czasach Henryka VIII włoscy sztukatorzy dotarli też do Anglii, gdzie zatrudniono ich przy dekoracji opactwa westminsterskiego oraz rezydencji Hampton Court i zamku królewskiego Nonsuch w hrabstwie Surrey (zaczętego w r. 1538), gdzie zaangażowano pracującego wcześniej w Fontainebleau Niccolę Bellina z Modeny. W chwili śmierci króla zamek nie był ukończony, a w XVII w. został rozebrany. Fragmenty stiukowych rzeźb odkryto podczas prac archeologicznych. Rozwój italianizujących dekoracji w Anglii przerwało rozpowszechnienie się w czasach Elżbiety I niderlandzkich wzorników, które przyczyniły się do zmiany orientacji stylistycznej¹³⁵.

Chociaż Rzym pozostawał głównym centrum artystycznym, tamtejsi twórcy podejmowali zlecenia w innych rejonach Włoch, a wielu z nich wyemigrowało na stałe po złupieniu miasta przez wojska cesarskie w 1527 r., przenosząc awangardowe rozwiązania na prowincję. W Genui wczesne zainteresowanie nowymi dekoracjami było zasługą Andrei Doria – admirała Karola V – który zaprosił Pierina del Vaga i jego asystentów do ozdobienia swojego pałacu. Ustanowione przez Dorię trwałe rządy zapoczątkowały okres rozkwitu miasta, pozwalający na ozdobienie licznych kościołów oraz rezydencji rodowych. Wśród tych ostatnich należy wspomnieć Palazzo Imperiale, wzniesiony ok. 1560 r. przez Giovanniego Battistę Castella, gdzie stiukowe putta wykonane przez Marcella Sparza zdobią górną kondygnację fasady. Jego warsztat zatrudnił też Niccolo Lomelli w Palazzo Podestà¹³⁶.

¹³⁵ Beard 1988, s. 31–37, 41, 45.

¹³⁶ Beard 1988, s. 38–39.

W Wenecji pierwszym spektakularnym dziełem sztukatorstwa była dekoracja Scala d'Oro w Pałacu Dożów, wykonana na przełomie 1559 i 1560 r. przez Alessandra Vittorię wraz z licznymi pomocnikami. Dekoracje ze stiuku często stosował w projektowanych przez siebie budowlach Andrea Palladio. Stale współpracował on ze sztukatorami, do których oprócz Vittorii należeli Bartolomeo Ridolfi, Ruggiero Bescapè i Domenico Fontana. Według projektów Palladia wykonano dekoracje sal dell'Anticollegio i delle Quattro Porte w pałacu Dożów. W tym ostatnim wnętrzu stiuki autorstwa Giovanniego Battisty Cambi zw. Bombarda uzupełniono malowidłami Tintoretta. Szczególną rolę odgrywają sztukaterie w dekoracji sceny Teatro Olimpico w Vicenzy i ceglanych elewacji tamtejszej Loggia del Capitaniato. W tej technice ozdobiono też wnętrza kaplicy zw. Tempietto Barbaro w Maser oraz nimfeum przy tamtejszej willi, gdzie obok Alessandra Vittorii miał też pracować zleceńodawca – Marcantonio Barbaro, hobbistycznie zajmujący się rzeźbą. Bogaty wystrój sztukatorski otrzymała też kopuła słynnej Villa Rotonda¹³⁷, której dekorację skomponowano w oparciu o kartuszone obramienia pół, później często stosowane w czasach kaplic kopułowych. W następnym stuleciu sztukaterie zyskały dużą popularność w głównych miastach weneckiej *Terraferma*, o czym świadczy bogaty wystrój kościołów Santa Maria Maggiore w Bergamo czy Santa Maria delle Grazie w Brescii, których wnętrza pokryto stiukowymi obramieniami i rzeźbami, rozmieszczonymi na tle imitującym mozaikę.

W l. 1536–1541 ozdobiono stiukami wnętrza Stadtresidenz w Landshucie, jednak kolejne istotne dekoracje na terenie Bawarii – w Rezydencji monachijskiej, wznoszonej pod kierunkiem Friedricha Sustrisa – powstały dopiero w l. 1581–1588¹³⁸. Zwiększenie napływu artystów włoskich do Czech (a za ich pośrednictwem także do innych krajów Europy Środkowej) wiązało się z objęciem tamtejszego tronu przez Habsburgów, którzy manifestowali swoje imperialne ambicje poprzez artystyczne nawiązania do sztuki cesarstwa rzymskiego. Spowodowało to zmianę artystycznych trendów, którym poddawała się także arystokracja. Wiadomo ze źródeł, że stiukowe figury składały się na wystrój podwiedeńskiego pałacu Neugebäude, wykonany w 1576 r. przy udziale Giovanniego da Bologni, Bartholomaeusa Sprangera i Hansa Monta. Wyobrażenie o ich charakterze mogą dać stiuki zamku w Buczowicach z l. 1567–1583, których najokazalszym elementem są posągi *Diany, Europy, Marsa i Cesarza Karola V*, umieszczone na tle malowanych pejzaży. Wybitnym przykładem

¹³⁷ Beard 1988, s. 38–40; Fogliata, Sartor 2004, s. 30–40.

¹³⁸ Beard 1988, s. 37.

³⁸ inspiracji antykiem są dekoracje sztukatorskie willi Gwiazda, zbudowanej w 2. poł. l. 50. XVI w. dla arcyksięcia Ferdynanda, gdzie bogactwo zdobień wewnątrz tworzy wyraźny kontrast z surowym opracowaniem elewacji. Silnie antykizujące jest opracowanie reliefu, a także obramienia pól, które nie dominują nad scenami figuralnymi. Wzorem antycznym towarzyszyły tu z pewnością inspiracje dziełami Rafaela i Giulia Romana. Zagadnienie autorstwa tych dekoracji pozostaje otwarte. Hipoteza wiążąca je z Andream Marią Aostallim i Giovannim Campione nie jest przekonująca, ponieważ obaj byli muratorami, a nie rzeźbiarzami czy sztukatorami. Autorstwo tego dzieła próbowano związać z Antoniem Brocco, identyfikowanym ze sztukatorem Antonem Brackem, który pracował dla arcyksięcia Ferdynanda w r. 1571, prawdopodobnie przy dekoracji sztukatorskiej zamku Ambras, wznoszonego przez budowniczego Gwiazdy – Giovanniego Lucchese. Obie te dekoracje różnią się jednak opracowaniem motywów. Jakości artystycznej stiuków Gwiazdy nie dorównały dekoracje zamku Griespeków w Nelafozeves (po 1560) ani w willi Kratochvíle (po 1585)¹³⁹. Do silnie antykizujących dekoracji należą też stiuki kaplicy zamkowej w Telczy (l. 70. XVI w.) i pawilonu ogrodowego w Jindřichów Gródku (Jindřihův Hradec), wykonane w l. 1594–1597 przez Giovaniego Pietra Martinolę¹⁴⁰. W 2. poł. w. XVI pierwsze italianizujące dekoracje powstają również w innych krajach środkowoeuropejskich. Na Węgrzech takim przełomowym dziełem są sklepienia zamku w Preszburgu (obecnie Bratysława; po 1552)¹⁴¹, a w Polsce sztukaterie ratusza w Poznaniu z r. 1555¹⁴².

*

Dalszy rozwój dekoracji sztukatorskich we Włoszech wyznacza sprowadzenie na Watykan artystów pracujących wcześniej przy Villa Giulia dla Piusa IV. Zostali oni zatrudnieni przy dekoracji Dziedzińca Belwederskiego i niewielkiej willi w papieskich ogrodach. Prace przy niej rozpoczęto w r. 1558 z inicjatywy Pawła IV, a do r. 1561 kontynuował je Pius IV, od którego budowla wzięła nazwę (Casina Piusa IV). Elewacje oraz wnętrza budynku mają bogatą dekorację, której skomplikowana ikonografia dotyczy chrztu Chrystusa oraz władzy papieskiej. Według Vasariego autorem

¹³⁹ Preiss 1986, s. 19, 50–55; Schemper 1983, s. 23.

¹⁴⁰ Beard 1988, s. 43.

¹⁴¹ Zob. Rusina 1983, s. 7, 10.

¹⁴² Zob. Jakimowicz 2004. Proste sklepienia kasetonowe, uzupełnione malowaną ornamentyką, stosowano też ok. 1550 r. na Mazowszu – w Pułtusku, Brochowie i Broku (Wardzyński 2001). Są one ważnym dowodem rozpowszechnienia nowożytnego sposobu zdobienia sklepień na prowincji, choć nie mają dekoracji rzeźbiarskiej.

jej projektu był Pirro Logorio, który pracował też przy budowie willi wznoszonej w Tivoli dla kardynała Ippolita II d'Este. Znajdująca się w jej ogrodach grota Diany została ozdobiona sztukaterią z przedstawieniami *Bogini łowów* i *Hipolita*. Bogatą dekorację otrzymały również apartamenty kardynała na I piętrze, a na parterze tzw. Salotto, gdzie znajduje się ozdobiona stiukiem fontanna ścienna, a także sklepienie z herbami i dekoracją groteskową oraz postaciami bogów¹⁴³.

W 2. poł. w. XVI sztukaterie stały się chętnie używanym elementem dopełniającym architekturę najbardziej prestiżowych budowli. Należy do nich kościół Il Gesù, wznoszony od r. 1573 według projektu i pod kierunkiem Giacomina da Vignoli, gdzie w tej technice wykonano część dekoracji kaplic, a być może także sklepienia, które ukończono już po śmierci architekta, a obecnymi malowidłami pokryto wiele lat później. Bogatą sztukaterią ozdobiono też korytarz w pałacu Apostolskim znany jako Galeria delle Carte Geografiche. Spośród dekoracji rzymskich pocz. w. XVII na uwagę zasługują dzieła Prospera Bresciana – autora dekoracji watykańskiej Capella Paolina i kościoła S. Eligio degli Orefici. Jego uczeń – mediolańczyk Ambrogio Buonvicino pracował w bazylice watykańskiej, w S. Maria Maggiore (1611) i pałacu Kwirynalskim (1617–1618). W zbliżonym czasie Carlo Maderna wykonał projekty stiuków głównej klatki schodowej Palazzo Mattei di Giove i kościoła S. Maria della Vittoria. Ponadto ok. 1600 r. w kościele San Bernardo alle Terme ustawiono osiem wielkich stiukowych posągów świętych, wykonanych przez Camillo Marianiego¹⁴⁴.

Do późniejszych kontynuatorów stylu antykizującego należeli Giovanni Battista Ricci, który ozdobił sztukaterią portyk bazyliki watykańskiej, a w kaplicy Najśw. Sakramentu wykonał stiukowy relief przedstawiający *Salomona dogłdającego budowy nowej świątyni*, oraz Alessandro Algardi, który od 1625 r. pracował w Rzymie przy odnawianiu antycznych posągów. Wykonał on stiukowe figury *św. Jana Chrzciciela* i *św. Marii Magdaleny* w kaplicy Bandinich przy S. Silvestro al Quirinale oraz projekty dekoracji willi Doria Pamphilj. Na pocz. l. 50. zatrudniono go do kierowania pracami sztukatorskimi w kościele S. Ignazio¹⁴⁵.

W sztukatorstwie znalazł odzwierciedlenie przełom, jaki dokonał się w sztuce rzymskiej 2. ćw. XVII w. Dla Giovanniego Lorenza Berniniego stiuk był jednym z elementów pozwalających na uzyskanie *bel composto degli arti*, a jego współpracownicy posługiwali się tą techniką biegle i z dużą wrażliwością. Bernini został głównym

¹⁴³ Beard 1988, s. 37–38.

¹⁴⁴ Beard 1988, s. 40, 44–45, 50.

¹⁴⁵ Beard 1988, s. 48–49.

budowniczym bazyliki watykańskiej po śmierci Maderny w 1629 r. W maju tego roku przystąpił on do dekoracji filarów dźwigających kopułę, samodzielnie wykonując figurę św. Longina, a wspólnie z Franceskiem Mochim – św. Weroniki, podczas gdy jego uczeń Andrea Bolgi wyrzeźbił posąg św. Heleny, zaś François Duquesnoy – św. Andrzeja. Przed realizacją kamiennych figur wszyscy artyści sporządzili ich stiukowe modele w skali 1:1. W końcu l. 40. zespół rzeźbiarzy pracujących pod kierunkiem Berniniego wykonał też wielkie stiukowe figury w nadłuczach arkad nawy bazyliki watykańskiej, a dekadę później ozdobił w podobny sposób kościół S. Maria del Popolo. Przykładem pracy zbiorowej warsztatu Berniniego jest Cathedra Petri, zbudowana z marmuru, brązu i stiuku, z którego Antonio Raggi wykonał glorię. Jest on również autorem stiukowej kotary w tle posągu *Konstantyna Wielkiego* (1654–1658) i dmących w trąby aniołów nad wejściem do Scala Reggia. Raggi pracował też przy dekoracji kaplicy Chigich przy S. Maria del Popolo i chórków muzycznych w tej świątyni, a także w S. Andrea al Quirinale i w kościele w Castel Gandolfo, gdzie w stiuku wykonano figury w pendentywach. Największym dziełem Raggiiego są sztukaterie w kościele Il Gesù z ok. 1670 r., w których wyraźnie doszedł do głosu późny styl Berniniego, widoczny np. w kaplicy Fonseca przy S. Lorenzo in Lucina. Malowidło na sklepieniu Il Gesù, wykonane przez Baccię (Giovanniego Battistę Gaulliego) w l. 1676–1679, zostało wpisane w bogatą złożoną ramę utrzymaną przez anioły autorstwa Raggiiego. Niektóre z nich zostały przykryte przez późniejsze freski Baccicii. Ten motyw trójwymiarowości przechodzącej w dwuwymiarowość zyskał wkrótce ogromną popularność. Raggi, przy udziale wielu pomocników, wykonał też figury w obramieniach okien nawy i transeptu¹⁴⁶.

Francesco Borromini – drugi najwybitniejszy architekt tamtych czasów – zaczynał swoją karierę jako rzeźbiarz dekorator w warsztacie Carla Maderny przy budowie bazyliki św. Piotra¹⁴⁷. Nie należy się więc dziwić, że chętnie stosował on dekoracje sztukatorskie we wznoszonych przez siebie budowlach. Najczęściej były to białe stiuki, podczas gdy Bernini chętnie posługiwał się barwą. Duże znaczenie mają dekoracje sztukatorskie kościoła w S. Carlo alle Quattro Fontane, wykonane przez Giuseppa Bernasconiego i pomocników. Bernasconi urodził się w Riva San Vitale, a jeden z jego asystentów – Andrea di Bianchi – w pobliskim Campione. Byli więc krajanami Borrominiego, który zatrudniał ich chętniej niż innych sztukatorów poznanych dopiero w Rzymie. Współcześnie z berninowską dekoracją bazyliki

¹⁴⁶ Beard 1988, s. 46, 49–50; Montagu 1992, s. 134–139.

¹⁴⁷ Blunt 1979, s. 16–17.

watykańskiej pod kierunkiem Borrominiego ozdabiano rzymską katedrę, gdzie powstał duży zespół stiukowych płaskorzeźb, a od 1669 r. pracowano nad dekoracją sztukatorską kościoła S. Ivo. W tym czasie ozdabiano też wnętrze Palazzo Farnese, na zlecenie jego nowego właściciela – Orazia Falconieriego¹⁴⁸.

Trzecią osobistością, mającą duży wpływ na rozwój dekoracji sztukatorskich, był Pietro da Cortona. Zaczynał jako malarz, później stał się architektem i dekoratorem, a projektowane i realizowane przez niego wystroje wnętrz stanowią mistrzowskie przykłady połączenia malarstwa i rzeźby. W l. 1641–1647 pracował on nad dekoracją florenckiego Palazzo Pitti. Następnie zatrudniono go w kościele S. Maria in Valicella, gdzie również połączono freski i dekoracje sztukatorskie. Będąc pierwszym na tę skalę kompleksowym wystrojem wnętrza, dzieło to odegrało znaczącą rolę w popularyzacji łączenia malarstwa i rzeźby. W następnych latach Cortona pracował nad ozdobieniem kaplic przy kościołach S. Marco i (prawdopodobnie) S. Lorenzo in Damaso, a także zaprojektował stiuki w SS. Ambrogio e Carlo al Corso, które wykonano już po jego śmierci. Wyrafinowaną dekorację, umiejętnie łączącą stiuk z trawertynem, Cortona zastosował też w kościele SS. Luca e Martina, gdzie po śmierci artysty pracami kierował jego uczeń Ciro Ferri¹⁴⁹.

W l. 60. liczącym się architektem został Carlo Rainaldi. Jako sztukatorzy pracowali dla niego Melchiorre Cafà, Giovanni Antonio Mazzuoli i Francesco Cavallini, znany jako autor figur świętych w kościele SS. Ambrogio e Carlo z l. 1678–1682. Stiuk stosowali też liczni mniej znani architekci. Jednym z wybitniejszych przykładów jest laterańska kaplica Lancellottich, zaprojektowana przez Antonia de’Rossi i ozdobiona stiukami Filippa Carcaniego. Należy także wspomnieć dwie niewielkie kaplice – Avila przy bazylice S. Maria in Trastevere (ok. 1685) i św. Cecylii przy S. Carlo ai Catinari (1691) zaprojektowane przez Antonia Gherardiego, który do kształtowania ich przestrzeni po mistrzowsku wykorzystał naturalne światło¹⁵⁰. Inspiracje rzymskimi dziełami Berniniego i jego kontynuatorów są widoczne w sycylijskiej twórczości Giacomina Serpotty (1656–1732), który doprowadził technikę sztukatorską do niezrównanego mistrzostwa. Spośród jego dzieł do najciekawszych należy niezwykle bogaty wystrój Oratorio S. Cita w Palermo ze słynnym reliefem przedstawiającym bitwę pod Lepanto (po 1688) i dekorację kościoła S. Spirito w Agrygencie (1693–1695)¹⁵¹.

¹⁴⁸ Beard 1988, s. 47–48, Montagu 1992, s. 126–127.

¹⁴⁹ Beard 1988, s. 48; Cerutti Fusco, Villani 2002.

¹⁵⁰ Beard 1988, s. 49, 50.

¹⁵¹ Beard 1988, s. 51–52.

*

Obok Rzymu najważniejszym centrum sztukatorstwa stał się Mediolan – miasto będące prężnym i bardzo samodzielnym ośrodkiem artystycznym, a także miejscem, gdzie zachowały się okazałe stiukowe rzeźby średniowieczne. Różnorodność tamtejszych dekoracji sztukatorskich można prześledzić chociażby w kościele S. Maria Maggiore, gdzie obok oszczędnych zdobień z listew zasłaniających średniowieczne żebrowania zastosowano też niezwykle oryginalne kompozycje figuralne – wyjątkowo eleganckie, stopniowo wychodzące z tła anioły z *arma passionis* w kaplicy

52 Saulich czy dużą grupę ukazującą opiekę Matki Boskiej we wsch. przęśle nawy gł.¹⁵²

Nie należy się więc dziwić, że artyści pochodzący z Księstwa Mediolanu odegrali znaczącą rolę w rozpowszechnieniu dekoracji sztukatorskich w Europie Środkowej. W większości wywodzili się oni z rejonu wielkich jezior alpejskich w płn. części księstwa – zwłaszcza z okolic Como, Mendrisio, Valsoldy i doliny Intelvi, a także z Lugano, Locarno i Bellinzony oraz sąsiednich terenów, które na pocz. XVI w. włączono do Związku Szwajcarskiego jako baliwaty¹⁵³. Wielu sztukatorów pochodziło również z Engadyny w środkowej Gryzonii, a także z innych regionów pogranicza włosko-szwajcarskiego. W środkowej Europie przybyszów tych nazywano powszechnie Włochami¹⁵⁴, a określenie to stało się z czasem synonimem budowniczego lub kamieniarza¹⁵⁵. Mistrzowie ci działali w całej Italii, krajach środkowoeuropejskich, a nawet w Rosji i Skandynawii. Do ich sukcesu oprócz wysokich umiejętności i znajomości nowych wzorów przyczyniła się też wydajność i szybkość pracy, ponieważ mieli dłuższe dniówki niż artyści miejscowi¹⁵⁶.

Największe zespoły sztukatorów w siedemnastowiecznej Europie powstawały w okolicy jeziora Lugano. Tylko z terenu baliwatu Mendrisio znanych jest ok. 340 rodzin, których przedstawiciele wykonywali zawody artystyczne w XVI–XVIII w. Oszacowanie liczby samych sztukatorów nie jest możliwe, chociaż udało się wyróżnić dzieła 185 warsztatów w 130 kościołach pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego. Genealogie artystów można łatwo prześledzić na podstawie dobrze zachowanych

152 Zob. Bałtrami 1910, s. 1X.

153 Baliwaty te zostały w r. 1803 przekształcone w kanton Tessyn (niem. Tesin, wł. Ticino), dlatego w literaturze przedmiotu pochodzących z nich artystów często błędnie określano mianem tessyńczyków (wł. ticinesi).

154 Preiss 1986, s. 8., 13. Dawniej słowo „Włoch” nie odnosiło się do kraju pochodzenia, ale oznaczało człowieka posługującego się językiem romańskim (zob. np. Mańczak 1992, s. 33).

155 Preiss 1986, s. 13.

156 Preiss 1986, s. 8–9, 13.

ksiąg metrykalnych. Przeciętny poziom artystyczny dekoracji w ojczyźnie sztukatorów nie jest jednak wysoki – najlepsze dzieła tych prowincjonalnych mistrzów powstawały daleko od ich rodzinnych wiosek¹⁵⁷. Często ci migrujący artyści pracowali długo w jednym miejscu, jak to było w przypadku Grazu, a szczególnie Wiednia, gdzie w 1669 r. powstał cech sztukatorów, w którym odgrywali główną rolę¹⁵⁸. Przyczyną takiego stanu rzeczy było konsekwentne dążenie tych mistrzów do rekrutowania uczniów i pomocników spośród krewnych i współziomków¹⁵⁹. Często zdarzało się jednak, że musieli oni współpracować także z lokalnymi rzemieślnikami. Na wielu obszarach, do których z pewnością należała również Małopolska, konkurencję dla sztukatorów z krajów alpejskich stworzyli wkrótce miejscowi snycerze, kamieniarze lub muratorzy, wykonujący dekoracje w mniej szlachetnej zaprawie lub tynku. Przeważnie były one słabsze artystycznie niż dzieła przybyszów, ale zapewne także znacznie tańsze i łatwiejsze w realizacji. Niektórzy ich wykonawcy nauczyli się z czasem dość umiejętnie naśladować italianizujące formy stosowane przez zagranicznych mistrzów, dzięki czemu byli w stanie sprostać oczekiwaniom nawet bardziej wymagających odbiorców.

Rola artystów pochodzących znan wielkich jezior pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego w życiu artystycznym innych regionów Europy była z pewnością znaczna. Trzeba też jednak wspomnieć o tendencji do jej przeceniania, która została ostatnio wnikliwie przeanalizowana przez Rafała Quirini-Popławskiego na przykładzie sztuki średniowiecznej. Źródłem przekonania o wyjątkowości tamtejszych mistrzów okazała się literatura z 2. poł. XIX, której autorzy dążyli do wykreowania symboli pomocnych w zintegrowaniu państwa włoskiego, jednoczonego pod berłem północnowłoskiej dynastii sabaudzkiej. Na przykładzie twórczości artystów pochodzących z szeroko pojętych okolic jeziora Como, starano się więc wykazać ciągłość kultury włoskiej od czasów cesarstwa rzymskiego aż po okres nowożytny. Artystów tych nazywano komaskami, początkowo uznając za ich kolebkę malowniczą wysepkę na jeziorze Como, a z czasem jego coraz szerzej

157 Beard 1988, s. 52, 57–58.

158 Schemper 1983, s. 10. Licząca się lokalna konkurencja dla artystów z krajów alpejskich powstała w Bawarii, gdzie tzw. szkoła wessobrunńska wykształciła się przy tamtejszym opactwie benedyktyńskim. W ciągu XVII i XVIII w. działało tam ponad 600 budowniczych i sztukatorów, co stanowi ogromną liczbę w porównaniu z 50 mistrzami z Vorarlbergu (Beard 1988, s. 65). W stiukach artystów z Wessobrunn podziały geometryczne i liściasta ornamentyka wyraźnie przeważają nad rzeźbą figuralną (zob. Rohrmann 2010).

159 Wardzyński 2008, s. 429–430. Tam starsza literatura.

pojmowane okolice, przy czym zdarzało się, że niektórym mistrzom przypisywano takie pochodzenie zupełnie bezpodstawnie. Okazało się również, iż sama nazwa komasków, wywodzona od poświadczonego źródłowo terminu *magistri commacini*, nie pochodziła od nazwy miasta, ale była pospolitym określeniem wędrownych warsztatów budowlanych¹⁶⁰.

*

Z ogromnej liczby dzieł siedemnastowiecznego sztukatorstwa w Europie Środkowej trudno wybrać przykłady najbardziej reprezentatywne czy też wskazać te najbliższe dziełom małopolskim. Zasadne wydaje się jednak przedstawienie krótkiego przeglądu najistotniejszych dzieł w poszczególnych krajach. W Bawarii ważną grupę artystów tworzyła rodzina Zuccalli. Giovanni Battista w l. 1661–1663 wykonał dekoracje kościoła św. Wawrzyńca w Kempton, a jego starszy syn Giovanni Pietro pracował w monachijskim kościele Teatynów, zaprojektowanym w 1667 r. przez pochodzącego z Bolonii Agostina Barellego i wznoszonym pod kierunkiem Enrica Zucallego. Dużym zespołem sztukatorów pracujących w tej świątyni kierował Giovanni Niccolo Perti¹⁶¹, członek kolejnej rodziny artystycznej, z której być może pochodził Pietro Perti, autor dekoracji kościoła Kanoników Regularnych na wileńskim Antokołu. Oba wnętrza łączy wykonanie całości wystroju w białym stiuku, który posłużył też do ukształtowania znacznej części małej architektury. Zbliżona ornamentyka, a nawet formy niektórych figur mogą sugerować, że Pietro Perti brał udział w wykonaniu dekoracji monachijskiej.

Do ważniejszych dzieł sztukatorstwa w innych krajach niemieckich należy dekoracja stropów zamku Güstrow z i. ćw. xvii w., odznaczająca się skomplikowaną ikonografią przy raczej prymitywnym wykonaniu¹⁶². Natomiast wśród monumentalnych dekoracji wewnątrz kościelnych należy wymienić dekorację zachodniej apsydy katedry trewirskiej, wykonaną w 1668 r. przez warsztat Domenica Rossiego¹⁶³. Wśród ważnych dzieł sztukatorstwa z ostatniej trzecji xvii w. należy wymienić przede wszystkim frankońskie dzieła rodziny Brennich w Würzburgu, Ebrach i Bambergu oraz wykonaną z ich udziałem dekorację kościoła w bawarskim Benediktbeuren¹⁶⁴. Stosunkowo rzadko dekoracje sztukatorskie stosowano w Niderlandach, jednak

tamtejsi rzeźbiarze potrafili doprowadzić tę technikę do niezrównanego mistrzostwa, o czym świadczą wielkie kompozycje Lucasa Faydherbe'a w kościele Matki Boskiej z Hanswijk w Mechelen¹⁶⁵.

W krajach rządzonych przez Habsburgów do spopularyzowania dekoracji sztukatorskich przyczynił się wzmożony ruch budowlany, związany z mecenatem cesarskim, zwłaszcza w Wiedniu i Grazu, a także ambicje artystyczne biskupów salzburskich. Impulsem dla wznoszenia i dekorowania kościołów było też realne zagrożenie protestantyzmem¹⁶⁶. Duże wnętrza często ozdabiano stiukami stopniowo, w miarę zdobywania funduszy na wykonanie poszczególnych partii dekoracji, a prace te niejednokrotnie trwały przez niemal całe stulecie, przy czym późniejsi dekoratorzy starali się czasem naśladować już istniejące dzieła. Działo się tak zwłaszcza w przypadku kaplic, które najczęściej powierzano osobnym fundatorom z przeznaczeniem na mauzolea. Podobnie było w przypadku wiedeńskiego kościoła Dziewięciu Chórów Anielskich (zw. Kirche am Hof), którego nawę po objęciu świątyni przez jezuitów stopniowo ozdobiono figurami stojących aniołów. Bardziej urozmaicone są sztukaterie nawy w Klosterneuburgu, gdzie wyraźnie zróżnicowano dekoracje poszczególnych przęseł oraz par kaplic, powierzając ich wykonanie różnym artystom, co pozwoliło osiągnąć efekt malowniczej różnorodności. Różnorodne są również sztukaterie w kaplicach przy kościołach bernardyńskich w Wiedniu i Salzburgu. Na przykładzie tego ostatniego zespołu stiuków można łatwo prześledzić etapy ewolucji form rzeźby i ornamentyki¹⁶⁷. Stopniowo powstawała też dekoracja wiedeńskiego kościoła Benedyktynów zw. Schottenkirche, którego ozdabianie rozpoczęto w r. 1638, a kończono w l. 90., kiedy to powstały dekoracje na sklepieniu prezbiterium, złożone z delikatnej wici akantu¹⁶⁸.

Dziełem wyjątkowym pod względem okazałości i jednolitości stylistycznej jest dekoracja katedry w Salzburgu, jednak całościowe wystroje sztukatorskie są charakterystyczne raczej dla 2. poł. stulecia i zdominowane przez wnętrza świątyni w obrębie wielkich opactw. Do wybitniejszych przykładów należą kościoły w Garsten i Schlierbach, zbudowane i ozdobione przez członków rodziny Carlonich, której głównym sztukatorem był Giovanni Battista (1668–1707). Jego dzieła odznaczają się

160 Quirini-Popławski 2007, s. 47–51.

161 Beard 1988, s. 64–65.

162 Literaturę na temat zamku podaje Kaczmarek 2006, s. 171–172, przyp. 9.

163 Beard 1988, s. 65.

164 Heunoske 2010.

165 Lettany (b.d.), s. 23–25.

166 Schemper 1983, s. 10–11. Według spisu ludności z r. 1562 ponad połowa mieszkańców Dolnej Austrii była protestancka.

167 Schemper 1983, s. 28–31, 49–62.

168 Schemper 1983, s. 69–73.

wyjątkowo wysokim poziomem artystycznym oraz realizmem rzeźb wkomponowanych w wyraźnie obramowane pola. W ramach dużego zespołu dekoratorów zatrudnionych w Garsten pracowali m.in. brat Giovanniego – malarz Bartolomeo, który był czynny także w Linzu i Innsbrucku, a zapewne także w Sankt Florian – oraz Giovanni Pietro Camuzzi i Domenico Garon. W Kremsmünster Carlone ozdabiał średniowieczny kościół, podporządkowując dekorację układowi starszych sklepień. Jego najwybitniejszym dziełem jest jednak dekoracja katedry w Pasawie, której odbudowa po pożarze rozpoczęła się w 1668 r. pod kierunkiem Carla Luragha. Wnętrze ozdobiono masywnymi stiukami o niespotykanym wcześniej rozmachu i jakości artystycznej. Na terenie Bawarii Carlone pracował również w pasawskim kościele Jezuitów, a pod koniec stulecia w cysterskiej świątyni w Waldsassen¹⁶⁹. Wśród ważnych dzieł sztukatorstwa na terenie Austrii należy wymienić dekoracje Mauzoleum w Grazu oraz kościoła pielgrzymkowego w Mariazell, ale przełomowe znaczenie ma skromniejsza od nich rozmiarami dekoracja wiedeńskiego kościoła Serwitów. Jego budowę, trwającą w l. 1661–1670, prowadzili kolejno Carlo Martino Carlone i Carlo Canevale. W ostatnim roku prac powstały sztukaterie Giovanniego Battisty Barberiniego (Barbariniego), łączące dynamiczne i jednocześnie swobodne upozowanie figur z nowatorską ornamentyką, dla której najbardziej charakterystyczny jest motyw odsłanianej przez putta kotary. Artysta pochodził z wioski Laino d’Intelvi, a uczył się w Genui u Ercola Ferraty i w rzymskim warsztacie Berniniego. Inspiracje twórczością tego drugiego widać w stiukowych figurach Barberiniego w kolegiacie w Bellinzonie oraz w dekoracjach kościołów S. Cecilia w Como i S. Lorenzo w jego rodzinnym Laino. Od jego wiedeńskiego dzieła zależny jest zapewne wystrój kościoła w Nowym Mieście nad Wagiem (Vágújhely), wykonany może przez jego współpracowników¹⁷⁰. Z Barberinim współpracował Giovanni Battista Colomba, który pracował w Austrii¹⁷¹ oraz w Pradze przy dekoracji na Hradczanach, a w 1690 r. osiadł w Warszawie, gdzie zmarł ok. 1700 r.¹⁷²

Odmienne od tych dzieł, konserwatywną odmianę dekoracji stosowali sztukatorzy zrzeszeni w wiedeńskim cechu. Byli wśród nich Donato Rueber i Giovanni Castelli, którzy pracowali przy dekoracji zamku Petronell i kościoła w Göttweig. W obu przypadkach współpracowali oni z nienależącym do cechu Georgiem Piazollem. Związek ze stylem wiedeńskich sztukatorów cechowych mają liczne dekoracje morawskie

169 Beard 1988, s. 60, 63, 64.

170 Aggházy 1981, s. 150–152; Schemper 1983, s. 135–136, 151, 165; Beard 1988, s. 57.

171 Beard 1988, s. 61.

172 Preiss 1986, s. 260.

i węgierskie – m.in. w pawilonie ogrodowym w Kromieryżu w kościołach na Świętej Górze (Svatym Kopečku) koło Olomuńca i Jezuitów w Jawarynie (Győr), ozdobione grubymi, mięsistymi kartuszami i figurkami puttów¹⁷³.

Na Węgrzech dekoracje stiukowe szybko stały się popularnym elementem wystroju rezydencji. W zamkach Bernstein (Borostyánkő) i Rechnitz (Rohonc) zostały one zaprojektowane, a może także częściowo wykonywane przez Filiberta Lucchese’go w l. 40. na zlecenie Adama Batthyány’a. Najczęściej zdobiono kaplice oraz reprezentacyjne sale zw. rycerskimi, a także gabinety, umieszczone czasem – jak w Kobersdorf (Kabold) – w alkierzowych basztach¹⁷⁴. Około połowy stulecia Andrea Bertinelli (Bertinalli) na zlecenie Franciszka Nádasdy’ego ozdobił zamek Sárvár oraz kościół Serwitów w Loretto (Loretto w komitacie Sopron), a ok. 1670 r. wykonał dekoracje fasady i dziedzińca zamku Esterházy’ch w pobliskim Eisenstadt (Kismarton)¹⁷⁵. Okazałe barwione sztukaterie o modelunku bardzo zbliżonym do wspomnianych wyżej dzieł zdobią też kaplicę zamkową w Bojnicach (Bajmóc) i sala terrena w Czerwonym Kamieniu (Vöröskő). W tej ostatniej rezydencji w l. 1654–1657 udekorowano sklepienia całego ciągu pomieszczeń oraz kaplicy urządzonej w jednej z baszt, powierzając ozdobienie poszczególnych wnętrz różnym sztukatorom. Najwybitniejszym z nich był Francesco Bussi, któremu powierzono ozdobienie sala terrena¹⁷⁶. Jeszcze bardziej zróżnicowany jest największy chyba zespół sztukaterii na historycznych Węgrzech, zdobiący kościół Jezuitów w Tyrnawie (Nagyszombat). W l. 1639–1649 dekorację kilku tamtejszych kaplic wykonał Giovanni Battista Rosso, a w 1655 r. Jacopo Tornini ozdobił wnętrza według tego samego wzoru¹⁷⁷. Plastyczne sztukaterie kaplic kontrastują z cienką wicią akantu na sklepieniu nawy, która jest od nich późniejsza, podobnie jak dekoracja nawy kościoła tego zakonu w Szopronie, gdzie zastosowano już ornamenty regencyjne, podczas gdy dekoracja kaplic, złożona z grubych liści i mięsistych kartuszy, przypomina miejscami dekorację fary w Nowym Mieście nad Wagiem. Tamtejsze bardzo różnorodne kolorowe stiuki, złożone z wielu pełnoplastycznych figur, nadały wnętrzu niezwykle oryginalny wyraz¹⁷⁸. Wybitny artystycznie, choć zróżnicowany zespół tworzą też dekoracje

173 Schemper 1983, s. 110–111, 134, 165. Na temat morawskich sztukaterii z ostatniej tercji w. XVII zob. Zapletalová 2010.

174 Schemper 1983, s. 90, 101.

175 Aggházy 1981, s. 145, 148; Beard 1988, s. 67–68.

176 Zob. Fidler 1998 b; Medvecký 2002

177 Aggházy 1981, s. 147, 148; Medvecký 1998 a; Medvecký 1998 b.

178 Aggházy 1981, s. 150; Benacová 1998.

66 kaplic przy kościele Jezuitów w Jawarynie. W przylegającym do niego kolegium ozdobiono salę mieszczącą aptekę i klatkę schodową, gdzie wśród bujnej dekoracji ornamentalnej powstały wyjątkowej klasy reliefowe sceny i postaci puttów¹⁷⁹.

67 W XVII w. jednym z najważniejszych centrów sztukatorstwa była Praga, gdzie – inaczej niż w Bawarii – całe to rzemiosło pozostawało w rękach włoskich¹⁸⁰. Na szczególną uwagę zasługują dekoracje powstałe dzięki mecenasowi Albrechta Wallensteina, zwłaszcza w jego praskim pałacu, wzorowanym na rezydencjach cesarskich w Wiedniu i Pradze¹⁸¹. W starszej literaturze dominowała opinia, że głównym projektantem i wykonawcą stiuków w pałacu budowanym pod kierunkiem Andrei Spezzy, był Baccio Bianco¹⁸². Jednak z zachowanych źródeł nic takiego nie wynika, a dokumenty, w tym autobiograficzny szkic samego Bianca, dotyczą wyłącznie malowideł¹⁸³. Bezpodstawna jest również teza o autorstwie Giovanniego Pieroniego. Umieszczone w loggii inicjały „DC” i „SC” (nad wejściem w jej pd. ścianie, wraz z datą 1629) mogą się odnosić do pozostających na usługach Wallensteina sztukatorów Domenica Canevalloniego i Santina Gallego¹⁸⁴. Specyficzną sygnaturą tego ostatniego artysty jest najprawdopodobniej wizerunek koguta, umieszczony w wielkiej sali, na tarczy w jednej z kompozycji panopliowych, obok daty 1623.

68 Do najwybitniejszych siedemnastowiecznych sztukatorów działających w Czechach należał Giovanni Bartolomeo Cometa, który do Pragi przybył w połowie stulecia z Linzu. W l. 1651–1653 ozdobił jezuicki kościół Najśw. Salwatora, w r. 1654 kościół Joannitów (Panny Marie pod Řetězem), a w pocz. l. 60. kościół Irlandzkich Franciszkanów (Hibernów) naprzeciwko bramy Prochowej. Pracował też na Świętej Górze koło Przybramu oraz na Łużycach, gdzie wykonał stiuki w Mużakowie, budziszyńskim zamku Ortenburg¹⁸⁵, a także, wspólnie z Giuliem Vanettim, w kościele klasztoru Cystersów w Neuzelle¹⁸⁶. Ok. 1654 r. Domenico Rossi i Andrea Cyrus wykonali stiuki zamku w Nachodzie¹⁸⁷, a w zbliżonym czasie powstała też dekoracja

179 Igaz 2007, s. 29–31.

180 Preiss 1986, s. 254.

181 Karner 2007, s. 128.

182 Taką opinię prezentuje m.in. Beard 1988, s. 67.

183 Zob. Karner 2007, s. 127.

184 Preiss 1986, s. 250, 252.

185 Preiss 1986, s. 256, 262. Tam informacja o zatrudnieniu Comety w opactwie Cystersów Altzelle koło Miśni, które w XVII w. już nie istniało.

186 Töpler 2000, s. 4.

187 Beard 1988, s. 67.

69 pawilonu ogrodowego zamku w Gorzanowie. Wyższy poziom artystyczny osiągnęły dekoracje z ostatniej trzeciej wieku, wśród których należy wspomnieć sztukaterie fary w Kłodzku (Andrea Carove, 1673)¹⁸⁸ oraz kościoła klasztorowego w Broumowie. To ostatnie dzieło rozpoczął w 1689 r. Antonio Soldati, a po jego śmierci ukończył jego bratanek Tommaso¹⁸⁹, który pracował również w kościele św. Ignacego na praskim Nowym Mieście¹⁹⁰. Z następnej dekady pochodzą stiuki w pałacach Michnowskim i Lobkowickim, wykonane przez Giovanniego Domenica Gallego. Do najwybitniejszych praskich rzeźbiarzy końca stulecia należał Ottavio Mosto, zasłużony jako propagator wzorów berninowskich. Przybył on do Czech z Salzburga, gdzie wykonał figury w ogrodzie zamku Mirabell oraz sztukaterie w kaplicy Thunów przy kościele Bernardynów. Mosto pracował również w kościele tego zakonu w Pradze, gdzie wykonał wielkie stiukowe kompozycje wokół okien nad wejściami i, prawdopodobnie, niezachowaną dekorację sklepienia¹⁹¹.

70
71
72
73
74
14
Pierwszy ważny zespół dekoracji sztukatorskich na Śląsku, z ok. poł. w. XVI, zachował się we wnętrzach brzeskiego zamku. Dekorację z rzeźbą figuralną rozpowszechniły się tam dopiero około sto lat później. W pierwszej fazie ozdobiły one przede wszystkim wnętrza kaplic grobowych. Jednym z wcześniejszych przykładów z około połowy stulecia są sztukaterie mauzoleum rodziny von Gaschin przy kościele Dominikanów w Raciborzu. Najokazalszą z tych wczesnych dekoracji, wykonaną przez Domenica Rossiego, otrzymało w r. 1664 mauzoleum Melchiora Hatzfelda w Prusicach. Późniejsze i mniej doskonałe są stiuki zdobiące parę kaplic przy kościele w Borowie i kaplicę Bożego Ciała w Brzegu Głogowskim. Wśród dzieł z ostatniej ćwierci wieku należy wymienić dekoracje zamku i kościoła parafialnego w Prószkowie, wykonane przez Giovanniego Seregniego oraz stiuki w kaplicy w Miłoradzicach, a także w klasztorach henrykowski i lubiąskim¹⁹². Dla sztuki polskiej mają znaczenie dekoracje lubiąskich kaplic św. Benedykta i św. Bernarda, wykonane w l. 1691–1692¹⁹³ przez anonimowego sztukatora, który później pracował na Jasnej Górze. W zbliżonym czasie na Śląsku działał też Domenico del Signore, który wykonał sztukaterie

188 Zob. Kołaczkiwiczowa 1998, s. 342, przyp. 13.

189 Preiss 1988, s. 255.

190 Beard 1988, s. 67.

191 Preiss 1986, s. 255, 350, 352.

192 Kalinowski 1981, s. 59, 60; Kalinowski 1986, s. 46–48, 86–88; Kołaczkiwiczowa 1998, s. 341–344.

Badacze Ci razem ze stiukami śląskimi omówili dekoracje w Gorzanowie i Kłodzku – miejscowościach, które nie leżały na Śląsku.

193 Wrabec 2010, s. 73.

w opactwach norbertańskich we Wrocławiu i Czarnowasach¹⁹⁴. Na tle tych prac wyjątkowa jest dekoracja kaplicy św. Elżbiety przy wrocławskiej katedrze, której stiukowe elementy wykonali Sebastiano Rossi i Giovanni Simonetti, będąca odosobnionym i wybitnym artystycznie przykładem recepcji aktualnych wzorów rzymskich¹⁹⁵.

*

W Rzeczypospolitej poza Małopolską aż do l. 70. xvii w. dekoracje sztukatorskie należały raczej do rzadkości. W Wielkopolsce jednym z nielicznych wczesnych przykładów jest dość skromna i prymitywna dekoracja kaplicy Gostomskich w Środzie¹⁹⁶, a kolejne ważniejsze dzieła pochodzą dopiero z końca wieku. Na Mazowszu podobnie odosobniona jest niezbyt okazała dekoracja nawy kolegiaty w Łowiczu – będąca jedynym znanym dziełem warsztatu Falconiego poza Małopolską¹⁹⁷.

Nieco więcej sztukaterii powstało na Litwie, gdzie już w końcu l. 20. ozdobiono w ten sposób kaplice św. Kazimierza (I faza) i Wołłowiczowską przy katedrze wileńskiej¹⁹⁸. Charakter tych wczesnych dekoracji jest jednak trudny do określenia, ponieważ oba wnętrza zostały później udekorowane jeszcze okazalszymi stiukami. Kolejnym przykładem jest dopiero datowana na ok. poł. stulecia dekoracja ścian nawy i pendentywów kościoła Karmelitów Bosych w Wilnie. Okazalszy i chyba nieco od niej późniejszy wystrój wielkiej sali pałacu Radziwiłłów w Białej znany jest jedynie z przekazów ikonograficznych¹⁹⁹. Pierwszym naprawdę wybitnym dziełem sztukatorstwa na terenie Wielkiego Księstwa są dopiero dekoracje kościoła w Pożajściu, wykonane przez Giovanniego Merliego w l. 1673–1676. Artystę tego chciano też zatrudnić do dekoracji kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich na wileńskim Antokolu, jednak nie przyjął on tego zlecenia²⁰⁰. Fundator świątyni – Michał Kazimierz Pac sprowadził więc jeszcze zdolniejszych sztukatorów z Como – Pietra Pertiego i Giovanniego Marię Gallego. Ich dzieło, ukończone zasadniczo w r. 1685, przerosło nie tylko wszystkie wcześniejsze sztukaterie w Rzeczypospolitej, ale też bez wątpienia należy do najwybitniejszych dzieł tego typu. Z białego stiuku wykonano nie tylko bardzo bogate ozdoby ścian i sklepień, ale też ogromną liczbę

pełnoplastycznych figur i wielopostaciowych scen w głębokim reliefie, a także nastawy ołtarzowe. Uzupełnieniem tego wystroju było dodanie w l. 1700–1702 ołtarzy w transepcie, które wykonali Giovanni Santini Pensa i Giovanni Capone²⁰¹. Innym wybitnym dziełem Pertiego jest dekoracja kaplicy św. Kazimierza przy wileńskiej katedrze (II faza), ukończona zapewne w r. 1692²⁰². Na przełomie xvii i xviii w. ozdobił on również kościół Trynitarzy na Antokolu²⁰³.

W ostatniej ćwierci xvii w. największym ośrodkiem artystycznym Rzeczypospolitej staje się Warszawa, gdzie dynamiczny rozwój sztukatorstwa rozpoczął się wraz z przyjazdem Józefa Szymona Belottiego. Pracował on w kościele Reformatorów i w pałacu Krasińskich, a także w Wilanowie, gdzie w r. 1681 ozdobił sypialnię królowej. Przy niezwykle okazałych i urozmaiconych dekoracjach wewnątrz tej rezydencji współpracowali z nim inni sztukatorzy. Przyjmuje się, że jeden z nich dekorował pałace w Starym Otwocku Wielkim i Rydzynie, a drugi kaplicę Kotowskich przy warszawskim kościele Dominikanów²⁰⁴.

Ważnym sztukatorem środowiska warszawskiego był też Carlo Giuseppe Giorgioli, który wraz z bratem freskantem pracował dla Stanisława Herakliusza Lubomirskiego przy dekoracji kościoła na Czerniakowie oraz Łazienek Ujazdowskich. Innemu artyście, który wykonał dekoracje pokoju sypialnego w Łazienkach, przypisuje się też autorstwo figur nagrobków w farze w Lesznie²⁰⁵. W Wielkopolsce pracował też sztukator Bianco, zatrudniony przy dekoracji kościoła Jezuitów w Poznaniu, być może tożsamy z Adalbertem Biankim, który ozdobił pałac w Konarzewie. Łączono z nim liczne dekoracje – m.in. kaplicy Matki Boskiej przy poznańskim kościele Franciszkanów oraz kościołów w Gostyniu, Łądzie, Lesznie i Przemęcie²⁰⁶. Z Poznaniem był też związany Bartłomiej Nataniel Wąsowski, jeden z architektów tamtejszego kościoła Jezuitów, znany przede wszystkim jako autor *Krótkiej nauki budowniczej*. Również on zajmował się wykonywaniem stiuków, jednak żadne jego dzieła nie są znane²⁰⁷.

194 Wardzyński 2008, s. 427.

195 Kalinowski 1986, s. 121–124; Kołaczkiewiczowa 1998, s. 342, 344.

196 Miłobędzki 1980, s. 142.

197 Zakrzewska 1977.

198 Jamski 2006, s. 33. Powołując się na opinię Michała Wardzyńskiego stwierdził, że obie kaplice były dekorowane niemal równocześnie przez ten sam zespół rzemieślników.

199 Miłobędzki 1980, s. 404, il. 686.

200 Paknys 2005, s. 29.

201 Czyż 2008, s. 87–94, 169.

202 Czyż 2008, przyp. 222; tam starsza literatura.

203 Jamski 1998.

204 Karpowicz 1983, s. 157–158.

205 Karpowicz 1983, s. 162–164.

206 Por. Karpowicz 1983, s. 164–165.

207 Miłobędzki 1980, s. 53.



16. Pompeje, łaźnie Stabijskie, dekoracja elewacji palestry



17. Pompeje, łaźnie Stabijskie, sklepienie apodyterionu



18. Rawenna, baptysterium Ortodoksów, dekoracja tamburu



19. Cividale del Friuli, S. Maria in Valle, dekoracja wnętrza



20. Mediolan, S. Ambrogio, cyborium



21. Malbork, portal pd. kaplicy św. Anny pod kościołem zamkowym



22. Mediolan,
S. Maria presso
San Satiro,
wnętrze
transeptu



23. Rzym, pałac
Apostolski,
Appartamento
Borgia, sklepienie
Sala dei Misteri



24. Rzym,
Villa Madama,
sklepienie loggi



25. Mantua,
Palazzo del Te,
Sala delle Aquile



26. Mantua,
Palazzo Ducale,
Galleria del
Passerino



27. Mantua,
katedra, wnętrze
nawy gł.



28. Florencja,
Palazzo Vecchio,
dziejziniec



29. Fontainebleau,
pałac, fragment
dekoracji klatki
schodowej



30. Genua,
Palazzo Podestà,
dekoracja sieni



31. Wenecja,
Pałac Dożów,
dekoracja
sklepienia Scala
d'Oro



32. Wenecja,
Pałac Dożów, Sala
dell'Anticollégio,
dekoracja
sklepienia



33. Vicenza,
Teatro Olimpico,
scena



34. Maser,
nimfeum przy
Villa Barbaro



35. Vicenza, Villa
Rotonda, kopuła



36. Brescia,
S. Maria delle
Grazie



37. Monachium,
Rezydencja,
dekoracja przy
Grottenhoff



38. Willa
Gwiazda koło
Pragi, dekoracja
sklepienia
główniej sali



39. Telcz, kaplica
zamkowa,
wnętrze



40. Poznań, ratusz, sklepienie Wielkiej Sieni

41. Rzym, S. Pietro in Vaticano, figura nad arkadą w nawie gł.



42. Rzym, pałac Apostolski, Galleria delle Carte Geografiche, fragment dekoracji sklepienia



44. Rzym, Palazzo Mattei di Giove, fragment dekoracji klatki schodowej



43. Rzym, S. Pietro in Vaticano, Cathedra Petri



45. Rzym, S. Pietro in Vaticano, dekoracja portyku



46. Rzym, kościół Il Gesù, sklepienie



47. Rzym, S. Ivo della Sapienza, wnętrze kopuły



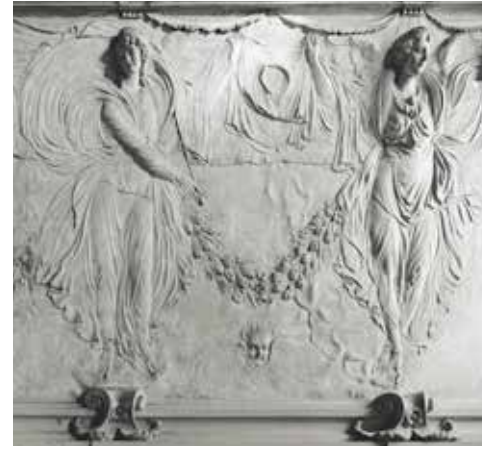
48. Rzym,
S. Giovanni in
Laterano, kaplica
Lancellottich,
wnętrze



49. Rzym,
S. Maria in
Trastevere,
kaplica Avila,
czasza kopuły



51. Palermo,
S. Cita, fragment
dekoracji wnętrza



52. Mediolan,
S. Maria
Maggiore, kaplica
Saulich, fragment
dekoracji wnętrza



53. Mechelen,
kościół Onze-
Lieve-Vrouw
van Hanswijk,
fragment
dekoracji wnętrza



54. Monachium,
kościół
Teatynów, ołtarz
w transepcie



55. Trewir,
katedra,
dekoracja apsydy
zach.



56. Salzburg,
kościół
Bernardynów,
panoramiczny
widok kaplic



57. Klosterneuburg,
kościół
Kanoników
Regularnych,
wnętrze



58. Pasawa,
katedra, dekoracja
sklepień nawy gł.



59. Wiedeń,
kościół Serwitów,
sklepienie nawy



60. Kroměříž,
ogród kwiatowy,
pawilon,
dekoracja kopuły



61. Sárvár,
zamek, wnętrze
jednej z sal



62. Czerwony
Kamień, zamek,
sala terrena



63. Tyrnawa,
kościół Jezuitów,
sklepienie jednej
z kaplic



64. Szopron,
kościół Jezuitów,
wnętrze



65. Nowe Miasto
nad Wągiem,
kościół par.,
fragment
dekoracji wnętrza



66. Jawaryn,
kolegium
Jezuitów, klatka
schodowa



67. Praga, pałac
Wallensteina,
wielka sala,
fragment
dekoracji
sklepienia



68. Praga, kościół
Najśw. Salwatora
w Klementinum



69. Gorzanów,
pawilon
w ogrodzie
zamkowym,
dekoracja
sklepienia



70. Kłodzko, kościół par., sklepienie nawy gł.

72. Praga, kościół św. Ignacego, wnętrze



74. Lubiąż, kościół Cystersów, kaplica św. Benedykta, dekoracja kopuły



71. Praga, kościół św. Jakuba, dekoracja obramienia okna fasady



72. Praga, kościół św. Ignacego, wnętrze



75. Wrocław, kaplica św. Iżbiety przy katedrze, dekoracja kopuły



73. Prusice, kaplica Melchiora Hatzfelda przy kościele par., dekoracja sklepienia



76. Środa Wielkopolska, kaplica Gostomskich przy kościele par., dekoracja kopuły



77. Łowicz, kolegiata, fragment dekoracji ścian nawy gł.



78. Wilno, kaplica Wołłowiczowska, dekoracja kopuły



79. Wilno, kościół Karmelitów Bosych, fragment dekoracji nawy



80. Pożajście, kościół Kamedułów, dekoracja sklepienia prezbiterium



81. Wilno, kościół Kanoników Regularnych, wnętrze



82. Wilno, kościół
Kanoników
Regularnych,
ołtarz Matki
Boskiej

83. Wilno,
kaplica
św. Kazimierza
przy katedrze,
ołtarz



84. Wilanów,
pałac, fragment
dekoracji elewacji



85. Czerniaków,
kościół
Bernardynów,
sklepienie
prezbiterium

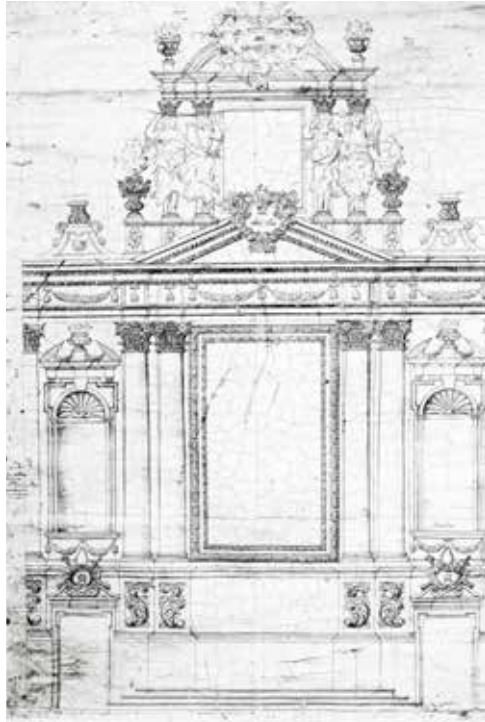


86. Poznań,
kościół Jezuitów,
fragment
dekoracji wnętrza



87. Poznań, kościół
Franciszkanów,
kaplica Matki
Boskiej, dekoracja
kopuły

Fundatorzy i ich orientacja artystyczna



88. Kraków,
kościół Wizytek,
projekt ołtarza gł.



89. Ludwinów,
kościół

90. Ślub panieństwa
bł. Salomei,
il. w Piskorski
1691

Od czasu gdy w salach zamku wawelskiego zastosowano nowy typ italianizującej dekoracji sklepiennej, aż po ostatnią ćwierć w. XVII, dzieła profesjonalnych włoskich sztukatorów występowały niemal wyłącznie w niektórych województwach małopolskich: krakowskim, sandomierskim, lubelskim i ruskim. Jak zauważył Adam Miłobędzki, ich fundatorami byli przede wszystkim najwybitniejsi mecenasi, obdarzeni wyrafinowanym smakiem artystycznym, podczas gdy prostsza w wykonaniu „muratorska” dekoracja w zaprawie zdobiła budowle należące do nurtów prowincjonalnych, zaspokajając gusta mniej wymagających zleceniodawców²⁰⁸. Owa elitarność italianizujących sztukaterii, podobnie jak innych wpływów sztuki włoskiej, nie była jednak ścisłą regułą, ponieważ fundacje królewskie i magnackie były szybko naśladowane przez niższe warstwy społeczeństwa. Istniała też przeciwna tendencja – niektórzy magnaci, dysponujący ogromnymi fortunami, nie posiadając wyrobionego gustu, zadowalali się często usługami przeciętnych muratorów i słabszych dekoratorów, a kształt artystyczny ich fundacji zależał od przypadku lub głosu doradców. Charakterystycznym przykładem tego zjawiska jest działalność Tomasza Zamoyskiego, który sprowadził do Zamościa wybitnego sztukatora, aby ozdobił kaplicę grobową przy kolegiacie, a mimo to wielokrotnie zatrudniał Jana Wolffa, wykonującego dekoracje w zupełnie odmiennym typie.

76

142

Pierwsze sztukaterie – we wnętrzach zamku na Wawelu – wskazują, że moda na takie dekoracje została wprowadzona dzięki mecenasowi Zygmunta III Wazy. Były one niewątpliwie jednym z ważniejszych składników promowanego przez tego władcę nowego stylu, którego korzenie sięgały przede wszystkim do sztuki rzymskiej²⁰⁹. Król, jako główny fundator krakowskiego kościoła jezuickiego, mógł mieć też wpływ na wykonanie dekoracji w apsydzie tej świątyni, gdzie zapewne zaangażowano sztukatorów pracujących wcześniej w zamku. Syn i następca Zygmunta –

22

23.1, 23.2

208 Miłobędzki 1980, s. 218.

209 Zob. Miłobędzki 1980, s. 115.

3-3, 3-4 Władysław IV – już w roku koronacji ufundował dekorację sztukatorską kaplicy przy białeńskim kościele Kamedułów, której nadano wezwanie jego patrona.

Można przypuszczać, że pojawienie się dekoracji sztukatorskich w orbicie królewskiego mecenatu było umotywowane względami politycznymi, podobnie jak stosowanie całego repertuaru form o genezie rzymskiej. Do analogicznych wniosków doszedł Pavel Preiss, który stwierdził, że polityczne aspiracje fundatorów wpłynęły na rozpowszechnienie sztuki włoskiej w Czechach. Uznał on też, że nurt włoski przybrał na sile po objęciu tronu czeskiego przez Habsburgów, którzy manifestowali swoje polityczne ambicje poprzez fundacje artystyczne nawiązujące do dzieł cesarskiego Rzymu²¹⁰, chcąc w ten sposób podkreślić i zalegitymizować prawo do używania tytułu cesarskiego.

Ambicje te, podobnie jak skojarzenie aktualnej sztuki włoskiej ze spuścizną antyku, musiały być znane na dworze Zygmunta III, którego z Habsburgami łączyły nie tylko wspólne cele polityczne, ale i więzy małżeńskie. Był to wszak władca szczególnie zainteresowany sprawami artystycznymi, uchodzący za znawcę architektury²¹¹ i osobiście zajmujący się malarstwem i złotnictwem²¹². W jego mecenacie można się dopatrywać czegoś więcej niż tylko prostego przejęcia mody panującej na dworze cesarskim. Formy niektórych jego fundacji mogły być wyrazem podjęcia artystycznej rywalizacji z Habsburgami albo raczej kontynuacji procesu rozpoczętego jeszcze w czasach Jagiellonów. Spokrewniony z nimi i wielokrotnie podkreślający te związki następcą dynastii litewskiej²¹³ mógł więc mniej lub bardziej świadomie kontynuować ową rywalizację po stu latach, chcąc dorównać Habsburgom i zmanifestować własne imperialne ambicje. Najprawdopodobniej również nowe rzymskie formy, pojawiające się w sztuce polskiej przełomu XVI i XVII w., uznane przez współczesnych badaczy za przełomowe i awangardowe, były w momencie powstania postrzegane jako prosta kontynuacja nurtu antykizującego, zapoczątkowanego przez ostatnich Jagiellonów. Pochodzący ze Szwecji władca, który nosił m.in. tytuł króla Gotów, starał się zaprezentować jako cywilizowany monarcha europejski, będący jednym ze spadkobierców kultury antycznego imperium rzymskiego.

210 Preiss 1986, s. 19.

211 Szymdki 2008, s. 59.

212 Tomkiewicz 1952, s. 12–13, 15.

213 Zygmunt III został wybrany królem z inicjatywy Anny Jagiellonki, a przed elekcją przypomniano, że jest on potomkiem „najczystszej krwi Jagiełłowej”. Wazowie zyskiwali w ten sposób starszą genealogię i starali się ukryć skromne pochodzenie swojej rodziny (Chrościcki 1983, s. 35–36, zob. także Szymdki 2008, s. 67).

Symbolikę imperialną w działalności fundacyjnej kolejnych władców z dynastii Wazów omówił najpełniej Juliusz Chrościcki²¹⁴. Najbardziej jednoznaczna wymowa miała podjęta przez Władysława IV aranżacja placu przed zamkiem Królewskim w Warszawie, określonego jako Forum Wazów. Jego przestrzeń, ukształtowana na wzór rzymskiego forum, stanowiła oprawę dla kolumny Zygmunta, a planowano ją ozdobić także pomnikami kolejnych władców. Antyczna geneza takiego monumentu musiała być oczywista zarówno dla bardziej wykształconych spośród ówczesnych odbiorców, jak i dla władcy, który w Rzymie oglądał m.in. kolumnę Fokasa „kapitolum, Aram Coeli i insze rzeczy”, a także posiadał kolekcję rzeźb i monet antycznych²¹⁵.

Kolejną fundacją Wazów o wyraźnym przesłaniu ideowym była kaplica grobo- 28 wa przy krakowskiej katedrze. Jej wzniesienie planował już Zygmunt III, ale budowę doprowadził do skutku dopiero Jan Kazimierz²¹⁶. Trudno zatem określić, który z władców miał decydujący wpływ na kształt owej budowli, nie ulega jednak wątpliwości, że jej zewnętrzna forma, będąca powtórzeniem kaplicy Zygmunto- wskiej, najpełniej wyraża związki Wazów z Jagiellonami, obrazując w ten sposób polityczne aspiracje szwedzkiej dynastii. Można przypuszczać, że przywiązywano również wagę do symboliki wystroju wnętrza, które ozdobiono okazałą, choć niezbyt wybitną artystycznie sztukaterią.

W kontekście symboliki pozostałych fundacji wazowskich ozdobione stiukami apartamenty w wawelskim zamku można interpretować jako ważny element spójnego programu ideowego, wyrażający zarazem więź z poprzednikami, jak i ze sztuką cesarskiego Rzymu. Dla pierwszego z tych aspektów ważny był przede wszystkim fakt odnowienia i przyozdobienia dawnej rezydencji jagiellońskiej, natomiast samo zastosowanie stiuków mogło być przejawem antykizacji.

Należy pamiętać, że nowożytnie odrodzenie dekoracji sztukatorskich było częścią renesansowego dążenia do odtworzenia dekoracji wnętrza z czasów starożytnego Rzymu. Dowodem na kojarzenie stiuków z antykiem jest częste w XVI w. zestawianie dekoracji wykonanych w tej technice z antycznymi figurami lub reliefami w jeden integralny wystrój wnętrza lub kompozycję elewacji nowego budynku²¹⁷, czego wymownym przykładem są dekoracje Palazzo Mattei di Giove lub Villi

214 Chrościcki 1983.

215 Chrościcki 1980, s. 234, 241; Chrościcki 1983, s. 50–59.

216 Rożek 1973; Rożek 1974.

217 Użycie rzeźbiarskich spoliów do dekoracji nowo wznoszonych budowli ma bardzo długą tradycję w sztuce średniowiecznej (zob. np. Lachenal 1995). Na temat ozdabiania budynków antycznymi rzeźbami zob. Montagu 1992, s. 157.

Borghese. Dzieła te świadczą, że pierwotną funkcją dekoracji sztukatorskich było zbliżenie budowli do starożytnego pierwowzoru, a nie zastąpienie kamiennego detalu tańszym i łatwiejszym w obróbce substytutem. Ta antykizująca funkcja stiuku, pierwotnie czytelna również w warstwie formalnej, z pewnością miała także sens ideowy, świadcząc o antycznych inspiracjach właściciela budowli, a także pośrednio sugerowała jego znanstwo w dziedzinie sztuki i humanistyczne wykształcenie. Dekoracje sztukatorskie, których antyczna geneza pozostawała wciąż czytelna, choć stopniowo nabierały coraz większej plastyczności, stały się szybko nieodłącznym elementem dekoracji rezydencji w wielu państwach pn. Italii, o czym świadczą zarówno wille Palladia, jak i liczne pałace miejskie w Genui²¹⁸. Można więc z dużą dozą prawdopodobieństwa przyjąć, że taka ideowa wymowa stiuków nie była obca ich pierwszym fundatorom w Europie Środkowej, w tym także na obszarze Rzeczypospolitej.

Wymowę propagandową mogły mieć oczywiście jedynie wnętrza o charakterze reprezentacyjnym, ale zapewne taka właśnie była główna funkcja zamkowych gabinetów, które tylko z pozoru miały służyć do prywatnego użytku właściciela. W odróżnieniu od dużych sal, gdzie odbywały się zbiorowe audyencje lub przyjęcia, sieni i ciągów komunikacyjnych, gabinet był wnętrzem, które pokazywano tylko najznamienitszym gościom, a jego dekoracja pełniej odzwierciedlała osobisty gust właściciela²¹⁹. Dlatego umieszczone w nich sztukaterie mogły oddziaływać tylko na wyselekcjonowanych i lepiej wykształconych odbiorców.

Reprezentacyjna i propagandowa funkcja wnętrz wawelskich wydaje się bardziej prawdopodobna od ich wyłącznie prywatnego przeznaczenia, również w kontekście przeniesienia rezydencji królewskiej do Warszawy. Wnętrza te wywarły zamierzone wrażenie m.in. na Francuzach odprowadzających do Krakowa przyszłą królową Marię Ludwikę w r. 1646. Jeden z nich zanotował wtedy, że nic nie może dorównać piękności rzeźb dekoracyjnych w pokojach drugiego piętra, które mieści mieszkanie królów i królowych, uznając je za najpiękniejszą rzecz jaką kiedykolwiek widział pod względem delikatności rzeźby, ornamentów złoconych i barw²²⁰.

218 Zob. Gorse 1997.

219 Olmi 1998, s. 346. W rezydencjach monarszych gabinet był powszechnie miejscem udzielania prywatnych audyencji, ale także wielu czynności urzędowych (Rottermund 1984, s. 15) zapewne więc analogiczne były jego funkcje w siedzibach magnackich.

220 Tomkowicz 1908, s. 358–359.

Kolejnym wybitnym mecenasem na tronie był Jan III Sobieski, który sprowadził wielu doskonałych sztukatorów do Wilanowa, a w czasie jego panowania nowa fala inspiracji aktualną sztuką Rzymu w rzeźbie stiukowej ogarnęła również Małopolskę. Wydaje się, że w tamtym okresie skojarzenie italianizujących dekoracji sztukatorskich z antykiem pozostało aktualne. Należy pamiętać, że wyjątkowo okazałe dzieła tego typu ozdobiły wtedy budowle powstające z fundacji Krzysztofa Zygmunta i Michała Kazimierza Paców. Ci spokrewnieni i współpracujący z sobą magnaci, uważający się za potomków florenckiego rodu Pazzich, szczególnie cenili sztukę włoską i angażowali tamtejszych sztukatorów, ponieważ tylko tacy byli w stanie sprostać ich wymaganiom²²¹.

*

Największa grupa dekoracji sztukatorskich powstała na zlecenie przedstawicieli bogatych rodów szlacheckich, z których wielu kształciło się w krajach rządzonych przez Habsburgów i utrzymywało stosunki z dworem cesarskim. Najwcześniejsza z nich jest zapewne sztukateria kaplicy zamkowej w Krasicy, wykonana na zlecenie Marcina Krasickiego (1574–1633). Młodość spędził on na studiach zagranicznych w Grazu, Ingolsztadzie i Rzymie, a następnie służył w wojsku cesarskim pod komendą arcyksięcia Karola, a w 1631 r. otrzymał tytuł hrabiego Rzeszy. Krasicki należał do zaufanych stronników Zygmunta III. Oprócz zamku w Krasicy ufundował on tamtejszą farę oraz przemyski kościół Karmelitów²²². Kaplica krasicyńska zapewne sięgała wzorów rzymskich również w warstwie ideowej, zaznaczonej przez formę architektoniczną oraz ikonografię wystroju. Wybór tych rozwiązań 48 był zapewne umotywowany związkami właściciela zamku z dworem cesarza, uznających się za następców władców starożytnego Rzymu. Ideę tę obrazują sgraffita zamkowego dziedzińca, przedstawiające władców rzymskich i niemieckich²²³.

Największe zainteresowanie badaczy przyciągnęła działalność fundacyjna Stanisława Lubomirskiego (1583–1649), którego uznano za najwybitniejszego polskiego mecenasa r. poł. XVII w. Przez ponad 30 lat realizował on reprezentacyjny program budowlany nie tylko we własnych dobrach, ale także w nadanych

221 W Pożajściu przed sprowadzeniem Merlego działał sztukator niemiecki, którego zwolniono ze względu na niską jakość jego prac (Paknys 2005, s. 29). Podobnie na wileńskim Antokolu początkowo pracowało kilku miejscowych rzeźbiarzy, do których należeli Suchar, Nowotny i nieznanzy z nazwiska Hans (Czyż s. 84–87).

222 Złat 1963, s. 44, Maciszewski, s. 157.

223 Złat 1963, s. 71.

mu starostwach oraz w Krakowie i miejscach związanych z tradycją rodzinną²²⁴. Lubomirski kształcił się w kolegium jezuickim w Monachium, a następnie na uniwersytecie padewskim. W młodości podróżował też do Francji i Niderlandów. W r. 1619 został krajczym koronnym, w r. 1620 podczaszym i regimentarzem wojsk koronnych, w 1625 mianowano go wojewodą ruskim, a w 1638 – krakowskim. Kariere wojskową Lubomirski rozpoczął od udziału w wyprawie moskiewskiej w l. 1609–1611. W r. 1621, po śmierci Jana Karola Chodkiewicza w trakcie bitwy pod Chocimiem, objął dowództwo nad wojskami polskimi. Wojskowy charakter miały też niektóre kontakty Lubomirskiego z Habsburgami. Proponował on cesarzowi, żeby mianował go dowódcą najemników walczących z wojskami siedmiogrodzkiimi, a w 1632 pertraktował z Wallensteinem w sprawie pomocy militarnej. W r. 1647 Lubomirski otrzymał od cesarza Ferdynanda III tytuł księżęcy²²⁵.

Mecenatowi Stanisława Lubomirskiego sporo miejsca poświęcił Piotr Szlezynger. Stwierdził on, że fundator ten żywo interesował się sztuką i posiadał znaczny zbiór rycin oraz wzorników. Osobiście nadzorował realizację niektórych budowli, a jego znawstwo odegrało znaczną rolę w doborze projektów, artystów oraz programu ideowego. Początkowo działalność fundacyjna Lubomirskiego koncentrowała się w Nowym Wiśniczu, który lokował w 1616 r., urządzając w tamtejszym zamku swoją główną rezydencję. Z innych wzniesionych przez niego budowli świeckich należy przede wszystkim wymienić zamek w Łańcucie. Ufundował też wiele budowli sakralnych, z których najznacześniejsze to klasztory Pijarów w Podolińcu, Dominikanów w Lubarze i Łańcucie oraz Bernardynów w Krakowie, kościoły parafialne w Łańcucie i Wiśniczu, a także kaplice na Bielanych, w Niepołomicach i na zamku w Starej Lubowli²²⁶.

Geneza stylu tych budowli oraz kierunek inspiracji artystycznych ich fundatora stały się przedmiotem interesującej dyskusji. Mariusz Karpowicz dostrzegł daleko idące zależności wiśnickich fundacji Lubomirskiego od czeskich dzieł Andrei Spezzy, a nawet uznał tego architekta za ich głównego twórcę²²⁷. Jakkolwiek tej atrybucji nie udało się poprzeć wystarczającymi dowodami, wskazane podobieństwa nie budzą wątpliwości. Z kolei Szlezynger uznał, że Lubomirski „był trapiiony chorobą Baulust”, a jego działalność fundacyjną rozpatrywał w kontekście pojęć sarmatyzmu i rodzimości. Uznał też, że budowle powstałe dzięki Lubomirskiemu

224 Miłobędzki 1980, s. 169.

225 Szlezynger 1994, s. 7–9.

226 Szlezynger 1994, s. 12, 13, 15.

227 Karpowicz 1983, s. 44–54.

nie tworzą żadnej spójnej całości, a ich charakter stylistyczny jest odmienny od fundacji królewskich²²⁸. Braki w pracy Szlezyngera odnoszące się do kierunku inspiracji artystycznych Lubomirskiego zauważył Piotr Krasny, który zwrócił uwagę na związek inspiracji artystycznych tego magnata z jego prohabsburską orientacją polityczną i kontaktami z Albrechtem Wallensteinem. Wskazując na charakterystyczne rozwiązania rzutu i dekoracji architektonicznej, Krasny wykazał, że budowle fundowane przez Lubomirskiego wpisują się w szeroki kontekst architektury środkowoeuropejskiej, wywodzącej się z rozwiązań stylistycznych promowanych przez habsburskie dwory w Pradze, Wiedniu, Grazu i Innsbrucku. Badacz ten stwierdził również, że Lubomirski starał się kształtować własny dwór artystyczny, naśladując, oczywiście w ograniczonym zakresie, patronat Habsburgów. Działalność ta polegała na angażowaniu wybranych artystów sprowadzanych z zagranicy i wskazywaniu im konkretnych wzorów²²⁹. Odpowiadając na te uwagi Szlezynger stwierdził, że styl budowli Lubomirskiego jest odrębny od dzieł powstałych w krajach habsburskich, a artystów sprowadzał on bezpośrednio z Włoch²³⁰. Owe tezy są jednak nie tylko niemożliwe do udowodnienia, ale też zupełnie niewiarygodne, trudno bowiem przypuszczać, by artyści podróżujący do Polski przez Austrię oraz Czechy, Morawy lub Węgry, nie zapoznali się z tamtejszą sztuką.

W budowlach powstałych dzięki mecenatowi Lubomirskiego dekoracje sztukatorskie stosowano szczególnie często. Pierwszorzędne znaczenie miał wśród nich wiśnicki kościół Karmelitów, którego wnętrza w całości ozdobiono stiukami. W zamkach wiśnickim i łańcuckim powstały też charakterystyczne okrągłe gabinety w alkierzowych basztach. Mimo że sztukaterie zamawiane przez Lubomirskiego ogólnie przypominają dekoracje wykonane dla Wallensteina i potwierdzają tezę o inspiracjach tego magnata sztuką kręgu dworu habsburskiego, to w rzeczywistości są one bardzo zróżnicowane. Lubomirski zatrudniał przynajmniej sześć różnych warsztatów sztukatorskich, wśród których znaleźli się artyści bardzo wybitni – tacy jak autor dekoracji przęsła krzyżowego kościoła w Wiśniczu – ale też bardzo słabi, do których należał autor sztukaterii w tamtejszej zakrystii. Z pewnością nie miał on jednego „nadwornego” sztukatora – jak to sugerowali niektórzy starsi badacze, ale raczej uważał sam fakt ozdobienia danego wnętrza stiukami za wystarczający nośnik skojarzeń z antykiem i cesarstwem oraz manifestację swego gustu artystycznego.

228 Szlezynger 1994, s. 70–72.

229 Krasny 1995. Krytyczną recenzję książki Szlezyngera napisał również Juliusz Chrościcki 1996.

230 Szlezynger 1996.

Więzy rodzinne, a zapewne także podobne gusta artystyczne, łączyły Lubomirskiego z innymi mecenasami stosującymi w swych budowlach dekoracje sztukatorskie. Jerzy Ossoliński (1595–1650), fundator kolegiaty w Klimontowie, był jego współteściem, a szwagrem – Stanisław Koniecpolski (1591–1646), dla którego ozdobiono pałac w Podhorcach. Z kolei drugim szwagrem Koniecpolskiego został Łukasz Opaliński (ok. 1612–1662), zięć Jana Magnusa Tęczyńskiego (1581–1637), znanego jako fundator eremu Kamedułów w Rytwianach. Związany z Lubomirskim i Tęczyńskim był również Mikołaj Wolski (1553–1630), łączyła ich m.in. prohabsburska orientacja polityczna i artystyczna²³¹. Wolski został wysłany na dwór arcyksięcia Maksymiliana (późniejszego cesarza Maksymiliana II), gdzie wychowywał się razem z jego synami. Długo podróżował po Europie i spędził kilkanaście lat na dworze cesarza Rudolfa II. Po powrocie do Polski został marszałkiem koronnym i brał udział w wielu misjach dyplomatycznych. Wolski zasłynął jako opiekun sprowadzanych do Polski artystów oraz fundator wielu budowli, „za którym jego przykładem wiele od inszych powstało podobnych struktur”²³². Najwybitniejszą z nich był klasztor i kościół Kamedułów na Bielanach. Wspaniałą dekorację sztukatorską jego kaplic wykonano zapewne po śmierci Wolskiego, gdy fundacją opiekowali się Lubomirski i Tęczyński. Siostrzeńcem Lubomirskiego był Michał Zebrzydowski (1613–1667), dla którego ozdobiono stiukami kaplicę zamku w Pieskowej Skale. On też sfinansował budowę kaplicy Cudownego Obrazu w Kalwarii Zebrzydowskiej. Druga z sióstr Lubomirskiego wyszła za Mikołaja Oleśnickiego – ojca Zbigniewa (zm. 1662), który ufundował kościół w Tarłowie.

Działalność Stanisława Lubomirskiego kontynuowali jego synowie – Jerzy Sebastian (1616–1667), dla którego najprawdopodobniej ozdobiono sztukaterią zamek w Janowcu, a w mniejszym zakresie Konstanty Jacek (1620–1663), który spoczął w ozdobionej skromną sztukaterią kaplicy przy kościele Franciszkanów w Nowym Sączu. Kolejnym wyjątkowo wybitnym mecenasem w tym rodzie był syn Jerzego – Stanisław Herakliusz (1642–1707). Spośród wielu wzniesionych dla niego budowli znakomite dekoracje sztukatorskie ozdobiły Łazienkę Ujazdowską i kościół na Czerniakowie²³³. Brat Stanisława Herakliusza, Hieronim August (1647–1706), wspomagał budowę krakowskiego kościoła św. Anny i zatrudnił Baltazara Fontanę w pałacu Pod Baranami, a kuzyn, Józef Karol (1638–1702), zlecił ozdobienie sztukaterią galerii zamku w Baranowie Sandomierskim.

231 Zob. Miłobędzki 1980, tabl. na s. 40–41, s. 164.

232 Niesiecki 1743, s. 590.

233 Miłobędzki 1980, s. 356–365.

Działalność wybitnych mecenasów sprawiła, że moda na dekoracje sztukatorskie rozpowszechniła się wśród przedstawicieli innych, mniej lub bardziej znaczących rodów. Byli wśród nich przedstawiciele magnaterii – Sieniawscy w Brzeżanach, Sobiescy w Złoczowie, Myszkowscy w Książu, Leszczyńscy w Baranowie, Cetnerowie w Podkamieniu, Oleśnicy w Tarłowie, Morsztynowie w Krakowie i Wieliczce, Lanckorońscy w Kurozwękach i Wodzicy w Krakowie. Z pomniejszych rodzin wywodzili się Jacek Szemberk, Władysław Przerębki czy Jan Żydowski. Wykształceniem i obyciem wyróżniał się spośród nich Stanisław Oświęcim, fundator ozdobionej efektowną sztukaterią kaplicy w Krośnie – dworzanin Władysława IV i Stanisława Koniecpolskiego, który wiele podróżował po Europie, w tym także do Wiednia²³⁴. Wzniesienie wielu interesujących budowli finansował kasztelan sandomierski Stanisław Witowski. Miłobędzki przypuszczał, że był on inicjatorem sprowadzenia Falconiego do Lublina w celu ozdobienia kaplicy Tyszkiewiczów przy tamtejszym kościele Dominikanów²³⁵. Trudno go jednak podejrzewać o kierowanie się wyrafinowanym smakiem artystycznym, skoro wspierał też wznoszenie niezbyt eleganckich, a zarazem różnych kościołów dominikańskiego w Wysokim Kole i bernardyńskiego w Krakowie.

Wyraźniej określony charakter miała działalność Mikołaja Ludwika Grabiańskiego (1650–1714), przedsiębiorcy i architekta amatora, blisko związanego z biskupem Małachowskim²³⁶, który był zaangażowany w wiele interesujących przedsięwzięć artystycznych na terenie Małopolski. Najlepiej znany jest jego udział w powstaniu kościoła Wizytek w Krakowie, gdzie Grabiański pomagał ks. Stanisławowi Solskiemu nadzorującemu prace budowlane, zawierając kontrakty z podwykonawcami, pośrednicząc w wypłacaniu honorariów i dbając o dostarczanie materiałów²³⁷. Najprawdopodobniej czuwał on nad stroną artystyczną prac, a o kompetencjach Grabiańskiego w tym zakresie świadczy wykonany przez niego zrealizowany projekt ołtarza gł. W podobnym charakterze Grabiański wspomagał też bielańskich kamedułów, w imieniu których w l. 1698–1699 zawierał niektóre kontrakty, a także sfinansował pozłocenie ołtarza gł. w ich kościele²³⁸. W klasztorze tym Grabiański spędził koniec życia i zmarł²³⁹. W dosyć osobliwy sposób wspomógł on budowę

234 Przyboś 1979.

235 Zob. Miłobędzki 1980, s. 309.

236 Zob. Zagórowski 1960.

237 Ignaszewska 1976, s. 90, 93, 94, 96.

238 Gajewski [b.d.], s. 149, 240, 290.

239 Zagórowski 1960, s. 464.

kościół św. Anny. 17 x 1699 ofiarował on „sztukę trzy ćwierci zwierciadła s[zt]łuczonego” do kaplicy Marii Panny²⁴⁰. Prawdopodobnie lustro umieszczono w ołtarzowym *pozzo di luce*, chcąc powiększyć siłę ukrytego oświetlenia posągu. Choć dar Grabiańskiego był raczej skromny, to wydaje się świadczyć o jego znawstwie w kwestii awangardowych rozwiązań artystycznych.

89 Grabiański współfinansował budowę klasztoru Prezentek przy krakowskim kościele św. Jana²⁴¹, a także ufundował dwa kościoły – w Jeleniu koło Jaworzna i na 55 podkrakowskim Ludwinowie²⁴², gdzie zachowała się sztuka wykonana przez Balthazara Fontanę. Obie niewielkie świątynie łączą zbliżony rzut nawy i charakterystyczne wysmukłe proporcje. Możliwe, że ich koncepcję przestrzenną zaprojektował sam fundator.

Wcześniej dekoracje sztukatorskie pojawiły się w fundacjach mieszczańskich i towarzyszyły im przez cały w. XVII, chociaż nie były częste i tylko sporadycznie prezentowały dobry poziom artystyczny. Są wśród nich dwie kaplice grobowe – 56 lwowska Boimów i krośnieńska Porcjuszów. Nietypowy charakter ma dekoracja 49 w skarbcu krakowskiej fary mariackiej, ufundowana przez rajcę Jana Gaudentego 33 Zacherłę, który był zaufanym sekretarzem królewskim. Zajmował się m.in. remontem krakowskiego zamku i ratusza, a także organizowaniem uroczystości z okazji zwycięstwa pod Wiedniem²⁴³. Najwybitniejsza artystycznie jest dekoracja pokoju 43 w krakowskiej kamienicy Hipolitów, wykonana na zlecenie Zygmunta Zaleskiego, bogatego kupca pełniącego m.in. funkcję rajcy miejskiego, ławnika i burmistrza²⁴⁴, świadcząca o przejściu przez mieszczan mody na ozdobione stiukami apartamenty.

*

Znacznie większa grupa dekoracji stiukowych powstała dzięki inicjatywie lub na zlecenie duchownych. Jest wśród nich grupa centralnych kaplic grobowych, wznoszonych z przeznaczeniem na mauzolea dostojników kościelnych lub ich rodzin. Często zdarzało się, że obowiązek ukończenia takiej budowli spadał na spadkobierców lub egzekutorów testamentu fundatora, którzy musieli sami zdecydować o kształcie artystycznym wnętrza i ewentualnym wykonaniu dekoracji sztukatorskiej. W przypadku kaplicy biskupa Jakuba Zadzika taką funkcję pełnił kanonik 26

240 Rationes..., s. 253.

241 Katalog zabytków... 1971, s. 47.

242 Zagórowski 1960.

243 Bieniażówna 1984, s. 419, 433–438.

244 Buczkowski 1929, s. 104.

Aleksander Bielski²⁴⁵, a biskup Trzebicki czuwał nad ukończeniem mauzoleum 28 Wazów²⁴⁶. Z kolei opat jędrzejowski Aleksander Denhoff musiał zadbać o ukończe- 11 nie rodowej kaplicy na Jasnej Górze, nie wiadomo jednak, czy sztukaterie powstały z jego inicjatywy²⁴⁷. Rzadkim przykładem ozdobienia starszej budowli jest wawel- 25 ska kaplica Gamrata, zaadaptowana na miejsce własnego spoczynku przez kanonika Jerzego Grochowskiego²⁴⁸.

Osobną grupę stanowią kaplice związane z kultem cudownych wizerunków lub działalnością bractw. Oczywiście mogły one równocześnie pełnić funkcję mauzolealną, jak np. w Kalwarii Zebrzydowskiej²⁴⁹, ale przeważnie nie akcento- 16 wano jej zbyt wyraźnie, np. przez umieszczenie okazałych nagrobków lub herbów. Fundowali je czasem proboszczowie, czego przykładem jest Domek Loretański w Gołębiu i kaplica Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny (zw. też Różanicową lub 7 Królewską) przy farze w Kazimierzu²⁵⁰. Okazałą kaplicę dla bractwa literackiego 19 wznosił przy kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu prepozyt konwentu Kanoników Regularnych Laterańskich o. Jacek Liberiusz, a pod koniec stulecia pro- 27 boszcz i prepozyt pilecki Franciszek Leśniowicz zbudował przy tamtejszej kolegiacie kaplicę dla ufundowanego przez siebie bractwa św. Józefa²⁵¹. Najważniejszym 66.1 takim wnętrzem jest jasnogórska kaplica Cudownego Obrazu ozdobiona bogatą 12 sztukaterią, ufundowaną przez o. Mateusza Grębińskiego²⁵².

Najwybitniejszym duchownym mecenasem w XVII w. był z pewnością ks. Sebastian Piskorski (1636–1707), profesor prawa i wielokrotny rektor uniwersytetu krakowskiego, znany też jako pisarz i kaznodzieja. Studiował on w Padwie i Rzymie (w l. 1671–1672), gdzie miał okazję poznać sztukę Berniniego. Pełnił on funkcję kaznodziei i spowiednika krakowskich klarysek. Jako ich prebendarz w 1677 r. zainicjował budowę zaprojektowanego przez siebie zespołu budowli na miejscu eremu bł. Salomei w Grodzisku. Zawarty w nich skomplikowany przekaz treściowy wyjaśnił on w dodatku do książki *Flores Vitae Beatae Salomeae*, wydanej w 1691 r. z ilustracjami Jerzego Eleutera Szymonowicza (Siemiginowskiego). Z tym 90

245 Zob. Targosz 1991, s. 238.

246 Rożek 1973, s. 8.

247 Zob. Dylewska 1982, s. 348–350.

248 Zob. Rożek 1980, s. 184–186.

249 Zob. Szablowski 1933, s. 93.

250 Zob. Parfianowicz 1978, s. 109, 120.

251 Wardzyński 2008, s. 450.

252 Wardzyński 2008, s. 431.

artystą, związanym z dworem Jana III, mógł się on zetknąć pełniąc funkcję wychowawcy królewicza Jakuba, co z pewnością ułatwiło mu kontakty z ludźmi kultury skupionymi wokół tego władcy²⁵³. W l. 1688–1690 Piskorski przebudował kościół w Żębocinie, co zapewne również wiązało się z chęcią upamiętnienia średniowiecznych postaci – św. Stanisława i dziedziczki Małgorzaty. W nieznanym czasie Piskorski nadzorował też przebudowę wawelskiej kaplicy Szafranców, która znajdowała się pod opieką Kolegium Prawników²⁵⁴, a od 1692 r. kierował wznoszeniem oraz dekorowaniem kościoła św. Anny i zapewne to on zdecydował o zatrudnieniu Baltazara Fontany²⁵⁵.

Piskorski nie tylko sam fundował wybitne dzieła sztuki, ale mógł skłonić do tego inne osobistości, zarówno świeckie jak i duchowne. Miał on decydujący wpływ na kształt artystyczny najwybitniejszej dekoracji sztukatorskiej w Małopolsce, jaką jest wystrój akademickiego kościoła św. Anny. Nadzorował powstawanie tej budowli z ramienia uniwersytetu oraz w imieniu licznych ofiarodawców, prowadząc skrupulatną ewidencję przychodów i rozchodów, a także miał decydujący wpływ na wybór artystów, z którymi zawierał kontrakty. Zaangażowanie do wykonania tego dzieła Baltazara Fontany zapoczątkowało nowy rozdział w dziejach rzeźby małopolskiej, który w Krakowie rozpoczął się od mody na dekoracje sztukatorskie w nowym stylu. Wybitnego sztukatora zatrudniło wielu sponsorów akademickiej kolegiaty, a możliwe nawet, że wykonywanie przez niego tych pomniejszych prac stanowiło swoistą promocję wielkiej akcji budowlanej podjętej przez Piskorskiego. Ten wybitny duchowny ze swoimi poglądami artystycznymi i wysublimowanym gustem nie był w ówczesnym Krakowie odosobniony, o czym świadczy ogromna popularność, jaką zyskały prace Fontany. Kolejną zasługą Piskorskiego było zatrudnienie Fontany przy ozdabianiu kościołów Klarysek w Krakowie i Starym Sączu, a także powstanie o wiele skromniejszych dekoracji sztukatorskich w Żębocinie i Grodzisku.

*

Można przypuszczać, że dla niektórych duchownych sztukaterie miały nieco odmienną niż dla świeckich wymowę ideową i konotacje symboliczne. Bardzo znamienity jest niechętny stosunek do takich dekoracji panujący wśród

253 Baczkowska 1981, s. 559–560. Na temat ilustracji w książce Piskorskiego zob. przede wszystkim Ostrowski 1973. Jedna z rycin jest sygnowana *S S inuex* czyli zapewne J[erzy] E[leuter] S[zymonowicz] inven[it]. Karpowicz 1974 a, s. 53, błędnie odczytał tę sygnaturę jako „E.G. inve...”.

254 Rożek 1980, s. 187.

255 Baczkowska 1981, s. 560.

przedstawicieli niektórych zakonów. Wyjątkowo interesujące jest wydobyte przez Adama Małkiewicza świadectwo o Placyda Vibiego, dotyczące wykonania sztukaterii kościoła Kamedułów w Rytwianach, która powstała mimo sprzeciwu zakonników, uważających, że ozdobienie kościoła stiukami łamałoby zasady zakonnego ubóstwa. Fundator klasztoru, Jan Magnus Tęczyński, przełamał ich opór argumentując, że świątynia – według nakazu samego Boga – powinna być wzniesiona, o ile to możliwe, nawet z czystego złota. Przełożonemu eremu, o. Sylwanowi Bosellemu, miał on powiedzieć: „Sylvane, libenter pauperum te video cum tuis fratribus, rudi vestitu amictum, nimis parum et egeno victu, et paupere cella utentem, et miseror. At in ecclesia te divitem conspicari volo, cum id ad divinum honorem spectet, cuius meritum nulla re spectet aequari”²⁵⁶. Poglądy zbliżone do kamedułów mieli zapewne karmelici bosci, którzy w r. 1623 zalecili, by ich kościoły nie były zbyt okazałe i zdobione stiukami lub marmurem, „chyba że godność kaplicy i kościoła, albo wola dobrodziejów inaczej by wymagała”²⁵⁷. Taka sytuacja zaistniała przede wszystkim w Nowym Wiśniczu, gdzie szczególnie bogatą dekorację otrzymał kościół wzniesiony dla tego zakonu jako wotum za zwycięstwo wojenne. Pod koniec stulecia niechęć do dekoracyjności nie była już chyba powszechna wśród tych zakonników, gdyż to prawdopodobnie z ich inicjatywy zatrudniono Baltazara Fontanę do wykonania stiuków w krakowskim kościele św. Michała i Józefa.

Zakonny ideał ubóstwa był niestety konsekwentnie realizowany we wnętrzach świątyń kapucynów i reformatów, choć ci ostatni umieszczali czasem skromną dekorację figuralną w szczytach fasad. W przeciwieństwie do nich przedstawiciele innych zakonów szczególnie promowali sztukaterie. Byli to zwłaszcza klerycy i kanonicy regularni, ale także mnisi – benedyktyni i cystersi oraz bernardyni. W Małopolsce zasłużyli się na tym polu krakowscy jezuiti, którzy powierzając poszczególne kaplice w swoim kościele kolejnym fundatorom, dbali o to by ozdobiono je dekoracją sztukatorską powtarzającą raz przyjęty schemat kompozycyjny. Takie stopniowe ozdabianie kaplic sztukateriami było częstą praktyką o czym świadczą kościoły węgierskich jezuitów w Tyrnawie, Szopronie i Jawarynie, a także austriackich bernardynów w Wiedniu i Salzburgu. W tych świątyniach podobieństwo kompozycyjne poszczególnych dekoracji ograniczono do liczby pól malarskich, ale zdarzało się też, że w ogóle go nie przestrzegano. Natomiast jednolity wystrój otrzymały kościoły mnisze, zwłaszcza benedyktyńskie i cysterskie, a w Małopolsce

256 Małkiewicz 1972, s. 97.

257 Brykowska 1991, s. 208.

- 14 jasnogórski kościół Paulinów. Sztukateriami zdobiono też wnętrza kościołów przy klasztorach żeńskich – oprócz wspomnianych dzieł wykonanych dla klarysek należy wymienić także skromne stiuki w krakowskim kościele Wizytek, ufundowanym przez biskupa Jana Małachowskiego.

Niechęć do sztukaterii u zakonników ceniących ubóstwo, podobnie jak upodobanie do nich wśród tych, którym zależało na jak najwspanialszej ozdobie świątyń, dowodzą, że takie dekoracje uważano za symbol bogactwa. Równocześnie kojarzyły się one zapewne ze sztuką Rzymu, i to nie tylko antycznego – co miało znaczenie głównie dla świeckich – ale przede wszystkim współczesnego, postrzeganego jako stolica Kościoła i symbol katolicyzmu. Italianizujące sztukaterie występowały wszak prawie wyłącznie w krajach katolickich, chociaż ich stosowanie w kościołach mogło być podyktowane nie tylko chęcią odróżnienia tych świątyń od surowych zborów protestanckich. Sztukaterie jako technika wywodząca się z antyku mogły też służyć podkreśleniu antycznych korzeni katolicyzmu, na czym szczególnie zależało wybitnym historykom Kościoła walczącym z reformacją²⁵⁸.

258 Zob. zwłaszcza Krasny 2008.

Projektanci i projekty



O ile przekazy źródłowe o wykonawcach dekoracji sztukatorskich są stosunkowo skąpe, o tyle informacje o projektantach tych dzieł, zwłaszcza z terenu Polski, to jeszcze większa rzadkość. Nawet uwzględniając wiadomości z zagranicy, trudno ułożyć z nich jeden spójny model ilustrujący planowanie i komponowanie takich dekoracji.

Zdaniem Jennifer Montagu bardzo niewielu rzeźbiarzy było zdolnymi rysownikami i jeśli tylko mogli, unikali oni samodzielnego projektowania. Dlatego też chętnie pracowali na podstawie rysunków dostarczonych im przez innych artystów, którymi byli przeważnie malarze i architekci, ale także bardziej uzdolnieni rzeźbiarze. Zdarzało się również, że rzeźbiarz przez dłuższy czas otrzymywał zamówienia jedynie za pośrednictwem malarza wykonującego dla niego projekty, czego przykładem jest relacja Cosima Fancellego i Pietra da Cortony. Oczywiście przeniesienie rysunku w formę trójwymiarową wymagało także sporej inwencji i wymuszało wprowadzenie pewnych zmian. Częstsze były rysunki przygotowane przez architektów, którzy przeważnie odpowiadali za całokształt budowli wraz z jej dekoracją. Najczęściej pozostawiały one realizatorom większą dowolność, ponieważ ich autorzy nie specjalizowali się w wymyślaniu kompozycji figuralnych. Taki charakter ma projekt dekoracji portyku bazyliki watykańskiej z pocz. w. xvii, na którym zaznaczono przede wszystkim dyspozycję pól i dekorację ich obramień. Projekty dostarczone przez malarzy (a także architektów będących jednocześnie malarzami) bywały bardziej szczegółowe²⁵⁹.

Do najwybitniejszych projektantów dekoracji sztukatorskich należał z pewnością Pietro da Cortona, który – według jego monografistów – położył fundament pod nową formułę ornamentyki stiukowej uzupełnionej malowidłami w tradycyjnym typie *quadri riportati*. Projektował on i nadzorował wykonanie wielu dekoracji sztukatorskich oraz kompleksowych wystrojów wnętrz. Znane są jego projekty

259 Montagu 1992, s. 77, 78, 90, 92.

dekoracji galerii Aleksandra VII w pałacu kwirynalskim, jednak zapewne szerzej oddziaływały zaaranżowane przez niego całościowe wystroje wnętrz kościelnych (na czele z S. Maria in Valicella), które przyczyniły się do integracji malarstwa i rzeźby stiukowej²⁶⁰. Projekty dekoracji architektonicznej wykonywali też inni wybitni malarze, którzy nie byli profesjonalnymi architektami. Sklepienie kaplicy mariackiej przy kościele Jezuitów w Antwerpii ozdobiono według rysunków Rubensa²⁶¹. W środkowej Europie malarze, którzy nie byli wykwalifikowanymi budowniczymi, mogli również sporządzać projekty i otrzymywać za nie honoraria, ale nie wolno im było prowadzić prac budowlanych. Tak było np. w przypadku Jana Chrzyciela Mathey'a, który sporządził projekt dekoracji ujeżdżalni zamkowej w Pradze, zrealizowany po jego wyjeździe przez Giovanigo Pietra Palliardiego²⁶².

*

W Polsce przypadki projektowania wystrojów wnętrz przez malarzy i architektów są znane dopiero z 2. poł. XVII w. Najsłynniejsze z nich to wybitne projekty Tylmana z Gameren, który planował nie tylko architekturę monumentalną, ale również wystroje wnętrz. Obficie używano w nich stiuków, których bogate formy kontrastowały z surową i klasycyzującą strukturą budowli²⁶³. Jego rysunki zostały zrealizowane w kościele na Czerniakowie, w kaplicy Kotowskich przy kościele Dominikanów w Warszawie, a także w tamtejszym pałacu Krasińskich oraz w zamku Królewskim i Łazienkach Ujazdowskich²⁶⁴. Dorobek Tylmana jako projektanta mógł być znacznie większy, ale obecnie trudno go określić z powodu zaginięcia znacznej części jego rysunków²⁶⁵. W wykonywaniu projektów pomogło mu zapewne wykształcenie malarskie, a także nauka u Jacoba van Campena, który również dbał o dokładne zaplanowanie dekoracji rzeźbiarskiej projektowanych przez siebie budowli²⁶⁶. Rysunki przygotowawcze dla wybitnych dzieł sztukatorskich wykonywał również Jerzy Eleuter Szymonowicz (Siemiginowski), który zaprojektował ołtarze do kościoła Pijarów w Szczuczynie²⁶⁷, a także rozrysował część, być może

260 Cerutti Fusco, Villani 2002, s. 48, 89, 112, 241.

261 Martin 1968, s. 29; Baudouin 1989, s. 150, il. 81.

262 Preiss 1986, s. 12, 255.

263 Miłobędzki 1980, s. 352.

264 Mossakowski 1973, s. 62–65, 87, 92; Mossakowski 1994, s. 30–32, 42–43.

265 Mossakowski 1973, s. 8–9; Mossakowski 1994, s. VIII.

266 Zob. Goossens 1995.

267 Czyż 2008, s. 170, przyp. 223. Na temat działalności projektowej Szymonowicza zob. Karpowicz 1974 a, s. 160–162.

nawet całość, wystroju krakowskiego kościoła św. Anny. Wyjątkowo dobrze udokumentowane dzieje ozdabiania tej budowli ukazują skomplikowany proces powstawania projektów dekoracji sztukatorskich. Decydującą rolę odegrał w nim dyrektor „fabryki” kościoła (występujący w roli „inwestora zastępczego” z ramienia zleceniodawcy, którym w tym przypadku był uniwersytet), nie tylko decydując o wyborze artystów, ale też przygotowując szczegółową koncepcję ikonograficzną wystroju, a także zapewne wpływając na dobór zastosowanych środków artystycznych.

Najczęstszą praktyką w Europie Środkowej było jednak zapewne projektowanie dekoracji stiukowych przez samych sztukatorów, którzy musieli umieć przedstawić zleceniodawcy kilka alternatywnych rozwiązań kompozycyjnych lub przynajmniej przekonać go do proponowanej przez siebie najłatwiejszej do wykonania koncepcji. Jednym z nielicznych przykładów takich projektów, prezentujących różne warianty rozwiązania dekoracji, są rysunki ukazujące wnętrze Wielkiej Sali zamku w Kromieryżu, związane z Baltazarem Fontaną²⁶⁸.

Zachowane projekty dekoracji sztukatorskich są bardzo nieliczne. Wynika z nich, że w przypadku większych sztukaterii starano się przewidzieć rozmieszczenie rzeźb już na etapie wznoszenia budowli, o czym świadczy projekt kościoła Teatynów w Monachium autorstwa Agostina Barellego. Określenie wytrzymałości sklepienia oraz wyznaczenie miejsc, do których można przytwierdzić stelaże, miało z pewnością duże znaczenie dla sztukatora²⁶⁹. Decydującą rolę w projektowaniu dekoracji, przynajmniej w przypadku ambitniejszych założeń, miało zaplanowanie wrażenia, jakie ozdobiona budowla miała wywrzeć na widzu²⁷⁰. Często miało ono służyć nie tylko osiągnięciu efektów plastycznych, ale też zaakcentowaniu przekazu treściowego, czego wymownym świadectwem jest wystrój kościoła w Tarłowie, a także najznacześniejsze dzieła Baltazara Fontany. Pogodzenie obu tych czynników wymagało ścisłej współpracy artystów różnych specjalności, co ostatecznie w XVIII w. doprowadziło do wykształcenia się wielobranżowych przedsiębiorstw architektoniczno-dekoratorskich. Konieczny był też ścisły nadzór autora koncepcji artystycznej całego dzieła. Kształt dekoracji sztukatorskiej był więc zapewne wypadkową dążeń i możliwości twórczych różnych osobowości, co nie tylko utrudnia wskazanie jednego projektodawcy, ale też sugeruje, że próby ustalenia jego tożsamości nie zawsze są zasadne.

268 Zob. Krsek, Kudělka, Stehlík, Válka 1996, s. 348.

269 Beard 1988, s. 25, 64.

270 Zob. Gajewski 1993, s. 50.

*

W komponowaniu dekoracji sztukatorskich znaczną rolę odgrywały wzory, jakimi posługiwali się sztukatorzy, a tych dostarczała im przede wszystkim praktyka warsztatowa. Głównym źródłem inspiracji dla mistrzów były z pewnością dekoracje, przy których pracowali wcześniej jako czeladnicy. W ten sposób można wytłumaczyć trwałość pewnych schematów kompozycyjnych, takich jak np. podział sklepień przez kartuszowe obramienia, i stosowanie zapóźnionej ornamentyki. Podobnie jak inni artyści, sztukatorzy starali się uaktualniać repertuar stosowanych przez siebie motywów, dodając nowsze ornamenty do konserwatywnych kompozycji. W odróżnieniu od innych zagranicznych rzemieślników osiadłych w miastach Europy Środkowej sztukatorzy nie tracili kontaktu ze swoimi stronami rodzinnymi, często powracając do alpejskich wiosek. Mogli się więc wymieniać doświadczeniem z sąsiadami pracującymi w innych krajach, co ułatwiało szybkie rozpowszechnianie stosowanych przez nich rozwiązań w całej Europie. Zdarzało się też, że specjalnie podróżowali w celu zapoznania się z najnowszymi trendami. W r. 1689 Antonio Soldati postanowił przerwać prace w klasztornej kościele św. Wojciecha w Broumowie i wrócić do Italii, żeby – jak twierdził – w różnych znamienitych miastach zapoznać się z aktualną modą, dla lepszego dokończenia przedsięwziętych prac. Sztukator zmarł w swej ojczyźnie, a prace podjął jego bratanek Tommaso, który oświadczył zleceniodawcom, że może on dokończyć dzieło, ponieważ Antonio zostawił mu projekt i koncept ozdoby kościoła²⁷¹. Ciągła modyfikacja form stosowanych przez sztukatorów sprawiła, że bardzo trudno wskazać rozwiązania charakterystyczne dla poszczególnych twórców lub różnych regionów, ponieważ często dzieła z odległych krańców kontynentu mogą być do siebie bardzo podobne.

36 Rolę wzorów odgrywały też, z pewnością znane i podziwiane, gotowe dzieła, czego przykładem jest przede wszystkim wystrój krakowskiego kościoła św. Anny. Równie chętnie naśladowano także prace znacznie mniej wybitne, o czym świadczy grupa nawiązań do krakowskiej kaplicy Liberiusza. Zjawisko to odzwierciedla 6, 20, 62 odmienną ówczesnych gustów, doceniających dzieła, które przestały później budzić szersze zainteresowanie.

Ważnym źródłem inspiracji były z pewnością ryciny. Wykorzystywano je w bardzo różny sposób, często swobodnie trawestując lub łącząc motywy o różnorodnej genezie, co utrudnia wskazanie dokładnych pierwowzorów dla poszczególnych

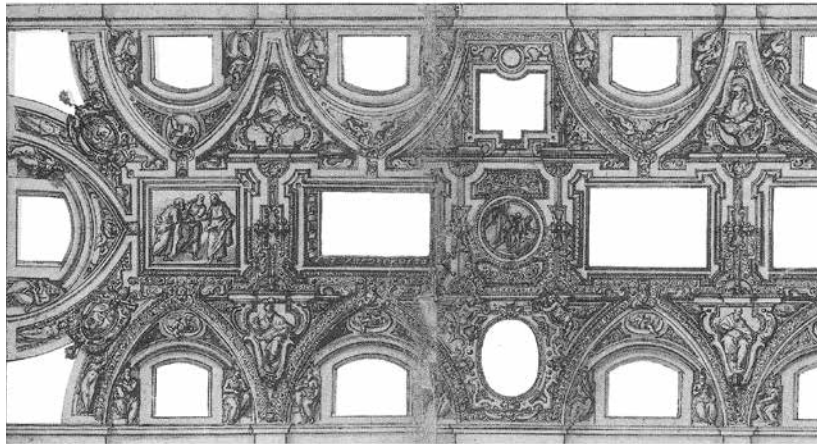
dekoracji stiukowych. Sztychy ornamentalne dostarczały przede wszystkim rozwiązania kartuszowych obramień, które można było zaczerpnąć np. z prac Hansa Vredemana de Vries, a później Stefana della Belli²⁷². Możliwe, że twórcy stiuków 95, 96 inspirowali się również rycinami w książkach. Łatwo dostępnych wzorów mogli im dostarczyć np. popularne mszały wydawane przez antwerpską Plantinianę. 97 Zawierają one liczne ryciny, w których poszczególne sceny ujęto w obramienia o formach charakterystycznych dla wielu sztukaterii z 2. ćw. XVII w. Chętnie korzystano z gotowych rozwiązań ikonograficznych, wzorując na rycinach nie tylko wygląd i atrybuty poszczególnych postaci, ale także kompozycję całych scen. Te ostatnie 98, 99 były często modyfikowane przez uproszczenie lub pominięcie niektórych szczegółów, a także dostosowywane do umiejscowienia i przewidzianego kształtu pola. 3-2, 23.1

Autorzy stiuków inspirowali się też dekoracjami wykonanymi w innych technikach. Często naśladowali oni kamieniarkę, której wykonawcy w Krakowie należeli do wspólnego cechu z murarzami. Również sztukatorów, którzy czasem pracowali w tynku i zaprawie, można było razem z nimi zaliczyć do grupy rzemiosł budowlanych. Nawet jeśli dekoracja stiukowa nie zastępowała kamiennej, to dla osiągnięcia wrażenia jednolitości kompozycyjnej sztukator mógł nawiązać do form kamiennych obramień okiennych, portali czy podziałów elewacji, choć wcale nie było to regułą. Rzadziej niż formy dekoracji architektonicznej przejmowano od kamieniarzy całe schematy kompozycyjne, zrealizowane wcześniej w kamieniu, czego najbardziej spektakularnym przykładem jest lwowska kaplica Boimów. 56 Pomysł na skomponowanie dekoracji stiukowej można też było zaczerpnąć z malarstwa monumentalnego, o czym świadczy iluzjonistyczna architektura w czasach kopuł kaplic zamkowej w Nowym Wiśniczu i Lubomirskich przy kościele 60 w Niepołomicach²⁷³, którą naśladowano w stosunkowo licznej grupie prowincjonalnych sztukaterii. Natomiast pod względem ornamentyki niektóre dekoracje stiukowe są stosunkowo bliskie dziełom snycerskim, co wydaje się szczególnie wyraźne w przypadku grupy dekoracji z ornamentem małżowinowo-chrząstkowym. Najbardziej charakterystyczna i zarazem najwybitniejsza z nich – w kaplicy 26 Zadzika przy katedrze krakowskiej – przypomina snycerkę nie tylko przez stylizację ornamentu, ale też ostry i twardy modelunek, co sugeruje, że jej autor był obeznany z techniką pracy w drewnie.

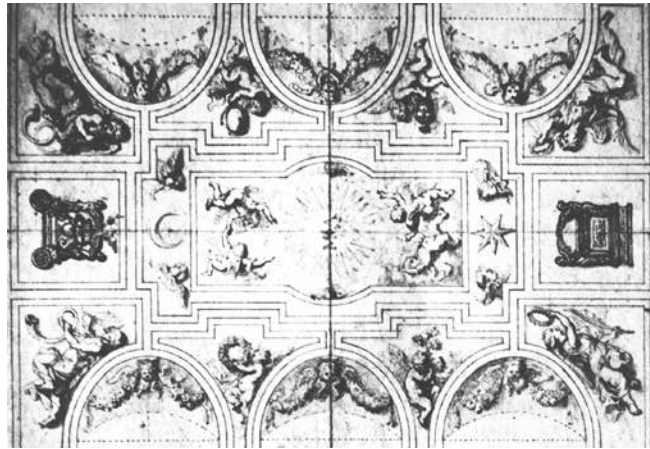
272 Te wzorniki jako najpopularniejsze wymienia Beard 1988, s. 23. Zob. także Aggházy 1981, s. 145.

273 Miłobędzki 1980, s. 173.

271 Preiss 1986, s. 255.



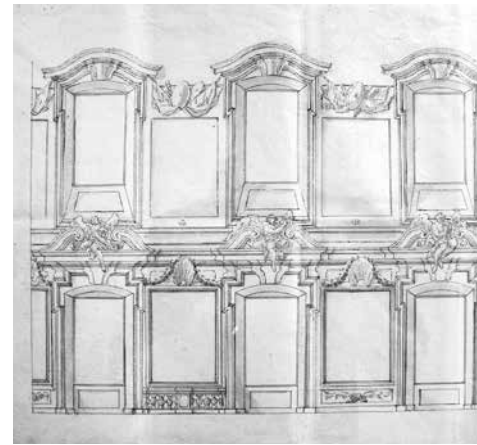
91. Projekt dekoracji sklepienia portyku bazyliki watykańskiej, Sztokholm, Muzeum Narodowe



92. Projekt dekoracji sklepienia kaplicy Mariackiej przy kościele Jezuitów w Antwerpii, Wiedeń, Albertina



93. Antwerpia, kościół Jezuitów, kaplica Mariacka, fragment dekoracji sklepienia



94. Projekt dekoracji Wielkiej Sali zamku w Kromieryżu, Opawa, Archiwum Ziemske



95. Hans Vredeman de Vries, rycina ornamentalna

97. Strona z *Missale Romanum*, wyd. Officina Plantiniana 1612



96. Stefano della Bella, rycina ornamentalna





98. Hendrik Goltzius wg Martena de Vosa, Męczeństwo św. Pawła



99. Johann Sadeler wg Martena de Vosa, Św. Or



100. Nowy Wiśnicz, zamek, dekoracja malarska kaplicy

Rola sztukaterii w kształtowaniu przestrzeni architektonicznej



Ponieważ stiuk okazał się być tworzywem uniwersalnym, stosunek wykonanej w nim dekoracji do architektury ozdabianej budowli mógł być bardzo różny. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że w XVII w. rola sztukaterii stopniowo wzrastała, wysuwając się z czasem na pierwszy plan w wyrazie artystycznym wnętrza, a następnie, w I. ćw. XVIII w., gwałtownie straciła swą pozycję na rzecz malarstwa monumentalnego²⁷⁴.

Wprawdzie już najstarsze stiuki wawelskie wyraźnie dominują nad pozostałymi elementami pomieszczenia, zasadniczo jednak są one podporządkowane jego konstrukcji i podziałom. Początkowo sztukaterii używano przede wszystkim do dekoracji wnętrz, ograniczając się najczęściej do obramienia pól przeznaczonych dla malowideł²⁷⁵. Czasem sami sztukatorzy wypełniali te pola rzeźbą figuralną, jak np. w apsydzie krakowskiego kościoła śś. Piotra i Pawła, a powierzenie im tego zadania wynikało prawdopodobnie nie tyle ze stopniowej supremacji nowej profesji artystycznej co z chęci ściślejszego nawiązania do wzorów antycznych. Zapewne nieprzypadkowo jednym z pierwszych, a zarazem niezwykle wybitnym przykładem wykonania dekoracji wnętrza ze stiuku w środkowej Europie jest willa Gwiazda w pobliżu Pragi, gdzie inspiracje autorów sztuką rzymską są szczególnie widoczne. Samodzielność dekoracji sztukatorskich, które nie były łączone z malarstwem, została nawet uznana za charakterystyczną cechę dzieł na terenie Śląska, gdzie taka sytuacja utrzymała się do l. 80. XVII w.²⁷⁶

Znacznie częściej ograniczano się jednak do wykonania w stiuku tylko niezbędnych elementów dekoracji architektonicznej, takich jak kapitale, belkowania czy proste podziały sklepienne. Zdarzało się to w przypadku wnętrz, których nie planowano ozdobić bogatszą dekoracją plastyczną. W Małopolsce przykłady takiego

274 Preiss 1986, s. 254.

275 Preiss 1986, s. 253.

276 Kołaczkiwiczowa, s. 346.

użycia stiuku można znaleźć często w świątyniach zakonu karmelitów bosych, zarówno jego żeńskiej gałęzi – w Krakowie i we Lwowie, jak i męskiej – w krakowskim kościele Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny na Wesołej, ale także w licznych budowlach o innych funkcjach – np. w farze w Nowym Wiśniczu czy pałacu w Łękach Górnych. Skromne dekoracje tego typu szeroko oddziaływały na sztukę prowincji, gdzie kapitele z anielskimi główkami i klasycyzujące belkowania często łączono z listowymi podziałami sklepień.

Stiuk, kojarzony najczęściej z wystrojem wnętrz, był też czasem używany do zdobienia elewacji budynków. Szczególnie wybitnym, choć odosobnionym przykładem jest zamek w Eisenstadt, gdzie drobne sztukaterie nadały specyficzny wyraz elewacjom dziedzińca i fasadzie. Są to przede wszystkim groteskowe maskarony nałożone na konsole gzymsu koronującego i cokoły pilastrów, przełamujące monumentalną powagę tej ogromnej budowli. Inny charakter mają elewacje kamienic, których bezporządkową powierzchnię pokrywano czasem równomiernie bogatą stiukową ornamentyką. Wzorem dla takich dekoracji mogły być np. elewacje rzymskiego Palazzo Spada, gdzie ornamentom towarzyszy duży zespół najwyższej klasy reliefów i figur pełnoplastycznych. Wśród licznych przykładów z krajów habsburskich wyróżnia się narożny Luegg-Haus przy rynku w Grazu, a w Polsce do najciekawszych należą pałac Dąbskich i kamienica Pod Gwiazdą w Toruniu. Na obszarze Małopolski zdobione stiukiem fasady kamienic zachowały się w Zamościu i Kazimierzu Dolnym, a wyróżnia się spośród nich zwłaszcza bogata, choć prymitywna dekoracja kamienic Przybyłów, łącząca ornamentykę o genezie niderlandzkiej z nieudolnymi i płaskimi reliefami figuralnymi. Stiuku używano też do wykonania umieszczanych na fasadach kościelnych figur, które tworzyły ich główny akcent plastyczny i ideowy – tak jak w krakowskich kościołach Reformatorów, Bernardynów, Wizytek i Karmelitów Trzewickowych.

*

Jak stwierdził Jacek Gajewski, wzrastająca popularność sztukatorstwa wpłynęła na ugruntowanie nowego stosunku do zagadnienia kompozycji wystroju wnętrza. Sztukator musiał bowiem zaplanować swoją pracę jako część całości architektoniczno-rzeźbiarskiej oraz uwzględnić przyszlą dekorację malarską, dla której sztukateria często stanowiła obramienie²⁷⁷. Również według Pavla Preissa najważniejszą funkcją sztukaterii było współkształtowanie architektury i dynamizowanie jej

277 Gajewski 1993, s. 23.

form w celu uzyskania wyrafinowanych efektów optycznych²⁷⁸. Taka tendencja zaznacza się wyraźniej w l. 40. xvii w., a za jej mistrza uznano, nieco na wyrost, Jana Chrzyciciela Falconiego. Niektóre uwagi na temat architektonicznych walorów jego twórczości można jednak odnieść do bardziej ogólnych tendencji w sztukatorstwie.

Niewątpliwie sztukator wprowadzał do zastanej struktury architektonicznej nowy wystrój, zmieniając charakter zdobionego wnętrza. Musiał więc wykazać się dużą wyobraźnią przestrzenną, która była niezbędna w przypadku tego zawodu, czyniąc z jego przedstawicieli specjalistów od sztuki wnętrza²⁷⁹. Z reguły jednak sztukatorzy nie ingerowali w architekturę monumentalną zdobionych przez siebie pomieszczeń, a byłoby to szczególnie trudne w przypadku starszych budowli, gdzie byli oni zależni nie tylko od uwarunkowań konstrukcyjnych, ale też od rozmieszczenia otworów i podziałów architektonicznych.

Przy planowaniu sztukaterii starano się więc uwzględnić wrażenie, jakie wywrze ona na widzu, znajdującym się zarówno w newralgicznych punktach wnętrza, jak i poza nim – spoglądającym do środka np. przez arkadę wejściową. Wyraźnie dążono też do zamaskowania ewentualnych nieregularności zdobionego wnętrza i do podkreślenia jego centralizacji²⁸⁰ lub też przeciwnie, zwłaszcza w przypadku naw kościelnych – do zaakcentowania formy podłużnej, czego przykładem może być wnętrze kolegiaty w Łowiczu²⁸¹. Kolejnym aspektem było różnicowanie głębokości reliefu od partii pełnoplastycznych, dających wyraźne efekty światłocieniowe, umieszczanych często w miejscach bardziej oddalonych od widza, po płaskie i delikatne dekoracje, które można było obejrzeć z bliska i w lepszym świetle. Wymownym przykładem takiego komponowania stiuków jest falconiowska dekoracja kaplicy w Podkamieniu²⁸², ale też dzieła Mistrza tarłowskiego.

Jakkolwiek same dekoracje sztukatorskie potrafiły nadać wnętrzem indywidualny wyraz artystyczny²⁸³, to często współgrały one z malarstwem, co pozwoliło badaczom widzieć w tak ozdobionych budowlach całościowe dzieła sztuki.

278 Preiss 1986, s. 254.

279 Gajewski 1993, s. 80.

280 Gajewski 1993, s. 24, 61.

281 Gajewski 1993, s. 79. Badacz ten uznał, że Falconi specjalnie nie ozdobił sklepienia, by nie zakłócić efektu kierowania wzroku widza w kierunku ołtarza gł. Teoria ta jest mało prawdopodobna, ponieważ decyzja o udekorowaniu sklepienia była z pewnością zbyt istotna, żeby pozostawić ją samemu artyście. Możliwe, że planowano ozdobić sklepienie wyłącznie malowidłami, albo że wykonanie sztukaterii przerwała wojna lub brak funduszy.

282 Gajewski 1993, s. 35.

283 Miłobędzki 1980, s. 250.

3 Adam Miłobędzki określił tak dekoracje trzech wschodnich par kaplic bielańskich, uznając, że architektura, malarstwo i rzeźba współgrają z sobą jako równoważne składniki²⁸⁴. Trzeba jednak zaznaczyć, że owym składnikom daleko jeszcze do ostatecznej integracji, zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym, co nie upoważnia do traktowania ich jako jednej spójnej koncepcji artystycznej ani też nie pozwala domyślać się ścisłej współpracy architekta, malarza i rzeźbiarza. W tym okresie takie zjawiska najprawdopodobniej jeszcze nie zachodziły, a zdaniem Herberta Karnera nawet budowla tak wybitna i pozornie jednolita jak praski pałac Wallensteina nie może być interpretowana jako całościowe dzieło sztuki i to zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym²⁸⁵.

*

Sztukaterie najczęściej stosowano w budowlach o podobnej funkcji, co jest kolejną przesłanką, że miały one w ich przestrzeni spełniać nie tylko rolę dekoracyjną, ale też wiązano z nimi pewne treści ideowe. Italianizujące stiuki pojawiają się w Małopolsce po raz pierwszy w gabinecie i właśnie ten typ wnętrz pozostanie jedynym z miejsc, gdzie je najchętniej umieszczano aż po koniec omawianego okresu. Oczywiście w przypadku większości budowli świeckich, funkcja ozdobionych stiukiem pomieszczeń nie jest poświadczona źródłowo, ale wydaje się oczywiste, że od czasu dekoracji wawelskich ozdobiony stiukami pokój w narożnej, alkierzowej baszcie stał się jednym z charakterystycznych motywów małopolskiej architektury. Jego kolejne przykłady pochodzą głównie z l. 40. w. xvii. Aż dwa znajdują się w zamku wiśnickim, kolejne w Łąncucie i Baranowie, a najpóźniejszy, należący już do kolejnej fazy stylistycznej i nietypowy w kształcie, zachował się w Janowcu, gdzie stiukiem ozdobiono także amfiladę sąsiednich pomieszczeń. Wnętrza te, podobnie jak apartamenty zamku wawelskiego, pełniły zapewne istotną funkcję reprezentacyjną.

W ostatniej ćw. xvii w. sztukaterie pojawiają się coraz częściej w kamienicach krakowskich, co jest zapewne związane ze wzrostem popularności rezydencji szlacheckich w mieście²⁸⁶. Pierwszym znanym przykładem jest sala w domu Pod Ewangelistami należącym do Morsztynów, a kolejnymi – dekoracje Fontany wykonane dla Wodzickich w pałacu Pod Krzysztoforą oraz dla Jana Żydowskiego w kamienicy

284 Miłobędzki 1980, 166. Zdaniem tego badacza „ten sam klimat” cechuje również kościoły w Rytwianach.

285 Karner 2007, s. 143.

286 Na temat tego zjawiska zob. Komorowski 2003, s. 43.

Pod Gruszką. Pierwotne przeznaczenie tych pomieszczeń nie jest pewne, mimo że niektóre z nich tradycyjnie nazywano gabinetami lub salonami, przeważnie jednak, podobnie jak w zamkach, są to niewielkie pokoje, a nie główne sale.

W budowlach sakralnych zachowało się znacznie więcej dekoracji sztukatorskich niż we wnętrzach świeckich. Jerzy Łoziński stwierdził nawet, że w I poł. xvii w. stiuk staje się głównym materiałem dekoracyjnym większości kaplic kopułowych²⁸⁷. W tym przypadku nie da się jednak wskazać jednego dzieła, które mogło być wzorem i wpłynąć na rozpowszechnienie sztukaterii w tego typu wnętrzach. Znaczną rolę odegrały tu zapewne budowle zagraniczne, zwłaszcza rzymskie, a także tendencja do zastępowania stiukiem stosowanej wcześniej dekoracji kamienniczej. Zdecydowana większość kaplic została wzniesiona jako rodowe mauzolea szlacheckie, a czasem także mieszczańskie, co sugeruje, że również w tym przypadku stiuki kojarzono przede wszystkim z wnętrzem o konkretnej funkcji, związanej ściśle z ostentacją potęgi i starożytności rodu. Stiukami ozdabiano też niekiedy kaplice zamkowe, które nie zawsze realizowały tradycyjny typ centralnego wnętrza nakrytego kopułą.

W porównaniu ze znaczną ilością sztukaterii w kaplicach dekoracje naw kościelnych należą do rzadkości i stają się popularne dopiero pod koniec stulecia. Wcześniejsze przykłady to powstające równocześnie sztukaterie kościołów Kamedułów w Rytwianach i Karmelitów Bosych w Nowym Wiśniczu, w których ozdobiono stiukiem całe wnętrza wraz z kaplicami i przyległymi pomieszczeniami. Prawdopodobnie niemal w tym samym czasie ozdabiano również kaplice kościoła na Bielanych. Te trzy budowle łączy wykonanie całego zaplanowanego wystroju w tym samym czasie i w ramach jednej fazy prac, co wcale nie było regułą – jak pokazuje przykład jezuickiego kościoła śś. Piotra i Pawła w Krakowie. Kolejne kompleksowe wystroje sztukatorskie stworzył w Małopolsce dopiero Fontana w krakowskich kościołach św. Anny i św. Andrzeja. Oprócz wnętrz kultowych sporadycznie ozdabiano też zakrystie.

Zastosowanie stiuków nie ograniczało się tylko do kościołów. Listwowe dekoracje sklepienne z pierwszej poł. stulecia przeniknęły do architektury obrządku wschodniego, czego charakterystycznym przykładem jest cerkiew prawosławna w Zamościu ozdobiona przez Jana Wolffa z użyciem tych samych motywów, które stosował on do zdobienia kościołów i kamienic²⁸⁸. Do dekoracji italianizujących

287 Łoziński 1973, s. 103.

288 Kurzej 2009, s. 91, 92, 95.

58 nawiązuje natomiast sztukateria w lwowskiej kaplicy śś. Trzech Hierarchów, stanowiąc symptomatyczny przykład uniwersalizmu sztuki wielonarodowej Rzeczypospolitej. Zbliżone do kościelnych, listwowe sztukaterie sklepienne stosowano również w synagogach – np. w Zamościu i Szczepieszynie. We wnętrzach niektórych bóżnic zachowała się też plastyczna dekoracja murowanych bim i szaf na rodąły, składająca się przeważnie z ornamentów roślinnych i architektonicznych. Eleganckie zdobienia, złożone z wiciowo-okuciowych fryzów, stylizowanych liści, rozet i owocowych girland, zdobiły np. bimę synagogi w Łucku. Bogatą dekorację otrzymał też aron-ha-kodesz bóżnicy w Tykocinie, a szczególnie okazała sztukateria z 3. ćw. XVIII w., obejmująca również wizerunki zwierząt, zachowała się w synagodze łańcuckiej²⁸⁹.

*

W Austrii, Czechach i na Węgrzech stiuku używano często do ukształtowania nowego wystroju średniowiecznych świątyń²⁹⁰, a liczne dzieła z terenu państw Rzeszy dostarczają wielu przykładów różnych odmian takiej modernizacji i jej stosunku do starszej struktury architektonicznej²⁹¹. Czasem starano się zachować jak najwięcej z dawnej architektury, tak jak w farze w Kłodzku, gdzie pozostawiono żebra sklepienne, ozdabiając je figurami aniołów i ornamentami roślinnymi w wysklepkach. Dodano też stiukowe kartusze nad arkadami międzynawowymi i figurki aniołów przy otworach wcześniej wstawionych empor. W kościele jezuitów w Szopronie pozostały widoczne nie tylko żebra sklepienne, ale też wspierające je wiązkowe słuszki, co spowodowało, że mimo ozdobienia całego wnętrza bogatą sztukaterią jego średniowieczny charakter pozostał wyraźnie widoczny. Stare sklepienia zostawiono też w wiedeńskim kościele Chórów Anielskich (zw. am Hof), gdzie pozostały one bez dekoracji, ale filary międzynawowe wyposażono w klasyczne kapitele, a figuralną dekorację sztukatorską skoncentrowano na ścianach bocznych. W innych przypadkach przeciwnie – tak jak w Klosterneuburgu – dążono do zupełnego zatarcia struktury średniowiecznego wnętrza, przekształcając nawy boczne w kaplice. Zdarzało się także, że całą świątynię ozdobiono stiukiem jednolicie (choć niekoniecznie w ramach jednej akcji), tak jak w Nowym Mieście nad Wagiem, nie ingerując przy tym w jej strukturę architektoniczną.

289 Zob. Piechotkowie 1999, s. 190, 211, 332, 335.

290 Beard 1988, s. 67.

291 Zob. zwłaszcza Engelberg 2005.

Wobec dużej popularności użycia stiuku do modernizacji kościołów w innych państwach środkowoeuropejskich, może dziwić ich prawie zupełny brak w siedemnastowiecznej Polsce. Należy jednak pamiętać, że aż po ostatnią dekadę tego stulecia bardzo rzadko ingerowano tu w architekturę średniowiecznych świątyń²⁹², a ich unowocześnianie ograniczano z reguły do wstawienia nowych elementów wyposażenia, co odbywało się przeważnie z dużym poszanowaniem dla form dawnych budowli. Tak było na przykład w kościele starosądeckich klarysek, gdzie poprzestano na wstawieniu do wnętrza nowych ołtarzy, pozostawiając średniowieczne sklepienie żebrowe. Można przypuszczać, że był to zabieg świadomy, ponieważ Baltazar Fontana, który wykonał stiukowe elementy sądeckich retabulów, z pewnością potrafił ozdobić takie sklepienie, czego dowiódł we wnętrzu kamienicy Pod Gruszką.

Problemem modernizacji wnętrz, również z użyciem sztukaterii, zajął się ostatnio Paweł Pencakowski. Jego praca ma jednak poważne braki i dlatego nie przyczynia się w znaczącym stopniu do wyjaśnienia owego zjawiska. Jednym z jej mankamentów jest bezpodstawnie przyjmowane założenie, że niemal wszystkie nowe elementy wyposażenia wnętrza były częścią szerszej przemyślanej akcji, a ich wykonawcy byli świadomi unowocześniającej funkcji swoich dzieł. Omawiając farę w Bieczu Pencakowski uznał za część jej modernizacji nawet epitafia, a na jednego z „modernizatorów” został wykreowany snycerz Jerzy Hankis, który „modernizował prezbiterium kościoła Karmelitów na Piasku” i „odnawiał również wyposażenie w kościołach św. Krzyża w Krakowie, w Wilamowicach i Książu Małym, wprowadzając nową, ciężką, bogatą i dekoracyjną formę do starych wnętrz”. Za ważnego autora modernizacji Pencakowski uznał również Baltazara Fontanę, stwierdzając, iż posiadał on kompetencje architekta i budowniczego. To ostatnie stwierdzenie zostało zapewne przejęte ze starszej literatury, chociaż autor nie opatrzył go żadnym odnośnikiem, prezentując wszystkie ustalenia na temat twórczości Fontany jako swoje własne wnioski²⁹³.

Odosobnionym i raczej skromnym przykładem użycia stiuku do modernizacji wnętrza średniowiecznego kościoła na długo pozostało sklepienie prezbiterium lubelskiego kościoła Brygidek. Płaskie i prymitywne reliefy figuralne zostały tam

292 Zwrócił na to uwagę Michał Wardzyński 2008, s. 446–447, omawiając modernizację bazyliki jasnogórskiej. Jako precedensy dla jej unowocześnienia wskazał on przebudowę kolegiaty w Łowiczu, ambit katedry krakowskiej oraz kościół cysterski w Koronowie.

293 Por. Pencakowski 2009, s. 128, 145–147.

14 jednak wyraźnie podporządkowane sieci listew, wykonanej przez lokalnego mu-
ratora²⁹⁴. Wyjątkowe znaczenie ma więc dekoracja sztukatorska kościoła na Jasnej
Górze, będąca częścią kompleksowej przebudowy świątyni po pożarze, którą – jak
słusznie zauważył Michał Wardzyński – można porównać tylko z największymi
przedsięwzięciami tego typu w krajach habsburskich²⁹⁵. Pod względem klasy ar-
tystycznej wystrój ten został jednak wkrótce zdystansowany przez modernizację
41 krakowskiego kościoła Klarysek, która pozostała ostatnim i najwybitniejszym
dziełem tego typu w Małopolsce, zrealizowanym z użyciem stiuku.

Oprócz budowli średniowiecznych, stiuku często używano w budowlach o cha-
akterze zdecydowanie nowożytnym, wzniesionych jednak o kilka pokoleń wcze-
śniej i pierwotnie mających jedynie bardzo oszczędną dekorację architektoniczną.
Zjawisko to odzwierciedla nie tylko wzrastającą popularność sztukaterii, ale też
stopniowe wychodzenie z mody surowych i monumentalnych wnętrz, popular-
nych na pocz. w. xvii. Jego charakterystycznym przykładem jest ozdobienie sti-
25 kiem sklepienia kaplicy Gamrata przy jej przekształceniu przez kanonika Jerzego
Grochowskiego oraz wtórna dekoracja nawy gł. w jasnogórskiej kaplicy Cudownego
12 Obrazu. Pod koniec wieku postanowiono też unowocześnić krakowskie mauzo-
42 leum św. Jacka, pomimo że jego wystrój, jak można sądzić z zachowanej dekoracji
ściennej, był już wcześniej bardzo bogaty. To wnętrze bardzo dobrze obrazuje dro-
gę, jaką przeszła sztuka europejska w ciągu xvii w., odchodząc stopniowo od an-
tycznych pierwowzorów i podążając w kierunku form coraz bardziej eleganckich
i dynamicznych.



101. Rzym,
Palazzo Spada,
fragment
dekoracji
dziedzińca



102. Eisenstadt,
zamek, fragment
dekoracji
dziedzińca



103. Toruń, Pałac
Dąbskich,
fasada

294 Zob. Kurzej 2006.

295 Wardzyński 2008, s. 446–447.

Artyści i warsztaty



Wśród sztukatorów z pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego istniał „patrymonialny” system kształcenia, w którym ojciec uczył syna, podobnie jak w warsztacie rzemieślniczym. Od XVI w. był to zapewne najpopularniejszy system edukacji, choć w ciągu następnego stulecia wypierało go stopniowo członkostwo w stowarzyszeniach typu akademickiego lub cechach rzemieślniczych dużych miast. *Università degli Stuccatori e Plasticatori* działała w osiemnastowiecznym Rzymie, a w 1710 r. akademię sztuki i malarstwa freskowego założono w Augsburgu. Przeciwnikiem takich organizacji były stowarzyszenia rzemieślnicze, szczególnie silne w krajach niemieckich i środkowoeuropejskich²⁹⁶. Odrębne cechy sztuki organizowano dopiero w 2. poł. XVII w. W r. 1669 taka instytucja powstała w Wiedniu²⁹⁷, w r. 1681 istniała już na praskiej Małej Stronie²⁹⁸, a na przełomie w. XVII i XVIII działała we Wrocławiu. Do czasu ich powstania sztuki mogli należeć do cechów murarskich²⁹⁹. Między przedstawicielami tych zawodów dochodziło jednak często do sporów kompetencyjnych, które stały się głównym powodem założenia wiedeńskiego cechu sztuki. Jego przedstawiciele uzyskali przywilej, który zabronił murarzom wykonywania jakichkolwiek prac dekoratorskich. W myśl statutu tytuł mistrza można tam było uzyskać po pięciu latach nauki i dwuletniej pracy czeladniczej, pod warunkiem przedstawienia majstersztyku i uiszczenia opłaty. W roku założenia cechu działało w nim ośmiu mistrzów. Ich liczba wzrosła w l. 70. do dziewięciu, ale następnie, wskutek zarazy z r. 1679, spadła do pięciu³⁰⁰. Przekazy o istnieniu podobnych organizacji w Polsce nie są znane. W Krakowie sztuki mogli należeć do wspólnego cechu z przedstawicielami innych rzemiosł budowlanych.

296 Beard 1988, 21–22.

297 Schemper 1988, s. 10.

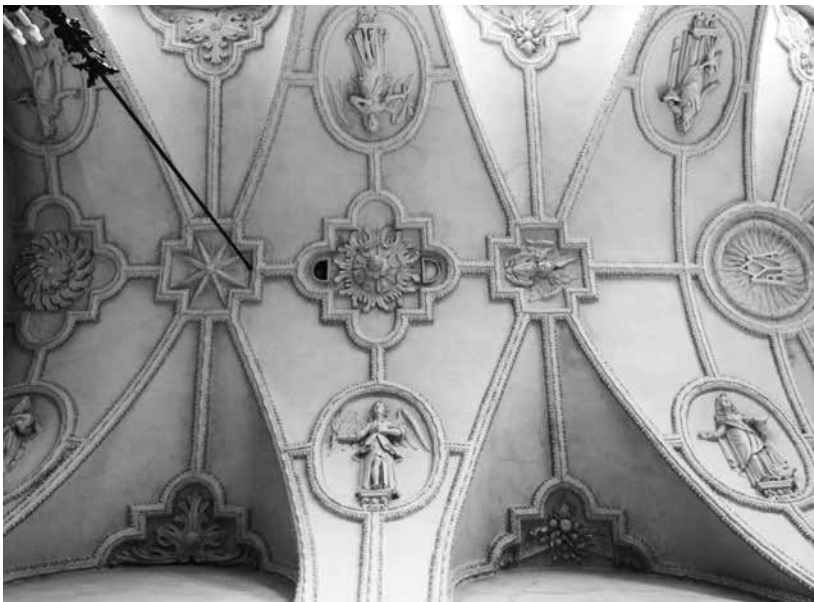
298 Vilímková 1986, s. 58. W Pradze, podobnie jak w Krakowie, osobne cechy istniały w każdym z miast wchodzących w skład aglomeracji. Dlatego sztuki mieli swoją odrębną organizację również na tamtejszym Nowym Mieście.

299 Kołaczkiwiczowa 1998, s. 342.

300 Schemper 1983, s. 165.



104. Kazimierz Dolny, kamienne Przybyłowskie, fasady



105. Lublin, kościół Brygidek, dekoracja sklepienia prezbiterium

W myśl statutu tej organizacji z r. 1618 „Sculptores do cechu murarskiego należą. Jeśliby się trafił albo przywędrował cudzoziemiec do Krakowa bądź murarz bądź stamiec także sculptor albo sztukator umiętny a chciał był w Krakowie mistrzem zostać, takiemu nie ma być zabronione”³⁰¹. Zdarzało się to jednak zapewne bardzo rzadko, skoro inne przepisy cechowe nie przewidywały takiej możliwości, określając zakres kompetencji i wymagania dotyczące majstersztyków jedynie dla murarzy i kamieniarzy. Również wśród starszych cechu przewidziano po reprezentantów tych zawodów, nie określając liczby sztukatorów³⁰².

Rzemieślnicy tej profesji, przybywający do Europy Środkowej, działali szczególnie chętnie poza systemem cechowym³⁰³. Zapewne nawet nie byli specjalnie narażeni na oskarżenia o partactwo, ponieważ wykonywali specjalność, która do tychczas nie funkcjonowała w cechowym systemie podziału prac, opartym przecież w znacznej mierze na rodzaju materiału, jakim posługiwał się dany rzemieślnik. W każdym razie przykłady konfliktów sztukatorów z cechami nie są w Polsce znane, podobnie jak dowody na funkcjonowanie w ramach tych organizacji artystów pracujących wyłącznie w stiuku. Niektórzy jednak obawiali się zarzutów ze strony cechów, skoro podejmowali starania, czasem skuteczne, o uzyskanie królewskiego serwitariatu. Podobne sytuacje zdarzały się także za granicą, o czym świadczy przykład z Pasawy. Pracujący przy wystroju katedry Giovanni Battista Carlone domagał się od tamtejszego księcia biskupa prawa pełnej swobody, która pozwoli mu ozdobić świątynię jak najlepiej (*am zierlichsten*)³⁰⁴.

Mimo że odrębny zawód sztukatora pojawił się w Polsce już na pocz. XVII w., to przez całe stulecie dekoracja stiukowa występowała równoległe ze zdobnictwem w zaprawie, które czasem starało się do niej zbliżyć wyrazem stylistycznym i techniką³⁰⁵. W ten sposób murarz mógł się zajmować sztukatorstwem, a sztukator mógł się przekwalifikować na murarza. Sztukatorzy jako mistrzowie „opus plasticum” – dzieła reliefowego, a niekiedy i w pełni trójwymiarowego – wykonywali prace pokrewne budowlanym. Tworzyli też czasem tzw. subkontrahenty w ramach większych warsztatów muratorskich, co często skazywało ich na anonimowość³⁰⁶. Związki

z murarzami powodowały, że na niektórych obszarach, odległych od głównych ośrodków artystycznych, sztukatorów angażowano do prac budowlanych. Elżbieta Kołaczkiewiczowa uznała, że do takich sytuacji dochodziło, ponieważ fundatorzy starali się zaoszczędzić na zatrudnianiu kolejnych rzemieślników, chcąc w pełni wykorzystać tych, których udało im się już sprowadzić³⁰⁷. Wydaje się jednak, że na Śląsku, w Polsce i w innych krajach środkowoeuropejskich, gdzie przecież murarzy nie brakowało, to raczej sami artyści oferowali swoje usługi w zakresie przekraczającym ich pierwotne kompetencje. Takie zachowanie było przyczyną większości sporów pomiędzy cechami rzemieślników wielu innych branż, można więc przypuszczać, że również sztukatorzy starali się w ten sposób zwiększyć swoje dochody.

Możliwe, że w Polsce podobne sytuacje zdarzały rzadziej, ponieważ z terenu Małopolski przykłady złamania przez sztukatorów zasad branżowego podziału pracy nie są znane. Nie udało się też odnaleźć dzieł wykonanych przez któregośkolwiek włoskiego sztukatora w innym materiale³⁰⁸, a funkcjonujące w literaturze próby przypisania niektórym z nich prac kamieniarskich, malarskich i snycerskich są zupełnie nieprzekonujące³⁰⁹. Wydaje się więc, że profesjonalni sztukatorzy, podobnie jak inni rzeźbiarze, przeważnie ograniczali się do pracy w jednym materiale³¹⁰. Raczej nie wiązali się też na stałe z jednym warsztatem budowlanym ani nie zajmowali działalnością murarską czy architektoniczną. Pod względem profilu zawodowego włoskojęzyczni przybysze różnili się więc od osiadłych w Polsce cechowych muratorów, którzy wznoszone przez siebie budowle samodzielnie ozdabiali dekoracją z zaprawy i stiuku, oraz od krakowskich kamieniarzy i snycerzy, wykonujących też czasem sztukaterie.

*

Podział pracy między sztukatorów pracujących w jednym zespole nie jest do końca jasny. Nie zawsze da się wyróżnić partie dekoracji wykonane przez jego poszczególnych członków, ponieważ współpraca w obrębie warsztatu często musiała polegać na zespołowym ozdabianiu każdej powierzchni. Różni pomocnicy mistrza mogli

301 Cyt. wg Tarnawska [2000], s. 10. Murarze i kamieniarze należeli do wspólnego cechu również w Pradze (zob. Vilímková 1986, s. 51).

302 Zob. Tarnawska [2000], s. 10, 14, 19–23.

303 Vilímková 1986, s. 58,

304 Preiss 1986, s. 254.

305 Miłobędzki 1980, s. 218.

306 Preiss 1986, s. 254.

307 Kołaczkiewiczowa 1998, s. 340. Prace budowlane podejmowali m.in. Carlo Rossi, Giovanni Seregni czy Andrea Carove.

308 Pewnego rodzaju wyjątek stanowi jedynie relikwiarz św. Jana Kantego w starosądeckim klasztorze Klarysek, uznany za model ołtarza św. Józefa do kościoła św. Anny i związany z Baltazarem Fontaną (zob. Stolot 1968). Nawet przy założeniu, że taka interpretacja jest prawidłowa, należy jednak pamiętać, że nie był to raczej przedmiot osobnego zamówienia.

309 Problem ten dotyczy zwłaszcza twórczości Jana Chrzczicela Falconiego i Baltazara Fontany.

310 Kalinowski 1995, s. 105.

więc wykonywać listwy i gzymsy, odlewać i mocować prefabrykowane ornamenty, a także przygotowywać i montować elementy figur. Niektórzy z nich mogli się również specjalizować w bezpośrednim modelowaniu draperii, włosów i innych szczegółów anatomicznych. Rola mistrza polegała zapewne przede wszystkim na zaplanowaniu całej kompozycji oraz nadzorowaniu montażu i cyzelowaniu jej elementów. Autorzy stiuków nie dążyli do manifestowania swej indywidualności twórczej, ale przeciwnie – do usprawnienia i maksymalnego przyspieszenia procesu wykonywania dekoracji, co powodowało bardzo daleko idącą unifikację form stosowanych przez jedną ekipę.

Powierzenie znacznej części prac pomocnikom było normalną praktyką również w przypadku działalności najwybitniejszych rzeźbiarzy rzymskich. Zdarzało się więc, że zleceniodawca wyraźnie określał w kontrakcie, które etapy pracy mistrz ma wykonać samodzielnie, a w których dopuszczalny jest udział warsztatu, o czym świadczy kontrakt na wykonanie nagrobka Leona XI zawarty z Alessandrem Algardim³¹¹.

W przypadku sztukaterii szczególnie trudnym zadaniem było wykonywanie figur, które powierzano najbardziej uzdolnionym członkom ekipy³¹². Z punktu widzenia humanistycznej teorii sztuki zajęcie to uważano za bardziej szlachetne niż modelowanie partii ornamentalnych, ponieważ polegało na kształtowaniu postaci ludzkiej³¹³. Dlatego w niektórych większych warsztatach sztukatorskich istniał podział na *plasticatori* wykonujących figury i *decoratori* kształtujących dekorację ornamentalną, a często także drobniejsze postaci anielskie i putta, które traktowano jako jej integralną część³¹⁴. W ciągu XVII w. podział ten stopniowo zanikał³¹⁵ i nie ma wyraźnych dowodów, że obowiązywał wśród artystów pracujących ówczesnie w Małopolsce. W przypadku małych warsztatów można się jedynie domyślać, że mistrz zajmował się przede wszystkim modelowaniem figur, a czeladnicy wykonywali większość partii ornamentalnych. Należy jednak pamiętać, że taki schemat podziału pracy przeważnie pozostaje czysto hipotetyczny.

Według Elżbiety Kołaczkiewiczowej podział na *plasticatori* i *decoratori* nie był respektowany na Śląsku, gdzie ograniczano się przeważnie do wykonania dekoracji ornamentalnej. Rzeźba figuralna nie była mocną stroną pracujących tam

sztukatorów, co spowodowało, że w XVIII w. stała się ona domeną artystów czynnych w kamieniu i drewnie³¹⁶. Również Michał Wardzyński doszedł do wniosku, że wyspecjalizowani *plasticatori* pracowali w Europie Środkowo-Wschodniej jedynie sporadycznie, dlatego ich obowiązki przejmowali zazwyczaj ornamentalisci niewykształceni w komponowaniu pełnoplastycznych postaci. Za jaskrawy przykład takiej sytuacji uznał on prace Falconiego oraz dekorację bazyliki jasnogórskiej. Natomiast profesjonalnymi figuralistami byli według niego m.in. Piotr Perti, Baltazar Fontana i Mistrz tarłowski³¹⁷. Poza wzmianką o pracach Pertiego i Gallego na Antokolu, mówiącą że pierwszy z nich „figures hominum efformabat”, a drugi „flores et comparelementa faciebat”³¹⁸ brak jednak wyraźnych dowodów, że praca w ich warsztatach była zorganizowana inaczej niż u sztukatorów, których figury prezentują niższy poziom artystyczny. Niektórzy z tych ostatnich mogli być po prostu mniej zdolnymi figuralistami, a niekoniecznie przekwalifikowanymi ornamentalistami, dlatego na podstawie samej klasy artystycznej dzieł nie można powiedzieć nic pewnego o specjalizacji i sposobie pracy ich autorów.

Mistrz warsztatu sztukatorskiego musiał też spełniać funkcję podobną do kierownika ekipy budowlanej. Taki rzemieślnik, zw. *capomaestro*, organizował cały zespół i nim zarządzał³¹⁹, a także zawierał kontrakty ze zleceniodawcami i pobierał wynagrodzenie dla całej ekipy. W okresie nowożytnym płacono mu *per Pausch*, czyli umówioną z góry kwotę za całość prac albo według poniesionych wydatków – jeżeli organizacją prac i zdobywaniem materiałów zajmował się pełnomocnik inwestora, zwany dyrektorem fabryki³²⁰. Zadaniem kierownika zespołu sztukatorskiego było też zdobywanie zleceń, co zmuszało go do znacznej mobilności³²¹.

Specyfika pracy warsztatów sztukatorskich polegała na przyjmowaniu bardzo zróżnicowanych zleceń – od dekoracji niewielkich wnętrz pałacowych i pojedynczych kaplic po kompleksowe wystroje kościołów o bardzo znacznych rozmiarach. Dlatego nie musiały one mieć stałej kadry, ale mogły się składać jedynie z mistrza, który po przyjęciu zlecenia dorywczo angażował pomocników w liczbie zależącej od aktualnych potrzeb. Taki system pracy wpływał na ujednoczenie form stosowanych w całym środowisku, ponieważ pomocnicy zatrudniający się

311 Montagu 1992, s. 100, 126.

312 Beard 1988, s. 16.

313 Preiss 1986, s. 254.

314 Wardzyński 2008, s. 439. Zob. także Montagu 1992, s. 115, gdzie podobny podział pracy został opisany na przykładzie dekoracji kościoła w Aricci, realizowanej pod kierunkiem Berniniego.

315 Preiss 1986, s. 254.

316 Kołaczkiewiczowa 1998, s. 342.

317 Wardzyński 2008, s. 430.

318 Czyż 2008, s. 87.

319 Aggházy 1981, s. 144; Kalinowski 1995, s. 107.

320 Preiss 1986, s. 11; Vilímková 1986, s. 45–47.

321 Preiss 1986, s. 254.

u różnych mistrzów szybko rozpowszechniali motywy wprowadzone przez konkurencję. Równocześnie brak stałych współpracowników powodował znaczne różnice poziomu artystycznego w obrębie tej samej dekoracji, której elementy powierzano mniej lub bardziej uzdolnionym sztukatorom³²². Niwelowanie drobnych różnic stylistycznych nie wydawało się zresztą konieczne, ponieważ w dekoracjach sklepiennych, oglądanych z dużej odległości, nie były one dostrzegalne. Charakterystycznym przykładem takiego zbiorowego dzieła jest monachijski kościół Teatynów, gdzie musiano zaangażować znaczną liczbę podwykonawców, co spowodowało, że dekoracja sprawiająca wrażenie jednolitej jest w istocie dość różnorodna. W Małopolsce podobny charakter mają duże dekoracje kościołów kamedulskich, gdzie przemieszanie motywów jest tak daleko idące, iż można przypuszczać, że sztukatorzy, którzy je wykonali, pracowali wspólnie nad całością dzieła, tworząc wysoce zintegrowaną grupę stworzoną specjalnie na tę okazję.

Z kolei już raz zorganizowane warsztaty sztukatorskie można było łatwo na jakiś czas połączyć lub podzielić. W pierwszym przypadku sztukatorzy przeważnie pracowali nad odrębnymi dekoracjami tworzącymi jeden zespół, taki jak np. wydzielone wnętrza rezydencji lub kaplice świątyni. Taka sytuacja miała zapewne miejsce w kościele Karmelitów w Wiśniczu, gdzie różne warsztaty ozdobiły kaplice, zakryścię i główną przestrzeń kościoła³²³. Przykładem dzielenia warsztatów jest twórczość Falconiego, którego współpracownicy mogli samodzielnie wykonywać niektóre drobniejsze dzieła. Charakterystyczne dla nich motywy łączą się i przenikają w większych dekoracjach, wykonanych z udziałem głównego mistrza.

W tym ostatnim przypadku można próbować wskazać elementy dekoracji wykonane przez poszczególnych członków ekipy, jednak przeważnie takie próby są bezcelowe. Nie da się ich bowiem zweryfikować, jeśli charakterystyczne motywy i własny styl poszczególnych podwykonawców nie są znane z ich samodzielnych dekoracji. Dlatego należy przyjąć, iż autorstwo mistrza i autorstwo jego warsztatu praktycznie oznacza to samo.

Jan Trevano i sztukator Jan

Obecność wysokiej klasy dekoracji sztukatorskich w budowlach, których projekty związane z Janem Trevanem, skłania do przeanalizowania stanu badań na temat

322 Beard 1988, s. 16.

323 Łączenie warsztatów jest znane również z działalności wiedeńskich sztukatorów cechowych (zob. Schemper 1983, s. 111).

tego architekta, tym bardziej, że jego dorobek, a nawet zakres działalności, stał się przedmiotem ożywionej dyskusji.

Liczne informacje dotyczące tego artysty zawarł Stanisław Tomkowicz w monumentalnej pracy na temat Wawelu. Stwierdził on, że Trevano był głównym architektem wazowskiej przebudowy zamku oraz uznał, że jest on tożsamy z Dzianim, który brał udział w budowie katedralnej kaplicy św. Stanisława i zaprojektował pomnik biskupa Szyszkowskiego³²⁴. Wnioski te rozwinął Adam Bochnak, który uznał Trevana za najwybitniejszego z architektów pracujących dla Zygmunta III, a także doszedł do wniosku, iż krakowski kościół św. Piotra i Pawła został w całości zbudowany według jego planów. Badacz ten przypisał mu również budowę kościoła św. Marcina i projekt bramek w murze otaczającym katedrę. Wskazał też na rzymskie wzory jego sztuki, porównując jego rolę do odegranej przez Fontanę, którego dzieła stały się punktem wyjścia dla nowego stylu w dekoracji wnętrza³²⁵.

To wyjątkowe znaczenie Trevana dla sztuki polskiej zakwestionował Mariusz Karpowicz, który uznał, że kościół św. Piotra i Pawła zaprojektował Mateo Castello, a jego stanowisko przyjęli inni warszawscy badacze. Polemikę z nimi podjął Adam Małkiewicz, który rozstrzygnął kwestię autorstwa krakowskiego kościoła na rzecz Trevana³²⁶. Oprócz licznych argumentów natury artystycznej Małkiewicz wskazał na tekst z gałki kopuły świątyni, określający Trevana jako architekta tej budowli. Wydaje się, że w odróżnieniu od tekstu z gałki kopuły kościoła św. Anny³²⁷ przekaz ten jest w pełni wiarygodny.

Trevano pracował w Polsce przynajmniej od 1600 r.³²⁸ W źródłach określano go jako królewskiego serwitora, a także muratora, architekta lub geometrę. W 1607 r. został on nazwany „S. M. fabricarum prefectus”. Przyjmował wiele zleceń równocześnie i otaczał swoją protekcją innych Włochów, co wywołało spór z krakowskim cechem murarzy. Oprócz wspomnianych dzieł krakowskich brał udział w rozbudowie klasztoru Norbertanek na Zwierzyńcu. Data śmierci architekta nie jest znana, ale wiadomo, że żył jeszcze w 1636 r.³²⁹ Karpowicz zauważył, że informacje na temat życia prywatnego architekta mogą się odnosić do różnych osób, zapewne do ojca i syna, noszących to samo imię. Z dokumentów wynika bowiem, że

324 Tomkowicz 1908, s. 346–348.

325 Bochnak 1948 b, s. 97–119.

326 Małkiewicz 1997. Tam (przyp. 4 i 5) literatura prezentująca stanowisko badaczy warszawskich.

327 Por. Małkiewicz 1997, s. 107.

328 Solarz 1960, s. 457.

329 Tomkowicz 1908, s. 346–347.

Jan Trevano ożenił się w 1624 r. oraz powtórnie – dziesięć lat później, ale już w 1627 r. ślub wzięła jego córka³³⁰. Małżeństwo architekta w 1634 r. jest może mało prawdopodobne, ale niewykluczone, podobnie jak działalność zawodowa jeszcze w l. 40. Wątpliwości te trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, nie można jednak wykluczyć, że był on żonaty trzykrotnie, a córkę miał z pierwszego małżeństwa.

*

Pośród licznych argumentów wytoczonych przez zwolenników i przeciwników uznania Trevana za królewskiego architekta nie znalazła się analiza dekoracji 22 sztukatorskich. Tymczasem podobieństwo stiuków w apartamentach zamku (wy- 23.1 konanych w ramach robót, którymi kierował Trevano) do sztukaterii w apsydzie kościoła (która musiała powstać w ostatniej fazie jego budowy) stanowi istotną przesłankę, że prace prowadził ten sam architekt.

Kolejnych argumentów na rzecz przypisania projektu sztukaterii Trevanowi mogłoby dostarczyć porównanie ich form z kamieniarką fasady kościoła jezuickiego, wiążą się z tym jednak pewne trudności. Jak stwierdził Małkiewicz, kamienna okładzina została wykonana według wcześniejszego projektu, toteż wkład Trevana mógł dotyczyć tylko drobniejszych szczegółów³³¹. Wprawdzie wiele z nich powtarza się w sztukaterii apsydy oraz dekoracjach wewnątrz zamku, ale trzeba pamiętać, że były to motywy obiegowe, a ich opracowanie różni się ze względu na użycie odmiennych materiałów.

Jednakże samo zastosowanie unikatowych i pionierskich dekoracji sztukatorskich w dziełach o nie mniej przełomowych formach architektonicznych, których powstanie wiąże się z twórczością Trevana, nie wydaje się przypadkowe, tym bardziej, że formy sztukaterii i kamieniarki oraz rozwiązania architektoniczne są spójne stylistycznie i wskazują na wspólne źródło inspiracji. Jest nim oczywiście sztuka rzymska, która – jak to już wielokrotnie wskazywano – dotarła do Polski w tak wybitnym wydaniu właśnie za pośrednictwem wspomnianych dzieł.

*

W tym kontekście należy zastanowić się, jaka zależność łączyła Trevana i pracujących dla niego sztukatorów. Z dokumentów dotyczących przebudowy zamku wawelskiego wynika, że Trevano zatrudnił podwykonawców, pełnił więc funkcję kierownika robót³³². Analiza dzieł i tekst z gałki kopuły kościoła Jezuitów świadczą

330 Karpowicz 2002 a, s. 27.

331 Małkiewicz 1997, s. 99.

332 Zob. Tomkowicz 1908, s. 347.

ponadto o jego działalności jako projektanta. Możliwe, że przez dłuższy czas współpracował on z tym samym sztukatorem, który wziął udział w obu jego głównych realizacjach.

Na osobę owego sztukatora pośrednio wskazał już Mariusz Karpowicz, stwierdzając iż dekoracje w zamku i w kościele śś. Piotra i Pawła wykonał ten sam warsztat. Niesłusznie przypisał mu jednak również część dekoracji kościoła w Rytwianach³³³. 69 Wiadomość o imieniu artysty zawiera przytoczony przez Jerzego Kowalczyka list krakowskiego jezuitę o. Przemysława Rudnickiego do Tomasza Zamoyskiego. Duchowny polecał w nim ordynatowi usługi „sztukatora J. K. M. Giovanniego”, który w krakowskim kościele zgromadzenia wykonał sztukaterie nad ołtarzem gł. za 1200 zł. Kowalczyk błędnie odniósł tę wzmiankę do Falconiego³³⁴. Ponadto porównanie dekoracji w Krakowie i Zamościu wyklucza możliwość wykonania ich przez ten sam warsztat, zapewne więc Zamoyski nie skorzystał z rady jezuitę. Możliwe, że ów sztukator był tożsamy z murarzem Janem Włochem, któremu w 1602 r. zapłacono za przesiewanie alabastru w związku z budową i dekorowaniem królewskich apartamentów na Wawelu³³⁵. Za taką interpretacją przemawia również brak jakichkolwiek – poza wawelskimi – znanych dekoracji, wykonanych na zlecenie królewskie. Informacji o sztukatorze królewskim nie można więc odnieść do nikogo innego poza autorem stiuków wawelskich.

Typowe dla tego sztukatora są główki o okrągłych twarzach, szerokich nosach, 22, 23.1 wystających policzkach i nieco skośnych oczach. Szczególnie drobiazgowo opracowywał on dekoracje roślinne, odznaczające się prawdziwie złotniczą precyzją. Charakterystycznym motywem są podtrzymujące je chusty, zmięte w jednolitą zwartą formę, przewiązane na krzyż i zawieszane na pineskach przypominających cekiny oraz meandryczne karbowane wstążki o rozdwojonych końcówkach.

*

Łączony z Trevanem kościół św. Marcina powstał w l. 1638–1644, na miejscu starszej świątyni, przekazanej zakonowi w r. 1618. Autorstwo tego artysty, przynajmniej w stosunku do projektu, jest prawdopodobne nie tylko ze względu na styl budowli, ale także dlatego, że w l. 1619–1623 był on zatrudniony przy budowie powiązanego z nią klasztoru Karmelitanek Bosych. Architekt ten mógł więc także zaprojektować dekorację sztukatorską kościoła, której skromne formy są ściśle związane

333 Por. Karpowicz 1974 b, s. 58.

334 Kowalczyk 1962 b, s. 233.

335 Tomkowicz, s. 348.

153 z jego architekturą. Składa się ona z podziałów architektonicznych, dekoracji kapiteli i nadłuczy arkad ozdobionych skrzydlatymi główkami oraz uszakowych lub wolutowych obramień okiennych i rozmieszczonych na sklepieniu pól z gładko profilowanej listwy, na którą nałożono kartuszkowe listki. Adam Miłobędzki uznał tę dekorację za szczególnie wyrafinowaną, wskazując jej możliwą zależność od obramień w pendentywach kopuły kościoła śś. Piotra i Pawła, ale także na występowanie podobnych form w czeskich dziełach Spezzy i jego kontynuatorów. Zdaniem tego badacza architektura kościoła Karmelitanek ma też wyraźne związki z budowlami w Nowym Wiśniczu³³⁶.

Można przypuszczać, że to właśnie dekoracja kościoła św. Marcina przyczyniła się do rozpowszechnienia tego charakterystycznego typu zdobień sklepiennych w województwie krakowskim i sąsiednich terenach sandomierskiego. Poziom jej wykonania jest jednak znacznie słabszy niż dzieła sztuczka Jana, a rezygnacja z plastycznej dekoracji figuralnej i przewaga motywów geometrycznych zbliża ją do dekoracji listwowych nurtu północnego.

Mistrz Przęsła Krzyżowego Kościoła Karmelitów w Wiśniczu i sztuczka

Filibert

czynny w l. 30. XVII w.

63.2, 76 Dwie bardzo charakterystyczne dekoracje sztuczarskie – w przęśle krzyżowym kościoła Karmelitów w Wiśniczu i w kaplicy grobowej ordynatów przy kolegiacie w Zamościu – uznawano dotychczas za prace Falconiego. Między jego dziełami a tymi dwoma sztuczami można jednak wskazać bardzo znaczące różnice, które zdecydowanie wykluczają jego autorstwo. Obydwie dekoracje powstały w bardzo zbliżonym czasie – pierwszą ukończono w 1635 r., a prace przy drugiej rozpoczęto zapewne niedługo po r. 1634. Łączy je też charakterystyczna kompozycja, niezna- na z dzieł Falconiego, złożona z owalnych lub wielobocznych ram nałożonych na kartusze i rozmieszczonych wokół środkowego pola. Bardzo zbliżona jest także stylizacja ornamentów oraz figurek aniołków dźwigających na karku kartusze lub muszle, która sugeruje wspólne autorstwo obu dzieł. Dekoracje te odróżnia od prac Falconiego także wyższy poziom artystyczny, który pozwala uznać anonimowego mistrza wiśnickiego za jednego z najwybitniejszych sztuczaków działających w Małopolsce w I. poł. XVII w.

336 Miłobędzki 1980, s. 178.

Właśnie wysoka klasa figur oraz bardzo podobne twarze łączą dzieła sztuczka wiśnickiego z dekoracjami kościoła na Bielanach, chociaż ze względu na odmienną tematykę tamtejszych rzeźb trudno rozstrzygnąć, czy zostały one wykonane przez tego samego artystę. Nie można jednak wykluczyć możliwości utożsamienia sztuczka wiśnickiego ze wzmiankowanym na Bielanach sztuczakiem Filibertem. 3

Tę ostatnią osobę próbowano z kolei utożsamiać z Philibertem Lucchese, czynnym w Austrii i na Węgrzech. Należy jednak pamiętać, że artysta ten jest znany głównie jako architekt, a jego twórczość rzeźbiarska nie jest wystarczająco rozpoznana. Ponadto stiuki bielańskie byłyby pierwszymi znanymi pracami dwudziestosiętnego artysty³³⁷. Trudno rozstrzygnąć tę kwestię na podstawie analizy, ponieważ nie udało się jednoznacznie wskazać własnoręcznych prac sztuczarskich Lucchese, wiadomo natomiast, że sporządzał projekty takich dekoracji i angażował podwykonawców³³⁸. Możliwe więc, że właśnie w takim charakterze działał on również w Polsce, pośrednicząc w zatrudnieniu różnych sztuczaków, wśród których mógł być też autor wspomnianych stiuków w Wiśniczu i Zamościu.

Lucchese byłby zatem drugim, obok Andrei Spezzy, wybitnym artystą z kręgu dworu habsburskiego, zaangażowanym w prace na Bielanach. Trudno orzec, czy sztuczaków sprowadzono tam jeszcze za życia Mikołaja Wolskiego, ale bardziej prawdopodobne, że nastąpiło to nieco później, w czasie gdy przystąpiono do prac wykończeniowych, a fundacją Wolskiego opiekował się Stanisław Lubomirski. Jej głównym kontynuatorem miał być Jerzy Zbaraski, który jednak zmarł już w r. 1631 i został pochowany w rodowej kaplicy przy krakowskim kościele Dominikanów. 24 Budowla ta została ukończona w r. 1633 – tym samym, w którym Filibert pracował na Bielanach. Jej skromna dekoracja sztuczarska reprezentuje najwyższy 3 poziom artystyczny, a zdobiące kaplicę uskrzydłone główki wykonano zapewne przy pomocy tej samej formy, której użyto do sporządzenia twarzy w zwieńczeniu kartusza na arkadzie bielańskiej kaplicy Królewskiej. Abstrahując więc od kwestii tożsamości Filiberta z Lucchese, należy uznać, że mauzoleum Zbaraskich ozdobił sztuczka zatrudniony na Bielanach.

337 Zob. Fidler 1998 a.

338 Zob. Aggházy 1981, s. 144.

Mistrz Kaplicy św. Ignacego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie
czynny w l. 1638–1639

Sztukator ten nie był dotychczas uwzględniany w literaturze. Na podstawie niejasnego zapisu w kronice klasztoru Karmelitów w Wiśniczu wykonaną przez niego dekorację tamtejszej zakrystii przypisano krakowskiemu malarzowi Stanisławowi Kosteckiemu, który pokrył jej sklepienie malowidłami³³⁹. Choć takiej interpretacji nie można jednoznacznie wykluczyć, jest ona mało prawdopodobna w kontekście pozostałych, zresztą dość skąpych informacji o Kosteckim, który w innych źródłach występuje wyłącznie jako malarz³⁴⁰.

Autor specyficznych, płaskich i bardzo prymitywnych stiuków pozostaje więc anonimowy, ale na podstawie ich charakterystycznych form można mu przypisać jeszcze dwie inne sztukaterie. Pierwszą z nich jest powstała w r. 1638 najstarsza dekoracja kaplicy w kościele św. Piotra i Pawła; drugą – fragmentarycznie zachowane stiuki gabinetu w pn. baszcie wiśnickiego zamku, której czas powstania nie jest znany, można jednak przypuszczać, że był zbliżony do dekoracji zakrystii, wykonanej w 1639 r.

Możliwe, że źródłem inspiracji dla obramień wykonywanych przez tego sztukatora był kartusz w gabinecie I piętra Wieży Zygmunta III, który powtarzał on w skrajnie uproszczonej formie, jednakże trudno wskazać pierwowzór dla stosowanych przez niego kompozycji. Zaskakujące, że sztukaterie o tak niskim poziomie artystycznym są na gruncie krakowskim pionierskie, jeśli chodzi o wprowadzenie jej nowego typu, opartego o kartuszowe obramienia pól.

Jan Chrzyciel Falconi
czynny w l. 1639–1658

Nazwisko tego sztukatora podobnie jak fakt zatrudnienia go w Krośnie były znane dzięki diariuszowi Stanisława Oświęcima. Najważniejsze wypisy z tego źródła zostały opublikowane w r. 1853³⁴¹. Stanisław Tomkowicz uznał dekoracje kaplic podwieżowych na Bielanych i mauzoleum w Krośnie za dzieła tego samego autora³⁴². Następnie Emanuel Świeykowski zwrócił uwagę na podobieństwo dekoracji kościoła Bernardynek (później Pijarów) w Rzeszowie, kaplicy Czarneckiego

przy krakowskim kościele św. Piotra i Pawła oraz gabinetu wieżowego zamku w Wiśniczu i stwierdził, że zostały wykonane przez tego samego sztukatora³⁴³, a następnie dołączył do tej grupy stiuki w kaplicy Lubomirskich na Bielanych³⁴⁴. Franciszek Klein wymienił Falconiego jako twórcę stiuków w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła oraz stwierdził, że artysta pochodził z okolicy Mediolanu, nie podając jednak źródła tej informacji³⁴⁵. Feliks Kopera i Julian Pagaczewski dostrzegli podobieństwo malarskiej dekoracji kaplicy Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów do stiuków na Bielanych, w zamku wiśnickim i apsydzie kościoła św. Piotra i Pawła³⁴⁶.

Pierwszą monografię twórczości Falconiego opracował Adam Bochnak. Zebrał on przekazy źródłowe dotyczące tego artysty oraz stworzył korpus jego dzieł, który z pewnymi modyfikacjami został przyjęty przez większość późniejszych badaczy. Bochnak uznał stosowanie ornamentu kartuszowo-zawijanego za charakterystyczną cechę twórczości tego sztukatora i przypisał mu prawie wszystkie dekoracje wykonane z jego użyciem. Jedynie dzieła znacznie późniejsze (kaplice Wazów na Wawelu i Cudownego Obrazu w Kalwarii Zebrzydowskiej) zostały uznane za naśladownictwa jego prac. Znaczne różnice w ich poziomie artystycznym Bochnak usiłował tłumaczyć wykonaniem dekoracji przez „kierownika warsztatu”, zakładając, że właśnie on był najwybitniejszym artystą w zespole lub też przez „mniej wprawnych pomocników”. Zdaniem Bochnaka warsztat Falconiego został sprowadzony do dekoracji krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła. Za własnoręczne dzieła mistrza badacz uznał prawie całą dekorację tej świątyni (z wyjątkiem kaplicy św. Ignacego Loyoli), dekoracje pn.-zach. pary kaplic kościoła Karmelitów w Nowym Wiśniczu, stiuki w zach. baszcie tamtejszego zamku i analogicznego gabinetu w Łąncucie, dekorację refektarza eremu kamedulskiego w Rytwianach, stiuki w prezbiteriach kościołów kolegiackiego w Klimontowie i Bernardynek (później Pijarów) w Rzeszowie, a także w kaplicy Oświęcimów w Krośnie. Pomocnicy mieliby ozdobić pozostałe części kościołów w Krakowie i Wiśniczu (z wyjątkiem zakrystii), a także lożę wiśnickiej kaplicy zamkowej, kaplicę Lubomirskich w Niepołomicach oraz podwieżowe kaplice przy kościele na Bielanych. Do prac warsztatu Falconiego Bochnak zaliczył także dekorację gabinetu alkierzowego w Baranowie Sandomierskim. Przypuszczał

339 Mycielski 1912, szp. CCXLIII. Za nim taką interpretację przyjęli wszyscy późniejsi badacze.

340 Zob. Kostecki... 1986.

341 Szajnocha 1853, s. 65.

342 Tomkowicz 1906, s. 23.

343 Świeykowski 1907 b, szp. LXXXVIII–LXXXIX.

344 Świeykowski 1907 a, szp. CCXLI.

345 Klein 1910, s. 38.

346 Kopera, Pagaczewski (b.d.), objaśnienie do tabl. 12.

on również, że sztukator zaprojektował malarską dekorację w kopule kaplicy Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów³⁴⁷.

54 Następnym dziełem włączonym do *œuvre* Falconiego była dekoracja kaplicy tyżkiewiczowskiej przy kościele Dominikanów w Lublinie. Jej pokrewieństwo z dziełami zebranymi przez Bochnaka zauważyła Alina Trojan³⁴⁸. Janina Eustachiewicz zwróciła uwagę na wzmianki dotyczące wypłat dla sztukatora Baptysty za wykonanie tej dekoracji³⁴⁹, a Henryk Gawarecki zidentyfikował inicjały „IBFS” umieszczone we wnętrzu jako sygnaturę artysty³⁵⁰. Te spostrzeżenia rozwinął i udokumentował Jerzy Kowalczyk, który opublikował dotyczące tego dzieła wzmianki archiwalne oraz nadany Falconiemu przywilej serwitoriatu z r. 1639. Warszawski badacz zajął też stanowisko w sprawie *œuvre* artysty. Większość atrybucji zaproponowanych przez Bochnaka uznał on za bardzo trafne, a przeciwstawił się jedynie przypisaniu mu dekoracji kościoła kamedulskiego w Rytwianach. Sam zaś sugerował związanie z Falconim dekoracji lubelskiej kaplicy Olelkowicza i apartamentów wawelskiego zamku, a przede wszystkim włączył do jego dorobku dekorację kaplicy grobowej ordynatów przy kolegiacie w Zamościu³⁵¹. Podstawą do tej atrybucji stał się list krakowskiego jezuita o. Przemysława Rudnickiego do Tomasza Zamoyskiego, datowany przez Kowalczyka na r. 1634, w którym duchowny polecał ordynatowi usługi „szkatora J. K. M. Giovanniego”, wykonawcy stiuków w apsydzie krakowskiego kościoła śś. Piotra i Pawła³⁵². Warszawski badacz uznał owego artystę za tożsamego z Falconim i na tym przypuszczeniu oparł kolejne – że Zamoyski skorzystał z usług polecanego sztukatora. Dlatego też przyjął, iż przywilej serwitoriatu z r. 1639 był drugim takim aktem nadanym temu artyście. Ponieważ wspomniano w nim o pracach w marmurze, Kowalczyk uznał, że wcześniejszy dokument dotyczył prac sztukatorskich³⁵³.

Tak rozbudowane *œuvre* artysty pozwoliło Zofii Prószyńskiej uznać go za najwybitniejszego sztukatora działającego w siedemnastowiecznej Polsce³⁵⁴. Kolejną pracą

włączoną do dorobku Falconiego była dekoracja kaplicy pałacowej w Podhorcach, przypisana artyście przez Juliusza Rossa³⁵⁵. Następnie Elżbieta Zakrzewska atrybuowała Falconiemu dekorację nawy i prezbiterium kolegiaty w Łowiczu. Ustaliła też, że tę sztukaterię, obejmującą belkowania, kapitele i znajdujące się pomiędzy nimi kartusze, wykonano po 1652 r. z fundacji prymasa Macieja Łubieńskiego. Badaczka uznała, że sklepienia pozostały puste, ponieważ nie zdążono ich ozdobić przed najazdem szwedzkim. Zakrzewska zwróciła też uwagę na różnice stylistyczne w dziełach Falconiego, który oprócz plastycznych, światłocieniowych dekoracji stosował zdobienia bardziej płaskie i delikatne, zbliżone do łowickich³⁵⁶. Adam Miłobędzki przyjął zdanie Bochnaka, zarówno w kwestii dorobku artysty, jak i organizacji jego warsztatu, uznając, że w jego twórczości można odróżnić dzieła mistrza od słabszych prac warsztatowych, do których zaliczył sztukaterię kaplicy św. Sebastiana na Bielanych³⁵⁷. Mariusz Karpowicz doszedł do wniosku, że sztukator został sprowadzony do Polski przez Lubomirskich około 1630 r. Uznał on również, iż dzieła Falconiego dość łatwo można odróżnić od prac innych artystów, podtrzymując wiele starszych atrybucji³⁵⁸. Inni badacze podjęli kolejne próby powiększenia dorobku artysty. Zbigniew Wojtasik rozwijając wcześniejsze sugestie, uznał, że ten sztukator jest autorem dekoracji kaplicy Olelkowicza przy lubelskim kościele Jezuitów, a jego współpracownicy ozdobili prezbiterium tamtejszego kościoła Brygidek³⁵⁹. Maria Brykowska przypisała Falconiemu również dekorację kościoła Karmelitów Bosych w Wilnie³⁶⁰. Piotr Szlezzynger zwrócił uwagę na dokument biskupa Jakuba Zadzika, w którym Falconiego określono jako kamieniarza³⁶¹ i uznał, że jego warsztat mógł wykonać również kamieniarkę fasady kościoła Karmelitów w Wiśniczu³⁶².

Tak rozdęte *œuvre* sztukatora pierwszy spróbował ograniczyć dopiero Jerzy Paszenda, który podważył identyfikację Falconiego z autorem dekoracji apsydy krakowskiego kościoła Jezuitów i słusznie zauważył, że jest ona bliższa stiukom w zamku wawelskim niż w kaplicach tego kościoła³⁶³. Zaproponował on jednak

347 Bochnak 1925.

348 Wyniki jej nieopublikowanej pracy seminaryjnej napisanej na KUL w r. 1953 streścił Kowalczyk 1962 a, s. 27.

349 Eustachiewicz 1958, s. 228.

350 Gawarecki 1959, s. 68.

351 Kowalczyk 1962 a.

352 Kowalczyk 1962 b, s. 233.

353 Kowalczyk 1962 a.

354 Prószyńska 1975 a.

355 Ross 1974, s. 48–49.

356 Zakrzewska 1977.

357 Miłobędzki 1980, s. 219, 220.

358 Karpowicz 1983, s. 100–101.

359 Wojtasik 1989, s. 213–214.

360 Brykowska 1991, s. 107.

361 Szlezzynger 1990 a, s. 86, przyp. 11.

362 Szlezzynger 1994, s. 16, 25.

363 Paszenda 1991, s. 95.

inne atrybucje, które okazały się bezpodstawne. Pierwszą z nich jest kaplica św. Krzyża w pn. ramieniu transeptu kościoła św. Jana w Jarosławiu. Jej niezachowaną dekorację zrealizowano z zapisu księżnej Anny Ostrogskiej, pochowanej pod kaplicą w 1636 r. Ponieważ jej starsza córka była żoną Stanisława Lubomirskiego, młodsza wyszła za Tomasza Zamoyskiego, a obu uważano za mecenasów Falconiego, Paszenda przypuszczał, że te stiuki również były jego dziełem. Z podobnych powodów uznał on tego sztukatora za prawdopodobnego twórcę fundowanej przez Jerzego Ossolińskiego dekoracji kościoła Jezuitów w Bydgoszczy, której wygląd również nie jest znany³⁶⁴.

Obszerne opracowanie twórczości Falconiego przedstawił Jacek Gajewski. Pretekstem do nowego ujęcia tematu stało się powiększenie dorobku artysty o dekorację kaplicy Cetnerów w Podkamieniu, wprowadzoną do literatury naukowej przez tego badacza. Za charakterystyczny motyw, występujący w Polsce jedynie w twórczości Falconiego, uznał on taśmy z nanizanymi pękami owoców zwisającymi ze środka girlandy. Gajewski poruszył również kwestię organizacji warsztatu sztukatora. Doszedł on do wniosku, że mistrz zatrudniał zapewne dwóch wykonawców listwowych podziałów i ornamentyki architektonicznej, którzy stowarzyszeni z nim na kilka sezonów pracowali m.in. w Rzeszowie, Klimontowie i Krośnie³⁶⁵.

Nowe podsumowanie badań nad Falconim przedstawił Mariusz Karpowicz w zmodyfikowanej wersji swojej starszej książki. Przyjął on m.in. argumentację Kowalczyka o zatrudnieniu tego sztukatora przez krakowskich jezuitów i sprowadzeniu go do Zamościa, jednak opowiedział się przeciwko atrybuowaniu mu dekoracji apsydy kościoła śś. Piotra i Pawła, a także stiuków w Wilnie, Rytwianach i lubelskiej kaplicy Olelkowicza. Odrzucił też sugestię Szlezyngera, który łączył z warsztatem Falconiego kamieniarkę fasady kościoła Karmelitów w Wiśniczu. Karpowicz przypisał za to sztukatorowi dwa nagrobki. Badacz ten uznał, że nadany Falconiemu przywilej serwitariatu, w którym wspomniano o pracach w marmurze, był nagrodą za dzieła wykonane dla króla w tym materiale. Doszedł do wniosku, że dziełem Falconiego jest pomnik Jana Stanisława Sapiehy (zm. 1635) w kościele św. Michała w Wilnie, wykonany w 1637 r. lub niedługo później. Zdaniem Karpowicza zdobiące go ornamenty roślinne oraz figury aniołków są identyczne z pracami Falconiego wykonanymi w stiuku. Jako że dzieło to nie powstało na zamówienie królewskie, Karpowicz przypisał sztukatorowi również autorstwo nagrobka Anny Wazówny

364 Por. Paszenda 1991, s. 95–96.

365 Gajewski 1993.

w toruńskim kościele Marii Panny, wykonanego w l. 1635–1636. Jego zdaniem figurę zmarłej, która ma cechy charakterystyczne dla rzeźby Falconiego, wykonano z tego samego alabastru co detale nagrobka wileńskiego³⁶⁶.

*

Osobnym problemem badawczym jest geneza twórczości Falconiego i związana z nią kwestia jego pochodzenia i wykształcenia. Klein przypuszczał, że artysta pochodził z okolic Mediolanu³⁶⁷, a późniejsi badacze wywodzili jego sztukę z Rzymu. Zdaniem Bochnaka Falconi był artystą „wychowanym w tradycji renesansu”, któremu „nie zależało na barokowych efektach plastycznych”. Badacz ten wskazał na podobieństwo prac artysty do dekoracji rzymskich. Wymienił on w tym kontekście stiuki w kaplicach przy transepcie kościoła S. Maria in Trastevere, kaplicach kościołów S. Spirito in Sassia, S. Maria in Monserrato i S. Pudenziana oraz w apsydzie S. Martia ai Monti. Na tej podstawie Bochnak, idąc za sugestią Pagaczewskiego, przyjął, że artysta kształcił się w Rzymie. Dostrzegł też podobieństwo schematu kompozycyjnego malowanej dekoracji watykańskiej Stanzy della Segnatura do sklepienia w krzyżu kościoła wiśnickiego³⁶⁸. Za reprezentanta rzymskiej szkoły rzeźbiarskiej uznali Falconiego także Prószyńska³⁶⁹ i Szlezynger, który dopatrywał się w jego sztuce inspiracji twórczością Carla Maderny³⁷⁰, a także porównał stiuki Falconiego do Fontana delle Tartarughe Giacomina della Porta³⁷¹. Aldo Crivelli doszedł do wniosku, że sztukator wywodził się z rodziny mieszkającej w Rovio³⁷² w baliwacie Lugano. Jego wnioski rozwinął Karpowicz, który uznał, że najbliższe dziełom czynnego w Polsce artysty są dekoracje domu własnego sztukatora Giovanniego Battisty Serodine w Asconie z 1620 r. oraz Casa Rusca w Locarno. Badacz ten zwrócił uwagę przede wszystkim na występującą w tych dziełach dekorację z wici roślinnej, stwierdzając iż „to cud, jak niewiarygodnie bliskie są te dekoracje pracom Falconiego”. W tym kontekście wymienił również stiuki w kościele w Brissago i kaplicy Matki Boskiej przy kościele w Vira Gambarogno oraz na parapacie chóru muzycznego sanktuarium Madonna del Sasso koło Locarno. Przyjęte w literaturze przedmiotu datowanie tych dekoracji na 2. poł. w. XVII uznał on

366 Karpowicz 2002 a, s. 193–199.

367 Klein 1910, s. 38.

368 Bochnak 1925, s. 6, 8, 17.

369 Prószyńska 1975 a, s. 191.

370 Szlezynger 1990 b, s. 7.

371 Szlezynger, 1988 126.

372 Crivelli 1969, s. 44.

za zbyt późne i włączył je do dorobku Serodine. Karpowicz doszedł do wniosku, że Falconi kształcił się w jego warsztacie. W innym miejscu, zwracając uwagę na niski poziom dzieł figuralnych artysty, badacz stwierdził jednak, że przybył on do Polski w stosunkowo młodym wieku, bez pogłębionych studiów i wykształconej osobowości artystycznej³⁷³.

Do tezy o pochodzeniu Falconiego z okolic Lugano i jego wykształceniu na lokalnych wzorach przychylił się również Jacek Gajewski, który wskazał na „charakterystycznie tradycyjny” zestaw stosowanych przez niego motywów oraz system rozwiązania wnętrza, który przeczy twierdzeniom, jakoby sztukator wzorował się na sztuce Rzymu, a nawet oglądał to miasto w I. ćw. XVII w.³⁷⁴ Odmienne stanowisko przedstawił Adam Miłobędzki, który zauważył, że twórczość Falconiego jest pod względem stylistycznym i genetycznym najbliższa wyrafinowanej architekturze Spezzy i Trapoli, rozwijającej się w kręgu mecenatu Albrechta Wallensteina³⁷⁵.

*

Przy omawianiu dorobku Falconiego łatwo zauważyć dysproporcję pomiędzy licznymi wiadomościami archiwalnymi o artyście, a znaczną liczbą przypisanych mu dzieł. Najwcześniejszą wzmianką o tym artyście jest opublikowany przez Kowalczyka dokument serwitariatu z r. 1639. Odpowiednia interpretacja tego przekazu dostarcza wielu istotnych informacji o sposobie pracy artysty. Przywilej ten dawał mu przede wszystkim przeniesienie pod jurysdykcję królewską i zwolnienie „ab omnium magistratuum palatinalium capitanealium civilium seniorum contuberniorum quorumvis negociatorum seu mercatorum iurisdictione”³⁷⁶, nie było więc potrzeby, by przyznawać go osobno na prace w marmurze i stiuku. Utożsamienie Falconiego z królewskim sztukatorem Giovannim, który ozdobił apsydę krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła, należy zatem stanowczo odrzucić, podobnie jak przypisanie mu stiuków w Zamościu. Trudniej wyjaśnić kwestię wspomnianych w królewskim dokumencie prac wykonanych przez Falconiego w marmurze. Nie chodzi tu o utożsamienie zawodu sztukatora i rzeźbiarza ani o pomyłkę, skoro także w innym dokumencie, wspomnianym przez Szlezyngera, tego artystę określono jako kamieniarza³⁷⁷. Najbardziej prawdopodobna wydaje się interpretacja bliska

373 Karpowicz 1983, s. 101–102; Karpowicz 2002 a, s. 193, 196–197, 199.

374 Gajewski 1993, s. 24–25.

375 Miłobędzki 1980, s. 219.

376 Cyt. wg Kowalczyk 1962 a, s. 41.

377 Zob. Szlezynger 1990 a, s. 86, przyp. 11.

przyjętej przez Gajewskiego, który uznał, że Falconi występował jako przedsiębiorca budowlany i przyjmował zlecenia również na prace kamieniarskie, a nadany mu akt serwitariatu legalizował istniejący stan rzeczy³⁷⁸.

Królewski przywilej pozwalał też Falconiemu „socios conquirere ac conducere ubique commorari et tam per se quam etiam per eosdem socios suos ac subditos tam nostra Regia quam sua negocia et dictum exercitum exercere”³⁷⁹. Nie należy się więc dziwić, że analiza niektórych sztukaterii sugeruje, iż są one samodzielnymi pracami artystów, którzy przy innych dziełach współpracowali z Falconim. Oprócz Mistrza Kaplicy Czarneckiego, którego twórczość została omówiona osobno, królewski serwitor miał z pewnością także innych współpracowników, realizujących nie tylko jego projekty, ale też własne, bardzo charakterystyczne koncepcje. Prawdopodobnie wykonali oni w znacznej mierze, jeżeli nie w całości, dekorację kolegiaty w Łowiczu. Zastosowana tam ornamentyka roślinna, zwłaszcza uproszczone i sprymitywizowane girlandy, złożone z drobnych owoców i płaskich liści, wiszące na długich gładkich chustach, różnią się nieco od stylu Falconiego i mogą wskazywać na autorstwo naśladowcy³⁸⁰. Jednocześnie wić i główki na fryzie oraz część kartuszy bliskie są jego dziełom. Charakterystyczne płaskie kartusze w środkowym przęśle łączą dekorację łowicką ze sztukaterią w Podkamieniu i pozwalają przypuszczać, że wykonał je ten sam współpracownik mistrza. Najprawdopodobniej Falconi współpracował z innymi sztukatorami także w Lublinie, o czym zdaje się świadczyć nie tylko zastosowanie na wielką skalę rzeźby figuralnej, ale także bardziej klasyczne opracowanie twarzy i unowocześnienie ornamentyki. Osobowości twórczych współautorów tego ostatniego dzieła nie da się jednak wyraźniej scharakteryzować.

*

Jak dotąd nie udało się wskazać form kamieniarki, które byłyby charakterystyczne dla budowli zdobionych przez Falconiego, gdzie elementy kamienne występują jedynie sporadycznie. Przeczy to wysuniętej przez Gajewskiego tezie, jakoby ten artysta projektował całość wystroju, łącznie z kamiennym detalem architektonicznym³⁸¹.

378 Gajewski 1993, s. 80, przyp. 56.

379 Cyt. wg Kowalczyk 1962 a, s. 41. Falconi mógł więc dowolnie zbierać i werbować współpracowników, przyjmować zamówienia królewskie i własne (czyli innych zleceniodawców) oraz wykonywać je osobiście lub też przez owych współpracowników.

380 Na możliwość wykonania tej dekoracji przez warsztat lub ucznia Falconiego wskazała już Zakrzewska 1977, s. 253–256, ostatecznie opowiedziała się jednak za autorstwem samego mistrza, dostrzegając w Łowiczu i w Krośnie „ten sam dukt szpachli”.

381 Zob. Gajewski 1993, s. 80, przyp. 56.

Taki stan rzeczy sugeruje, że rzemieślnicy innych branż, nawet jeśli byli zatrudniani za pośrednictwem tego sztuczka i korzystali z przysługującej mu ochrony prawnej, współpracowali z nim tylko jednorazowo. Zapewne podobnie działali także inni królewscy serwitores, gdyż już w r. 1620 mistrzowie krakowskiego cechu murarzy skarżyli się na „cudzoziemce Włochy”, którzy pod protektorem Trevana wykonywali poza cechem liczne prace zarówno w mieście, jak i na zamku³⁸².

W świetle tych wniosków podjęte przez Karpowicza próby powiększenia *œuvre* Falconiego o marmurowe nagrobki wydają się bezcelowe. Należy je również zdecydowanie odrzucić ze względu na argumenty natury artystycznej. Podobieństwa ornamentów zdobiących te dzieła (zwłaszcza wolutowych uszu ozdobionych festonami) ograniczają się bowiem do obiegowych form, które zostały rozpowszechnione, przypuszczalnie za pośrednictwem wzorów graficznych. Ponadto nie występują one w kamieniarskiej zdobijanej budowlę, przy których dekoracji pracował ten artysta. Również rzeźba figuralna obu pomników – wbrew twierdzeniom Karpowicza – znacznie odbiega od stylu Falconiego. Putta prezentują inny typ fizjonomiczny, 50 o mniejszych ustach, a bardziej wydatnych nosach i wypukłych policzkach; włosy 106 rzeźbione są bardziej drobiazgowo, a nagie ciała oddano precyzyjniej i z większą dbałością o anatomiczną poprawność. Również postać Anny Wazówny nie ma nawet ogólnych podobieństw do dzieł sztuczka, spośród których jedyna figura kobieca to *Matka Boska* z krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów, o diametralnie odmiennej twarzy. Zupełnie obce jego twórczości jest też precyzyjne oddanie szczegółów bogatego stroju, charakterystyczne raczej dla artystów północnoeuropejskich. Ta cecha, podobnie jak tumbowy typ nagrobka, każe szukać autora obydwu tych, rzeczywiście zbliżonych stylistycznie pomników, w strefie oddziaływań sztuki niderlandzkiej.

Jedyna konkretna wzmianka o pracach Falconiego pochodzi z diariusza Stanisława Oświęcima, który 1 x 1647 zabrał sztuczka z Klimontowa i zawarł z nim kontrakt na ozdobienie własnej kaplicy przy kościele Franciszkanów w Krośnie³⁸³. Ponadto wiadomo tylko, że w r. 1650 artysta pracował dla Jerzego Ossolińskiego, który określił go jako swojego sztuczka i wydzierżawił mu w Klimontowie dwa młyny, za co artysta miał płacić kapitulie tamtejszej kolegiaty po 4000 złp rocznie³⁸⁴.

382 Zob. Targosz 1991, s. 273.

383 Oświęcim 1907, s. 207–208.

384 Bochnak 1925, s. 16, 17.

*

Analiza dekoracji sztukatorskich łączonych z Falconim w dotychczasowej literaturze, skutkuje ograniczeniem jego dorobku do grupy dzieł najbardziej zbliżonych pod względem stylistycznym. Żadne z nich nie może być jednoznacznie datowane na okres przed uzyskaniem przez niego królewskiego serwitore, który jest pierwszym świadectwem obecności tego artysty w Polsce. Chronologia jego prac przedstawia się następująco. W 1640 r. sztuczka wraz z przynajmniej jednym współpracownikiem, który zapewne już wcześniej pracował dla Stanisława Lubomirskiego, ozdobił na jego zlecenie kaplicę przy kościele w Niepołomicach. Około r. 1644 ar- 60 tysta, zapewne z tym samym oraz jeszcze jednym towarzyszem, wykonał dekorację kaplicy Cetnerów przy kościele w Podkamieniu. W zbliżonym czasie Falconi 68 ozdobił również kaplicę pałacową w Podhorcach. W r. 1647 Falconi przebywał 67 w Klimontowie i zapewne pracował nad dekoracją kolegiaty, prawdopodobnie 21 współpracując z jednym ze swoich wcześniejszych towarzyszy. Od października tego roku najpewniej do początku 1648 artysta pracował nad wystrojem kaplicy Oświęcimów w Krośnie. Przed r. 1649 wykonał sztukaterie w kościele Bernardynek 50 (później Pijarów) w Rzeszowie oraz w kaplicy św. Franciszka Ksawerego przy kra- 70 kowskim kościele św. Piotra i Pawła. Jedynie orientacyjnie można datować sztuka- 23.4 terię gabinetu w zamku baranowskim. Zapewne w l. 1653–1654 jego współpracow- 1 nicy, być może wspólnie z mistrzem, wykonali dekorację kolegiaty w Łowiczu³⁸⁵. 77 Ostatnim dziełem sztuczka, wykonanym już po wojnach szwedzkich, była deko- 54 racja lubelskiej kaplicy Tyszkiewiczowskiej z l. 1654–1658.

*

Gajewski, który zwrócił uwagę na zdolności architektoniczne Falconiego, widział w nim samodzielnego projektanta aranżującego i wykonującego wystroje wnętrza³⁸⁶, podczas gdy Karpowicz skłonny był uznać, że sztuczka realizował

385 Zakrzewska 1977, s. 253, stwierdziła, że dekorację wykonano z fundacji prymasa Macieja Łubieńskiego, po pożarze, który zniszczył kościół w r. 1652. Datowała ona sztukaterię na r. 1654, uznając że prace rozpoczęte w tym roku miały objąć także dekorację sklepienia, która nie powstała z powodu najazdu szwedzkiego. Karpowicz 1988, s. 292, datował stiuki łowickie na l. 1656–1657, uznając je za najpóźniejszą pracę Falconiego. Gajewski 1993, s. 78–79 przesunął to datowanie na l. 1653–1654, odnosząc powstanie sztukaterii do czasów prymasa Andrzeja Leszczyńskiego. Przypomniał on, iż Łowicz był do końca czerwca 1657 okupowany przez Szwedów, a w następnym roku nie podejmowano żadnych prac przy kolegiacie. Jego wersja wydaje się najbardziej prawdopodobna. Nie można rozstrzygnąć, czy rzeczywiście pierwotnie planowano wykonanie dekoracji także na sklepieniach.

386 Gajewski 1993, s. 80.

projekty dostarczone przez profesjonalnych architektów³⁸⁷. Zbliżone kompozycje wielu falconiowskich dekoracji, charakterystyczne zwłaszcza w partiach kopuł, sugerują, że sam sztukator był ich autorem. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, żeby dostarczał on projekty dla rzemieślników innych branż albo miał wpływ na architekturę budowli już na etapie prac murarskich, choć z pewnością uwzględnienie warunków architektonicznych wnętrza było jednym z ważniejszych aspektów jego twórczości. Stosowane przez Falconiego formy architektoniczne ograniczają się z reguły do klasycznych porządków korynckich lub kompozytowych i belkowań o bogatych profilach i fryzach zdobionych wicią roślinną. Ściany ożywiają często wydatne obramienia, wypełniające przestrzeń pomiędzy podziałami lub zastępujące artykulację porządkową. W dekoracji sklepień osnowę kompozycyjną stanowi listwa, najczęściej nałożona na gładkie gury, a czasem, tak jak w Baranowie, układem i przekrojem naśladująca gotyckie zębra. Najczęściej podkreśla ona szwy sklepienne lub dzieli czasze kopuł na pola wypełnione kartuszami ujmującymi malowidła. Taki sposób komponowania, świadczący o tradycjonalizmie artysty, był często stosowany również przez innych twórców.

Zespół ornamentów stosowanych przez warsztat Falconiego był raczej obiegowy, a jego styl nie jest wcale tak łatwy do rozpoznania, o czym świadczy znaczna liczba dzieł przypisanych mu niesłusznie w starszej literaturze. Ogromna większość warsztatów sztukatorskich działających w jego czasach operowała tym samym repertuarem motywów zdobniczych i podobnymi formami w rzeźbie figuralnej. Specyfiki twórczości poszczególnych mistrzów należy więc szukać przede wszystkim w sposobie opracowania szczegółów figur oraz ornamentów, w tym również profilowań odciskanych za pomocą sztanc. Dla Falconiego charakterystyczna jest daleko idąca stylizacja rysów twarzy postaci, czasami – jak w Krośnie i Baranowie – posunięta w kierunku karykatury. Tamtejsze aniołki, podobnie zresztą jak Matka Boska, mają wypukłe czoła, wklęsłe twarze, zadarte nosy, malutkie oczka i usta oraz pucułowate policzki. Włosy najczęściej zaczesane gładko, z przedziałkiem pośrodku, opadają symetrycznie po bokach głowy lub też są zebrane w grube, równomiernie rozmieszczone, identyczne kosmyki. Krańcowo różne są pod tym względem lubelskie rzeźby proroków, których poprawne i klasyczne rysy są dowodem na to, że na starość sztukator powiększył swoje kompetencje w tym zakresie albo skorzystał z pomocy innego rzeźbiarza. Figury z obydwu zespołów zbliża natomiast brak

³⁸⁷ Karpowicz 2002 a, s. 195.

dbałości o poprawność anatomiczną, cechujący zarówno akty, jak i figury spowite w draperie, najczęściej ułożone w równoległe grube fałdy. Wydaje się jednak, że jest ona nie tyle wynikiem braku zdolności rzeźbiarza, co dążenia do dekoracyjności i komplikacji póź, widocznego zwłaszcza w figurach krośnieńskich.

Podstawowe ornamenty stosowane przez Falconiego to rollwerk i wić roślinna oraz owocowo-warzywne girlandy i festony, kwieciste wazon, rozety i drapowane chusty, chociaż w kaplicy lubelskiej pojawia się też małżowina z chrząstką. Kartusze są przeważnie bujne i plastyczne, zwinięte w duże, precyzyjnie modelowane woluty i często wzbogacone o groteskowe maski. Ornamentyka roślinna, słusznie uważana za jeden z najlepszych elementów jego twórczości, modelowana jest zawsze bardzo starannie. Wić, rozwijająca się przeważnie z kwiatonów lub skrzydlatych główek, składa się z liści, spiralnie skręconych łodyg oraz kwiatów i strąków. Charakterystyczny motyw to grube, oderwane od lica ściany girlandy, złożone z kwiatów owoców i warzyw, ujęte w dwa kwiatowe kielichy i zawieszane na skręconej chuście. Wyjątkowo piękne są płaskorzeźbione kwiaty w wazonach, umieszczane najczęściej we wnękach okiennych.

*

Dyskusja nad genezą twórczości Falconiego, prowadzona przez wcześniejszych badaczy, którzy uznawali za jego dzieła niemal wszystkie wybitniejsze sztukaterie małopolskie z 2. ćw. XVII w., okazała się być raczej dyskusją nad genezą dekoracji z obramieniami kartuszowymi niż próbą naświetlenia twórczości jednego z bardzo wielu sztukatorów włoskich czynnych w Europie Środkowej. W świetle wiedzy na temat sposobu pracy owych artystów odpowiedź na pytanie o genezę twórczości samego Falconiego nie wydaje się już szczególnie intrygująca, a z powodu ogromnej liczby bardzo zbliżonych do siebie dzieł zagranicznych wskazanie najbliższych analogii dla jego prac przy obecnym stanie badań nie jest możliwe.

Informacja o pochodzeniu artysty z miejscowości Rovio, opublikowana przez Crivellego bez podania źródła, nie wydaje się w pełni wiarygodna. Trudno się też dopatrzeć istotnych podobieństw między pracami Falconiego a dekoracjami z okolic Locarno, które Karpowicz uznał za „niewiarygodnie bliskie” jego twórczości. Ograniczają się one przeważnie do zastosowania zbliżonych ornamentów, które jednak tworzą zupełnie różne kompozycje. Równie nieuprawnione jest powiększanie dorobku Giovanniego Serodine o dzieła rzekomo podobne do prac Falconiego, mające na celu poparcie hipotezy o wykształceniu czynnego w Polsce sztukatora w jego warsztacie. Powierzchnowe są również podobieństwa do stiuków Falconiego



106. Toruń,
kościół Marii
Panny, nagrobek
Anny Wazówny

wskazane przez wcześniejszych badaczy w dziełach rzymskich, a skojarzenie z Fontana delle Tartarughe wydaje się szczególnie nietrafne. Wzorem, chociaż niekoniecznie bezpośrednim, dla twórczości Falconiego mogły być za to niektóre elementy wystroju kaplicy Altemps przy bazylice S. Maria in Trastevere, gdzie można odnaleźć zbliżone pozy figurek aniołków oraz owocowe festony i obramienia okien ujęte wolutowymi spływami. Należy jednak zaznaczyć, że motywy podobne do zastosowanych w tym wnętrzu można odnaleźć w dziełach wielu innych sztukatorów. Jego twórczość jest też bliska stiukom w loggii praskiego pałacu Wallensteina i w kaplicy grobowej Melchiora Hatzfelda w śląskich Prusicach, ale tu również 73 podobne są jedynie pojedyncze ornamenty – zwłaszcza wiciowe fryzy ozdobione drobnymi figurkami a nie całe układy kompozycyjne. Trzymając się faktów można więc jedynie przypuszczać, że Falconi był jednym z wielu artystów z pogranicza mediolańsko-szwajcarskiego, który mógł pracować też w Czechach, na Śląsku, na Węgrzech i w Austrii, ale nie można powiedzieć nic pewnego o jego wykształceniu ani też wskazać dzieł, na których się bezpośrednio wzorował.

Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie
czynny w l. 40. w. XVII

Na temat życia i działalności tego artysty nie są znane żadne przekazy archiwalne, a jego działalność nie domyślali się też wcześniejsi badacze. Wniosek o jego istnieniu jest więc przede wszystkim oparty na analizie dzieł wiązanych wcześniej z Falconim lub jego warsztatem. Drobnostylistyczne różnice w opracowaniu motywów dekoracyjnych są widoczne zwłaszcza przy porównaniu sztukaterii dwóch kaplic krakowskiego kościoła śś. Piotra i Pawła. Pierwsza z nich, św. Franciszka Ksawerego, została słusznie związana z Falconim, ale druga – Czarneckiego (Matki Boskiej Loretańskiej) – dotychczas również mu przypisywana, przy zastosowaniu tych samych motywów różni się jednak ich opracowaniem. Różnice te są na tyle wyraźne, że nie można ich wytłumaczyć inaczej niż wykonaniem tych dekoracji przez różnych artystów. Z kolei właśnie to ostatnie dzieło jest najbardziej zbliżone do niektórych sztukaterii dawniej wiązanych z Falconim. Równocześnie niektóre z charakterystycznych łączących je cech przenikają się w innych dekoracjach z motywami opracowanymi w sposób typowy dla Falconiego i poświadczonymi w jego pewnym dziele w Krośnie. Można więc przypuszczać, że autor owych specyficznych motywów był współpracownikiem Falconiego, który czasem pracował też samodzielnie. Taki sposób działania sztukatorów został pośrednio poświadczony przez

23.5, 60 przyznany Falconiemu przywilej serwitoriatu, w którym zezwolono mu na dowolne wybieranie współpracowników, mogących też wykonywać zlecenia zamiast niego. Na związek Mistrza Kaplicy Czarneckiego z Falconim wskazuje również to, iż stosował on prawdopodobnie te same sztance do wykonywania profilowań listew.

Charakterystycznym motywem tego anonimowego sztukatora są przede wszystkim główki aniołków, znacznie lepsze niż falconiowskie, o bardziej harmonijnych i regularnych rysach oraz włosy, o dekoracyjnie rozłożonych, symetrycznych, splecionych na końcu kosmykach. Słabsze są natomiast jego partie ornamentalne, a zwłaszcza dekoracje roślinne, złożone prawie wyłącznie z grubych, nieco monottonnych liści. Całość dekoracji odróżnia od dzieł Falconiego również płaskość, szczególnie widoczna na przykładzie kartuszy, które – choć eleganckie i precyzyjnie wykonane – są komponowane nieco jednostajnie i ściśle przylegają do zdobionej powierzchni. Często wzbogacają je graniaste główki ćwieków widoczne w rozcięciach.

60 Dorobek Mistrza Kaplicy Czarneckiego trudno jest ściśle określić, zwłaszcza w przypadku jego udziału w dekoracjach wykonywanych wspólnie z Falconim. Pierwszym przypuszczalnym świadectwem jego działalności są niektóre detale sztukaterii w Niepołomicach z 1640 r., gdzie na jego autorstwo wskazują przede wszystkim fragmenty kartuszy nad arkadami małego porządku oraz rysy twarzy niektórych główek. Są to jednak elementy na tyle drobne, że zważywszy na w ogóle 68 nietypowe formy stiuków w Niepołomicach, udział owego sztukatora musi w tym przypadku pozostać w sferze hipotez. Podobnie jest z dekoracją podkamieńską (ok. 1644), gdzie można domniemywać, iż Mistrz Kaplicy Czarneckiego pracował przy wykonywaniu główek oraz dość płaskich kartuszy w czaszy kopuły. Z większym prawdopodobieństwem można domyślać się udziału tego sztukatora w wy- 21 konaniu dekoracji kościoła w Klimontowie z ok. 1647, gdzie można mu przypisać roślinną ornamentykę ściany tarczowej i glifu okna. Żadna z samodzielnych prac 23.5 Mistrza Kaplicy Czarneckiego nie jest precyzyjnie datowana. Można jedynie przypuszczać, że jego krakowskie dzieło powstało – podobnie jak dekoracje innych jezuickich kaplic – przed śmiercią fundatora, która nastąpiła w 1649 r. Czas wykonania 59, 64.3 najbardziej do nich zbliżonych dekoracji gabinetów baszt w Łańcucie i Wiśniczu można jedynie w przybliżeniu określić na l. 40. XVII w. Prawdopodobnie przy okazji wykonania tej ostatniej dekoracji powstały też stiuki w 64.1 łoży tamtejszej kaplicy zamkowej.

Mistrz tarłowski
czynny w l. ok. 1640–1650

To umowne określenie odnosi się do najwybitniejszego sztukatora czynnego w Małopolsce przed Baltazarem Fontaną i zarazem najbardziej tajemniczego artysty pracującego w tej technice. Mimo że jego dziełom poświęcono już sporo uwagi, nie udało się ustalić nawet tożsamości artysty, a wszystkie wnioski na jego temat pozostają w sferze hipotez.

74 Tezę o wspólnym autorstwie dekoracji rzeźbiarskich: kościoła w Tarłowie, Domku Loretańskiego w Gołębiu i kaplicy Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy farze 7, 19 w Kazimierzu jako pierwszy postawił Mariusz Karpowicz w pracy o charakterze popularnonaukowym. Uznał on sztukatora za Włocha, który po wykonaniu tych dzieł zapewne powrócił do ojczyzny³⁸⁸. Szczegółową analizę owych trzech dekoracji przeprowadził Kazimierz Parfianowicz, który wskazał na integralne połączenie rzeźby z architekturą, uznając, że budowle te wznosiła i dekorowała jedna strzecha architektoniczno-rzeźbiarska. Oprócz budowli ozdobionych sztukateriami Parfianowicz przypisał temu warsztatowi również kościoły w Wysokim Kole, Jedlińsku i św. Anny w Kazimierzu, a także przebudowę lubelskiego kościoła Dominikanów. Za kierownika całej ekipy murarzy i sztukatorów badacz ten uznał murarza Piotra, który za prace w Gołębiu miał otrzymać 400 (zapewne złp). Parfianowicz przypuszczał, że owa kwota jest częścią większej sumy, co pozwoliło mu uznać owego Piotra za kierownika zespołu. Lubelski badacz nie zdecydował się utożsamić go z kazimierskim murem Piotrem Likkielem, poprzestając na stwierdzeniu, że „jeśli jest tożsamy z Piotrem pracującym w Gołębiu i Piotrem pracującym w Lublinie, to konsekwencje mogą się okazać niebagatelne”³⁸⁹. Mimo to jego tekst stał się podstawą nie tylko do uznania Likkieła za autora wspomnianych budowli, ale nawet do rozciągnięcia takiej atrybucji na inne budowle o dość dobrze udokumentowanym autorstwie³⁹⁰.

Adam Miłobędzki zaliczył Mistrza tarłowskiego do pierwszoplanowych osobowości twórczych w siedemnastowiecznej Polsce, dochodząc do wniosku, że jego warsztat działał w orbicie mecenatu Ossolińskich. Badacz ten słusznie wskazał na trudności z rozdzieleniem wkładu warsztatu budowlanego i sztukatorskiego w ukształtowanie budowli ozdobionych przez tego mistrza, a kwestię autorstwa ich projektów określił

388 Karpowicz 1975, s. 85.

389 Parfianowicz 1978, s. 113, 117, 124, 132.

390 Por. np. Kowalczyk 2006, s. 116.

jako „zagmentwaną”³⁹¹. Przypuszczał również, iż murarze i sztukatorzy należeli do wspólnego warsztatu architektoniczno-rzeźbiarskiego, którego członkiem był murarz Piotr. Miłobędzki wskazał też na podobieństwo, łączące świątynię w Tarłowie z kościołem Kanoników Regularnych na wileńskim Antokolu, wzniesionym według projektu krakowskiego budowniczego Jana Zaora, uznając że należałoby przypisać mu udział w realizacji kościoła tarłowskiego, a może również w innych pracach tego warsztatu³⁹². Wnioski te rozwinął Mariusz Karpowicz, który uznał, że tarłowski sztukator należał do warsztatu Zaora i zajmował się dekorowaniem wszystkich jego budowli, nawet tych kościołów przypisanych architektowi, które nie mają śladów podobnej dekoracji. Zdaniem warszawskiego badacza sztukator, który pracował w Gołębiu, Kazimierzu, Tarłowie, a także w Wysokim Kole i Jedlińsku (gdzie jego prace się nie zachowały), działał też w okolicach jeziora Lugano, gdzie wykonał część wystroju kościoła w Laino d’Intelvi oraz dekorację kaplicy Matki Boskiej przy kościele w Arogno. Ponieważ to ostatnie dzieło, sygnowane literami LAC lub IAC, wiązano z Giovannim Antonio Colombą (1585–1650), Karpowicz sugerował, że właśnie ten sztukator jest tożsamy z Mistrzem tarłowskim³⁹³. Hipoteza ta została przyjęta przez niektórych badaczy zagranicznych³⁹⁴, budzi ona jednak poważne wątpliwości, gdyż dekoracje w Polsce i krajach alpejskich, obok wskazanych przez Karpowicza podobieństw, dzielą wyraźne różnice. Związki między tymi dziełami ograniczają się w zasadzie do obiegowej ornamentyki i upozowania figur, wywodzącego się z twórczości Michała Anioła, natomiast ich odmienność zaznacza się przede wszystkim w opracowaniu detali oraz kompozycji stiuków, które w Laino i Arogno mają znacznie bogatszą ornamentykę roślinną i architektoniczną.

*

Ze względu na wielokrotnie podkreślany związek dekoracji sztukatorskiej z architekturą, badania nad twórczością Mistrza tarłowskiego wiążą się również z próbami określenia dorobku autorów zdobionych przez niego budowli. Zebrane przez Parfianowicza przekazy źródłowe na temat Piotra Likkiela, notowanego w Kazimierzu Dolnym jako architekt królewski w l. 1645–1664, nie zawierają żadnych informacji o jego pracach³⁹⁵, zatem związanie z nim projektów jakichkolwiek budowli wydaje się niemożliwe.

391 Miłobędzki 1980, s. 222.

392 Miłobędzki 1980, s. 212, 216.

393 Karpowicz 1983, s. 119, 124–126.

394 Pfister 1993, s. 38–39.

395 Parfianowicz 1978, s. 110, 132.

Związki między architekturą kaplicy w Kazimierzu, Domku gołębskiego i kościoła w Tarłowie są dość wyraźne, by poprzeć hipotezę o ich wspólnym autorstwie, ale próby dołączenia do tej grupy innych budowli nie wydają się trafne. Podobieństwo świątyni tarłowskiej do kościołów w Wysokim Kole i Jedlińsku jest bardzo ogólne i polega przede wszystkim na zastosowaniu par kaplic oraz dwuwieżowych fasad, a w Tarłowie i Jedlińsku także pełnych kolumn. Te elementy nie są jednak na tyle rzadkie, by potwierdzić wspomnianą hipotezę. Wyraźne różnice między tymi budowlami widoczne są za to w dekoracji architektonicznej. W Jedlińsku jońskie kapitele kolumn kaplicy pn. i korynckie głowice pilastrów na fasadzie wykonano znacznie prymitywniej niż w Tarłowie i Kazimierzu³⁹⁶, a w Wysokim Kole dekoracja sztukatorska składa się jedynie z nieudolnie formowanych kapiteli i przyklejonych do arkad nawy głównej odciskanych ze sztańc plaki, jakich warsztat tarłowski nigdy nie zastosował. Równie trudno zgodzić się z zaliczeniem do owej grupy kościołów św. Anny w Kazimierzu i dominikańskiego w Lublinie. Pierwszy z nich jest bowiem budowlą stosunkowo skromną i mało oryginalną, drugi zaś został dołączony do poprzednich jedynie w oparciu o podobieństwo imienia murarza Piotra, który pracował przy przebudowie prezbiterium, a informacji tej nie można raczej odnieść do form korpusu, co postulował Parfianowicz³⁹⁷.

Słabe strony hipotezy o autorstwie Likkiela pozwoliły następnym badaczom rozpatrywać dzieła Mistrza tarłowskiego w kontekście twórczości Jana Zaora, a nawet sugerować ścisły związek tych postaci. Zaor, cechowy murator mieszkający na krakowskim Kazimierzu, był początkowo znany przede wszystkim jako twórca kościoła Kanoników Regularnych na wileńskim Antokolu, którego drewniany model przywiózł z Krakowa do Wilna w 1668 r., otrzymując wynagrodzenie w wysokości 300 (zapewne złp)³⁹⁸. Ze względu na duży prestiż tego dzieła uznano, że Zaor cieszył się za życia wyjątkowym uznaniem i był autorem innych ważnych budowli. Michał Rożek przypuszczał nawet, że mógł on być autorem kaplicy Wazów³⁹⁹. Przeciwno takiej atrybucji opowiedziała się Maria Krasnowolska, która odnalazła przekazy archiwalne dotyczące krakowskich prac muratora. Według jej ustaleń w r. 1667 nadbudowywał on piętro nad pn. skrzydłem klasztoru Augustianów,

396 Równie prymitywnie wykonano kapitele skromnej kaplicy Matki Boskiej przy kościele w Oleksowie, której ogólne podobieństwo do kaplicy w Kazimierzu dostrzegł Miłobędzki 1980, s. 215.

397 Por. Parfianowicz 1978, s. 117, 123.

398 Zob. przede wszystkim Lorentz 1938, zwłaszcza s. 54, przyp. 1.

399 Rożek 1974, s. 395.

a w l. 1664–1668 prowadził budowę klasztoru Paulinów na Skałce, którą porzucił łamiąc umowę i wyjechał na Litwę, zapewne w związku z rozpoczęciem prac na Antokolu⁴⁰⁰. Adam Miłobędzki zwrócił uwagę na podobieństwo dzieł Zaora do kolegiaty w Klimontowie, twierdząc, iż krakowski murator był niewątpliwym kontynuatorem twórczości Wawrzyńca Senesa, uznawanego za jej autora⁴⁰¹.

Osobie i dziełom Zaora sporo miejsca poświęcił Mariusz Karpowicz, który oprócz kościoła antokolskiego przypisał mu autorstwo świątyń w Jedlińsku, Tarłowie, Wysokim Kole, kaplicy w Kazimierzu, a także dekoracji Domku Loretańskiego w Gołębiu, zaznaczając, iż dwie ostatnie budowle mogły zostać wzniesione wcześniej i przez inny warsztat. Porównując kościoły w Tarłowie i Wilnie, badacz ten uznał ich fasady za niemal identyczne, natomiast dyspozycję przestrzenną za zupełnie różną, określając kościół na Antokolu jako bazylikę. Rozwijając wnioski Miłobędzkiego, Karpowicz sugerował, że Zaor zaczynał karierę pod kierunkiem Senesa. Przypuszczał też, że murator wywodził się z rodziny Zarro, pochodzącej z Soazzy w gryzońskiej Vale Mesolcina, uznając go za najwybitniejszego architekta górnołombardzkiego czynnego w Polsce ok. poł. XVII w.⁴⁰²

Przeciwstawne stanowisko zajął Tadeusz Chrzanowski, który uznał, iż architektura budowli wiązanych z Zaorem jest „bylejaka” i nie dorównuje ich wystrojowi. Podkreślił też różnice między formami kościoła wileńskiego i tarłowskiego oraz odstęp czasowy w ich datowaniu, który może budzić wątpliwości co do ich wspólnego autorstwa. Dekorację kościoła w Tarłowie określił on jako „sarmacką (nawet jeśli wykonał ją ewentualnie Włoch)”, natomiast stiuki wileńskie mają jego zdaniem charakter „całkowicie włoski”⁴⁰³. Podobne zdanie wyraziła Krasnowolska, która, zwracając uwagę na różnice klasy artystycznej między krakowskimi pracami Zaora a kościołem na Antokolu, uznała że ta ostatnia budowla nie może być jego dziełem. Biorąc pod uwagę skromność tak ograniczonego dorobku muratora, autorka ta stwierdziła, że zainteresowanie jego osobą jest niezrozumiałe, ponieważ był on przeciętnym budowniczym, a nie wybitną indywidualnością⁴⁰⁴. Opinię tę przyjęli następnie Wojciech Boberski⁴⁰⁵ i Jerzy Kowalczyk⁴⁰⁶. Ograniczenie dorobku

400 Krasnowolska 1978, s. 170–172.

401 Miłobędzki 1980, s. 163.

402 Karpowicz 1983, s. 116, 118, 120.

403 Chrzanowski 1994, s. 58.

404 Krasnowolska, Kmiotowicz-Drathowa 1997, s. 256–257.

405 Boberski 2000, s. 134, przyp. 105.

406 Kowalczyk 2005, s. 21.

Zaora postulowała również Hanna Samsonowicz, wysuwając hipotezę o związku architektury budowli zaliczonych do „grupy tarłowskiej” z twórczością Augustyna Locciego, któremu próbowała przypisać także zamek Krzyżtopór w Ujeździe i kościół w Klimontowie⁴⁰⁷. Tezę o autorstwie Zaora w przypadku świątyni antokolskiej utrzymali natomiast badacze litewscy⁴⁰⁸. Ostatnio Anna Sylwia Czyż opublikowała wiadomości o wykształceniu tego architekta i przeanalizowała wzmianki archiwalne, z których jednoznacznie wynika, iż Zaor zaprojektował kościół na Antokolu. Jego pracy nie oceniła jednak zbyt wysoko, twierdząc, iż architektura świątyni nie jest dziełem wybitnym, więc cechowy murator, posługujący się obiegowymi wzorami, mógł sobie poradzić z jego zaprojektowaniem. Czyż doszła też do wniosku, że Zaor nie jest autorem kościoła w Tarłowie, uznając że jedynie dolne kondygnacje ich fasad są do siebie podobne ze względu na zastosowanie par kolumn, natomiast całkowicie odmiennie potraktowano szczyty oraz detale, a także rzuty, których w żaden sposób nie można połączyć⁴⁰⁹.

Ten ostatni wniosek nie wydaje się jednak słuszny, gdyż przeprowadzone przez autorkę porównanie obydwu świątyń było zbyt powierzchowne. Ograniczyła się ona do detali, pomijając proporcje bryły, a także rzutów budowli, które skomponowano w oparciu o ten sam moduł. Niemal identycznie rozplanowano nie tylko fasadę, ale i prezbiterium. Prawie taka sama jest też szerokość nawy i transeptu. Różnice wynikają jedynie z upodobnienia kościoła antokolskiego do typu Il Gesù. Do nawy dodano tam ciągi kaplic oraz aneksy łączące je z transeptem, którego ramionom nadano kształt prostokąta. Należy więc przyjąć, że oba kościoły zostały rozplanowane w oparciu o ten sam projekt.

Jan Zaor mógł pracować przy wznoszeniu kościoła w Tarłowie, ale chyba jako czeladnik pod kierunkiem jakiegoś starszego architekta. Jako *terminum ad quem* ukończenia tej budowli należałoby bowiem przyjąć datę 1647, upamiętnioną na tablicy fundacyjnej. Natomiast według ustaleń Joanny Tarnawskiej Zaor dopiero w 1654 r. został wyzwolony z warsztatu Hieronima Karbunata, gdzie zaczął pracować w poprzednim roku, a „przyjęty do mistrzostwa” w krakowskim cechu w 1655 r.⁴¹⁰ Mógł więc przejąć plany kościoła w Tarłowie po starszym mistrzu

407 Samsonowicz 1993, s. 164. W późniejszej pracy autorka ta zdecydowała się przypisać Locciemu jedynie kościół w Klimontowie (zob. Samsonowicz 2005).

408 Spelskis 1967, s. 7; Samalavičius, Samalavičius 1998, s. 16.

409 Czyż 2008, s. 43, 46, 47, 78.

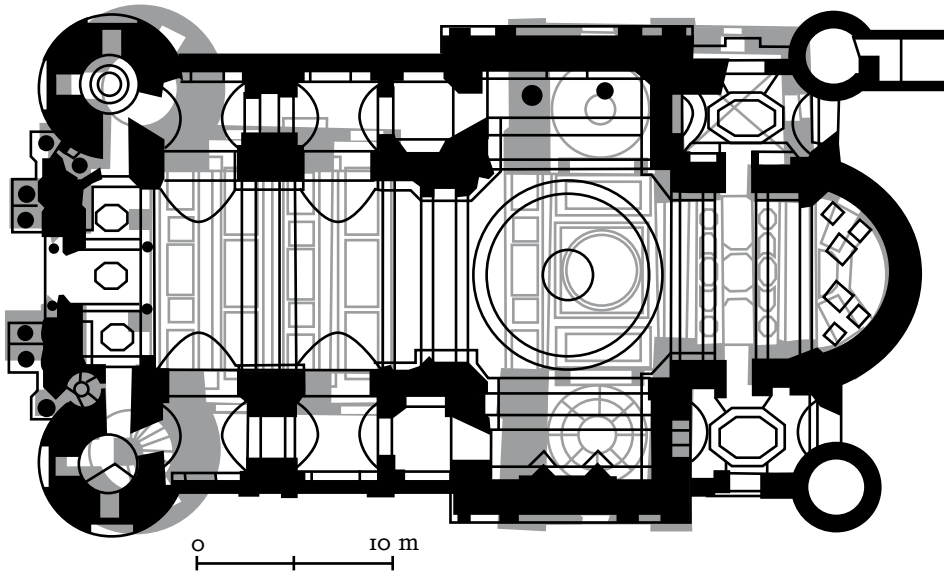
410 Tarnawska [2000], aneks 5, s. 67, aneks 3, s. 28.



107. Jedlińsk, kościół par., wewnątrz kaplicy pn.

108. Wysokie Koło, kościół Dominikanów, plakietka w nawie gł.

109. Porównanie rzutów kościołów w Tarłowie (szary, rozciągnięty o przęsto) i Kanoników Regularnych w Wilnie (czarny)



i posłużyć się nimi w Wilnie, ale raczej nie mógł być twórcą Domku gołębskiego, który budowano na długo przed jego wstąpieniem do warsztatu.

Hipoteza o stałej współpracy Mistrza tarłowskiego z jednym muratorem lub architektem, jakkolwiek prawdopodobna, nie została ostatecznie udowodniona. Można jednak stwierdzić, że współpraca rzeźbiarzy i rzeźbiarzy z muratorami musiała być dość bliska, ponieważ kompozycja i rozmieszczenie wielu elementów dekoracji sprawiają wrażenie zaplanowanych już w fazie budowy.

Pierwszym znanym dziełem Mistrza tarłowskiego jest dekoracja Domku w Gołębiu z końca l. 30. lub pocz. l. 40. XVII w., gdzie współpracował on z mura- 7
rzem Piotrem. Około r. 1647 został zatrudniony w Tarłowie, a w zbliżonym czasie 74
wykonał też dekorację w Kazimierzu Dolnym. Należący do jego warsztatu sztu- 19
kator ornamentalista w l. 1654–1658 pomagał Falconiemu przy ozdabianiu kapli-
cy św. Krzyża przy lubelskim kościele Dominikanów. Brak późniejszych śladów 54
działalności pozostałych członków ekipy sugeruje, że rozpadła się ona w okresie
najazdów pustoszących kraj w l. 50. XVII w.

Próby wyróżnienia partii dekoracji wykonanych przez poszczególnych członków warsztatu tarłowskiego należy traktować z daleką ostrożnością. Parfianowicz domyślał się w jego składzie dwóch głównych artystów, z których jeden pracował w stiuku, a drugi w terakocie⁴¹¹. Jest to prawdopodobne, chociaż podział pracy przy dekoracji figuralnej mógł być znacznie bardziej skomplikowany, a rzeźby wykonane w obu materiałach zbliża nie tylko podobieństwo stylu (kształtowanie draperii, opracowanie anatomii i typy fizjonomiczne), ale również najwyższy poziom artystyczny. Te zbieżności pozwalają przypuszczać, że główną postacią warsztatu tarłowskiego był jeden rzeźbiarz, którego już dawno słusznie zaliczono do najwybitniejszych artystów czynnych w Polsce w połowie XVII w.

Mistrz Kaplicy św. Michała w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie czynny ok. poł. XVII w.

Twórczość tego artysty nie była dotychczas omawiana, a dotyczące jej przekazy źród- 23.6
łowe są niezwykle skąpe. Czas jego prac w kaplicy św. Michała kościoła śś. Piotra 25
i Pawła nie jest znany. Wiadomo jedynie, że druga dekoracja sztukatorska, którą
można mu przypisać – w wawelskiej kaplicy św. Katarzyny (Gamrata) – powstała
między l. 1646 i 1649. W dziełach tych artysta zastosował odmienną kompozycję – na

411 Por. Parfianowicz 1978, s. 128.

Wawelu nawiązującą do wcześniejszych o prawie pół wieku stiuków w królewskich apartamentach, a u jezuitów – powtarzającą starsze dekoracje kaplic tej świątyni. Charakterystyczne jest dla niego użycie zwartych, bardzo przestrzennych kartuszy oraz plastyczność i wysoki poziom opracowania figur o poprawnej, muskularnej anatomii i bujnych, dekoracyjnie trefionych włosach.

Przy wykonywaniu dekoracji jezuickiej artysta ten mógł skorzystać z drobnej pomocy Falconiego, pracującego być może wtedy nad dekoracją sąsiedniego wnętrza, jednakże nic ponadto nie wskazuje na jego związki z warsztatem królewskiego serwitora. Kompozycja kaplicy św. Michała jest bogatsza niż dzieła Falconiego, które przewyższa też poziomem rzeźby figuralnej.

Mistrz Kaplicy Św. Krzyża w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie
czynny od ok. 1667 do ok. 1685

Postać tego sztuczka nie funkcjonowała dotychczas w literaturze, a niektóre jego dzieła wcześniejsi badacze przypisali Franciszkowi Zaorowi. Adam Miłobędzki stwierdził, że właśnie ten krakowski murator, brat Jana Zaora, był autorem stiuków w kaplicach Denhoffów na Jasnej Górze oraz Cudownego Obrazu w Kalwarii Zebrzydowskiej⁴¹². Do pierwszej z tych atrybucji przychylił się Mariusz Karpowicz, który przypisał muratorowi również marmurową kamieniarzę wawelskiej kaplicy Batorego⁴¹³. Ostatnio Michał Wardzyński zauważył, że autor sztukaterii w mauzoleum Denhoffów ozdobił też jasnogórską kaplicę Cudownego Obrazu⁴¹⁴. To cenne spostrzeżenie pozwala wykluczyć przypisanie całej grupy dekoracji Franciszkowi Zaorowi, który zmarł ok. 1674 r.⁴¹⁵ czyli przed rozpoczęciem prac przy tej ostatniej sztukaterii. Krakowskie dzieło artysty nie było dotychczas łączone z pozostałymi.

Pierwszym przykładem twórczości tego anonimowego sztuczka jest dekoracja 16 kaplicy Cudownego Obrazu przy kościele klasztornym w Kalwarii Zebrzydowskiej, 23-7 która powstała około 1667 r. W r. 1670 ozdobił on kaplicę św. Krzyża w kościele 11 śś. Piotra i Pawła w Krakowie. Kolejną pracą, trudną do precyzyjnego zadatowania, są 11 stiuki w jasnogórskim mauzoleum Denhoffów, które ukończono ostatecznie w r. 1676. 12 Ostatnim znanym dziełem artysty jest dekoracja nawy głównej kaplicy mieszczącej obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, rozpoczęta w r. 1683, a ukończona w 1689.

412 Miłobędzki 1980, s. 221.

413 Karpowicz 1983, s. 126–127.

414 Wardzyński 2008, s. 431.

415 Zob. Dylewska 1982, s. 349.

Zestawienie dorobku tego sztuczka, pomimo stosunkowo skromnej liczby dzieł, pozwala prześledzić rozwój jego twórczości. We wcześniejszych pracach stosował on tradycyjny schemat kompozycji, oparty o kartusze obramienia pół. Najślabza wydaje się sztukateria w kościele jezuickim, wykonana według dość archaicznego schematu, stosowanego tam od początku stulecia. Najwybitniejsze są dekoracje kopuł w Kalwarii i na Jasnej Górze, odznaczające się dużą pomysłowością kompozycji i ornamentyki, plastycznością oraz wysokim poziomem rzeźby figuralnej. Ostatnia praca – nietypowe i przeładowane stiuki na podłużnym sklepieniu kaplicy jasnogórskiego sanktuarium – jest może wyrazem chęci zmodernizowania repertuaru form pod wpływem nowej mody ornamentalnej.

Z obiegowego zespołu motywów Mistrz Kaplicy św. Krzyża wybierał najchętniej charakterystycznie stylizowane kartusze o długich wąskich pasach zakończonych drobnymi wolutami. Charakterystycznym ornamentem w jego dziełach są długie, bujne liście, złożone w formę przypominającą wielkanocną palmę, oplatające woluty lub wyrastające z kartuszy i coraz ściślej wypełniające zdobioną powierzchnię. Celował on również w pomysłowych, prawie abstrakcyjnych maskach złożonych z elementów kartuszy, liści i wolut, oraz skrzydlatych główkach przybranych w palmetowe diademy i skrzydłach często przechodzących w ornament. Figury tego autora cechuje wysoki poziom artystyczny oraz poprawna anatomia o klasycznej, nieco atletycznej stylizacji, wyraźnie odbiegająca od brzydkich, otłuszczonych puttów w dziełach innych warsztatów. Szerokie i gładkie twarze o małych ustach i wystających podbródkach są często na tyle podobne, iż można przypuszczać, że zostały odlane z formy.

Mistrz Kaplicy św. Krzyża nie był kontynuatorem Falconiego, ponieważ wskazywane przez starszych badaczy związki z jego twórczością ograniczają się do obiegowych schematów kompozycyjnych i motywów ornamentalnych. Można go raczej określić jako ostatniego wybitnego przedstawiciela tej samej fazy stylistycznej.

Kazimierz Kaliski starszy i młodszy⁴¹⁶
(ok. 1640–1714) (ur. ok. 1660, zm. po 1702)

Pierwszą wzmiankę o twórczości Kazimierza Kaliskiego opublikował Ambroży Grabowski, podając informację o jego sygnaturze na sarkofagu biskupa Trzebieckiego

416 Znaczna część informacji zawartych w tym rozdziale została opublikowana jako osobny artykuł – Kurzej 2011.

w krypcie kościoła św. Piotra i Pawła⁴¹⁷, ale kolejne odkrycia przypadły dopiero na 2. poł. xx w. Władysław Włodarczyk opublikował wiadomość o wykonaniu przez Kaliskiego modelu dla figury *Matki Boskiej*, którą ustawiono na szczycie kopuły kaplicy przy kościele na Piasku⁴¹⁸, a Jacek Gajewski ujawnił wzmianki o pracach rzeźbiarza dla kościoła Kamedułów na Bielanach oraz zebrał informacje na jego temat w haśle słownikowym. Badacz ten przeciwstawił się wiązaniu z Kaliskim sarkofagu Trzebieckiego, ale przypisał mu dekorację zakrystii kościoła na Piasku⁴¹⁹. Kolejne sygnowane dzieła Kaliskiego – sztukateria w skarbcu kościoła Mariackiego, krucyfiks w leżajskim kościele Bernardynów oraz figury na fasadzie kościoła św. Piotra i Pawła – zostały opublikowane w odpowiednich tomach *Katalogu zabytków*⁴²⁰. Podpisany dziełem rzeźbiarza jest też wizerunek *Ukrzyżowanego* na łuku tęczowym krakowskiego kościoła św. Anny, któremu osobne opracowanie poświęcił Paweł Pencakowski⁴²¹, oraz rzeźba *Chrystus w Ogrójcu* ustawiona na tyle kościoła w Grodzisku koło Skały⁴²².

Wcześniejsze zestawienia wzmianek na temat Kaliskiego nie były wystarczające, by zauważyć, że dotyczą dwóch osób, toteż próby rozstrzygnięcia, który z Kaliskich wykonał dane dzieło nie zaistniały we wcześniejszych badaniach. Tymczasem to podstawowy problem, którego rozstrzygnięcie w wielu przypadkach musi pozostać w sferze hipotez. Sytuację komplikuje prawdopodobieństwo, że styl ojca i syna był zbliżony, zwłaszcza jeśli obaj z sobą współpracowali. Bardzo podobne prace wykonywali też inni artyści cechowi działający w tym samym środowisku, a dla rozstrzygnięcia kwestii autorstwa kluczowy jest sposób kształtowania drugorzędnych fragmentów rzeźb. Podobne trudności występują w przypadku przekazów archiwalnych.

Można przypuszczać, że starszy z rzeźbiarzy urodził się ok. 1640 r. w Kaliszu⁴²³, a jego nomen gentile brzmiało zapewne Tęsiora. Taką formę stosował on w niektórych

sygnaturach razem z nazwiskiem Kaliski, utworzonym od miejsca pochodzenia, które prawdopodobnie nadano mu dopiero w Krakowie. Jego syn najpewniej urodził się ok. 1660 r., a żona zmarła niedługo potem. W r. 1672 Kaliski mieszkał już na krakowskim Kazimierzu i był powtórnie żonaty z wdową po Pawle Moniku, z którym wcześniej pracował nad wykonaniem ołtarza gł. dla bielańskiego kościoła Kamedułów⁴²⁴. Można przypuszczać, że w ten sposób Kaliski przejął warsztat swojego dawnego współpracownika⁴²⁵. Rzeźbiarz zawarł wtedy kontrakt na dokończenie ołtarza gł., zaczętego przez Monika w r. 1670. W tekście tego dokumentu Kaliski został określony jako snycerz i mieszczanin kazimierski⁴²⁶, co pozwala przypuszczać, że był już wtedy pełnoprawnym członkiem tamtejszego cechu.

Prace snycerskie i sztukatorskie z l. 70. xvii w. zostały wykonane najprawdopodobniej przez starszego Kaliskiego. Możliwe, że na Bielanach wyrzeźbił on jeszcze figury w ołtarzu kaplicy św. Anny⁴²⁷, na co wskazuje ich podobieństwo do późniejszego wizerunku *Św. Gaudentego* w skarbcu mariackim. W zbliżonym czasie Kaliski wykonał drewniany model do figury *Matki Boskiej*, którą ustawiono na szczycie kopuły kaplicy *Matki Boskiej Piaskowej* przy kościele Karmelitów na Piasku⁴²⁸. Możliwe, że wykonał też stiukowe posągi w klatce schodowej tamtejszego klasztoru.

W r. 1680 któryś z Kaliskich odkuł sarkofag biskupa Andrzeja Trzebieckiego znajdujący się w krypcie pod kościołem św. Piotra i Pawła, o czym świadczy sygnatura *Κασιμιρὸς Καλίσκι Αἰτῆς Jasiołkowicz Szkułptor Año D= 1680*⁴²⁹. Zważywszy na odj-cowską formę nazwiska można przypuszczać, że jest to pierwsze dzieło młodszego z rzeźbiarzy, który właśnie w tym czasie mógł rozpocząć działalność zawodową⁴³⁰. Zawarte w *Katalogu zabytków* stwierdzenie, jakoby sarkofag wyszedł z tego samego warsztatu, który wykonał wawelski grobowiec Jana Kazimierza⁴³¹, wydaje się błędne ze względu na znacznie niższą klasę artystyczną pracy Kaliskiego i odmienny

417 Grabowski 1854, s. 73.

418 Włodarczyk 1963, s. 141, przyp. 70.

419 Gajewski 1976, s. 375; Gajewski 1979.

420 *Katalog zabytków...* 1971, s. 75–93; *Katalog zabytków...* 1978, s. 71–72; *Katalog zabytków...* 1989, s. 112. Związanie z Kaliskim tych ostatnich rzeźb, podpisanych inicjałami „KK”, zasugerował Jerzy Paszenda 2006, s. 213.

421 Pencakowski 1996, s. 49–60.

422 Holcerowa 2007, s. 176. Michał Wardzyński w referacie *Prace rzeźbiarskie Jerzego Golenki z Bytomia i Jana Liszkowica w kościele Wizytek w Krakowie*, wygłoszonym na sesji *Życie sen krótki. Skarby krakowskich wizytek* (Kraków 12 VI 2010), zauważył podobieństwo tej figury do rzeźb w ołtarzu kościółka w Grodzisku oraz na fasadzie krakowskiego kościoła św. Tomasza, ale nie przypisał ich Kaliskiemu.

423 *Regestrum inscribendis...*, s. 493. Tu informacja o pochodzeniu w odniesieniu do syna, można jednak przypuszczać, że z Kalisza pochodzili obaj rzeźbiarze.

424 Gajewski 1979, s. 322; Gajewski [b.d.], s. 71–72.

425 Przejęcie warsztatu przez małżeństwo z wdową po mistrzu należało do popularnych dróg awansu czeladników (Kalinowski 1995, s. 110).

426 Gajewski [b.d.], s. 71–72.

427 Obecnie kaplica nosi wezwanie *Zwiastowania Najśw. Marii Pannie*. W r. 1678 na wykonanie jej ołtarza o. Piotr Celestyn legował 178 złp. (Gajewski [b.d.], s. 299).

428 Włodarczyk 1963, s. 141. Figurę wykonał złotnik Mikołaj Truszowicz w r. 1678.

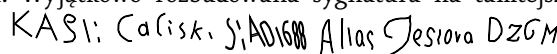
429 Treść tego napisu była dotychczas błędnie odczytywana – por. Grabowski 1854, s. 73; *Katalog zabytków...* 1978, s. 78; Samek 1971, s. 62; Gajewski 1979, s. 323.

430 Według Konstantego Kalinowskiego 1995, s. 110, przy sprzyjających warunkach rzeźbiarz mógł zostać mistrzem w wieku 20–22 lat.

431 *Katalog zabytków...* 1978, s. 78.

modelunek szczegółów. Sarkofag królewski mógł być co najwyżej wzorem dla skrzyni na trumnę biskupa. Praca Kaliskiego ma cechy słabszego naśladownictwa, a przy bliższym porównaniu można zauważyć uproszczenie i spłaszczenie detali w stosunku do domniemanego pierwowzoru.

Z następnych lat pochodzą dość liczne wzmianki w aktach krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy, które z dużym prawdopodobieństwem również można odnieść do młodszego z Kaliskich. 30 VII 1681 przedstawiono go na sesji cechu (jako „pana Kazimierza Kaliskowicza rodem z Kalisza rzemieślnika stameckiego magistra”) i przyjęto „za magistra doskonałego, któremu robota wolna jest”⁴³². 19 IV 1684 został wybrany starszym cechu i wziął udział w jego trzech posiedzeniach w następnym miesiącu⁴³³, a w lutym następnego roku pełnił funkcję pisarza⁴³⁴. Jego „karierę” we władzach cechowych mogło zakończyć wniesione na początku r. 1686 oskarżenie „o głoszenie słów nieuczciwych po różnych miejscach, przez co robotę majstrom odbiera i czeladź buntuje”. Ponadto Kaliski zaniedbał powinności cechowe „sztuknie odprawivszy”. 17 II 1686 cech wydał wyrok zakazujący mu pod karą więzienia „stameckiej roboty wszelkiej i tak czeladzi każdej”, czemu rzeźbiarz nie chciał się podporządkować, mówiąc „wy mnie tu sądzić nie będziecie”⁴³⁵.

Kolejny etap w twórczości Kaliskich stanowią prace w grodziskim sanktuarium bł. Salomei. Wyjątkowo rozbudowana sygnatura na tamtejszej figurze Chrystusa w Ogrójcu  odnosi się chyba raczej do starszego z nich (jeśli przyjąć, że to młodszy podpisał się wcześniej jako Tesiorkowicz), jest jednak prawdopodobne, iż rzeźba ta była jedynie częścią znacznie większego zamówienia, przy którego realizacji korzystał on z pomocy syna. Kaliski wyrzeźbił zapewne również postać anioła ukazującego się Zbawicielowi, a być może wykonał także całą aranżację mieszczącej figury wnęki, którą wyłożono naciekami krasowymi pozyskanymi z pobliskich jaskiń, co nadało jej charakter naturalnej grotty. Wykonywanie takich dekoracji było w zasadzie domeną sztukatorów, można więc przypuszczać, że zadanie to powierzono właśnie jemu. Najprawdopodobniej ten sam artysta (lub jego warsztat) zrealizował pozostałe sztuczne jaskinie w Grodzisku. Upamiętniają one miejsce Zaśnięcia Najśw. Marii Panny oraz pustelnię św. Jana Chrzciciela w Sapsas i św. Marii Magdaleny w Sainte-Baume, a także miejsce

432 Regestrum inscribendis..., s. 493.

433 Rachunki i notatki..., s. 29, 30.

434 Regestrum seu liber actorum..., s. 317.

435 Rachunki i notatki..., s. 33–34.

odosobnienia Salomei⁴³⁶. W tym ostatnim wnętrzu z kamieni i odłamków skał wykonano m.in. kartusze przypominające obramienia stosowane przez sztukatorów.

Charakterystyczny modelunek twarzy i splotów włosów wskazuje, że Kaliski jest również autorem rzeźb w ołtarzu gł. grodziskiego kościoła, a także figur Św. Marii Magdaleny i Bł. Salomei znajdujących się w ołtarzach bocznych. Ta ostatnia jest szczególnie oryginalna i należy ją zaliczyć do lepszych dzieł Kaliskiego⁴³⁷. Trudniej natomiast rozstrzygnąć, czy jest on również autorem rzeźb stojących na ogrodzeniu kościoła. Spośród należących do pierwotnej koncepcji posągów Kolomana, Bolesława Wstydliwego i Św. Kingi⁴³⁸ można mu hipotetycznie przypisać pierwszy, podczas gdy pozostałe mają cechy słabszych prac warsztatowych. Posągi władców w Grodzisku przypominają rzeźby na fasadzie kościoła św. Piotra i Pawła przedstawiające Św. Zygmunta i Św. Władysława⁴³⁹, które jeden z Kaliskich wykonał w 1691 r.⁴⁴⁰

Wyraźne podobieństwo łączy twarz grodziskiej figury sygnowanej przez Kaliskiego z rzeźbą Zbawiciela na fasadzie krakowskiego kościoła św. Tomasza, ustawioną tam w towarzystwie wizerunków Św. Piotra i Św. Pawła⁴⁴¹. Prawdopodobnie jeden z Kaliskich jest również autorem tych trzech figur, na co wskazuje nie tylko typ fizjonomiczny i sposób rzeźbienia włosów, ale także urozmaicone, głębokie i miękkie drapowanie szat, a nawet charakterystyczny kształt postumentów.

W r. 1691 Kazimierz Kaliski podpisał się na krucyfiksie, umieszczonym w kościele Bernardynów w Leżajsku⁴⁴², który jest jego jedynym znanym dziełem poza Krakowem i okolicą. Biorąc pod uwagę jej podobieństwo do figury Ukrzyżowanego w krakowskiej kolegiacie akademickiej, należałoby ją wiązać ze starszym z rzeźbiarzy. Krucyfiks leżajski jest szczególnie zbliżony do rzeźby o tej samej tematyce

436 Na temat sztucznych grot w Grodzisku i ich symboliki zob. Dreścik 1987, s. 69–75.

437 Figura Bł. Salomei powstała nieco później (po r. 1691 – zob. Piskorski 1691) możliwe więc, że jest dziełem młodszego Kaliskiego. Michał Wardzyński włączył ją – jak się wydaje, niesłusznie – do grupy znacznie słabszych rzeźb o nieudolnym modelunku i karykaturalnych rysach twarzy (por. Wardzyński 2010 b, s. 217).

438 Dreścik 1987, s. 43.

439 Figury te można interpretować jako formę upamiętnienia władców z dynastii Wazów, noszących imiona tych świętych, na co wskazuje na to przedstawienie Św. Zygmunta z orderem Złotego Runa, który nadano Zygmuntovi III.

440 Na postumencie figury Św. Władysława umieszczono sygnaturę AD 1691 K K

441 W Katalogu zabytków... 1978, s. 110, figury te błędnie zadatowano na r. poł. w. XVII. Jest bardzo prawdopodobne, że pochodzą one z bramy, którą w r. 1688 ustawiono przed kościołem św. Piotra i Pawła, a rozebrano i sprzedano w r. 1722 (wspomina o niej Paszenda 2006, s. 213, 215).

442 Katalog zabytków... 1989, s. 112. Treści sygnatury niestety nie podano. Za zwrócenie mi uwagi na to dzieło dziękuję dr. Dariuszowi Nowackiemu i mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu.

120 w ołtarzu na zakończeniu nawy pn. w kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu. Charakterystyczny jest zwłaszcza modelunek twarzy i obszytego koronką perizonium, a podobieństwo tych szczegółów każe uznać również tę ostatnią rzeźbę za dzieło Kaliskiego. Figura ta odznacza się wyjątkowym realizmem i precyzją w oddaniu szczegółów, co przyczyniło się zapewne do jego błędnego zadatowania na w. XIX⁴⁴³. Wszystkie trzy krucyfiksy łączy bardzo zbliżony modelunek ciała oraz niemal identyczne opracowanie twarzy. Nieco odmiennie potraktowano natomiast fantazyjnie drapowane perizonia, co świadczy o dużej inwencji rzeźbiarza i perfekcyjnym opanowaniu materiału.

33 W r. 1692 powstała dekoracja sklepienia skarbcza przy kościele Mariackim⁴⁴⁴. Od następnego roku przez prawie dekadę Kaliscy byli zaangażowani w prace przy krakowskiej kolegiacie akademickiej. W księdze fabrycznej tego kościoła można znaleźć wiele wzmianek o Kazimierzu Kaliskim, który czasem był też dodatkowo określany jako snycerz lub kamieniarz. W wielu źródłach terminów tych używano wymiennie, można jednak przypuszczać, że tutaj zastosowano je konsekwentnie dla odróżnienia starszego rzeźbiarza, który zaczynał karierę jako snycerz, od młodszego, który należał do cechu jako kamieniarz. Przy takim założeniu należy przyjąć, że to młodszy Kaliski został zaangażowany 30 VII 1693 z roczną pensją w wysokości 200 złp i dodatkowym cotygodniowym wynagrodzeniem wynoszącym 8 złp⁴⁴⁵. Obok architekta kierującego pracami budowlanymi i głównego nadzorca robotników był on jedynym rzemieślnikiem, któremu wypłacano stałe wynagrodzenie, co świadczy o szczególnej pozycji rzeźbiarza i zaufaniu, jakim darzył go ks. Piskorski. Na takich warunkach pracował on zapewne do początku r. 1696, kiedy to (25 I) odebrał wypłatę „ad complementum roboty”⁴⁴⁶. 20 I 1695, w przerwie między prowadzeniem bliżej nieokreślonych prac w kościele, wysłano go do kamieniołomu w związku z przygotowaniem materiału na mauzoleum św. Jana Kantego⁴⁴⁷. W tym samym roku któryś z Kaliskich ponownie pracował na Bielanach, o czym świadczy podpis wryty w tynku na ścianie dawnego archiwum w pd. wieży fasady kościoła Kamedułów. Nie wiadomo niestety, do jakiej pracy miałby się on odnosić⁴⁴⁸.

443 Por. *Katalog zabytków...* 1987, s. 57.

444 *Katalog zabytków...* 1971, s. 12.

445 *Rationes...*, s. 52.

446 *Rationes...*, s. 102.

447 *Rationes...*, s. 223.

448 Gajewski 1979, s. 323. Tam sygnaturę odpisano: „Kasimirus Kaliski. A.I.S. A.D. 1695”.

W r. 1698 snycerzowi Kaliskiemu (czyli zapewne starszemu z rzeźbiarzy) ks. Piskorski zlecił wykonanie krucyfiksów na tęczę kościoła św. Anny. Rzeźba powstała w czerwcu i lipcu tego roku, a jej autor miał otrzymać 45 złp, chociaż ostatecznie wypłacono mu tylko 41 złp⁴⁴⁹. Podczas prac konserwatorskich z tyłu perizonium krucyfiksów odkryto sygnaturę rzeźbiarza o treści: „KAS: KALISKI | ALI: Tesiora AD 1698”⁴⁵⁰. Paweł Pencakowski – monografista tego dzieła – postawił bardzo interesujące pytanie o powód, dla którego tak prestiżowy element wystroju kolegiaty akademickiej powierzono Kaliskiemu, a nie znacznie zdolniejszemu Baltazarowi Fontanie. Zdaniem tego badacza włoski artysta zorganizował w Krakowie jedynie warsztat sztukatorski i nie miał praktycznych możliwości wykonania dużej figury w drewnie. Za wyborem takiego materiału mogło przemawiać przywiązanie do tradycji drewnianych krucyfiksów tęczowych, a także względy konstrukcyjne, które utrudniały zamocowanie odsuniętej od ściany ciężkiej rzeźby ze stiuku⁴⁵¹. Wszystkie te uwagi wydają się trafne, warto jednak dodać, że decyzja o powierzeniu tej rzeźby Kaliskiemu nie była przypadkowa. Wiadomo, że już wcześniej dał się on poznać jako autor przynajmniej jednego drewnianego krucyfiksów o dużej ekspresji, a ks. Piskorski – który znał go dłużej niż Fontanę i zatrudniał już od przynajmniej 10 lat – zapewne uznał, że to właśnie on najlepiej wywiąże się z takiego zlecenia.

Można zatem przypuszczać, że starszy Kaliski jest również autorem innych, ważnych ideowo elementów wystroju kolegiaty, które wykonano z drewna. Możliwe, że należy do nich wizerunek *Baranka* na tumbie ołtarza św. Jana Kantego, chociaż wobec braku podobnych rzeźb wśród potwierdzonych prac Kaliskiego trudno taki wniosek oprzeć na analizie. Figurę tę wykonano najpierw ze srebra, a za model dla niej zapłacono 23 VI 1700 1 złp 15 gr snycerzowi, którego nazwiska niestety nie podano⁴⁵². Jednak już 3 VI 1702, a więc zapewne bezpośrednio po dotarciu do Krakowa informacji o zajęciu Warszawy przez Szwedów, ale jeszcze długo przed ich wkroczeniem do Małopolski, zapłacono 9 złp nieokreślonymu snycerzowi za wykonanie nowej figury z drewna⁴⁵³, która jest zapewne tożsama z istniejącą do tej pory.

449 *Rationes...*, s. 21, 25, 31.

450 Pencakowski 1996, s. 51, il. 9. Autor ten nie odczytał drugiego nazwiska rzeźbiarza, proponując lekcję „IPSIOLÓ”.

451 Pencakowski 1996, s. 53–54.

452 *Rationes...*, s. 247. Drugi model wykonał za darmo Baltazar Fontana. Nie wiadomo, który został przeznaczony do realizacji. Zob. też na s. 172.

453 *Rationes...*, s. 248. Rzeźba ta została posrebrzona 28. VI 1702. Nie wiadomo, co się stało z figurą srebrną. Możliwe, że zdecydowano się ją ukryć i dlatego została zastąpiona drewnianą.

Wśród licznych nawiązań do kompozycji na tęczy kościoła św. Anny stylistycznie zbliżony do prac Kaliskiego jest krucyfiks z glorią i figurami aniołów w kościele w Żębocinie, który został przebudowany przez ks. Piskorskiego w l. 1688–1690. Zapewne duchowny kierujący budową kolegiaty akademickiej nie stracił kontaktu ze swą dawną parafią i zamówił dla niej grupę rzeźbiarską u jednego z artystów, których zatrudnił w Krakowie. Na autorstwo jednego z Kaliskich wskazuje w tym przypadku jednak nie sama figura Chrystusa, ale modelunek otaczających ją główki anielskich, które szczególnie przypominają sztukaterie w kościołach św. Piotra i Pawła oraz Bożego Ciała, pochodzące z ostatnich lat XVII w. Dlatego wydaje się prawdopodobne, że dzieło to wykonał młodszy z rzeźbiarzy, próbując naśladować doskonalsze artystycznie krucyfiksy wykonane przez ojca.

W ostatnich latach XVII w., między realizacją zleceń dla kolegiaty uniwersyteckiej, Kaliscy wykonywali też inne prace. Zapewne należą do nich cztery boczne figury na epitafium Michała Waleriana Morsztyna w kaplicy bł. Salomei przy krakowskim kościele Franciszkanów. Postaci siedzących rycerzy zostały najpewniej dorobione na wzór rzeźby leżącej pośrodku, wykonanej w Dębniku, ale figurki aniołków w zwieńczeniu są bardzo zbliżone do tych w zwieńczeniu ołtarza grodzkiego⁴⁵⁴. Kolejnym dziełem jest figura *Matki Boskiej Niepokalanej* nad portalem na dziedzińcu budynku furty klasztoru Misjonarzy na Stradomiu⁴⁵⁵, nosząca datę „A: D: 1699”. Dynamiczny modelunek szat pozwala się w tym przypadku domyślać autorstwa młodszego rzeźbiarza. Podobna w kompozycji, ale słabsza artystycznie, jest figura na bramce przed kościołem parafialnym w Myślenicach⁴⁵⁶. W zbliżonym czasie powstały też dekoracje sztukatorskie w kaplicy św. Franciszka Borgiasza w kościele św. Piotra i Pawła (1698) i w kaplicy Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała (1699). Nie sposób jednak rozstrzygnąć, który z Kaliskich był ich głównym autorem, zwłaszcza że mogli oni pracować wspólnie. Można jedynie stwierdzić, że za autorstwem młodszego rzeźbiarza przemawia awangardowy charakter obu sztukaterii, który różni je od dekoracji sklepienia skarbcza mariackiego.

454 Marmurowe elementy epitafium, wraz z jedną figurą, zostały wykonane przez Jakuba Bielawskiego w l. 1697–1698. (*Connotationes olborae...*, k. 71 v–74 v) Za udostępnienie mi niepublikowanych wypisów z tego źródła dziękuję dr. Józefowi Skrabskiemu.

455 Za informację o tym dziele i sugestię na temat jego autorstwa dziękuję dr. Michałowi Wardzyńskiemu.

456 Niewykluczone, że została ona wykonana przez tego samego ucznia lub współpracownika Kaliskich, który odkuł grodzkie posągi *Bolesława Wstydliwego* i *Św. Kingi*. Mają one podobne charakterystyczne twarze o zbyt małych ustach i zaokrąglonych podbródkach.

15 x 1700 Kazimierz Kaliski starszy podjął się wykonania kapiteli pilastrów dolnej kondygnacji fasady i wież kościoła św. Anny za 30 złp od sztuki, a wynagrodzenie za tę pracę pobierał do lipca 1702 r., kiedy to wypłacono mu „complement” i „kontentację” za pilną robotę⁴⁵⁷. W tymże roku zatrudniono również młodszego rzeźbiarza. W kwietniu został on wysłany po kamień do Pińczowa, a w lipcu powierzono mu odkucie trzech z czterech kapiteli półkolumn wydzielających oś środkową, po 80 złp każdy. Czwartą głowicę za tę samą cenę miał wykonać jego ojciec⁴⁵⁸. Kapitele wykonane przez Kaliskich zostały odkute bardzo starannie i należą do najlepiej wykonanych elementów kamieniarki kościoła. Zarówno głowice środkowe, z motywem gałązek wplecionych w diadem pomiędzy wolutami, jak i zewnętrzne, z girlandami i główkami aniołków, nawiązują do prac Baltazara Fontany we wnętrzu kościoła. Chociaż nie wiadomo, czy ich kształt jest dziełem inwencji sztukatora, czy też dostarczonego mu projektu, to zapewne Kaliski starał się naśladować jego pracę, ponieważ powtórzył nawet charakterystyczne rysy twarzy aniołków.

Prace obu Kaliskich dla kościoła św. Anny są ostatnim świadectwem ich działalności zawodowej. Ostatni wydatek „Kaliskiemu snyderzowi choremu” w wysokości 6 złp zanotowano 29 x 1703⁴⁵⁹. Dotyczy on prawdopodobnie starszego z rzeźbiarzy, podobnie jak wzmianka o pogrzebie Kazimierza Kaliskiego, który odbył się 2 x 1714 na cmentarzu przy kościele Bożego Ciała na Kazimierzu. W księdze metrykalnej zanotowano bowiem, że zmarł on „plenus dierum”⁴⁶⁰, czyli w podszłym wieku, a młodszego Kaliskiego, który mógł mieć wtedy ok. 54 lata, nawet w tamtych czasach nie uznano by raczej za starca.

Starszy z Kaliskich chyba najswobodniej posługiwał się drewnem, co jest zapewne związane z tym, że swoją karierę rozpoczynał jako snyderz. Młodszy jest bardziej uchwytty źródłowo jako kamieniarz. Przynajmniej jeden z nich nauczył się jednak dość sprawnie rzeźbić figury w kamieniu oraz wykonywać bardzo udane dekoracje sztukatorskie. Każda z nich trzech została zaplanowana w oparciu o inny schemat i złożona z odmiennego zestawu motywów, spośród których tylko nieliczne się powtarzają. Wydaje się, że sytuacja ta jest wynikiem komponowania sztukaterii w oparciu o sugestie bądź też projekty dostarczane przez fundatorów.

457 *Rationes...*, s. 172, 173, 176, 182–185, 187, 188, 190, 196, 197.

458 *Rationes...*, s. 196–198. Dopiero w związku z tym ostatnim zleceniem w notatkach zaczęto rozróżniać Kaliskiego „starego” i „młodego”.

459 *Rationes...*, s. 210.

460 *Liber defunctorum...*, s. 4. Zawodu zmarłego nie odnotowano, ale założenie że chodzi o rzeźbiarza jest uprawnione, ponieważ nazwisko to nie występuje w tej księdze w innym miejscu.



110. Bielany, kościół Kamedulów, figura w ołtarzu św. Anny



111. Grodzisko, rzeźba Chrystus w Ogrójcu przy kościele, fragment



112. Grodzisko, wnętrze pustelni bł. Salomei



113. Grodzisko, kościół, rzeźba Św. Maria Magdalena



116. Grodzisko, rzeźba Koloman Halicki na ogrodzeniu kościoła



114. Grodzisko, kościół, rzeźba Bł. Salomea



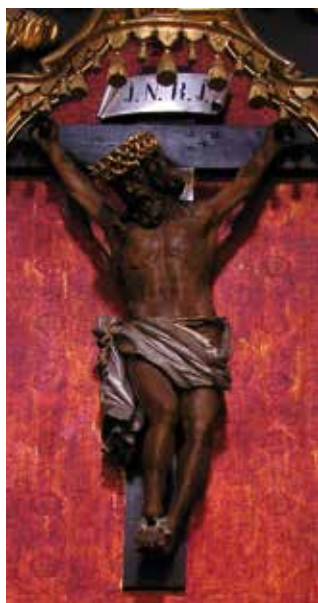
117. Kraków, kościół św. Piotra i Pawła, rzeźba Św. Zygmunt na fasadzie



118. Kraków, kościół św. Tomasza, rzeźba Chrystus na fasadzie

115. Kraków, klasztor Misjonarzy, rzeźba Matka Boska Niepokalana





119. Leżajsk, kościół Bernardynów, krucyfiks w ołtarzu bocznym



120. Kraków, kościół Bożego Ciała, krucyfiks w ołtarzu bocznym



121. Żebocin, kościół par., krucyfiks na tęczycy



123. Kraków, kościół św. Anny, kapitel na fasadzie



122. Kraków, kościół Franciszkanów, kaplica bł. Salomei, epitafium Michała Waleriana Morsztyna

Dekoracja w skarbcu kościoła Mariackiego jest pod tym względem najmniej spójna. 33
Większą konsekwencją cechuje się sztuka w kościele jezuickim, która – mimo 23,8
oparcia jej o schema ukształtowany 60 lat wcześniej – odznacza się dużą plastycz-
nością i dynamizmem figur. Dekoracja sklepienia kaplicy Loretańskiej w kazimierskiej 39
farze również zawiera elementy słabo powiązane z resztą, takie jak figurki
aniołków i bukiety kwiatów w wazonach.

Na przykładzie dzieł Kaliskich można zaobserwować, jak twórczość krakow-
skich artystów cechowych zmieniała się pod wpływem nowych wzorców sztuki
rzymskiej docierających w tym czasie do Polski. Najprawdopodobniej Kaliscy ze-
tknęli się z nimi w Grodzisku, za pośrednictwem ks. Sebastiana Piskorskiego, któ-
ry był dla nich najważniejszym zlecniodawcą. Przy realizacji składanych przez
niego zamówień rzeźbiarze mogli się też zapoznać z twórczością Baltazara Fontany.
Zapewne wykorzystali tę okazję do studiowania jego prac już w momencie ich po-
stawiania. Dzięki temu mogli nie tylko unowocześnić stosowany zasób motywów,
ale też udoskonalić technikę. Wydaje się zresztą, że było to dla nich koniecznością,
gdyż w Krakowie w ostatnich latach w. XVII, nowe formy w rzeźbie, wywodzące
się z twórczości Berniniego, stały się już tak modne, że artyści lokalni musieli je
zacząć wprowadzać do swojego repertuaru⁴⁶¹.

Jan Liszkowic starszy i młodszy
czynni w ostatniej ćw. XVII w.

Jan Liszkowic był dotychczas znany jako autor rysunkowego majstersztyku przed-
stawiającego kolumnę z krzyżem⁴⁶² oraz jako autor wielu prac kamieniarskich
w kościele Wizytek⁴⁶³ i kolegiacie św. Anny⁴⁶⁴. Podobnie jak w przypadku badań
nad twórczością Kaliskich, nie dostrzeżono, że przekazy archiwalne na temat Jana
Liszkowica odnoszą się przynajmniej do dwóch rzeźbiarzy i niełatwo rozstrzygnąć,
który z nich wykonał dane dzieło.

Sporo wzmianek o Liszkowicach zachowało się w aktach krakowskiego cechu
murarzy. Starszy z nich został wyzwolony w 1678 r. z warsztatu Michała Pomana⁴⁶⁵

461 Podobne zjawisko można zaobserwować na przykładzie twórczości Jerzego Hankisa (zob. Pasteczka [2005], s. 53–55).

462 Rewski 1954, s. 81; Liszkowic... 1993.

463 Ignaszewska 1976, s. 96, 104. Kontrakty z Liszkowicem na wykonanie tych prac zostały ostatnio opublikowane (Włodarek 2010 c i Włodarek 2010 d).

464 Kurzej 2008, s. 294.

465 Regestrum inscribendis..., s. 473.

i zapewne bardzo szybko został mistrzem, ponieważ już w następnym roku wyzwoił swojego syna Jana⁴⁶⁶, tożsamego zapewne z Janem Liszkowicem, który 21 II 1692 został przyjęty na mistrza⁴⁶⁷. Starszy (?) Liszkowic był też wielokrotnie wzmiankowany przy różnych okazjach⁴⁶⁸. W r. 1687 został pobity przez dwóch innych rzemieślników⁴⁶⁹, a w r. 1687 przyjął do warsztatu nieokreślonego z imienia kamieniarza Liszkowica z Częstochowy na czteroletnią naukę⁴⁷⁰. Możliwe, że był to Szymon Liszkowic, autor epitafium Aleksandra Jana Jabłonowskiego w lwowskim kościele Jezuitów⁴⁷¹, który w r. 1728 sprawował godność starszego⁴⁷².

124–126

35 Zapewne obaj rzeźbiarze pracowali przy dekorowaniu kościoła Wizytek. Z ojcem należy wiązać zasadniczą część dekoracji wnętrza, natomiast syn ozdobił fasadę, wykonując nie tylko ornamenty, ale także figury z kamienia i stiuku. Trudno natomiast rozstrzygnąć, który Liszkowic był zatrudniony w kolegiacie św. Anny. Chociaż w księdze wydatków na budowę tej świątyni określano go wyłącznie jako Liszkowica kamieniarza, to można przypuszczać, że chodziło o Jana starszego, który właśnie w tym czasie został najprawdopodobniej zastąpiony przez syna w pracach dla wizytek. W związku z budową kościoła uniwersyteckiego Liszkowica po raz pierwszy wspomniano 1 II 1695, kiedy to, podobnie jak Kaliski, jeździł do kamieniołomu w związku z pozyskiwaniem kamienia na mauzoleum św. Jana. 1 III tego roku Liszkowic podpisał kontrakt na wykonanie stopni, mensy i postumentów do tej struktury za 1000 złp, a dwa dni później zobowiązał się wyrzeźbić kolumny, za jedną otrzymując 700 złp. Oprócz tego w październiku odbierał honorarium za bliżej nieokreśloną arkadę, a w listopadzie razem z Hebowskim dostał zadatek na architrav i gzyms fasady⁴⁷³. 22 II 1696 Liszkowic zakomunikował Piskorskiemu, że jego czeladź kończy wykonywanie kapiteli w kamieniołomie pińczowskim⁴⁷⁴, a 3 IV tego roku zobowiązał się wykonać marmurowe elementy ołtarza gł. za 650 złp, otrzymując w ramach zadatku połów słoniny. Większą część honorarium za tę pracę pobrał

466 *Regestrum inscribendis...*, s. 478.

467 *Regestrum seu liber actorum...*, s. 319.

468 M.in. w r. 1687 (*Rachunki i notatki...*, s. 35, 37), w r. 1688 (*Regestrum seu liber actorum...*, s. 318) i w r. 1691 (*Regestrum inscribendis...*, s. 509, 512).

469 *Rachunki i notatki...*, s. 36.

470 *Rachunki i notatki...*, s. 145.

471 Zob. *Betlej 2010*, s. 127.

472 *Regestrum seu liber actorum...*, s. 321.

473 *Rationes...*, s. 95, 97, 233, 234.

474 *Rationes...*, s. 103. Chodzi tu być może o z grubsza obrobione kapitele, które później, po wmurowaniu w fasadę, wykończyli Kaliscy.



124. Kraków, kościół Wizytek, rzeźba Św. Paweł na fasadzie



125. Kraków, kościół Wizytek, rzeźba Św. Piotr na fasadzie



126. Kraków, kościół Wizytek, rzeźba Św. Michał na fasadzie

przed końcem roku. 1 v 1696 Liskowic podjął się odkucia latarni jednej z kaplic z kamienia pińczowskiego za 150 złp, a w czerwcu odebrał zapłatę „za 2 piedestały pod krzyże na kaplice krzyżowe”, czyli postumenty wieńczące ramiona transeptu⁴⁷⁵. Liskowic pracował w kościele jeszcze w r. 1700, wykonując liczne elementy z białego marmuru skalskiego, do których należały elementy ołtarzy kaplic, portale i płytki posadzki⁴⁷⁶. Nie można mieć jednak pewności, że wszystkie te wzmianki odnoszą się do starszego rzeźbiarza, gdyż podobnie jak Kaliski, mógł on pracować w kościele akademickim wraz z synem. Z Liskowicem wiązano też projekt, relikwiarza na głowę św. Jana Kantego, ale źródło takiej atrybucji nie jest znane⁴⁷⁷.

Przyjmując założenia, na których oparto powyższe rozgraniczenie dorobku obu Janów Liskowiców, można stwierdzić, że ich profil zawodowy przedstawiał się nieco odmiennie. Starszy był przede wszystkim wysoko wykwalifikowanym kamieniarzem, który posiadał zapewne spory warsztat i potrafił zrealizować bardzo zróżnicowane zamówienia, od najprostszych – takich jak płytki posadzki – po bardzo skomplikowane i stanowiące spore wyzwanie technologiczne, którym było odkucie czterech ogromnych monolitycznych kolumn z nowo odkrytego kamienia. Chociaż próbował on swoich sił jako sztukator, to nie wykonywał raczej większych figur. Na tym polu bardziej uzdolniony był chyba jego syn, z którym należałoby łączyć przeważającą część, jeśli nie całą dekorację fasady kościoła Wizytek. Przynajmniej jeden z Liskowiców miał okazję dobrze poznać twórczość Baltazara Fontany jako główny wykonawca kamieniarki ołtarzy w kościele św. Anny, które 36 ten wybitny artysta ozdabiał stiukiem.

Bianco

Na nazwisko tego sztukatora wskazała Anna Dobrzycka, która opublikowała zapis z kroniki kolegium jezuickiego w Poznaniu, stwierdzający iż dekorację tamtejszej świątyni wykonał w l. 1698–1701 „Bianco Italus cum aliis Italis atque Germanis”. Badaczka ta utożsamiała owego artystę z Giovannim Battistą Biankiem, który pracował w Pasawie i Sankt Florian⁴⁷⁸. Następnie Ewa Kręglewska-Foksowicz połączyła owego sztukatora z autorem stiuków pałacu w Konarzewie, zanotowanym w r. 1699 jako Adalbertus Bianki, a także przypisała mu sztukaterie fary w Lesznie oraz

475 Rationes..., s. 108, 225, 228.

476 Rationes..., s. 255, 264.

477 Katalog zabytków... 1971, s. 89. Zob. też Karpowicz 1974 a, s. 160.

478 Dobrzycka 1948, s. 96–99.

kościółów Filipinów w Gostyniu i Cystersów w Przemęcie⁴⁷⁹. Mariusz Karpowicz powiększył dorobek artysty o dekoracje tzw. mniejszej kopuły kościoła cysterskiego w Łądzie i kaplicy Matki Boskiej przy kościele Franciszkanów w Poznaniu, a także dzieła małopolskie – sztukaterie bazyliki jasnogórskiej i kaplicy św. Anny w jej sanktuarium koło Przyrowa⁴⁸⁰. Następnie badacz ten wskazał na różnice w imionach sztukatorów, stwierdzając, iż albo Bianco czynny w Polsce nie jest tożsamy z działającym w Austrii, albo w Konarzewie błędnie zanotowano jego imię⁴⁸¹. W późniejszych publikacjach warszawski uczyony przychylił się do tej drugiej opcji, uznając że Giovanni Battista Bianchi tylko w czasie pobytu w naszym kraju przybrał sobie polskie imię Wojciech⁴⁸². Karpowicz uznał ponadto dekorację w Świętej Annie za własnoręczne dzieło sztukatora, który przy udziale warsztatu miał wykonać stiuki w kościele na Jasnej Górze, a także dekoracje dwóch kaplic kościoła Jezuitów w Nysie⁴⁸³.

Autorzy Katalogu zabytków zwrócili uwagę na niejednorodność dekoracji poznańskiego kościoła Jezuitów, a z Biankiem związali uzupełnienie wystroju w l. 1700–1701. Miał on wykonać obramienie okna w zwieńczeniu fasady, obrazu na elewacji pd.⁴⁸⁴, figury świętych w prezbiterium i transepcie, postaci ewangelistów w pendentywach, medaliony nad oknami empor oraz dekorację sklepień we wsch. części świątyni⁴⁸⁵. Ci sami badacze opowiedzieli się też za przypisaniem Biancowi stiuków w kaplicy Matki Boskiej przy poznańskim kościele Franciszkanów⁴⁸⁶.

Próbie rewizji stanu badań na temat tego artysty podjął Michał Wardzyński. Zauważył on, że zebrane przez zagranicznych badaczy wiadomości o Giovannim Battiście Biankim wykluczają jego działalność jako sztukatora i podają w wątpliwość przypuszczenie o jego pobycie w Polsce. Opowiedział się on więc przeciwko łączeniu go ze sztukatorem czynnym w naszym kraju. Usiłując skompletować dorobek artysty, Wardzyński uznał, że Bianco, który jego zdaniem nosił imię Albert, wykonał tylko część ornamentalną dekoracji wsch. partii kościoła Jezuitów

479 Kręglewska-Foksowicz 1977, s. 103, 104–105.

480 Karpowicz 1983, s. 165, 166.

481 Karpowicz 1985, s. 381, 382.

482 Karpowicz 2002 c, s. 167; Karpowicz 2002 d, s. 417.

483 Karpowicz 2002 c, s. 168; Karpowicz 2002 d, s. 415–416.

484 Obraz określono jako wizerunek Chrystusa z kielichem, w rzeczywistości przedstawia Św. Jana Ewangelistę.

485 Katalog zabytków... 1998, s. 4, 11–12.

486 Katalog zabytków... 1998, s. 56.

15 w Poznaniu i kaplicy Matki Boskiej przy tamtejszym kościele Franciszkanów, stiuki na fryzie i parapecie chóru muzycznego fary w Lesznie, w nawie i pendentywach kopuły kościoła Cystersów w Przemęcie, dekoracje kaplicy św. Antoniego na Jasnej Górze, a także pałacu w Konarzewie i prezbiterium kościoła Filipinów w Gostyniu. W księdze wydatków tamtejszego klasztoru Wardzyński odnalazł zapisy o wydatkach dla sztukatora Wojciecha z r. 1694 i 1696⁴⁸⁷.

Badacz ten uznał, że do warsztatu Bianca należało przynajmniej czterech innych sztukatorów. Wszyscy oni byli specjalistami od ornamentów, ale w Poznaniu jeden z nich został „przymuszony” do wykonania figur w kościele Jezuitów i kaplicy Matki Boskiej przy kościele Franciszkanów. Jego nieudolne postaci są naśladownictwami rzeźb Giovanniego Battisty Carlonego⁴⁸⁸. Za dzieło warsztatu Bianca, wykonane jednak bez jego udziału, Wardzyński uznał również dekorację bazyliki jasnogórskiej, gdzie według niego pracowali m.in. Lorenzo Mutino i Mathia Maino⁴⁸⁹.

Zdaniem Wardzyńskiego o znaczeniu warsztatu Bianca świadczy wykonanie przez niego większości dekoracji sztukatorskich na terenie Wielkopolski. Jedynie w Łądzie i Rydzynie fundatorzy blisko związani z dworem królewskim zatrudnili sztukatorów warszawskich⁴⁹⁰. Skromny program niektórych z tych prac miał wyznaczyć z ograniczeń stawianych sztukatorowi przez architekta Giovanniego Catenaziego, który traktował stiuki jako uzupełnienie dekoracji architektonicznej⁴⁹¹. Podkreślając zastosowanie na Jasnej Górze i w Przemęcie motywu postaci aniołka w otoczeniu obłoków, badacz ten uznał ów motyw za zależny od dzieł Baltazara Fontany i przypuszczał, że Bianco osobiście zapoznał się z jego twórczością⁴⁹².

*

Wyjątkowo zagmatwany stan badań nad twórczością Bianca pozostaje niestety długim ciągiem nieuprawnionych hipotez „piętrowo” opartych jedna na drugiej. U jego podstawy leży utożsamienie nieznanego z imienia Bianca czynnego w Poznaniu z Adalbertem Biankim pracującym w Konarzewie, a tego z kolei z Wojciechem o nieokreślonym nazwisku, odnotowanym w Gostyniu. Ponieważ hipotezy o ich identyczności nie udało się poprzeć za pomocą analizy formalnej,

487 Wardzyński 2008, s. 441, 443–444. Łącznie sztukator miał otrzymać aż 590 fl., ale niewykluczone, że chodziło o złp.

488 Wardzyński 2008, s. 442–443.

489 Wardzyński 2008, s. 445–446.

490 Wardzyński 2008, s. 443.

491 Wardzyński 2008, s. 448.

492 Wardzyński 2008, s. 453.

tożsamość imienia nie jest tu wystarczającym argumentem. Podobnie jest w przypadku podobieństwa nazwisk (w Poznaniu Bianco, w Konarzewie Bianki), które – jak dowodzi chociażby przykład Giovanniego Battisty – nosiło wielu przedstawicieli zawodów artystycznych. Połączenie tych dość różnorodnych dekoracji pozwoliło z kolei na odnalezienie w nich cech wspólnych z niemal każdą inną sztukaterią w Wielkopolsce i fałszywe rozbudowanie dorobku Bianca. Równocześnie założenie, że to właśnie on jest sztukatorem wspomnianym przez wszystkie ujawnione źródła na temat artystów tej branży, pozwoliło przyjąć, że był on przedsiębiorcą i kierował warsztatem, zawierając kontrakty i pobierając wynagrodzenie nawet wówczas, gdy sam nie uczestniczył w wykonaniu dzieła. W ten sposób na temat Bianca zbudowano teorię, której żadne nowe źródła nie mogły już obalić.

Wobec braku spójnego korpusu dzieł potwierdzonych archiwalnie, wiarygodność traci przypisanie Biancowi dalszych prac na podstawie porównań. Równie nieuprawnione są hipotezy na temat jego warsztatu. Zwykło się bowiem przyjmować, że mistrzem i kierownikiem warsztatu sztukatorskiego był najwybitniejszy członek zespołu, który wykonywał dekoracje figuralne. Jeśli podobnie było w przypadku Bianca czynnego w Poznaniu, to byłby on raczej autorem bardzo zbliżonych figur w kościołach jezuickim i franciszkańskim, a nie jednym z podrzędnych ornamentalistów. Z kolei bezpodstawne związanie z warsztatem Bianca dekoracji bazyliki jasnogórskiej stało się bazą nieuprawnionej identyfikacji członków jego warsztatu z obecnymi w okolicy Częstochowy Włochami o nazwiskach Lorenzo Mutino i Mathia Maino. Na temat pierwszego z nich wiadomo jedynie, że trzymał do chrztu dzieci innych rzemieślników, a o drugim – że jego żonę nazywano Sztukatorową⁴⁹³.

Wyjaśnienie kwestii autorstwa dzieł wiązanych dotychczas z Biankiem wymagałoby szczegółowego przeanalizowania grupy dekoracji wielkopolskich, co wykracza poza zakres niniejszej pracy. Jednak zaproponowane przez Wardzyńskiego utożsamienie autora jasnogórskiej kaplicy św. Antoniego ze sztukatorem Wojciechem czynnym w Gostyniu wydaje się trafne. Słuszne są również uwagi na temat stylu tych prac i stosowanych przez ich autora awangardowych rozwiązań. Natomiast hipotezę o jego kontakcie z Baltazarem Fontaną należy traktować z dużą ostrożnością, ponieważ refleksy rzymskich wzorów sztuki Berniniego rozpowszechniały się również wieloma innymi drogami – m.in. za pośrednictwem środowiska warszawskiego, a także niezależnie docierały na Śląsk, o czym świadczy dekoracja wrocławskiej kaplicy św. Elżbiety.

493 Por. Wardzyński 2008, s. 445–446.

Baltazar Fontana

26 VI 1661 – 6 X 1733. W Polsce czynny w l. 1693–1703

Baltazar Fontana należy do nielicznych artystów epoki nowożytnej działających w Europie Środkowej, którym już za życia poświęcono wzmianki w literaturze przedmiotu. Andrzej Buchowski w dziele poświęconym krakowskiemu kościołowi św. Anny, wydany w roku jego konsekracji, opisał szczegółowo udział Fontany w dekorowaniu świątyni, a także podał okoliczności sprowadzenia tego artysty do Krakowa⁴⁹⁴. W pocz. w. XIX postać Baltazara Fontany wprowadzono do słowników artystów w Szwajcarii i na Morawach⁴⁹⁵. Następnie literatura we wszystkich trzech krajach związanych z działalnością artysty narastała niezależnie. W jego ojczyźnie i krajach zachodnioeuropejskich powtarzano w zasadzie wcześniejsze ustalenia, w Polsce koncentrowano się na kościele św. Anny, a na Morawach kompletowano dorobek artysty, ale też mnożono błędne atrybucje, często przeceniając jego rolę jako architekta i pioniera sztukatorstwa w tym kraju⁴⁹⁶. Przełom przyniosła dopiero praca Juliana Pagaczewskiego, który połączył wyniki badań z tych trzech obszarów, zebrał zrab polskiego *oeuvre* Fontany oraz przeanalizował podstawowe informacje archiwalne. Związał on z Fontaną dekorację kaplicy Morsztynów w Wieliczce, wystrój kościołów Klarysek w Krakowie i Starym Sączu, kaplicę św. Jacka przy krakowskim kościele Dominikanów, stiuki w kamienicach Pod Gruszką, Hipolitów, pałacach Krzysztofora i Pod Baranami, a także posąg św. Michała zachowany w kościele św. Marka. Podsumował też krytycznie morawski stan badań, opowiadając się za autorstwem Fontany w przypadku dekoracji rezydencji biskupich w Ołomuńcu i Kromieryżu, stiuków opactwa w Hradisku i kościołów na pobliskiej Świętej Górze (Svatym Kopečku) i w Welehradzie oraz pałacu w Buchłowicach⁴⁹⁷. Następnie dorobek Fontany został powiększony o projekt relikwiarza Domku Loretańskiego w skarbcu krakowskich klarysek⁴⁹⁸, dekoracje krakowskiego kościoła

śś. Michała i Józefa⁴⁹⁹ i kaplicy św. Otylii w Wyszкові⁵⁰⁰, a Pagaczewski poświęcił osobne opracowanie analizie jego twórczości, gdzie wskazał na jej rzymską genezę i uznał, że sztukator kształcił się w warsztacie Ercola Ferraty⁵⁰¹. Dalsze istotne ustalenia przyniosły prace Ludwika Palenička, który podważył zasadność wiązania z Fontaną dzieł powstałych na Morawach przed 1674 r.⁵⁰², oraz Vaclava Richtera, który przeciwstawił się tezie o działalności Fontany jako architekta⁵⁰³. Na zagadnieniach atrybucyjnych i analizie morawskiego dorobku artysty były skoncentrowane badania Libuše Máčelovej, których nieopublikowane wyniki zostały uwzględnione w pracy Oldřicha Blažíčka⁵⁰⁴. Ustaleń tych nie przyjęły oparte na starszej literaturze opracowania Eberharda Hempla⁵⁰⁵ i Alda Crivello⁵⁰⁶. Kolejne powiększenie *oeuvre* sztukatora było zasługą Franciszka Stolota⁵⁰⁷ i Miloša Stehlíka. Ten ostatni badacz podkreślił znaczenie Fontany dla sztuki Moraw i skrótowo omówił twórczość artysty. Podkreślając różnice między jego dziełami znajdującymi się po różnych stronach Karpat, Stehlík dostrzegł wyższą klasę artystyczną polskich dzieł artysty, stwierdzając, że nie można ich stawiać w jednym rzędzie z wcześniejszymi ani z późniejszymi sztukateriami morawskimi. Wśród możliwych przyczyn tej sytuacji badacz wymienił m.in. krakowskie spotkanie Fontany z fundatorami o bardziej wyrobionym guście oraz wpływ tutejszego środowiska artystycznego⁵⁰⁸.

Najistotniejsze ustalenia przyniosły poświęcone Fontanie monografie pióra Mariusza Karpowicza, którego niewątpliwą zasługą jest zarysowanie biografii artysty, szczegółowa analiza i wskazanie genezy jego twórczości, a także próba zestawienia katalogu dzieł oraz aneksów źródłowych. Wątpliwości budzą natomiast niektóre prezentowane przez Karpowicza tezy. Dochodząc do wniosku, że Fontana projektował dzieła, których nie wykonywał, przypisał on sztukatorowi stworzenie koncepcji wielu kompozycji, dla których nie ma podobieństw wśród jego potwierdzonych prac. W ten sposób sztukator został nie tylko wykreowany na głównego

494 Buchowski 1703, s. 40–41. Jest to prawdopodobnie pierwsze w polskim piśmiennictwie monograficzne opracowanie dzieła sztuki, w którym zaskakuje profesjonalizm opisu i wysoka świadomość artystyczna autora. Jego polskie streszczenie dołączono do osiemnastowiecznego wydania dzieła P.H. Pruszcza (1745). Autorem był najprawdopodobniej dominikanin ks. Michał Siejkowski – dalej cyt. *Abrys...* 1745. Na temat jego autorstwa zob. Estericher 1977, s. 65.

495 Oldelli 1807, s. 27, Dlabacz 1815, s. 414.

496 Stan badań nad życiem i twórczością Baltazara Fontany zrelacjonował Karpowicz 1990, s. 13–15; Karpowicz 1994, s. 6–8.

497 Pagaczewski 1909.

498 Pagaczewski 1912, szp. CCCXLII–CCCXLIII.

499 Turczyński 1915.

500 Proháčka 1930.

501 Pagaczewski 1938.

502 Paleniček 1940, s. 32–33.

503 Richter 1942, s. 286–296.

504 Blažíček 1962, s. 354, 367.

505 Hempel 1965, s. 66, 140.

506 Crivelli 1969, s. 46, 58–59.

507 Stolot 1968.

508 Stehlík 1976, s. 27; Stehlík 1981, s. 127–133.

twórcę kościoła św. Anny, ale również uznany za jedyne w Krakowie artystę stosującego formy berninowskie na przełomie XVII i XVIII w.⁵⁰⁹

Nowe, mało wiarygodne informacje na temat Baltazara Fontany przyniósł poświęcony krakowskim kamienicom tom *Katalogu zabytków*, zawierający niestety bardzo dużo błędów. Jego autorzy przypisali sztukatorowi zachowaną w niewielkim fragmencie sztukaterię w domu przy Rynku 29 oraz – zdecydowanie niesłusznie – prymitywne dekoracje gurtów pomieszczenia w trakcie frontowym pałacu Pod Baranami. Stwierdzili też, że po r. 1617, a przed poł. w. XVII (sic!) był on właścicielem kamienicy nr 12 przy Rynku⁵¹⁰. Sztukatora oczywiście nie było jeszcze wtedy na świecie. Nawet jednak zakładając pomyłkę w dacie, wiadomość ta – ze względu na strukturę wydawnictwa niemożliwa do zweryfikowania – wydaje się mało wiarygodna, ponieważ wiadomo, że artysta podczas prac w kościele św. Anny mieszkał w wynajętej izbie, a na zimę najczęściej wracał do rodzinnego Chiasso.

*

Karpowicz słusznie przeciwstawił się niektórym atrybucjom występującym w starszej literaturze⁵¹¹, ale sam błędnie przypisał Fontanie wiele dzieł bez dostatecznego oparcia w źródłach bądź przesłankach formalnych. Ich pierwszą grupę stanowią prace w okolicy Hohenaschau, rzekomo wykonane przez artystę współcześnie ze stiukami w zamku. Nie można się zgodzić z przypisaniem Fontanie figur ołtarza w tamtejszej kaplicy zamkowej⁵¹², gdyż putta w zwieńczeniu tej nastawy zdecydowanie różnią się od prac sztukatora, a sam ołtarz został sprowadzony do zamku dopiero w r. 1905⁵¹³. Z dorobku Fontany należy też wykreślić dekorację kościoła w Grassau⁵¹⁴. Tamtejsze stiuki, odznaczające się prostą kompozycją oraz płaskim modelunkiem, wyraźnie odbiegającym od stylu Fontany, powstały dopiero w l. 1706–1707, nie zaś – jak podaje warszawski badacz – w czasie zbliżonym do dekoracji pobliskiego zamku Hohenaschau, a wykonał je prawdopodobnie Giulio Zuccalli⁵¹⁵. Trudniej skomentować enigmatyczną wzmiankę o kilku dekoracjach ornamentalnego typu w okolicznych kościołach⁵¹⁶, gdyż Karpowicz nie sprecyzował, o jakie kościoły chodzi.

509 Karpowicz 1990; Karpowicz 1994 a. Zob. także Karpowicz 1994 b.

510 *Katalog zabytków...* 2005, s. 60, 89, 90, 94–95.

511 Karpowicz 1990, s. 248; Karpowicz 1994 a, s. 75.

512 Por. Karpowicz 1994 a, s. 76.

513 Bude 1997, s. 61.

514 Por. Karpowicz 1994 a, s. 76.

515 Jocher 1997, s. 182–186.

516 Karpowicz 1994 a, s. 12.

Nie w pełni przekonujące są również próby odnalezienia dzieł Fontany w jego rodzinnych stronach⁵¹⁷. W stosunkowo skromnej dekoracji, zachowanej w obecnej zakrystii kościoła w Morbio Superiore, zastosowano kompozycje z motywów liturgicznych, zawieszane na chustach, zbliżone wprawdzie do dzieł Fontany, lecz potraktowane nieco bardziej schematycznie. Formy ołtarza nie są znane z dzieł tego sztukatora, a przeciwko atrybucji Karpowicza przemawia też niemożliwa do zweryfikowania, choć chyba też niezupełnie bezpodstawna opinia panująca w starszej literaturze, w której ową sztukaterię związane z Agostinem Silvą⁵¹⁸. Formy dekoracji kominka w Casa Cabbio w Chiasso również nie mają odpowiedników w pracach Baltazara, i, choć jego autorstwa nie można jednoznacznie wykluczyć, nie potwierdzają jej też przytoczone przez Karpowicza argumenty o rzekomym zastosowaniu w dekoracji panopliowej elementów używanych wyłącznie w Polsce. Natomiast nietypowe dla Fontany jest zastosowanie ornamentu wstęgowego, stanowiącego tu podstawę dla gzymsu. Ze stiuków wykonanych przez artystę w Szwajcarii pozostaje więc jedynie udział w dekoracji kościoła w Chiasso, której formy nie są znane, gdyż została zniszczona w r. 1934⁵¹⁹. Ołtarz św. Peregryna w kościele Serwitów w Mendrisio – zdaniem Karpowicza wykonany według projektu Fontany, mającego stanowić „kontaminację głównego portalu kościoła św. Anny z ołtarzami bocznymi w Starym Sączu” – nie może być jednoznacznie związany z działalnością sztukatora. Wątpliwości budzi też hipoteza o udziale Fontany w dekorowaniu ołomunieckiego kościoła św. Michała. Karpowicz przypisał mu projekt odbudowy kopuły po zniszczeniu kościoła przez pożar w r. 1709, wskazując na podobieństwo środkowej z nich do kopuły krakowskiej kolegiaty akademickiej⁵²⁰. To przypuszczenie należy odrzucić wraz z tezą o udziale artysty w projektowaniu architektury kościoła św. Anny, zwłaszcza, że architektura obu struktur wyraźnie się różni. Również dekoracje kopuły ołomunieckich znacznie odbiegają od prac Fontany. Sztukaterie na fryzach w nawie i u podstawy środkowej z nich⁵²¹ są zdominowane przez bujny ornament akantowy, który nie był stosowany przez Fontanę w takiej

517 Zob. Karpowicz 1990, s. 213, 227–228; Karpowicz 1994 a, s. 77.

518 Silva pochodził z Morbio Inferiore i pracował jako architekt w Asyżu i Urbino. Jego głównym dziełem sztukatorskim są reliefy i figury ołtarzowe w Castel San Pietro z 1684 r. (Beard 1988, s. 58).

519 Zob. Karpowicz 1994 a, s. 10.

520 Por. Karpowicz 1994 a, s. 77.

521 Dekoracje fryzu u podstawy kopuły uznał za dzieło Fontany również Michał Wardzyński, 2008, s. 438.

Te ostatnie przykłady zwracają uwagę na konieczność gruntownej rewizji prezentowanych przez Karpowicza poglądów na działalność Baltazara Fontany jako projektanta, które dały pretekst do zupełnie bezpodstawnego rozbudowania dorobku artysty, zwłaszcza w Krakowie⁵²². Jego nadrzędną rolę w stosunku do innych twórców – jako nadzorcy i projektanta całego wystroju wnętrza – sugerują przede wszystkim źródła dotyczące dekoracji na Świętej Górze i w Welehradzie. Karpowicz uznał jednak, że już podczas prac nad dekoracją kościoła św. Anny Fontana kierował wielobranżowym zespołem artystów. Mieli do niego należeć prawie wszyscy artyści obcego pochodzenia zatrudnieni przy budowie krakowskiego kościoła św. Anny, oprócz sztukatorów także malarze – Paolo Pagani, Karol Dankwart oraz Innocenty Monti. Właśnie w zdolnościach organizacyjnych Fontany jako kierownika warsztatu badacz ten dostrzegł jedną z przyczyn popularności artysty, który „zdejmował fundatorowi kłopot z głowy, bo kierował i odpowiadał za wszystko sam”⁵²³.

Morawskie dzieła, w których Fontana brał udział jako kierownik wielobranżowego zespołu, powstały przynajmniej ćwierć wieku po krakowskim kościele św. Anny, gdzie artysta ten został zatrudniony w wyraźnie innym charakterze. Domysły o jego udziale w projektowaniu architektury tej budowli i kierowaniu pracami innych artystów można łatwo obalić, gdyż przeczą im dobrze zachowane archiwalia. Dowodzą one, że nawet projektowanie przez sztukatora dzieł wykonywanych własnoręcznie nie było regułą, choć poświadczane w innych przypadkach sporządzanie przez Fontanę projektów sztukaterii, a nawet modeli planowanych dzieł nie dziwi, jako zgodne z oczekiwaniami fundatorów i obowiązującymi zwyczajami.

W oparciu o te zagraniczne przesłanki i błędną interpretację dokumentów dotyczących budowy kościoła św. Anny Karpowicz przypisał Fontanie dużą grupę projektów bardzo różnorodnych dzieł złotniczych, snycerskich, kamieniarskich, a nawet hełmów wież, obejmującą większość wybitniejszych przykładów małej architektury powstałych w Krakowie i okolicach na przełomie XVII i XVIII w., ale też znacznie później⁵²⁴. Atrybucje te należy stanowczo odrzucić. Wielu z nich przeczą już daty wykonania owych dzieł, z których część powstała nie tylko po okresie pobytu artysty w Krakowie, ale nawet długo po jego śmierci. Ich kształty można więc łatwiej wytłumaczyć upowszechnianiem się form stosowanych przez Fontanę (i to niekoniecznie za jego pośrednictwem) niż jego domniemaną działalnością jako projektanta.

522 Zob. Karpowicz 1990, s. 97, 191–198, 205, 207, 210, 214; Karpowicz 1994 a, s. 35, 43–44, 59, 76.

523 Karpowicz 1990, s. 163–168, 172; Karpowicz 1994 a, s. 67–69, 72.

524 Zob. Karpowicz 1990, s. 97, 191–198, 205, 207, 210, 214; Karpowicz 1994 a, s. 35, 43–44, 76.

Z *œuvre* artysty najłatwiej wykreślić projekty hełmów katedralnej wieży zegarowej oraz wież kościoła św. Anny⁵²⁵. Szczególnie kuriozalne wydaje się związanie z Fontaną zwieńczeń kolegiaty, które wykonano w r. 1775, najprawdopodobniej według projektu Sebastiana Sierakowskiego⁵²⁶. Również hełm wawelski powstał na długo po ostatecznym wyjeździe sztukatora z Krakowa. Z tego samego powodu należy wykreślić z dorobku artysty ołtarze kościoła Reformatów w Pińczowie (wykonane w l. 1748–1749), gdyż przypuszczenie, że powtarzają one formy wcześniejszych nastaw, rzekomo projektowanych przez Fontanę, jest zupełnie niewiarygodne⁵²⁷. Kolejne z przypisanych artyście projektów małej architektury prezentują formy, które już w czasie jego krakowskiego pobytu stają się obiegowe, a jego autorstwo wyraźnie wyklucza połączenie tych bardziej awangardowych motywów z tradycyjną ornamentyką czy statycznym upozowaniem figur w dość eklektyczne całości nie mające analogii w kompozycjach tego sztukatora. Są to obramienia portretów biskupów Małachowskiego i Dąbskiego w krakowskim klasztorze Franciszkanów i epitafium Jana Morsztyna w kościele Reformatów. Podobnie rzecz się ma z nagrobkiem Jana Jerzego Hoffmanna w Konicach. Większy związek z twórczością Fontany ma wprawdzie obramienie portretu biskupa Denhoffa, ale i w tym przypadku nie jest on na tyle wyraźny, by projekt przypisać sztukatorowi. Przeciwko takiej atrybucji przemawia również datowanie, błędnie określone przez Karpowicza na r. 1702. Dzieło to ufundował bowiem Kazimierz Łubieński jako nominat chełmski, prekonizowany na to stanowisko dopiero 14 XII 1705, czyli ponad dwa lata po ostatnim świadectwie pobytu Fontany w Krakowie⁵²⁸. Datowanie przeczy też przypisaniu temu artyście projektu relikwiarza Domku Loretańskiego

525 Zob. Karpowicz 1990, s. 198; Karpowicz 1994 a, s. 76. W późniejszej publikacji (Karpowicz 2003) warszawski badacz posunął się nawet do uznania krakowskich hełmów za pierwowzór zwieńczenia dzwonnicy w Caronie (w pobliżu jeziora Lugano), mimo iż ta ostatnia konstrukcja uchodzi za ok. 60 lat starszą od hełmu wieży katedralnej.

526 Lepiarczyk 1971, s. 204.

527 Por. Karpowicz 1994 a, s. 76.

528 Datę prekonizacji Łubieńskiego na biskupstwo chełmskie podaje Kumor 1998, s. 528. *Terminus ante quem* dla powstania portretu wyznacza zaś nominacja tego duchownego na biskupstwo krakowskie, którą otrzymał 7 V 1709. Jakub Sito 2001, s. 199, 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). Uznanie tych snycerzy za bezpośrednich uczniów sztukatora jest jednak nieporozumieniem wynikającym z nadinterpretacji tekstu Olgierda Zagórowskiego, 1959.

w krakowskim klasztorze Klarysek, powstałego najprawdopodobniej między r. 1718 i 1729, w przypadku którego głównym argumentem natury artystycznej była domniemana zależność relikwiarza od nagrobka św. Jacka⁵²⁹.

*

Wiarygodne świadectwa działalności projektowej Baltazara Fontany w polskim okresie twórczości przedstawiają się stosunkowo skromnie. Znany jest model ołtarza św. Józefa, zachowany jako relikwiarz św. Jana Kantego w sądeckim klasztorze Klarysek⁵³⁰. Z projektów wykonanych dla innych rzemieślników odnotowano jedynie model figury Baranka do mauzoleum św. Jana, który „zrobił pan stucator sine pretio”. Za drugi model zapłacono nieokreślonymu snycerzowi⁵³¹. Wbrew interpretacji Karpowicza⁵³² sporządzenie dwóch modeli oznacza, że ich wykonywanie przez sztukatora nie było regułą, ponieważ gdyby Piskorski oczekiwał od Fontany wykonania modelu, to nie zamówiłby drugiego u snycerza.

W polskiej wersji monografii Fontany Karpowicz dodał enigmatyczną informację o wykonaniu przez tego sztukatora rysunków projektowych architektury i dekoracji kościoła św. Anny. Za jeden z nich uznał rysunek przedstawiający scenę *Snu św. Józefa*, znajdujący się w nieokreślonych zbiorach prywatnych w Wiedniu⁵³³. Gdyby jednak tak było, oba wykonane przez Fontanę reliefy z przedstawieniem tej sceny⁵³⁴ byłyby bardziej zbliżone do rysunku niż do siebie nawzajem, a zatem jego funkcja jako projektu dekoracji kościoła nie jest pewna, podobnie jak autorstwo.

*

Według ustaleń Karpowicza Baltazar Fontana urodził się 26 x 1661 w Chiasso – najbardziej na pd. wysuniętej miejscowości baliwatu Mendrisio – w szlacheckiej rodzinie, z której wywodziło się wielu wybitnych architektów. Należał do nich m.in. Carlo Fontana, który w r. 1699 otrzymał od Augusta II tytuł hrabiowski. I III 1689 w Chiasso Baltazar Fontana wziął ślub z Marią Elżbietą z zaprzyjaźnionej rodziny

529 Relikwiarz nie figuruje w inwentarzu z r. 1718, a został uwzględniony w r. 1729 (zob. Żmudziński 1999, s. 118–120). Autor ten nie uznał takiego datowania za pewne i nie wykluczył wykonania relikwiarza według projektu Fontany.

530 Stolot 1968.

531 Figurę wykonał złotnik Jan Ceypler, któremu zapłacono 31 i 1701 15 grzywien (699 złp), nie licząc zużytego złota (*Rationes...*, s. 247–248). Zob. też na s. 153.

532 Por. Karpowicz 1994, s. 35.

533 Karpowicz 1994 a, s. 76 i il. 65. Podana tamże informacja o „dalszych rysunkach w USA” jest niemożliwa do zweryfikowania, a zatem bezwartościowa.

534 Drugi relief znajduje się w budynku probostwa w Szternberku – zob. s. 175.

Gilardoni. Miał z nią trzy córki i syna – Francesca Antonia Alfonsa. Wcześniej badacze uważali za syna Baltazara także Jana Michała Fontanę, który w r. 1720 przyjął prawo miejskie w Brnie jako sztukator⁵³⁵.

Pierwszym znanym dziełem Fontany jest – związana z tym artystą przez Karpowicza – dekoracja trzech wnętrz pd. skrzydła zamku Hohenaschau. Najciekawszym z nich jest wielka sala z dwunastoma posągami przodków właściciela z rodziny von Preysing⁵³⁶. Na tyle karty z herbem, trzymanej przez figurę *Jana Maksymiliana von Preysing* (pierwszą po prawej od strony reprezentacyjnej klatki schodowej), widnieje częściowo zatarta sygnatura *BALDISARO FONTANA* oraz data, którą można odczytać jako 1683 lub 1688⁵³⁷. Wprawdzie za drugą datę przemawia młody wiek artysty, który w r. 1683 miał zaledwie 22 lata, ale skądinąd wiadomo, że w r. 1688 pracował on już na Morawach. Elementy charakterystyczne dla jego twórczości można wskazać w partiach figuralnych dekoracji w Hohenaschau, zwłaszcza w postaciach aniołów nad portalami i personifikacji na okapie kominka. Można przypuszczać, że Fontana pracował w Hohenaschau jako główny figuralista i zapewne kierownik całego zespołu sztukatorów, o czym świadczy umieszczenie sygnatury w widocznym i prestiżowym miejscu, na odwrociu herbu fundatora.

Za projektanta sztukaterii w Hohenaschau uchodzi Enrico Zuccalli, architekt przebudowy zamku⁵³⁸. Kierował on również ostatnim etapem budowy monachijskiego kościoła *Teatynów*, który ozdobiono jedną z najokazalszych dekoracji sztukatorskich, jakie powstały w siedemnastowiecznej Bawarii. Jest więc bardzo prawdopodobne, że młody Fontana znał to dzieło albo nawet uczestniczył w jego powstawaniu. Zbliżone do prac tego sztukatora są figury *Ojców Kościoła* i towarzyszące im putta w transepcie, a także niektóre posągi w zwieńczeniach ołtarzy. Stopień ich podobieństwa do późniejszych prac Fontany nie uprawnia jednak do jednoznacznego przypisania ich temu artyście.

Fontana rozpoczął działalność na Morawach od zleceń biskupa ołomunieckiego Karola Liechtensteina-Kastelkorna, dla którego wykonał dekorację trzech *sale terrene* zamku w Kromieryżu, ukończoną w r. 1688. Od tego czasu wiadomo, że artysta zazwyczaj pracował na Morawach lub w Polsce od wiosny do jesieni, a na zimę

535 Karpowicz 1990, s. 19–27; Karpowicz 1994 a, s. 9–12.

536 Karpowicz 1994 a, s. 12.

537 Karpowicz 1994 a, s. 76, odczytał napis jako „1683 Baldisaro Fontana F”. W literaturze niemieckojęzycznej sygnaturę interpretuje się jako „Baldisaro Fontano F.”, wiążąc autorstwo sztukaterii z nieznanym skądinąd artystą o takim właśnie nazwisku (por. Bude 1997, s. 65).

538 Bude 1997, s. 64.

powracał w rodzinne strony. 3 11 1691 Baltazar podpisał umowę na wykonanie dekoracji dziewięciu sal pierwszego piętra zamku w Kromieryżu. Miał je ozdobić na 94 podstawie własnych rysunków, zaaprobowanych przez biskupa, bez zatrudniania podwykonawców, wyłącznie przy pomocy brata, który – jak zaznaczono w kontrakcie – pracuje dokładnie tak samo jak on. Dekorację zniszczył pożar w 1752 r. W r. 1692 137 sztukator wraz z dwoma pomocnikami wykonał, według własnej koncepcji, wystrój kaplicy św. Otylii przy kościele parafialnym w Wyszkanie. W tymże roku rozpoczął prace dla opactwa Norbertanów w Hradisku, które stało się jednym z jego głównych zleceniodawców. Najwcześniej powstała sztukateria w klatce schodowej. Z r. 1693 75 pochodzi pierwsza informacja o zatrudnieniu Fontany w Polsce. Wraz z nieznanym skądinąd Pakoszem Trebellerem podpisał on wtedy umowę na ozdobienie kaplicy Morsztynów w Wieliczce. W tym okresie sztukator pracował też dla dziekana ołomunieckiej kapituły katedralnej. Prawdopodobnie w r. 1694 Fontana wykonał niezachowaną dekorację refektarza opactwa w Hradisku. W tym samym roku podpisał umowę na sztukaterie pałacu w Šebetovie⁵³⁹.

36 W r. 1695 Fontana rozpoczął prace w krakowskim kościele św. Anny, które z przerwami trwały do r. 1703. Na czas ich realizacji można też datować jego pozostałe dzieła w Krakowie i okolicach. W l. 1697–1699 artysta pracował nad dekoracją 38 kaplicy Włoskiej w klasztorze Franciszkanów, w r. 1699 wykonał dekorację prezbiterium kościoła Klarysek w Starym Sączu, a w następnym roku ozdobił fasadę ko- 40 ścioletu Karmelitów Trzewiczkowych na Piasku. W l. 1701–1702 pracował ponownie 41 dla klarysek, ozdabiając krakowski kościół tego zakonu. Jedynie ogólnie można 37, 42 datować prace w kościele Karmelitów Bosych, w kaplicy św. Jacka przy kościele 43, 44, 1 Dominikanów oraz wszystkie dekoracje wewnątrz świeckich.

45, 46 Na przełomie XVII i XVIII w. powstał wystrój sztukatorski pałacu w Buchłowicach, który przypisano Fontanie w starszej literaturze⁵⁴⁰. Analizę tej dekoracji 136 utrudniają wprawdzie późniejsze przekształcenia, ale w kilku pomieszczeniach (m.in. w wielkiej sali i w *sala terrena*) zachowały się reliefy, które należy łączyć z Fontaną. Dekorację buchłowicką można więc uznać za jedno z większych dzieł jego warsztatu.

Podczas przerwy w pracach przy kościele św. Anny, spowodowanej najazdem szwedzkim, Fontana rozpoczął dekorowanie biblioteki opactwa w Hradisku,

539 Karpowicz 1990, s. 29–31; Karpowicz 1994 a, s. 12–16.

540 Pagaczewski 1909, s. 49–50. Atrybucji tej przeciwstawił się Mariusz Karpowicz 1990, s. 248 i 1994, s. 75.

ukończone w r. 1704. Zimą na przełomie r. 1702 i 1703 jego warsztat pracował nad dekoracją sypialni zamku w Konicach, wykonywaną na zlecenie opata Norberta 135 Żeleckiego. Zapewne wtedy powstała też dekoracja kaplicy pn. przy tamtejszym kościele parafialnym. W zbliżonym czasie mogła powstać niewielka sztukateria w jednym z wewnątrz pałacu tego samego opata we Vřešovicach. Z następnych lat brakuje informacji źródłowych o działalności sztukatora. Prawdopodobnie – jak uważa Karpowicz – wykonał on wtedy duży zespół sztukaterii pałacu w Uherčicach oraz dekorację refektarza klasztoru Bernardynów w Hradyszczu Węgierskim (Uherské 135 Hradiště), ukończoną ok. r. 1708. W tymże roku artysta pracował nad wystrojem kaplicy św. Antoniego przy kościele Bernardynów w Ołomuńcu, a w r. 1710 ozdobił portal kaplicy Mariackiej przy tamtejszej katedrze. W r. 1718 sztukator wykonał ołtarz i parę figur w kaplicy Imienia Marii na Świętej Górze, a także rozpoczął prace nad niezachowanym wystrojem kościoła klasztorowego w Hradisku oraz dekoracją ołtarzy i ambony kościoła w Podhradní Lhotě.

W r. 1722 artysta rozpoczął trwające do 1731 r. prace w kościele na Świętej Górze koło Ołomuńca, gdzie uzupełniał wystrój wnętrza ozdobionego dekoracją sklepien- 138 ną wykonaną przez innych sztukatorów w l. 1681–1692. W r. 1724 Fontana przystąpił do prac nad swoim ostatnim wielkim dziełem – dekoracją kościoła w Welehradzie, ukończoną ok. r. 1730. W obydwu tych sanktuariach odpowiadał on już za całość robót, kierując również pracami artystów innych branż. Asystował mu m.in. wiedeński rzeźbiarz i kamieniarz Johann Hagenmüller, który w kościele na Świętej Górze miał w razie śmierci lub choroby Fontany objąć kierownictwo robót. W tamtym okresie artysta, który wciąż cieszył się dobrym zdrowiem, wykonał wiele drobniejszych dekoracji. W r. 1725 były to stiuki domu kapitulnego w Ołomuńcu (niezachowane), rok później sztukateria zakryta w Hradisku, a w 1727 r., również niezachowane, wykonane wspólnie z Antoniem Riccą, stiuki tamtejszego refektarza zimowego. W l. 1725–1726 na zlecenie opactwa w Welehradzie Fontana ozdobił letnią rezydencję opacką w Brněnských Ivanovicach, a w l. 1725–1734 członkowie jego warsztatu pracowali nad wystrojem kościoła w Polešovicach, gdzie figury ołtarzowe wykonał Andrzej Zahner⁵⁴¹. W zbliżonym czasie Fontana brał też udział w ozdabianiu klasztoru Kanoników Regularnych w Szternberku, gdzie w l. 1727–1728 wykonał dekorację refektarza oraz (być może nieco później) pomieszczenia na pierwszym piętrze 139 probostwa. Zachował się tam m.in. relief przedstawiający *Sen św. Józefa*, będący dość

541 Zob. Karpowicz 1990, s. 31–40; Karpowicz 1994 a, s. 16–20; Na temat ołomunieckich dzieł Fontany zob. też Zápalková 2010.

dokładnym powtórzeniem kompozycji w krakowskim kościele św. Anny⁵⁴². Baltazar Fontana zmarł 6 x 1733 w Chiasso i został pochowany w tamtejszym kościele św. Witalisa⁵⁴³.

*

Księga przychodów i wydatków na budowę kościoła św. Anny w Krakowie zawiera wiele cennych informacji dotyczących organizacji warsztatu Baltazara Fontany oraz stosowanych przez niego narzędzi i materiałów. Podstawowym surowcem dla sztukatora był gips. Odkrycie jego złóż „w ten sam czas (...) gdy go do sztukaterii potrzeba było” uznano za zrządzenie Opatrzności⁵⁴⁴. Materiału tego używano nie tylko do wykonywania sztukaterii, ale również do „nasadki marmurów”. Jego duże ilości sprowadzano właściwie przez cały okres prac nad dekoracją kościoła, głównie z dóbr uniwersyteckich w Toniach, a także z Posady i Łagiewnik⁵⁴⁵. Czasem mniejsze ilości kupowano w licznych krakowskich składach z materiałami budowlanymi⁵⁴⁶. Używano różnych rodzajów tego tworzywa; na przełomie 1696 i 1697 r. płacono za wykopanie „gipsu świecącego” w Koniuszy. Wykorzystywano też „gips szklący”⁵⁴⁷, czyli prawdopodobnie alabaster, który sporadycznie odnotowywano też osobno, podobnie jak „czarną glinę”⁵⁴⁸. Materiał przechowywano i przygotowywano na placu budowy. Na miejscu istniał też piec do gipsu⁵⁴⁹, a już w r. 1693 kupiono kotły do jego wypalania i przygotowywania⁵⁵⁰. Sztukatorzy używali również wapna, służącego także do sporządzania zapraw i tynków. 1 XI 1700 zanotowano wypłatę dla „pomocników do wapna sztukatorskiego”⁵⁵¹.

Do zespolenia fragmentów dekoracji sztukatorskich zużywano bardzo dużo 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 dla sztukatorów, a 28 IX 1698 kolejne 3 funty

542 Pavlíček 2009, s. 72–73. Mariusz Karpowicz 1990, s. 37 i 1994 a, s. 19, błędnie uznał prace Fontany w Sztternberku za niezachowane.

543 Karpowicz 1990, s. 40; Karpowicz 1994 a, s. 20.

544 Abrys... 1745, s. 189.

545 Rationes..., s. 79, 89, 90, 95, 98, 116, 121, 132, 135, 142, 145, 148.

546 Rationes..., s. 73, 87.

547 Rationes..., s. 116, 121, 153.

548 Rationes..., s. 90–93.

549 Rationes..., s. 125, 126.

550 Rationes..., s. 50, 54, 55.

551 Rationes..., s. 173.

drutu do sztukaterii w nawie. 19 VI 1699 przywieziono ze Śląska 50 łokci prętów do sztukaterii, a 16 VII kolejne 100 łokci. Podobne wydatki notowano wielokrotnie później⁵⁵². 8 VIII 1702 zapłacono za „prętów łokci 32 sztukatorom ze Śląska”⁵⁵³, z czego niestety nie wynika czy ze Śląska pochodzili pręty, czy sztukatorzy. Specyficznym tworzywem sztukatorskim było płótno, używane do formowania draperii. 7 VIII 1689 kupiono 24 łokcie grubego płótna do sztukaterii otaczającej krucyfiksa na łuku tęczowym, a w lipcu 1700 r. płótno zgrzebne do posągów (być może Św. Wojciecha i Św. Stanisława przed ołtarzem gł.)⁵⁵⁴.

Zleceniodawca zapewniał artystom nie tylko materiały, ale także część narzędzi. Pierwsza wzmianka o sztukatorach pochodzi z 9 VIII 1695 i dotyczy zakupienia dla nich pił, raszpli i siekier, 23 VIII tego roku zanotowano wydatek „sztukatorom za garnki”, a także kupiono sito do wapna i cynas. 13 XII zakupiono cebry, kolejną piłę oraz dwa „kusie” (lejki) do cedzenia wapna⁵⁵⁵. Drewniane formy i narzędzia kilkakrotnie zamawiano u stolarza. 6 VII 1695 kupiono linie, palety i formy dla sztukatorów i murarzy, a 11 VIII kolejne 5 palet, 2 linie i winkielak. Podobny wydatek miał miejsce jeszcze 18 IV 1699. W maju 1700 kupiono sztukatorom rzeszoto⁵⁵⁶. Artyści ci musieli się też posługiwać własnymi narzędziami, gdyż nie zanotowano wydatków na instrumenty rzeźbiarskie. Wiadomo natomiast, że przechowywano je w osobnej zamykanej skrzyni, co sugeruje, że były one dość cenne⁵⁵⁷.

Po zamontowaniu sztukaterii malowano przy użyciu farb emulsyjnych. Emulsję kazeinową uzyskiwano z mleka, do którego dodawano piwa zawierającego enzymy powodujące wytrącenie się kazeiny. Częste wydatki na mleko i piwo do farb⁵⁵⁸ 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, „łój 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 kupiono „bleywas do pokostu alias gul-farb”, 21 VIII tego roku zapłacono za „bleywas do obrazów bassorielevo” na sklepieniu

552 Rationes..., s. 124–126, 142, 143, 153, 154.

553 Rationes..., s. 196.

554 Rationes..., s. 140, 169.

555 Rationes..., s. 90, 99.

556 Rationes..., s. 91, 124, 150, 166, 181.

557 Rationes..., s. 124.

558 Rationes..., s. 89, 171, 182, 183, 191, 192, 199.

prezbiterium, a następnego dnia zapłacono za farby do sztukaterii sprowadzone aż z Wrocławia. Stamtąd również pochodził metal do wyzlócenia stiukowych medalionów nad gzymsem w prezbiterium. W lutym 1698 za farby z Wrocławia „do nasadzki marmurów” zapłacono niejakiemu Forbesowi. 29 VIII 1699 sztukatorom kupiono pomyż, używany też 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 r. kupiono olej do pokostowania przyczółka fasady, a w grudniu 1702 – 7,5 garnca oleju na posągi do fasady⁵⁵⁹.

Wypłaty dla sztukatorów nie obejmowały złocenia stiuków. 3 VII 1696 zapłacono „malarzowi od dwóch sztuk między sztukaturą alias medaliami”. 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 materiału⁵⁶⁰. Z nazwiska wymieniono malarza-pozłotnika Malinowskiego, który oprócz wspomnianych prac przy ołtarzu gł. zajmował się też pozłoceniem krucyfiksów na tęczu, oraz Małeckiego, który pozłocił napisy w księgach trzymany przez malowane Sybille⁵⁶¹. Osobno wykonywano także kamienne ramy antependiów, które następnie wypełniano scagliolą⁵⁶², a także drewniane elementy dekoracji, takie jak atrybuty stiukowych figur. 1 X 1697 zapłacono snycerzowi za krzyż do posągu Św. Grzegorza i pastorał Św. Ambrożego⁵⁶³.

Powyższe przekazy dowodzą, że nawet artysta tej miary co Fontana działał zgodnie z tradycyjnym podziałem rzemieślników według materiału jakim się posługiwali, i nigdy nie wkraczał w kompetencje artystów innych branż. Dlatego przypisywanie sztukatorowi dzieł snycerskich i kamieniarskich nie wydaje się wiarygodne⁵⁶⁴. Trudno też zgodzić się z opinią Pagaczewskiego, który dopatrywał się w twórczości Fontany wpływów techniki snycerskiej⁵⁶⁵. Definitywnie należy też odrzucić sugestię Karpowicza, jakoby Fontana w polskim okresie twórczości odpowiadał za

559 Rationes..., s. 92, 106, 107, 110, 111, 115, 132, 150, 156, 167, 170, 175, 192.

560 Rationes..., s. 109, 117, 124, 139, 150, 155.

561 Rationes..., s. 140, 141, 159, 160.

562 Rationes..., s. 253.

563 Rationes..., s. 240. Obecnie figury te są pozbawione atrybutów, które za to bezmyślnie wetknięto posągom ŚŚ. Janów na kolumnach.

564 Por. Karpowicz 1994 a, s. 22.

565 Por. Pagaczewski 1909, s. 34.

zorganizowanie całości prowadzonych z jego udziałem prac⁵⁶⁶, skoro nawet zapewnieniem artyście podstawowych materiałów zajmował się zleceniodawca.

*

Kolejny problem badawczy stanowi geneza twórczości Fontany. Najwięcej miejsca temu zagadnieniu poświęcił Karpowicz, który wskazał w twórczości sztukatora wiele elementów zapożyczonych z prac artystów działających w Rzymie, ale także pochodzących z jego rodzinnych stron – baliwatu Mendrisio i sąsiedniej doliny Intelvi. Do tej drugiej grupy należał Agostino Silva, sztukator wykształcony w warsztacie Algardiego, od którego Fontana przejął układy kompozycyjne niektórych figur, a także Gian Pietro Lironi, który stosował ekspresyjne draperie, nieco zbliżone do fontanowskich. Najbliższe twórczości Fontany są jednak dzieła Giovanniego Battisty Barberniniego. Zwracając uwagę na podobieństwa roślinnej ornamentyki, figurek puttów i reliefowych medalionów, a także kompozycję ołtarza Ukrzyżowania w Castel San Pietro, która stała się pierwowzorem dla fontanowskiego ołtarza w kościele św. Anny, Karpowicz uznał, że artysta ten kształcił się właśnie w warsztacie Barberniniego⁵⁶⁷.

Warszawski badacz wskazał również na bardzo liczne w twórczości Fontany zapożyczenia ze sztuki Rzymu. Pochodzą one głównie z dzieł Berniniego i artystów jego kręgu – Ercola Ferraty, a zwłaszcza Antonia Raggięgo. Biorąc pod uwagę ogromny wpływ, jaki wywarły one na twórczość sztukatora, Karpowicz doszedł do wniosku, że Fontana nie tylko był w Rzymie przez kilka lat, ale mógł nawet uzupełniać swoje wykształcenie pracując w warsztacie Raggięgo. Warszawski badacz przeciwstawił się więc opinii Pagaczewskiego, który uważał Fontanę za ucznia Ferraty. Karpowicz przypuszczał, że pobyt Baltazara w Rzymie przypadł na l. 80. w. XVII, a opiekunem młodego sztukatora był tam jego krewny – wybitny architekt Carlo Fontana⁵⁶⁸.

Wprawdzie sam Karpowicz przyznał, że na pobyt Baltazara w Rzymie nie ma ostatecznego dowodu, ale powyższe hipotezy wydają się dość prawdopodobne. Weryfikacji wymagają jednak niektóre z argumentów, użytych by dowieść jego rzymskiego wykształcenia. Część tamtejszych dzieł, nawet tych mniej znanych, artysta mógł poznać za pośrednictwem rycin, projektów albo szkiców innych sztukatorów działających w środkowej Europie lub jego rodzinnych stronach. Twórczość Berniniego wywarła też decydujący wpływ na dekoratorów kościoła

566 Por. Karpowicz 1990, s. 172; Karpowicz 1994 a, s. 72.

567 Karpowicz 1994 a, s. 21–24.

568 Por. Karpowicz 1994 a, 24–29, 32.

81 Kanoników Regularnych w Wilnie, a zastosowane tam rozwiązania o rzymskiej genezie wyprzedzają twórczość Fontany⁵⁶⁹, który z pewnością nie był pierwszym ani jedynym rzeźbiarzem przenoszącym wzory rzymskie do Rzeczypospolitej. Sztukator ten spotkał się tu ze stosunkowo silnym środowiskiem artystycznym, złożonym nie tylko z rzemieślników gotowych podjąć z nim owocną współpracę, ale też z wykształconych fundatorów i zdolnych projektantów. Potrafili oni odpowiednio ukierunkować jego twórczość, dzięki czemu wybitny rzeźbiarz nie tylko stworzył wzory do naśladowania dla lokalnych artystów, ale sam też mógł się wiele nauczyć i osiągnąć artystyczną dojrzałość.

36 Znaczną zmianę stylu Fontany uwidacznia porównanie jego wczesnych dekoracji z dziełami w kościele św. Anny. W pierwszych pracach wyraźnie oddzielono dekorację malarską od rzeźbiarskiej, której ornamentyka jest skromniejsza, mniej plastyczna i zawiera elementy stosowane jeszcze w I. poł. XVII w., takie jak kompozycje z owoców podwieszane na chustach. Możliwe, że ową zmianę stylu spowodowała realizacja przez Fontanę projektów Jerzego Eleutera Szymonowicza (Siemiginowskiego), z których sztukator przejął nowocześniejsze ornamenty.

Również idea połączenia malarstwa i rzeźby, wysuwana jako argument za rzymskim wykształceniem Fontany⁵⁷⁰, pojawiła się wcześniej w innych prowincjach Rzeczypospolitej oraz na Śląsku. Dekorację krakowskiego kościoła akademickiego wyprzedzają pod tym względem freski Michała Anioła Palloniego w Pożajściu, Wilnie i Łowiczu, Carla Antonia Grigiollego w Czerniakowie, a także Karola Dankwarta w Otmuchowie i Świętej Annie koło Przyrowa⁵⁷¹. Trudno zatem rozstrzygnąć, czy częściowe zasłonięcie sztukaterii przez malowidła (nazywane czasem niezbyt logicznie „malarstwem trójwymiarowym”) było pomysłem Dankwarta czy też skutkiem realizacji projektów nadesłanych z Warszawy, nie ma jednak wystarczających podstaw by przypuszczać, że taka inicjatywa wyszła od rzeźbiarstwa.

*

Wiadomości na temat współpracowników Baltazara Fontany pracujących w jego warsztacie są bardzo mało konkretne, nieco wyraźniej rysuje się jedynie osobowość jego brata Franciszka. Wiadomo, że szczerkowo zachowaną dekorację kaplicy Morsztynów w Wieliczce Baltazar wykonał wspólnie z nieznanym skądinąd

569 Czyż 2008, s. 95–163.

570 Karpowicz 1994 a, s. 31, 63.

571 Karpowicz 2002 c, s. 173.

Pakoszem Trebellerem, ale ten artysta, określony jako „jego kompan z rzemiosła sztukatorskiego”, nie musiał stale należeć do jego warsztatu; mógł też być samodzielnym mistrzem, wynajętym do wykonania tylko jednego zlecenia. Inaczej było zapewne w przypadku Józefa z Mediolanu, określonego jako uczeń, którego imię odnotowano tylko dlatego, że spadł z rusztowania w kościele św. Anny i zmarł 29 x 1697. Pracował on „circa cornicem inferiore copulae templi”⁵⁷², mógł więc ciągnąć jego profile lub montować uskrzydłone główki na fryzie, które wykonywano najprawdopodobniej w technice odlewu.

Kolejnych dwóch współpracowników Fontany próbował wskazać Karpowicz. Pierwszy z nich – nazwany przez tego badacza Mistrzem Kaplicy św. Sebastiana przy kościele św. Anny – miał tam wykonać płaskorzeźby w pendentywach i pomagać przy modelowaniu reliefu ze św. Rochem, a także ozdobić czaszę kopuły w dominikańskim mauzoleum św. Jacka oraz część wewnątrz zamku w Uherčicach i kościoła w Welehradzie. Karpowicz wydedukował również, że był to rzeźbiarz włoski z okolic Lugano, którego Baltazar przywiózł z sobą i wielokrotnie zatrudniał. Drugi artysta wyróżniony przez tego badacza został nazwany Mistrzem Cienkiego Akantu i uznany za specjalistę od ornamentyki. Miał on pomagać Fontanie przy ozdabianiu biblioteki w Hradisku i refektarza w Hradyszczu Węgierskim, a samodzielnie 135 pracować w tamtejszym kościele Bernardynów oraz w pałacu w Buchłowicach i zamku we Wranowie nad Dyją⁵⁷³.

Pierwsza z tych propozycji atrybucyjnych może być z pozoru przekonująca, ponieważ anioły w pendentywach kaplicy św. Sebastiana wydają się rzeczywiście słabsze od innych rzeźb Fontany. Nie uwzględnia ona jednak wiedzy o podziale pracy w większych warsztatach sztukatorskich, gdzie posługiwano się obficie prefabrykatami, a figury budowano stopniowo, używając stelaży i angażując wielu pomocników. Mistrz Kaplicy św. Sebastiana jest więc raczej funkcją romantycznej wizji artysty, kreującego swoje dzieło od początku do końca i w pełni odpowiedzialnego za jego wyraz stylistyczny i poziom artystyczny, niż istniejącym realnie rzeźbiarzem.

Bardziej prawdopodobne jest wykonanie przez jednego ornamentalistę charakterystycznych cienkich wici akantowych, należących jeszcze do poprzedniej mody ornamentalnej. Można je odnaleźć również w kilku krakowskich dziełach – we wnęce Grobu Bożego w klasztorze Klarysek i na podniebiu wnęki okiennej 41 w kamienicy Hipolitów. Te podrzędne partie ornamentalne mogły być bowiem 43

572 Rationes..., s. 128.

573 Karpowicz 1990, s. 170; Karpowicz 1994 a, s. 71.

wykonywane przez jednego ze specjalizujących się w tym pomocników. Podobne cienkie wici roślinne stosowano chętnie w Austrii i na Węgrzech, a czasami osiągały one monumentalną skalę – tak jak w wiedeńskim kościele Benedyktynów (zw. Schottenkirche) albo świątyni jezuickiej w Szopronie ⁵⁷⁴.

64

W następnym stuleciu podobną linearną wic akantową łączono z motywami cęgowymi złożonymi z cienkiej wstęgi regencyjnej – jak na sklepieniu nawy kościoła Jezuitów w Szopronie. Do tego ostatniego typu należy dekoracja złożona ze wstęgi przechodzącej na końcach w cienkie liście akantu, która zdobi sklepienie jednej z sal probostwa w Szternberku. Wstęgi, przeważające w tamtejszych partiach ornamentalnych, nie występują w innych dziełach Fontany. Mógł je wykonać współpracownik zaangażowany tylko wyjątkowo bądź ornamentalista będący stałym członkiem zespołu, który unowocześnił swój repertuar zgodnie z nową modą. Baltazar Fontana mógł mieć wielu współpracowników wykonujących ornamenty, podczas gdy sam musiał przede wszystkim czuwać nad montażem i cyzelowaniem partii figuralnych, które przeważnie prezentują bardzo zbliżony styl i wysoki poziom wykonania. Modelując figury, artysta ten potrafił również uwzględnić miejsce, w którym miały być eksponowane, stosując przemyślane korektury optyczne polegające na deformacji niektórych szczegółów anatomicznych tak, aby wydawały się bardziej naturalne patrzącemu w znacznym skrócie perspektywicznym ⁵⁷⁵.

Właśnie mistrzostwo rzeźby figuralnej zadecydowało o popularności Fontany w Małopolsce, a jego figury były często naśladowane nie tylko w stiuku, ale także w drewnie. Dlatego też łatwo mogli tu znaleźć zatrudnienie kontynuatorzy stylu wybitnego rzeźbiarza, rekrutujący się zapewne częściowo spośród jego uczniów i współpracowników. Jednym z nich mógł być autor sztukaterii w kaplicy

180

44.2

Wiśniowieckich przy katedrze lwowskiej ⁵⁷⁶. Cechy naśladownictwa dzieł Fontany ma też dekoracja salonu w krakowskim pałacu Pod Krzysztoforą.



127. Ołomuniec, kościół św. Michała, fragment dekoracji sztukatorskiej



129. Kraków, klasztor Franciszkanów, obramienie portretu bp. Denhoffa

128. Kraków, kościół św. Marka, figura św. Michała na nagrobku Piątkowskich



130. Pińczów, kościół Reformatów, ołtarz gł. i przytęczowe

574 Jednym z wybitniejszych autorów takich zdobień, określanych jako styl delikatnej wici (*Still der zarten Ranke*) był w końcu XVII w. Santino Bussi (zob. Schemper 1983, s. 73).

575 Można to zaobserwować w przypadku figur na fasadach kościołów św. Anny i Karmelitów.

576 Sito 2001, s. 198. Nieznane przekazy źródłowe na temat kaplicy Wiśniowieckich odnalazł ostatnio Andrzej Betlej 2011.



131. Kraków,
kościół
Reformatów,
epitafium Jana
Morsztyna



132. Monachium,
kościół
Teatynów, figura
w zwieńczeniu
ołtarza gł.



133.
Hohenaschau,
zamek, sala
Průdův



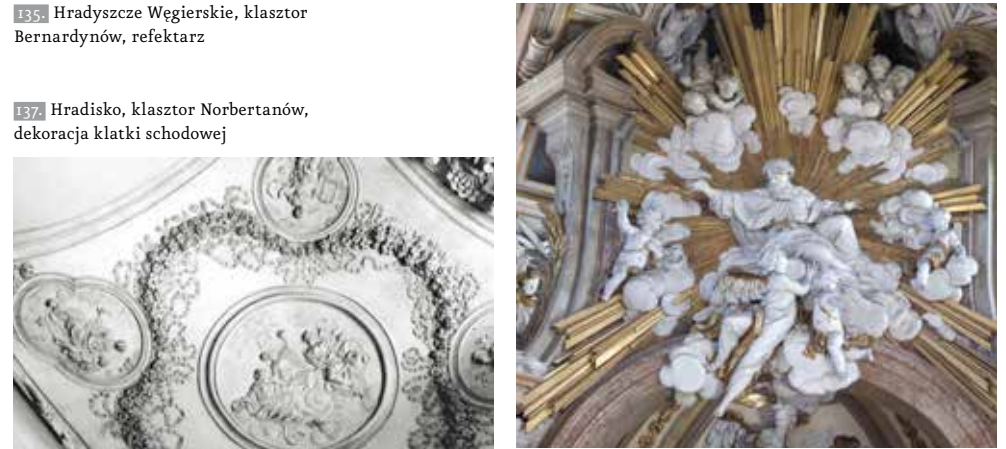
134. Kromieryž,
zamek biskupi,
wnętrze jednej
z sale terrene



135. Hradysze Węgierskie, klasztor
Bernardynów, refektarz



136. Buchlowice,
pałac, wielka
sala, fragment
dekoracji



137. Hradisko, klasztor Norbertanów,
dekoracja klatki schodowej



138. Święta
Góra, kościół,
zwieńczenie
ołtarza gł.



139. Szternberk,
proboscite,
fragment
dekoracji jednej
z sal

Franciszek Fontana
(1666–przed 14 III 1697)

Franciszek był bratem i współpracownikiem Baltazara Fontany, a jego działalność artystyczna jest znana tylko z dwóch wzmianek archiwalnych. W r. 1691 pomagał bratu wykonać dekorację sal w kromieryskim pałacu biskupim, a w tekście umowy dotyczącej tej pracy zanotowano, iż będzie on jego jedynym pomocnikiem, ponieważ pracuje „nicht anderswertig”, czyli dokładnie tak samo⁵⁷⁷. Wymieniono go również wśród twórców krakowskiego kościoła św. Anny jako najbardziej utalentowanego współpracownika (*ingeniosissimum coadiutorem*) brata przy dekoracji prezbiterium⁵⁷⁸. Franciszek Fontana zmarł przed 14 III 1697, kiedy odprawiono za niego egzekwie w krakowskiej kolegiacie akademickiej⁵⁷⁹ i został pochowany w Ołomuńcu⁵⁸⁰.

36 Jak zauważył Julian Pagaczewski⁵⁸¹, w Polsce można związać z Franciszkiem Fontaną jedynie część dekoracji prezbiterium kościoła św. Anny. Być może należy do niej scena *Zwiastowania* na ścianie tarczowej, gdzie modelunek figur odbiega nieco od stylu Baltazara przez dokładniejsze opracowanie anatomii i drobniejsze fałdowania draperii, przypominające antyczny styl mokrych szat. Jeśli rzeczywiście jest to dzieło Franciszka, to należy uznać go za wybitnego artystę, być może nawet przewyższającego talentem brata. Może właśnie dlatego jego imię w ogóle zostało wspomniane, mimo że był on tylko członkiem warsztatu Baltazara i bezpośrednio nie pobierał wynagrodzenia.

577 Karpowicz 1994 a, s. 67.

578 Buchowski 1703, s. 73.

579 *Rationes...*, s. 121.

580 Buchowski 1703, s. 73.

581 Pagaczewski 1908, s. 13.

Typy kompozycyjne i ornamentyka dekoracji sztukatorskich



Na pocz. xvii w. w Małopolsce rozpowszechniło się płaskie i geometryczne zdobnictwo sklepienne, występujące w kilku odmianach, charakterystycznych dla głównych miast prowincji, w których istniał największy ruch budowlany. Najpopularniejsze warianty takich dekoracji scharakteryzował Jerzy Szablowski, rozróżniając dekoracje sieciowe (charakterystyczne dla Lublina), okuciove oraz złożone z osobnych geometrycznych figur – typowe dla Krakowa⁵⁸². W przeciwieństwie do zdobień pierwszego typu, dekoracje z gładkich listew wykonywano metodą ciągnięcia od szablonów, używaną najczęściej do modelowania gzymsów⁵⁸³. Była ona zapewne szybsza i łatwiejsza, ale nie pozwalała na ozdobienie listwy dekoracją trójwymiarową, którą jednak można było naśladować za pomocą malarstwa. Najprawdopodobniej wygląd wielu sklepień, na których zachowały się podobne listwy, był pierwotnie zdeterminowany przez dodane do nich malowidła, które wpływały na charakter wnętrza w znacznie większym stopniu niż sama sztukateria.

Dekoracje pierwszego typu składają się z sieci profilowanych listew, ujętych najczęściej kimationem i wzbogaconych plakietami, które stanowią wypełnienia pól. Zarówno poszczególne odcinki listew, jak i plakiety odciskano za pomocą sztanc. Do ich spopularyzowania przyczyniła się bez wątpienia dekoracja kolegiaty zamojskiej⁵⁸⁴, a także budowane przez Jakuba Balina kościoły Bernardynów w Lublinie (1603–1608)

582 Szablowski 1938, s. 92, 93; Szablowski 1948 b.

583 Świszczowski 1948, s. 210

584 Przedstawione przez Jerzego Kowalczyka datowanie sklepień w korpusie kolegiaty zamojskiej na l. ok. 1620–1630 wydaje się zbyt późne. Argumentem za ich wtórnym dodaniem do wcześniejszych sklepień (istniejących już w r. 1600) jest podobieństwo do zdobień chóru muzycznego, który według Kowalczyka został ukończony już po śmierci Bernarda Moranda. Badacz ten uznał jednak, że ową empore zrealizowano niewątpliwie według projektu tegoż architekta, a nie przedstawił żadnych przesłanek, które by wskazywały, że ów projekt nie zawierał dekoracji sklepiennej (por Kowalczyk 1968, s. 35 i 33). Najbardziej prawdopodobne jest zatem ozdobienie sklepień korpusu kościoła nastąpiło bezpośrednio po ukończeniu prac budowlanych ok. r. 1600.

141 i farny w Kazimierzu (1610–1613)⁵⁸⁵. Najwybitniejszym przedstawicielem owego
142 nurtu był Jan Wolff, którego liczne dzieła przewyższają inne dekoracje poziomem
artystycznym i pomyslową ornamentyką⁵⁸⁶. Sztukaterie tego typu zyskały popular-
143 ność w pn. części województwa sandomierskiego, a także w Łowiczu, Kaliszu i pd.
Wielkopolsce, natomiast rzadko występowały w województwie krakowskim. Listwom
towarzyszą często ornamenty o genezie niderlandzkiej, które odgrywają też znac-
ną rolę w zewnętrznych dekoracjach budowli województwa lubelskiego, z których
104 najokazalsze to kościół parafialny w Gołębiu oraz kamienice Przybyłów i Celejowska
w Kazimierzu Dolnym. Ten typ dekoracji sklepiennych był także często stosowany
na Litwie (np. w kościele św. Michała w Wilnie), a także na ziemiach ruskich – za-
144 równo Litwy (np. w Kodniu), jak i Korony, gdzie najwcześniejsze przykłady to kościół
145 Franciszkanów w Międzyrzeczu Ostrojskim i kolegiata w Żółkwi⁵⁸⁷. Do wyjątkowo
okazałych należą dekoracje kościołów Benedyktynów w Jarosławiu i Karmelitów
146, 147 w Przemyślu. W środowisku lwowskim szczególnie popularne pozostały jednak pro-
ste sklepienia krzyżowo-żebrowe kontynuujące tradycję średniowieczną⁵⁸⁸.

Do drugiej odmiany, popularnej na początku stulecia, należą dekoracje skle-
pienne zależne od północnych wzorników ornamentalnych. Jej wczesnym przy-
kładem są zdobienia kaplic wzniesionych przez Pawła Baudaatha w Kalwarii
149 Zebrzydowskiej (1605–1609, a także sklepień bramy, sieni, klatki schodowej i jedne-
148 go z gabinetów zamku w Wiśniczu (ok. 1621). Podobne dekoracje można również spo-
tkać w Wielkopolsce – np. w Pępowie, Opalenicy i Mchach i Łowiczu⁵⁸⁹. Zbudowano
je w zasadzie wyłącznie z okucia, wzbogaconego o ćwieki, ranty i kaboszony.

Nieco później rozpowszechniły się dekoracje w formie pasów ułożonych w geo-
metryczne figury. Występują one w wielu budowlach krakowskich, do których należy
Prażakówka przy kościele Mariackim (1618), pałac Wielopolskich (po 1620) oraz furta
klasztoru Dominikanek na Gródku (ok. 1630–1631)⁵⁹⁰, ale także w mniejszym refekta-
rze klasztoru na Jasnej Górze (ok. 1647)⁵⁹¹. Geneza takich dekoracji sięga

585 Zob. Miłobędzki 1980, s. 143–146.

586 Kurzej 2009.

587 Mieczysław Gębarowicz 1966, s. 75, przypuszczała, że ta ostatnia dekoracja była wzorem dla
sklepień kolegiaty zamojskiej. Ze względu na datowanie obydwu budowli należy jednak przyjąć,
że kierunek inspiracji był odwrotny.

588 Zastosowano je nawet w tak nowoczesnej budowli jak kościół Karmelitanek Bosych.
Zob. Brykowska 1991, s. 124.

589 Miłobędzki 1980, s. 154–155; Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 270.

590 Samek 1987, s. 26.

591 Zob. Smulikowska, Rozanow 1982, s. 60.

prawdopodobnie Wenecji, gdzie ten sposób ozdobiono wnętrza mennicy oraz ka-
plicy Grimanich przy kościele S. Francesco della Vigna⁵⁹². Schemat ich kompozy-
cji jest czasem podobny do drewnianych stropów złożonych z ram wypełnionych
malowidłami⁵⁹³.

Pierwszym większym wnętrzem sakralnym ozdobionym taką dekoracją jest kor-
pus krakowskiego kościoła św. Marka, przebudowany w l. 1618–1621. Zastosowane tam
płaskie listwy zostały wkrótce wyparte przez profilowane, czego wczesnym przykła-
dem jest świątynia karmelitańskiego eremu w Czernej (1631–1633)⁵⁹⁴, a w Krakowie
kościół Dominikanek na Gródku, wzniesiony w l. 1632–1634⁵⁹⁵. Wśród okazałych
budowli z 2. poł. stulecia należy wymienić farę w Oświęcimiu (przebudowa przed
1662)⁵⁹⁶, a w Krakowie świątynię Bernardynów na Stradomiu i nowicjatu karmeli-
tańskiego na Wesołej (obie ukończone ok. 1680⁵⁹⁷). Sklepienia tych kościołów łączy
zastosowanie płaskich gwiazd, a także podobne profile listew i drobne wolutowe
klamerki między polami, które zbliżają je do dekoracji w kościele Wizytek (przed
1694). Dekoracje tego typu stosowano jeszcze w następnym wieku, czego znamien-
nym przykładem jest kościół Karmelitanek na Wesołej (rozpoczęty 1719)⁵⁹⁸.

Od 2. tercji XVII w. w środowisku krakowskim najpopularniejsze stają się deko-
racje złożone z profilowanych listew, wzbogaconych o drobne spływy wolutowe lub
skromne kartuszkowe listki nawinięte na nie pośrodku prostych odcinków. Wzorem
dla takich zdobień mógł być krakowski kościół św. Marcina (1638–1644), którego
sklepienie powtórzone dość dokładnie we wznoszonej w tym samym czasie synago-
dze Izaaka⁵⁹⁹. Sklepienia tego typu przyjęły się również na niezbyt oddalonych od

592 Zob. Wolters 2000, s. 249–250.

593 Lewicki 1995, s. 222–224. Badacz ten uznał, że dekoracje stropów są „przetłumaczonym
w drewnie sztukatorskim sposobem dekoracji wnętrza”. Zależności pomiędzy dekoracjami
stropów i sklepień mogły także przebiegać w odwrotnym kierunku.

594 Zob. Miłobędzki 1980, s. 155, 177.

595 Samek 1987, s. 19.

596 Zob. *Katalog zabytków...* 1967, s. 22.

597 Zob. Miłobędzki 1980, s. 234, 236, 245.

598 Zdaniem Adama Małkiewicza 2000, s. 179, zastosowanie tej dekoracji było wynikiem
uproszczenia i prymitywizacji pierwotnego projektu kościoła. Jednak bardziej
prawdopodobnym wytłumaczeniem wydaje się świadome nawiązanie do dekoracji sklepienia
kościółka w Czernej.

599 Samek 1987, s. 31; Piechotkowie 1999, s. 129–130. Ze względu na zbliżone datowanie kierunek
zależności między tymi budowłami nie jest pewny. Można jednak stwierdzić, że sklepienie
bóżnicy ma cechy słabszego naśladownictwa – rozmieszczenie listew jest tam mniej eleganckie

153 Krakowa obszarach województwa sandomierskiego⁶⁰⁰. Takie dekoracje były czasem wzbogacane o bardziej plastyczne elementy rzeźbiarskie – skrzydlate główki i udrapowane chusty, zdobiące m.in. zakryścię krakowskiego kościoła Dominikanów.

155 Należy zaznaczyć, że rozróżnienie odmian dekoracji sklepiennych nie jest ścisłe, a omówione typy zdobień bywały czasem łączone w jedną kompozycję. Płyciny o wykroju popularnym w środowisku krakowskim układano czasem z listew

156 o rzeźbionych profilach, czego przykładem jest sklepienie nawy fary w Rakowie, a także prezbiteria kościołów w Koniemłotach i Nowym Korczyniu. Eklektyczny charakter ma też dekoracja większego refektarza klasztoru jasnogórskiego, gdzie profilowanych listew użyto do podkreślenia szwów, a rozmieszczone między nimi pola wydzielono gładkimi, wzbogaconymi o cienkie, rozciągnięte spływy. Czasem dekoracje listwowe starano się też wzbogacać o rzeźbę figuralną, upodabniając je do dzieł nurtu italianizującego. Symptomatycznym przykładem takiego „eklektyzmu”

154 jest wyjątkowo nieudolna dekoracja prezbiterium fary w Książu Wielkim, łącząca niemal wszystkie wspomniane odmiany. Krzyżową konstrukcję podkreślono tu za pomocą listew o rzeźbionych profilach, które pośrodku tworzą pola ozdobione spływami i wypełnione przez nieudolnie modelowane figurki. Nietypowa jest również dekoracja zakrystii kościoła w Świętej Annie koło Przyrowa – podobnie jak wiele dekoracji włoskich, skomponowana w oparciu o ramy malowideł, które jednak ujęto w rollwerkowe kartusze połączone z okuciami o wyraźnej genezie niderlandzkiej.

W starszej literaturze utrwaliło się przekonanie, że oba kierunki w dekoracji sztukatorskiej – „krakowski” i „lubelsko-kaliski” – narodziły się równolegle i zostały stworzone przez Włochów. W pierwszym z nich widziano jednak charakter „zachodnioeuropejski”, a w drugim „bardziej rodzimy”, który miał być domeną lokalnych, „domorosłych” majstrów murarskich⁶⁰¹. Ten ostatni stereotyp, ukształtowany zapewne przez romantyczną wizję tzw. renesansu lubelskiego⁶⁰², nie znajduje jednak oparcia w faktach, a dla listwowych zdobień tego typu łatwo wskazać zagraniczne pierwowzory. Dekoracje złożone z listew i płaskich ozdób odciskanych za pomocą plakiet były rozpowszechnione w krajach niemieckich i na Śląsku, gdzie do najwcześniejszych przykładów takiego zdobnictwa należy sklepienie kaplicy

i są one gorzej dopasowane do architektury budowli. Natomiast dodanie rozet i inne proporcje listków pozwalają przypuszczać, że obie budowle zostały zrealizowane przez różne warsztaty.

600 Miłobędzki 1980, s. 251.

601 Zob. np. Karpowicz 1974 b, s. 57.

602 Zob. Blaschke 2010 b.

158 Schaffgotschów w Gryfowie z ok. 1545 r.⁶⁰³ Bardziej prestiżowym wzorem dla dekoracji z profilowanych listew mogły być sklepienia kaplicy mariackiej zw. Silberne Kapelle przy kościele dworskim w Innsbrucku. Część pn., ukończoną w r. 1578, nakryto sklepieniem krzyżowym z zastępującymi żebra kamiennymi listwami, ozdobionymi kimationem i perełkowaniem, pomiędzy którymi rozmieszczono sześcioboczne pola. Dekoracja ołtarzowej części pd., wzniesionej w r. 1587⁶⁰⁴, składa się z wydatniejszych stiukowych listew w układzie o wyraźnej genezie średnio-wiecznej. Sklepienia obu części wsparto na klasycznych pilastrach. Jeszcze bliższa (geograficznie, chronologicznie i stylistycznie) przykładom polskim jest dekoracja kaplicy w Zamku Orawskim, powstała zapewne w pocz. w. xviii⁶⁰⁵.

159 Obie odmiany listwowych dekoracji sklepiennych można interpretować jako dalekie echo stiuków antycznych, z których odwzorowano jedynie listwowe podziały, pomijając dekorację figuralną. Drugim źródłem inspiracji dla twórców takich zdobień były zapewne sklepienia żebrowe, których tradycja jest szczególnie czytelna w przypadku dekoracji o formie sieci utworzonej z listew. Bardzo interesująca struktura, stanowiąca ogniwo pośrednie między gładkimi żebrowymi o charakterze konstrukcyjnym a dekoracyjną siecią, zdołała sklepienie najstarszej części (obecnego prezbiterium) kaplicy Cudownego Obrazu na Jasnej Górze. Na ceglanych żebrowych nałożono tam sznurowy ornament, a punkty ich przecięcia zasłonięto rozetkami⁶⁰⁶. Jeśli ta dekoracja należała do pierwotnego wystroju kaplicy⁶⁰⁷, byłaby ona pierwszym znanym dziełem tego typu w Polsce⁶⁰⁸, a ze względu na prestiż tej budowli mogła wpłynąć na rozpowszechnienie się listwowych sztukaterii sklepiennych.

161 Wspomniane dekoracje stanowią tło dla dzieł o wyraźnym rzeźbiarskim charakterze i włoskiej genezie stylistycznej. Przełomowe znaczenie w rozpowszechnieniu tych ostatnich mają dekoracje królewskich apartamentów zamku wawelskiego, wykonane ok. 1602 r., prawdopodobnie według projektu królewskiego architekta Jana Trevana.

603 Datowanie podaje Kołaczkiewiczowa 1998, s. 342, przyp. 13.

604 Datowanie obu członów kaplicy podaje Primisser 1812, s. 68–69

605 Zob. *Súpis pamiatok...* 1968, s. 432

606 O. Jan Golonka 1996, s. 109, uznał tę dekorację za wykonaną w ramach konserwacji pod koniec w. xix przez Edwarda Romanowicza. Ten ostatni zobowiązał się jednak tylko do „odnowienia rozet i gzymsów sklepienia techniką złączenia na olej” (tamże, s. 108), a nie do ich wykonania od nowa. Władysław Tatarkiewicz 1966, s. 166, uznał dekorację za siedemnastowieczną. Została ona niestety zniszczona podczas remontu kaplicy w l. 1944–1947.

607 Wskazuje na to niestaranne wykonanie ceglanych zworników, które zapewne nie były przeznaczone do ekspozycji.

608 Kaplicę wzniesiono między r. 1518 a 1523 (zob. Golonka, Żmudziński 2002, s. 145).

Podstawą kompozycji tych stiuków są wydatne obramienia pól przeznaczonych na malowidła, wzbogacone czasem o elementy architektoniczne i przybierające kształt ślepych okien⁶⁰⁹. Ten sam typ reprezentuje malarska dekoracja kopuły kaplicy Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów, złożona ze scen ujętych w bogate architektoniczne obramienia, ukazane *en grisaille* na tle imitującym mozaikę⁶¹⁰. Naśladowanie mozaik było rozpowszechnione w malarstwie włoskim, ale wzorem dla tych kompozycji mogły być też dekoracje złożone ze stiukowych obramień (mieszczących obrazy lub kolorowe reliefy) umieszczonych na tle rzeczywistej mozaiki, zbliżone np. do wystroju mauzoleum salzburskiego arcybiskupa Wolfa Dietricha von Reichenau (Gabrielskapelle) na tamtejszym cmentarzu św. Sebastiana⁶¹¹.

Drugą małopolską sztukaterią skomponowaną w oparciu o architektoniczne obramienia pól jest dekoracja apsydy krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła (przed 1619?), której powstanie wiąże się z działalnością Trevana⁶¹². Obrazy zastąpiono tu płaskorzeźbami, a w niszach ustawiono figury, tworząc jeden z najokazalszych zespołów rzeźby stiukowej w pierwszej połowie stulecia. Ostatnimi dziełami tej grupy są sztukaterie trzech par kaplic kościoła na Bielanach (zapewne ok. 1633), stanowiące zespół sztukaterii o zróżnicowanym charakterze i złożonym autorstwie, trudnym do jednoznacznego określenia. Rozbudowane obramienia malowideł stanowią osnowę kompozycyjną sklepień kaplic przynawowych, natomiast w samej nawie i w kaplicach podwieżowych znajdują się reliefy figuralne i przyściennie hermy porównywalne z dekoracją jezuickiej apsydy, a nawet przewyższające ją poziomem artystycznym. Późnym refleksem dekoracji w zamku jest sztukateria kaplicy Gamrata przy krakowskiej katedrze, wykonana na zlecenie kanonika Jerzego Grochowskiego (po 1646, przed 1649), gdzie architektoniczne ramy wpisano między charakterystyczne dla następnego typu szerokie gurty rozdzielające wysklepki.

Kościół św. Piotra i Pawła stał się bardzo popularnym wzorem rozwiązania kopuły, której architekturę powtórzono nawet w o wiele późniejszej kolegiacie akademickiej. Chętnie naśladowano też listwową dekorację jej czaszy. Wokół otoku latarni

została ona podzielona na pola: wąskie – przypominające lizeny i szerokie – mieszczące obramienia, na przemian owalne i prostokątne z uszakami, a ponad nimi trapezoidalne. Schemat ten został dość dokładnie powtórzony w beztamburowej czaszy krakowskiego kościoła Bernardynów (ok. 1680), a jego uproszczone i nieco przetworzone echo można odnaleźć w parze kaplic przy farze w Kętach (po 1662, przed 1685).

W ciąg rozwojowy takich „architektonicznych” dekoracji kopuł wpisują się również malowidła. Wyraźnie pilastrową artykulację wprowadzono do czaszy kopuły w wiśnickiej kaplicy zamkowej (1621)⁶¹³. Iluzjonistycznie malowane podziały, pomiędzy które wkomponowano wykrojowe pola, podtrzymują tam pełne belkowanie. Podobny charakter ma dekoracja przylegającej do kaplicy komnaty na pierwszym piętrze, gdzie malowane obramienia wpisano między trójwymiarowe lizeny. Druga malowana czasza, przykrywająca kaplicę Lubomirskich (św. Karola Boromeusza) w Niepołomicach (1640), powstała na zlecenie tego samego fundatora, co wiśnicka. Jej kompozycję można zinterpretować jako iluzjonistyczne powtórzenie w beztamburowym wnętrzu wielkiej kopuły krakowskiej świątyni jezuickiej wraz z jej bębniem. Czaszę podzielono bowiem na dwie kondygnacje za pomocą belkowania, podtrzymywanego pary pilastrów, między którymi namalowano okna⁶¹⁴.

Taką dwukondygnacyjną kompozycję czaszy zastosowano w grupie dzieł z I. poł. 1. 60., z których najwybitniejsza i zapewne najwcześniejsza jest kaplica prepozyta Liberiusza przy kościele Bożego Ciała na Kazimierzu (ok. 1662)⁶¹⁵. Jej pilastrowa architektura przypomina kopułę wiśnicką, ale kształty obramień i ich alternacja, a także owalne obramienia w pendentywach wywodzą się z monumentalnej świątyni krakowskich jezuitów. Oryginalne jest natomiast rozwiązanie kondygnacji górnej, wypełnionej przez figury klęczących aniołów, które podtrzymują otok otworu latarni.

Do sztukaterii kazimierskiej nawiązuje w uproszczonej formie kopuła kaplicy Konstantego Lubomirskiego przy kościele Franciszkanów w Nowym Sączu (ok. 1672 ?), a klęczące anioły zastosowano też w Działoszycach (ok. 1663), gdzie jednak zamiast porządkowej artykulacji wprowadzono gładkie listwy rozdzielające małżowinowe kartusze, wzbogacone o dekorację figuralną. Z kompozycji kopuły krakowskiej

609 Miłobędzki 1980, s. 117, 218, 219.

610 Łoziński 1973, s. 164. Podobny charakter ma dekoracja wawelskiej kaplicy Maciejowskiego, jednak w obecnym kształcie jest to kompozycja Aleksandra Borawskiego z l. 1904–1907 (sygnowana „Alexander Borawski decoravit A D 1904–1907”). W *Katalogu zabytków...* 1965, s. 100, uznano, że artysta ten odnowił starsze malowidła z pocz. w. XVII, ale nie ma dowodów, że w XX w. powtórzono starszą kompozycję.

611 Budowla ta została wzniesiona w l. 1597–1603 (zob. Weidl 2000, s. 26).

612 Miłobędzki 1980, s. 122.

613 Zob. Szlezynger 1990 a, s. 75.

614 Należy zaznaczyć, że stylizacja ornamentów namalowanych w czaszy niepołomickiej nie jest typowa dla w. XVII lecz przypomina dekoracje neostylowe, co każe domyślać się w tych partiach znaczącej ingerencji konserwatorskiej. Nie można więc mieć pewności, że obecny stan czaszy oddaje jej wygląd z w. XVII.

615 Miłobędzki 1980, s. 173.

wywodzi się sztukateria kaplicy zamkowej w Pieskowej Skale (ok. 1662–1667), ale pewne elementy jej dekoracji wykazują też związek z kaplicą Liberiusza. 65

Najwcześniejsze dekoracje kopuł powstały jednak nie w Krakowie, ale na ziemiach ruskich, znacznie bardziej odizolowanych od ważnych centrów kultury europejskiej. Zadziwiające jest nie tylko ich nowatorstwo, ale też różnorodność typów kompozycyjnych zastosowanych w dziełach powstałych prawie równocześnie. Pierwsze z nich – słynne mauzoleum Boimów we Lwowie (wznoszone w l. 1609–1611) – jest charakterystycznym przykładem przetworzenia i sprymitywizowania wzorów włoskich. Dekorację czaszy jej kopuły, o kompozycji zaczerpniętej z krakowskiej kaplicy Myszkowskich, zrealizowano w pogrubionych i przeładowanych formach, typowych dla prowincjonalnej sztuki niemieckiej. Zastosowana tam, podobnie jak w Żółkwi i lwowskiej cerkwi Wołoskiej, kasetonowa kompozycja czaszy świadczy, że nowy typ dekoracji z obramieniami kartuszowymi nie zdążył się jeszcze rozpowszechnić, a być może w ogóle dotrzeć do Małopolski. 163

Dekorację kolegiaty żółkiewskiej starano się wzbogacić o rzeźbę figuralną. W pendentywach umieszczono popiersia ewangelistów w wieńcach laurowych, a między listwy sklepienia prezbiterium wprowadzono popiersia duchownych w rozbudowanych kartuszowo-okuciowych obramieniach. Ostre krawędzie tych rzeźb sprawiają wrażenie nie ulepionych ze stiuku, ale raczej wyciętych w suchym gipsie. Elementy te są wprawdzie dość nieporadne, a główki w prezbiterium nieproporcjonalnie małe w stosunku do obramień, ale stanowią one interesującą próbę wzbogacenia suchej listwowej sieci o nowocześniejsze motywy. 145

Inna z wczesnych sztukaterii ruskich zdobi kaplicę zamkową w Krasiczynie, gdzie w dość nieporadnej formie zrealizowano bardzo ambitną koncepcję architektoniczno-rzeźbiarską. Dekoracja w czaszy jej kopuły (istniejąca zapewne już w r. 1613) jest pierwszym znanym przykładem nowego typu kompozycyjnego, który dominował w dekoracjach sztukatorskich od l. 30. niemal do końca XVII w. Jego wyróżnikiem są kartuszowe obramienia pól przeznaczonych na malowidła. Rozmieszczano je często pomiędzy szerokimi gurtami, którymi „poszerzono” listwy rozdzielające wysklepki sklepień krzyżowych, lub też między obramionymi listwą polami, które wydzielono z czaszy kopuły, pozostawiając pomiędzy nimi wąskie pasy wypełnione ornamentem. Przeważnie umieszczano po jednym kartuszu w każdym polu, rzadziej dwa – poniżej większy, a nad nim mniejszy. Czasze dzielono przeważnie na cztery, rzadziej na sześć lub osiem pól, a kartusze, często mieszczące herby fundatorów, mocowano też w pendentywach. Tak 48

zakomponowaną dekorację wzbogacano przeważnie o figurki aniołków lub puttów oraz różnego rodzaju kompozycje z warzyw, owoców i motywów roślinnych. 1, 3-7, 6, 11 16, 23, 26

Kolejnym zjawiskiem są listwowe dekoracje kopuł, których wczesnym przykładem jest czasza kaplicy Różańcowej przy kościele Dominikanów w Kamieńcu Podolskim. Stanowią one również interesujący motyw w twórczości warsztatu, który wznosił i ozdobił bardzo oryginalną kaplicę Humieckich przy tej samej świątyni (ok. 1619), w której listwową dekorację kopuły połączono z kolumnową artykulacją bębna przeprutego maswerkowymi oknami. Z tą samą ekipą należy związać również budowę kościoła w Potoku Złotym, a także kaplic Zofii z Zamiechowa w Podhajcach i pd.-zach. przy kościele zamkowym w Brzeżanach (po 1619, przed 1624), gdzie listwowe podziały czaszy zostały uzupełnione bogatszą dekoracją rzeźbiarską. 28, 48–50 52 53, 59 61, 63–65 68–70 76, 78 164 18

Wspomniana kaplica w Krasiczynie jest również wczesnym przykładem użycia stiuku do wykonania dekoracji ścian, która składa się tam z obramień wpisanych między porządkowe podziały architektoniczne. Podobna kompozycja została wykorzystana przez Falconiego w Niepołomicach (1640), Podhorcach (ok. 1644) i Krośnie (1647–1648), ale ten sztukator stosował też inne, mniej klasyczne rozwiązania. W kaplicy Tyszkiewiczów na trzony pilastrów nałożył postaci aniołków unoszących *arma passionis*, a w wysokich tamburach kaplic w ogóle rezygnował z artykulacji pionowej, zastępując ją rzeźbami ornamentalnymi (w Podkamieniu, ok. 1644) lub figuralnymi (w Lublinie, ok. 1654–1658). Podobna gra z konwencją architektury klasycznej pojawiła się już w głównym wnętrzu kościoła w Rytwianach (po 1633, przed 1637), gdzie trzony pilastrów zastąpiono fantazyjnymi hermami. W drugiej połowie stulecia porządkową artykulację wewnątrz stosował Tylman z Gameren, który mógł być projektantem takiej dekoracji zachowanej w jednej z sal zamku w Janowcu (po 1664, przed 1672?). Późnym przykładem sztukaterii o kompozycji opartej na obramieniach jest natomiast galeria zamku w Baranowie (l. 90. XVII w.), której formy również są zbliżone do niektórych dzieł warszawskich. 60, 67, 50 54 68 69 9 2

Na 2. ćw. XVII w. przypada okres największej popularności dekoracji sztukatorskich, który skończył się w połowie stulecia wraz z osłabieniem ruchu budowlanego, spowodowanym przez najazdy. Szczególnie dużo wielkich dekoracji sztukatorskich powstało w l. 30. XVII w., a kartuszowe obramienia pól odgrywały w ich kompozycji coraz większą rolę. Elementy tego ornamentu, jeszcze podporządkowane ramom, zastosowano w bielańskich kaplicach przynawowych (ok. 1633). ale podstawę kompozycji stanowi on jedynie w kaplicach pod wieżami, a nawet prowadzące do nich sienie należą jeszcze do poprzedniego typu. Przykładem podobnego połączenia 3 63

jest wiśnicki kościół Karmelitów (przed 1635), gdzie dekorację z architektonicznych obramień umieszczono na sklepieniach nawy, prezbiterium i ramion transeptu. Natomiast w kaplicach (ozdabianych przez innych artystów) w rozbudowane listwowe ramy rozdzielone arabeską wpisano wątle kartusze, jeszcze zbyt małe, by umieścić w nich malowidła. Ramowo-kartuszowy charakter mają też najokazalsze stiuki w przeszle krzyżowym tego kościoła, od sklepień kaplic różniła je jednak plastyczność i swoboda modelunku, a także wzajemny stosunek ram i kartuszy, które umieszczono pomiędzy polami lub w tle profilowanych listew. Ten sam warsztat powtórzył 76 ową kompozycję w kaplicy ordynatów przy kolegiacie zamojskiej (po ok. 1634), która, pomimo przekształceń, daje wyobrażenie o stylu dzieła wiśnickiego. Bardziej odosob- 69 nione i prymitywniejsze są sztukaterie kościoła w Rytwianach (po 1633, przed 1637), gdzie obramienia również umieszczono „na tle” kartuszy, zachowując równowagę pomiędzy wydatną listwą a płaskim, schematycznie ukształtowanym ornamentem.

Pod koniec l. 30 i w l. 40. powstało też kilka dużych sztukaterii, które są znane jedynie ze wzmianek archiwalnych. Dekoracja lwowskiego kościoła Jezuitów została sfinansowana przez Zuzannę Czołchańską, która zapisała na ten cel aż 30000 zł. W kronice klasztornej w r. 1638 zanotowano: „nowe sklepienie misternie w gipsie rzeźbione, w rzeźbach osadzone obrazy świętych bogato złożone tak, że błyszcząc cudownie porywało umysł patrzących i zachwycało. Nic podobnego minionie wieki nie widziały we Lwowie, a nasz wiek ani się mógł tego spodziewać”. Podziwiana była również dekoracja tamtejszego kościoła Bernardynów, do której chciano nawiązać ozdabiając wnętrze katedry. W r. 1643 Wojciech Ostrogórski zapisał 2000 złp „pro crustatione diagraphico cemento et coloribus internae testudinis Ecclesiae nostrae metropolitanae (...) ad instar Bernardinorum (...)”⁶¹⁶. Zachowane do dzisiaj postaci świętych w nadłęczach arkad nawy nie są jednak częścią tej dekoracji, a na 1. poł. w. XVII można datować jedynie płaskorzeźbę na pn. 175 ścianie klasztoru. Okazała mogła być również dekoracja kościoła Franciszkanów w Zamościu, która jest znana jedynie z mało dokładnych przekazów ikonograficznych⁶¹⁷ i źródłowych⁶¹⁸. W r. 1644 ozdobiono urządzoną w pn. ramieniu transeptu kościoła św. Jana w Jarosławiu kaplicę św. Krzyża, której dekoracja jest znana 165

616 Gębarowicz 1966, s. 78, przyp. 6 i 7.

617 Miłobędzki 1980, s. 156, il. 672.

618 W protokole wizytacyjnym odnotowano, że budowla ma „sklepienia tak w kościele iako y w kaplicach sztukatorską robotą rżniętą y na nim obrazy różne malowane a kopuły w kaplicach także sztukatorską robotą złociste y malowane” (Inwentarze klasztorów..., k. 359 r.).

z dość lakonicznej wzmianki, mówiącej iż jej „fornix nobilem praefert caelaturam”⁶¹⁹. Współcześnie ukończono też prace przy kaplicy Niepokalanego Poczęcia Matki Boskiej przy lubelskim kościele Jezuitów. Z kronikarskiego opisu jej dekoracji wynika, że była ona analogiczna do sztukaterii zachowanej w przeciwległej kaplicy olelkowiczowskiej (l. 40. XVII w. ?)⁶²⁰, również skomponowanej w oparciu 53 o obramienia kartuszowe.

Powstanie najbardziej charakterystycznych stiuków tego typu wiąże się z działalnością Jana Chrzyciela Falconiego i przypada już na l. 40. XVII w. Wybitniejsze z nich to dekoracje kaplic w Krośnie (1647–1648) i Podkamieniu (ok. 1644). 50, 68 Skromniejsze rozmiarami, ale nie ustępujące im pod względem poziomu artystycznego są sztukaterie: w kościele Bernardynek w Rzeszowie (przed 1649), jednej z kaplic 70 w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie (przed 1649) i gabinecie w baszcie zamku 23.4 w Baranowie (l. 40. XVII w. ?). Kompozycja tych dekoracji składa się z dużych, 1 plastycznych kartuszy, rozmieszczonych pomiędzy szerokimi listwami, które dzielą 64.3, 59 czasie kopuł lub podkreślają szwy sklepień. Bardziej płaskie sztukaterie tego typu, powstałe w kręgu twórczości Falconiego i wykonane zapewne przez jednego z jego 23.5 współpracowników, zdobią gabinety zamków w Nowym Wiśniczu i Łańcucie (obie 23.5 dekoracje zapewne z l. 40. XVII w.) oraz kaplicę Czarneckiego w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie (przed 1649). Dekoracje sklepień kaplic bocznych tej świątyni stanowią interesujący zespół, dobrze obrazujący popularność dekoracji z kartuszo- 23 wymi obramieniami. Stosowano je tam aż do ostatnich lat stulecia, ozdabiając kolejne kaplice na wzór najstarszej (udekorowanej w r. 1638), ale za każdym razem angażowano innego sztukatora – co daje wyjątkową możliwość porównania tych samych motywów w opracowaniu różnych artystów.

Od l. 30. XVII w., podobnie jak w snycerze, w dekoracjach sztukatorskich pojawia się ornament małżowinowy, który nie wpływa jednak na zmianę zasadniczego typu kompozycyjnego, czasem zastępując tylko obramienia kartuszowe. Jednym z pierwszych przykładów jego zastosowania w sztukateriach małopolskich są podstawy anielskich herm we wspomnianej już lubelskiej kaplicy olelkowiczowskiej (l. 40. XVII w. ?). Małżowinowo-kartuszową ornamentykę ma też sztukateria kaplicy Szemberków przy kościele Dominikanów w Sandomierzu (1642), której nietypowa, swobodna kompozycja wyróżnia się brakiem listwowych podziałów w czasie. Niektóre motywy ornamentalne zaczerpnięte z tej sztukaterii wpłynęły 53

619 Paszenda 1991, s. 95.

620 Paszenda 1991, s. 95.

71 prawdopodobnie na wzbogacenie dekoracji prezbiterium sandomierskiego kościoła
166 św. Pawła⁶²¹, a jej rzeźba figuralna ma swój odpowiednik w reliefach, które doda-
105 no do listwowej dekoracji prezbiterium lubelskiego kościoła Brygidek. Małżowina
z chrząstką, w charakterystycznej „snycerskiej” redakcji, zdobi kopułę wawelskiej
23 kaplicy biskupa Zadzika (ok. 1647), wypełniając powierzchnię czaszy wokół trój-
listnych pól malarskich, ujętych w gładkie listwy. Znaczną rolę ornament małżo-
28 winowy odgrywa też w wawelskiej kaplicy Wazów, którą, mimo zupełnie innego
58 opracowania motywów, łączy z kaplicą Olelkowicza ozdobienie tamburu figurami
stojących aniołów⁶²². Ornamentyka tego typu upowszechniła się w 2. poł. stulecia,
kiedy zastosowano ją w kilku słabszych artystycznie dekoracjach. Najciekawsza
32 z nich zdobi jedno z pomieszczeń kamienicy Pod Ewangelistami przy krakowskim
rynku (1688 ?), a do mniej istotnych należą podporządkowane listwom sztukaterii
61, 6 w Nowym Korczynie (ok. 1650) i Działoszycach (ok. 1663). Zbliżony charakter ma
dekoracja jednej z sal zamku w Czańcu koło Kęt⁶²³, gdzie dość płaskie obramienia
pól ozdobione małżowiną wkomponowano między szerokie listwy ozdobione kima-
tionem, co upodabnia ją do wcześniejszych prac z okolic Lublina i Zamościa.

Kartuszowo-małżowinowe obramienia pól były stosowane w Małopolsce aż po
koniec XVII w., tracąc jednak funkcję osnowy kompozycyjnej, czego przykładami
33 są dekoracja sklepienia skarbcza kościoła Mariackiego (1692) i – zapewne od niej
34,1 zależna – sztukateria w zakrystii kościoła Karmelitów na Piasku (k. XVII w.?).
Fragmenty małżowinowych kartuszy rozmieszczono też wokół obramień pól cza-
szy kaplicy w Kurozwękach (ok. 1701 ?), gdzie zdecydowanie przeważa już ornamen-
tyka roślinna. Podobny charakter mają obramienia u nasady gurtów na sklepieniu
35 krakowskiego kościoła Wizytek (1694), które dodano do kompozycji z gładkich li-
stew, tradycyjnie stosowanych przez krakowskich muratorów.

Kolejna moda ornamentalna, wykorzystująca stylizowane liście akantu, poja-
wiła się w Małopolsce wraz z dziełami anonimowego Mistrza Kaplicy św. Krzyża
w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, który zastępował tradycyjne kartu-
szowe obramienia dekoracją z bujnych motywów roślinnych. Zastosowano je już
w Kalwarii Zebrzydowskiej (ok. 1667 ?), gdzie znajdują się w co drugim polu kopu-
16 ły kaplicy Cudownego Obrazu, a głównym ornamentem stały się w jasnogórskiej

kaplicy Denhoffów (przed 1676). W tamtejszej kaplicy mariackiej (1683–1689) bujna 11, 12
wówczas akantu stanowi niemal wyłączną dekorację sklepienia, szczerze pokrywając
całą jego powierzchnię. 66

Liście akantu stanowią też główny ornament na sklepieniu kaplicy św. Józefa
przy kolegiacie w Pilicy (ok. 1690), gdzie główne pola ujęto jeszcze w wątle kartuszo- 14
we obręcze. Podobny charakter ma dekoracja bazyliki na Jasnej Górze (1692–1693),
gdzie również użyto elementów kartusza, a we wsch. przęsłach prezbiterium na-
wet pełnych obramień z tego ornamentu, otaczając je dekoracją z dużych, bujnych
liści, które są praktycznie jedynym ornamentem w wysklepkach naw bocznych.
Dość różnorodna dekoracja sklepień tej świątyni należy do największych sztukate-
rii w Polsce (po krakowskim kościele św. Anny), ale także do słabszych artystycz-
nie. Najciekawszym z zastosowanych tam rozwiązań było niewątpliwie częściowe
zakrycie rzeźb przez malowidła, których wybitny autor – Karol Dankwart – naj-
wyraźniej specjalizował się w takim uzupełnianiu sztukaterii⁶²⁴. W Małopolsce
realizował on zamówienia o takim charakterze w krakowskiej kolegiacie akade-
mickiej, zapewne także w kaplicy św. Jacka przy kościele Dominikanów (po 1695, 36, 42
przed 1703) oraz w sanktuarium św. Anny koło Przyrowa (po 1695), a na Śląsku 73
w Otmuchowie i Henrykowie (oba w 1693 r.)⁶²⁵. Rozwiązanie to, wynikające z dą-
żenia do jeszcze ściślejszego powiązania malarstwa i rzeźby w duchu dzieł naj-
wybitniejszych artystów rzymskich, nie było jednak zasługą samych sztukatorów
i – jak pokazuje przykład Jasnej Góry – nie zależało od stosowanych przez nich
form. Bardziej awangardowy charakter ma sztukateria towarzysząca malowidłom
Dankwarta w przyrowskim kościele Bernardynów, gdzie liściaste obramienia
wzbożono o architektoniczną oprawę złożoną z częściowo zasłoniętych spływów
wolutowych, dźwigających przerwane wkłęsłe przyczółki. Podobny motyw zasto-
sowano w jasnogórskiej kaplicy św. Antoniego (po 1696 ?), gdzie towarzyszy on 15
bardziej tradycyjnym obramieniom kartuszowym i akantowym.

Podobnie skomponowano też znaczenie bogatsze i doskonalsze artystycznie
obramienia na sklepieniu mauzoleum św. Jana Kantego w krakowskim koście-
le uniwersyteckim (1697). W tej budowli dekoracja ostatecznie traci jednak swój
pierwotny tektoniczny charakter, stając się swobodną kompozycją rzeźbiarską,
a tradycyjny motyw obramowania malowidła jest w niej raczej nie tyle wyrazem
przywiązania do tradycji, ile elementem świadomej gry z konwencją. Można mieć

624 Ptak-Gusin 2007, s. 197.

625 Zob. Karpowicz 2002 c; Ptak-Gusin 2007.

621 Miłobędzki 1980, s. 238.

622 Por. Miłobędzki 1980, s. 221.

623 W *Katalogu zabytków...* 1951, s. 8, wnętrze ozdobione stiukami uznano za kaplicę, a jego dekorację
zadatowano na 2. poł. w. XVII. Za informację o tym dziele dziękuję mgr. Tomaszowi Pasteczce.

36 wrażenie, iż podobnie została potraktowana przez dekoratorów cała, raczej mało nowatorska, architektura kościoła, która po ożywieniu stiukiem i malarstwem straciła swój dość sztywny i klasycyzujący wyraz.

Mimo ogromnego wpływu, jaki dzieła Baltazara Fontany wywarły na sztukę Małopolski, bardziej tradycyjne sztukaterie, skomponowane w oparciu o obramienia pól malarskich, nie wyszły zupełnie z mody i były używane jeszcze w XVIII w. Chętnie stosowano owalne ramy z gładkich listew – jak w czaszy kopułowego oratorium zakonnego w Hebdowie⁶²⁶. Dekoracja sklepienna złożona z obramień zdołała też przesłać chórowe kościoła zamkowego w Brzeżanach, gdzie malowidła ujęto w bardzo zróżnicowane ornamenty składające się głównie z przewiązanych wstęgami liściastych festonów (na ścianach podtrzymywanych przez figurki puttów), ale także fragmentów kartuszy i dużych liści suchego akantu⁶²⁷. Podobny charakter i równie urozmaicona ornamentyka zbliża to dzieło do dekoracji kościoła w podwarszawskim Czerniakowie. Ze środowiskiem warszawskim mógł też być związany autor wybitnej artystycznie sztukaterii kościoła w Starych Chęcinach⁶²⁸. Oprócz pełnoplastycznych figur aniołów trzymających herby i przybranych kwiatami reliefów w pendentywach zastosowano tam obramienia złożone z okrągłych kartuszy nawiniętych na wieńce laurowe i przybranych girlandami. Nietypowe koliste ramy z obłoków, rozmieszczone wokół otworu latarni, są może niezbyt udaną próbą większego zintegrowania dekoracji malarskiej z rzeźbiarską. Również w kaplicy Cudownego Obrazu przy kościele Bernardynów w Leżajsku rzeźbiarskie elementy wywodzące się ze sztuki siedemnastowiecznego Rzymu – anioły dzwigające obramienie i putta unoszące kotarę, ujęto w tradycyjną symetryczną kompozycję. Jej stelaż stanowi profilowana listwa wydzielająca z czaszy obszerne pola, a malowidła zastąpiono w nich stiukowymi reliefami⁶²⁹.



140. Zamość, kolegiata, sklepienie nawy gł.



141. Kazimierz Dolny, kościół par., sklepienie nawy



142. Lublin, kaplica Firlejów przy kościele Dominikanów, dekoracja sklepienia

626 Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, 1982, s. 359, datowali dobudowę oratorium na I. między 1692–1727, a Paweł Dettloff 2006, 141–144, który też szerzej przeanalizował jego formę architektoniczną, na przełom XVII i XVIII w. Stiuki powstały raczej w w. XVIII. Mimo prymitywnego wykonania i nieudolnego opracowania partii roślinnych, wydają się one nieco późniejsze od dekoracji architektonicznej, do której należą uszakowe obramienia okien zwieńczone kłami w formie groteskowych masek.

627 Na podstawie herbów towarzyszących dekoracji można ustalić, że powstała ona między r. 1698 a 1726. Wiadomo jednak, że na początku tego okresu przeszło chórowe nie było jeszcze sklepienie (Nestorow 2007, s. 108).

628 Miłobędzki 1980, s. 383. Tam informacja o wykończeniu kościoła przed r. 1718.

629 W starszej literaturze sztukateria ta uchodziła za dziewiętnastowieczną (zob. Łoziński 1973, s. 225, przyp. 41), do czego przyczyniła się zapewne książka Bogdalskiego 1929, s. 75; natomiast



143. Kalisz, kościół Franciszkanów, sklepienie nawy gł.



144. Kodeń, kościół par., wnętrze kopuły



145. Żółkiew, kolegiata, sklepienie prezbiterium

146. Jarosław, kościół Benedyktynów, sklepienie nawy



147. Przemyśl, kościół Karmelitów Bosych, sklepienie nawy



148. Nowy Wiśnicz, zamek, sklepienie sieni



149. Kalwaria Zebrzydowska, kaplica Ogrojec, fragment dekoracji czaszy kopuły

150. Kraków, kościół św. Marka, wnętrze





151. Oświęcim,
kościół par.,
wnętrze



152. Kraków,
kościół
św. Marcina,
sklepienie



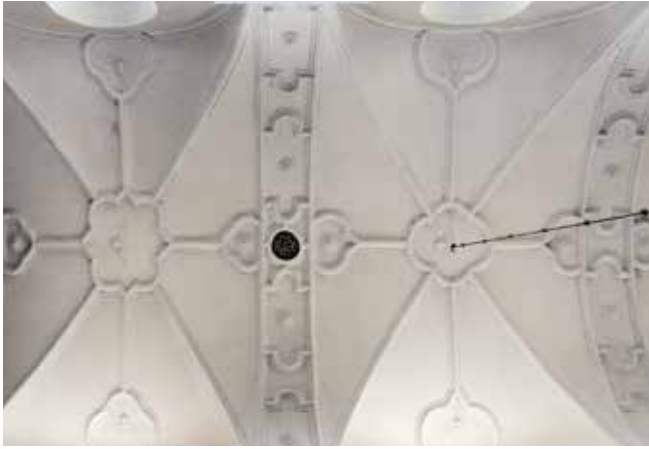
153. Nowy
Korczyn, kościół
par., sklepienie
nawy



154. Książ
Wielki, kościół
par., sklepienie
prezbiterium



155. Kraków,
kościół
Dominikanów,
sklepienie
zakrystii



156. Raków,
kościół par.,
sklepienie
nawy gł.



157. Gryfów
Śląski, kaplica
Schaffgotschów
przy kościele par.,
sklepienie



158. Innsbruck,
kaplica Mariacka
przy kościele
dworskim,
sklepienie części
ołtarzowej

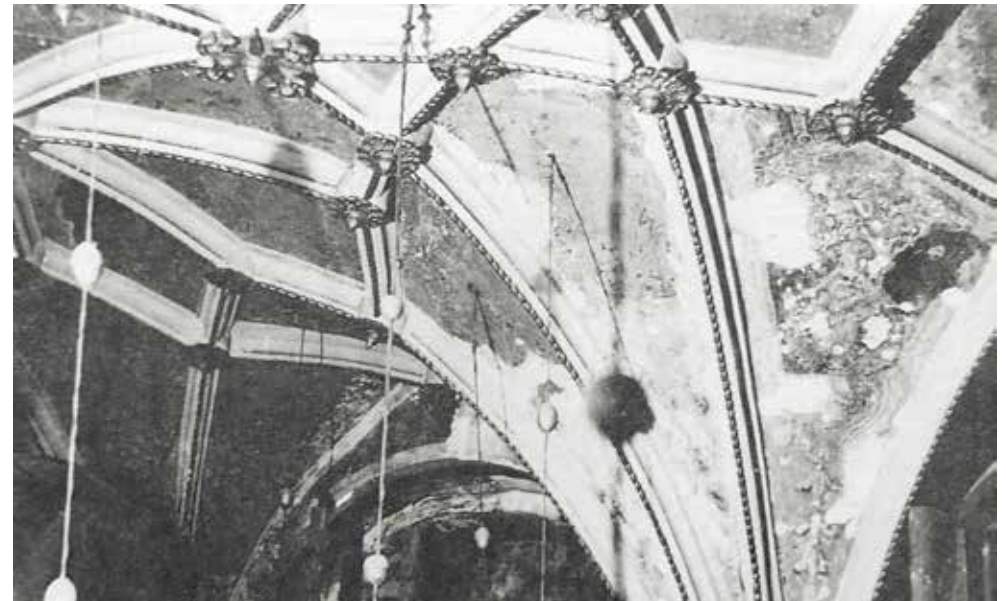


159. Zamek
Orawski,
sklepienie kaplicy



160. Kraków,
kaplica Lubo-
mirskich przy
kościółce Domini-
kanów, fragment
dekoracji czaszy

161. Jasna Góra,
kaplica Cudownego
Obrazu, fragment
sklepienia
prezbiterium, stan
z r. 1944





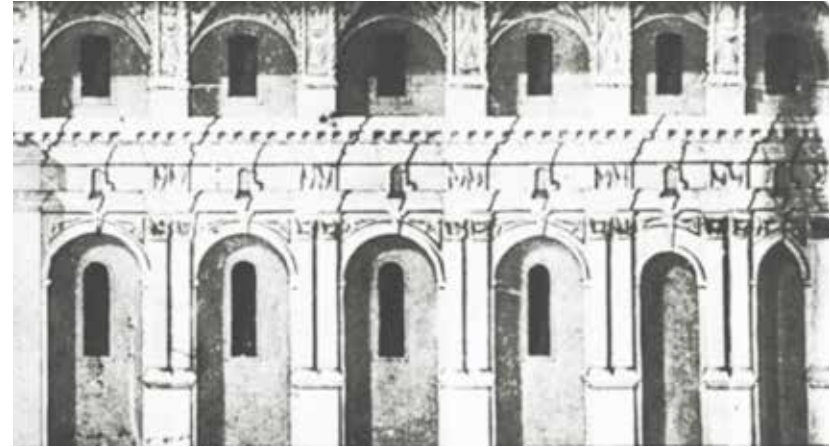
162. Kraków,
kościół
Bernardynów,
dekoracja kopuły



163. Żółkiew,
kolegiata,
dekoracja kopuły



164. Kamieniec Podolski,
kaplica Różańcowa przy kościele
Dominikanów, dekoracja kopuły



165. Zamość,
kościół
Franciszkanów,
przekrój, pocz.
w. XIX



166. Sandomierz,
kościół św. Pawła,
sklepienie
prezbiterium



167. Hebdów,
kościół
Norbertanów,
oratorium
zakonne,
dekoracja kopuły



169. Stare Chęciny, kościół, dekoracja kopuły



168. Brzeźany, kościół zamkowy, dekoracja empory w przęśle chórowym, stan przed r. 1939



170. Leżajsk, kościół Bernardynów, dekoracja kopuły kaplicy Cudownego Obrazu

Rzeźba figuralna



Oprócz dekoracji architektonicznych, w Małopolsce już od 2. ćw. XVII w. wykorzystywano stiuk jako samodzielny materiał rzeźbiarski, tworząc kompozycje w mniejszym stopniu zależne od struktury budowli. Pierwszą dużą grupę stiukowych rzeźb figuralnych stanowią reliefowe godła kamienic, w których materiał ten często stosowano wymiennie z kamieniem. Taką funkcję pełniły monumentalne, choć prymitywne płaskorzeźby przedstawiające świętych na kamienicach Przybyłowskich oraz na domach ormiańskich w Zamościu, z których najbardziej swobodny charakter ma dekoracja kamienicy Sołtanowskiej (Rynek 22). Wiele stiukowych godeł zachowały również domy krakowskie⁶³⁰, jednak wobec braku przekazów archiwalnych i jakichkolwiek datujących ornamentów próby określenia czasu ich powstania należy traktować z dużą ostrożnością. Siedemnastowieczny charakter mają „Elefanty” na kamienicy przy ul. Grodzkiej 38 (nosorożec od ul. Grodzkiej, modelowany grubiej i ukazany na tle zminiaturyzowanej roślinności, jest zapewne starszy od pozostałych dwóch rzeźb), rak przy Szpitalnej 7, paw przy św. Jana 30, nieistniejący już łabędź z ul. Szpitalnej 13, baranek przy Szewskiej 7 i lew przy Szewskiej 18. Późniejsze mogą być natomiast słynne Murzyny przy Floriańskiej 1. Pojedyncze stiukowe płaskorzeźby umieszczano też na budowlach o innym charakterze, czego przykładem jest wizerunek *Marii z Dzieciątkiem* na ganku łączącym jasnogórski klasztor Paulinów z budynkiem mieszczącym apartamenty królewskie⁶³¹.

w *Katalogu zabytków...* 1998, s. 37, datowano ją na koniec w. XVII. Umieszczone w dekoracji herby odnoszą się jednak do Stanisława Potockiego (1698–1760), którego należy tym samym uznać za jej fundatora (za tę informację dziękuję dr. hab. Andrzejowi Betlejowi). Można przypuszczać, że sztukateria powstała w związku z przekształceniem wnętrza kościoła w l. 50. XVIII w.

630 Zob. Sternschuss 1899.

631 Budynek ten wzniesiono w l. 1639–1641 (Smulikowska, Rozanow 1982, s. 65), można więc przypuszczać, że ganek z płaskorzeźbą powstał w zbliżonym czasie. Jej pierwowzorem mogła być kamienna (?) figura umieszczona nad wejściem prowadzącym do klasztoru z dziedzińca przed kaplicą Cudownego Obrazu.

48 Jednym z pierwszych przykładów wykonania w stiuku pełnoplastycznych figur, stanowiących część dekoracji wnętrza, jest kaplica w Krasieczynie (po 1607, przed 1613), której sztukateria, mimo ambitnego programu, cechuje się dość słabym modelunkiem. Wydaje się jednak, że na plastykę Rusi szerzej oddziałała dekoracja 36 kaplicy Boimów (ok. 1611), będąca dobrym przykładem wzajemnych powiązań między dekoracjami stiukowymi i kamiennymi. Popiersia w kasetonach jej kopuły stanowią zapewne nawiązanie do kamiennych rzeźb krakowskiego mauzoleum Myszkowskich, a z kolei zastosowanie kamiennych reliefów w ołtarzu mogło być jednym ze źródeł inspiracji dla twórców stiukowego retabulum we lwowskim ko- 57 ściele św. Marii Magdaleny (l. 30. xvii w.). Pogrubiony i uproszczony modelunek 77 łączy to dzieło ze sztukaterią kościoła w Złoczowie (ok. 1624–1627), gdzie jednak reliefów figuralnych nie ujęto w obramienia.

Pierwszym wybitnym zespołem stiukowej rzeźby figuralnej w Małopolsce jest 23.1 dopiero dekoracja apsydy krakowskiego kościoła Jezuitów (przed 1619 ?). Mimo że kompozycyjnie płaskorzeźby zastępują tu malowidła, odznaczają się one przemy- ślanym użyciem rzeźbiarskich środków wyrazu, zwłaszcza umiejętnym różnicowaniem głębokości reliefu oraz eleganckim modelunkiem. Większym reliefom towarzyszą tu niemal pełnoplastyczne figury w niszach, stosunkowo często wykonywane przez sztukatorów przez cały xvii w. Jeszcze doskonalsze stiukowe reliefy o charakterze autonomicznych „płaskorzeźbionych obrazów” zdobią nawę podkra- 3.2 kowskiej świątyni Kamedułów (ok. 1633 ?). Niewykluczone, że w zbliżonym czasie ich autor wykonał też w tamtejszych kaplicach podwieżowych bardzo oryginalne 3.7 hermy i reliefowe wizerunki świętych w pendentywach.

Rzeźba figuralna zyskuje przeważającą rolę dopiero w dekoracjach Mistra tar- łowskiego, którego trzeba zaliczyć do najwybitniejszych rzeźbiarzy działających w Polsce w I. poł. xvii w. Do wykonania pełnoplastycznych figur obok stiuku uży- wał on terakoty. Stosowane w jego dziełach ornamenty kartuszowy i małżowino- 74 sty, autonomiczne figury – jak nad wejściami do kaplic w Tarłowie (ok. 1647) 19 i Kazimierzu (przed 1650) – lub też stosunkowo płaskie reliefy – we wnętrzach ora- toriów tarłowskich. Odmienna, bo uzależniona od pierwowzoru, jest zewnętrzna 7 dekoracja Domku Loretańskiego w Gołębiu (ok. 1640), ale i tam ograniczono orna- mentykę niearchitektoniczną, akcentując umieszczone w niszach figury proroków i reliefy flankujące wejścia.

Podobny „rzeźbiarski” a nie „dekoratorski” charakter ma słabsza artystycznie 54 sztukateria lubelskiej kaplicy Tyszkiewiczów (ok. 1654–1658). Monumentalne figu- ry proroków i reliefowe przedstawienia aniołków, trzymających narzędzia Męki Pańskiej, stanowią w jej wnętrzu dominantę kompozycyjną, wyraźnie przeważa- jąc nad tradycyjną ornamentyką, bardzo zresztą zbliżoną do stosowanej w warsz- tacie Mistra tarłowskiego.

W 2. poł. xvii w. użycie stiuku jako materiału rzeźbiarskiego zyskało na zna- czeniu, a wykonane z niego figury i reliefy włączano w kompozycje o bardzo zróż- nicowanym charakterze. Jedną z najoryginalniejszych jest klatka schodowa klasz- toru Karmelitów Trzewickowych na krakowskim Piasku (1674), którą ozdobiono 30 trzema ustawionymi w niszach figurami, wyróżniającymi się poprawnym mode- lunkiem i ciekawym upozowaniem. Figury w niszach służyły czasem do dekoracji fasad kościelnych, czego kilka przykładów zachowało się w Krakowie. Należą do nich stosunkowo prymitywne rzeźby frontu świątyni bernardyńskiej (ok. 1680), 31 interesująca i urozmaicona dekoracja kościoła Wizytek (1695) oraz znakomite fi- 35 gury Baltazara Fontany na fasadzie kolegiaty akademickiej (1701). Czasem rzeźby 36 pełnoplastyczne zastępowano wizerunkami wykonanymi w głębokim reliefie, wy- korzystując efekt jego stopniowego wychodzenia z tła. Pierwszym przykładem ta- kiego rozwiązania jest również fasada świątyni zakonu franciszkańskiego – tym 29 razem reformackiej – a jego najdoskonalszą realizacją – rzeźby Fontany na fasadzie 40 kościoła Karmelitów (1701). Również ta tradycja nie wygasła w xviii w., o czym 29 świadczy scena chwały patrona przedstawiona w stiukowym reliefie nad wejściem do kościoła św. Wojciecha. Stiukowe zdobienia fasad stosowano też na prowincji, 179 czego przykładem jest wyjątkowo nieudolna dekoracja fary w Markuszowie, zło- 177 żona z umieszczonych w płytkich niszach i płycinach reliefów o graficznym, nie- 176 mal dwuwymiarowym modelunku, a także rzeźby na fasadzie kościoła w Opolu Lubelskim⁶³², które są od nich znacznie doskonalsze i prawdopodobnie powstały już w xviii w.

*

Awangardowe formy o genezie rzymskiej mogły początkowo trafiać do Małopolski stopniowo, czasem nawet bardzo okrężną drogą⁶³³. Po raz pierwszy na większą skalę pojawiły się dzięki działalności ks. Sebastiana Piskorskiego w Grodzisku koło Skały, gdzie ambitną dekorację rzeźbiarską realizowano stosunkowo skromnymi siłami

632 Zob. Miłobędzki 1980, s. 311.

633 Zob. np. Krasny 2011.

lokalnego środowiska architektonicznego. Taka sytuacja sugeruje, że przeszczepie- 8
nie do Krakowa nowych rozwiązań artystycznych, wywodzących się z twórczości
Berniniego, było nie tyle wynikiem działalności artystów włoskich, ile zasługą
wyształconych zleceniodawców, którzy dopiero później sprowadzili do Polski do-
skonalszych wykonawców, potrafiących zrealizować ich wysublimowane wizje na
odpowiednio wysokim poziomie. Najważniejszym z nich był z pewnością Baltazar
Fontana, którego można chyba uznać za najwybitniejszego rzeźbiarza działającego
w Małopolsce w okresie nowożytnym. W jego dziełach figury wychodzą poza po-
działy architektoniczne lub zastępują strukturę ołtarzy, a ich awangardowe formy
szeroko oddziaływały na rzeźbę regionu, nie tylko w technice stiukowej.

Najwybitniejsza i zarazem najbliższa dziełom Fontany jest trudna do dato-
wania dekoracja lwowskiej kaplicy Wiśniowieckich⁶³⁴. Zastosowano w niej szero-
ki repertuar form od płaskich reliefów w arkadzie, przez stopniowo wychodzące
z tła płaskorzeźby po bokach okien, do pełnoplastycznych figur ustawionych na
tle pendentywów. Bardziej prymitywnym nawiązaniem do rzeźbiarskich rozwią-
zań tego wybitnego sztuczka jest ołtarz kaplicy Lanckorońskich przy kościele
52 w Kurozwękach, który ozdobiono dużymi figurami aniołów i zwieńczeniem w for-
mie obłoków z postaciami aniołków. Podobny charakter ma również kompozycja
178 nad arkadą kaplicy przy kościele w Łazanach, złożona z figurek aniołków trzyma-
jących księgę na tle glorii⁶³⁵ oraz kapitele kościoła we Włodowicach⁶³⁶. Rozwiązania
wprowadzone przez Fontanę zyskały popularność również w rzeźbie drewnianej,
czego przykładem jest zwłaszcza twórczość Antoniego Frączkiewicza⁶³⁷, ale też pra-
ce kilku mniej znaczących rzeźbiarzy działających na ziemiach ruskich⁶³⁸. Oprócz
kompozycji rzeźbiarskich wyraźnie zależnych od dzieł Fontany, można wskazać
i takie, dla których twórczość tego artysty była co najwyżej jednym ze wzorów.

634 Zob. Betlej 2011.

635 Do wystroju kaplicy należały zapewne także niezachowane stiuki na sklepieniu (wspomina
o nich Demetrykiewicz 1900, s. 389). Można więc przypuszczać, że dekoracja ta powstała na pocz.
39 xviii w. i była inspirowana sztukaterią kaplicy Loretańskiej przy krakowskim kościele Bożego
Ciała.

636 Kościół wzniesiono w l. 1701–1703, a konsekrowano w r. 1708. (*Katalog zabytków...* 1962 a, s. 25).
Kapitele, wraz z wieńcem na sklepieniu prezbiterium, są zapewne częścią większej dekoracji,
nieukończony, lub niezachowanej, pochodzącej z czasu budowy kościoła. Stylizacja główek
i liści akantu na kapitelach zbliżona jest do niektórych, słabszych partii dekoracji w Świątęj
Annie koło Przyrowa.

637 Zagórowski 1959, Prószyńska 1975 b, s. 243.

638 Zob. Sito 2001, s. 198–199.

Należy do nich stiukowy ołtarz kościoła w Wysocicach, z berninowskimi figurami
aniołów trzymających obraz i kotarę unoszoną przez putto⁶³⁹.

W 2. poł. xviii w. najważniejszym zjawiskiem w małopolskim sztukator-
stwie była twórczość Wojciecha Rojowskiego, który wykonał m. in. stiukowe
rzeźby w kościołach Paulinów na Skałce, Cystersów w Jędrzejowie i Bożogrobców
w Miechowie⁶⁴⁰. Wtedy też powstał wystrój pileckiej kaplicy Padniewskich, zło-
żony z dynamicznie skomponowanego ołtarza i czterech posągów w narożnikach,
a być może także wielkie posągi ustawione przy filarach kościoła Dominikanów
w Krakowie⁶⁴¹. Dekoracje wnętrz, złożone ze stiukowych figur i płaskorzeźb po-
wstawały jeszcze w ostatnich latach w. xviii, o czym świadczy spektakularny
wystrój kościoła w Niepołomicach, wykonany przez Albina Bulandę w r. 1800⁶⁴².
Do tradycji siedemnastowiecznego sztukatorstwa sięgano czasem jeszcze później.
Przykładem nawiązania do dzieł Fontany jest dekoracja sieni w skrzydle Collegium
Maius, od strony ul. św. Anny. Została ona zaprojektowana na wzór stiuków
183 z kolegiaty, w czasie przebudowy gmachu prowadzonej pod kierunkiem Karola
Estreichera⁶⁴³. Była to oczywiście najbardziej właściwa inspiracja dla elementów
kreowanego przez tego badacza wizerunku najstarszego budynku uniwersytetu.

639 Zagórowski 1959, przypisał ten ołtarz Frączkiewiczowi, co nie jest w pełni przekonujące.

Możliwe, że nastawa powstała już w pierwszej dekadzie w. xviii. Jej modelunek zbliżony jest do
stiukowej oprawy epitafium Dembińskich w sąsiednich Czaplach Wielkich.

640 Zob. Samek 1989.

641 Na wykonanie tych rzeźb ze stiuku wskazuje fakt, iż w odróżnieniu od drewnianych ołtarzy
przetrwwały one pożar kościoła w r. 1850 (zob. Kęder, Komorowski 2005, s. 146, 151–154).

642 Zob. Sinko-Popielowa 1938, s. 107–109. Sygnatura autora (nieznanego w dotychczasowej
literaturze) widnieje się po prawej stronie postaci Mojżesza.

643 Markowska 2003, s. 55.



172. Kraków, kamienica Pod Elefanty, płaskorzeźba na elewacji bocznej



173. Kraków kamienica Pod Murzynami, godło



174. Jasna Góra, płaskorzeźba na ganku łączącym apartamenty królewskie z klasztorem



178. Łazany, kościół par., dekoracja nad arkadą kaplicy

175. Lwów, klasztor Bernardynów, płaskorzeźba na elewacji pn.



176. Opole Lubelskie, kościół par., płaskorzeźba na fasadzie

177. Markuszów, kościół par., płaskorzeźba na fasadzie



179. Kraków, kościół św. Wojciecha, płaskorzeźba na fasadzie



180. Lwów, kaplica Wiśniowieckich przy katedrze, fragment dekoracji sztukatorskiej



181. Miechów,
kościół
Bożogrobców,
wnętrze



182. Niepołomice,
kościół par.,
sztukateria na
wsch. ścianie
nawy



183. Kraków, Collegium
Maius, fragment
dekoracji ściany od
ul. św. Anny

Zakończenie

Przeanalizowanie dzieł sztuki na obszarze historycznej Małopolski pozwoliło nie tylko zrewidować poglądy na temat twórczości najwybitniejszych sztukiarzy, ale także ukazać w nowym świetle działalność wielu architektów, kamieniarzy oraz malarzy. Świadczy to o wyjątkowej randze sztuki jako techniki artystycznej łączącej pozostałe sztuki i niejako pośredniczącej w ich integracji.

Oprócz najwybitniejszych artystów pracujących w stiuku, do których należeli z pewnością Mistrz tarłowski i Baltazar Fontana, udało się scharakteryzować twórczość kilku sztukiarzy dotychczas nieznanych, z których najciekawiej przedstawia się dorobek Mistrza Przęsła Krzyżowego Kościoła Karmelitów w Wiśniczu i Mistrza Kaplicy św. Krzyża w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie. Możliwe okazało się również wskazanie kilku zależności pomiędzy bardziej prowincjonalnymi dekoracjami oraz uściślenie bądź zrewidowanie datowania wielu dzieł, które już funkcjonowały w literaturze. W stosunku do wcześniej ugruntowanych *œuvres* najślynniejszych artystów, którym przypisywano wykonywanie sztuki, praca ma jednak charakter wyraźnie „destrukcyjny”. Znaczemu ograniczeniu uległ np. dorobek Jana Chrzyciela Falconiego, którego długo traktowano jako personifikację całego typu dekoracji z obramieniami kartuszowymi, a także Baltazara Fontany, z którym dotychczas niesłusznie wiązano wiele dzieł w innych technikach. Można też stwierdzić, że Jan Pfister najpewniej wcale nie wykonywał dekoracji sztukiarskich. Okazuje się więc, iż w badaniach nad siedemnastowiecznymi sztukiarzami, tak jak nad innymi dziedzinami sztuki dawnej w Polsce, często zdarzało się wysuwanie atrybucji bez ich dostatecznego uzasadnienia. Sytuację pogarszał jeszcze brak metody pozwalającej na odróżnienie prac różnych sztukiarzy, posługujących się szczególnie bliskimi formami stylistycznymi. Dokładniejsze porównanie drobnych szczegółów dekoracyjnych, zastosowane w niniejszej pracy, stało się bowiem możliwe dopiero przy zastosowaniu fotografii cyfrowej. Nawet w ten sposób nie da się jednak rozstrzygnąć wszystkich problemów, a wyniki analizy formalnej

wymagają stałej konfrontacji z przesłankami źródłowymi oraz wiedzą o technice wykonywania stiuków i sposobie pracy warsztatów.

Niniejsza praca z pewnością nie wyczerpuje tematu, a kilka problemów badawczych znalazło się w całości poza jej zasięgiem. Jednym z nich jest precyzyjne wskazanie zagranicznych pierwowzorów dla dekoracji małopolskich, co nie było możliwe m.in. ze względu na mało zaawansowany stan badań nad dziełami tego typu w innych krainach historycznych. Perspektywą dla dalszych prac nad dekoracjami sztukatorskimi jest też badanie składu mas, które może pomóc w weryfikowaniu propozycji atrybucyjnych. Należy jednak pamiętać, że duża zmienność składu osobowego warsztatów sztukatorskich, która doprowadziła do unifikacji stosowanych przez nie rozwiązań stylistycznych, powodowała również mieszanie się i rozprzestrzenianie wiedzy technicznej. Można też mieć nadzieję, że nowymi ustaleniami zaowocują przyszłe kwerendy archiwalne, będące jedyną szansą na poznanie personaliów artystów, którzy na razie pozostają anonimowi.

Ze wstępnych rozważań nad funkcją stiuków wynika, że nie były one tańszym zamiennikiem kamieniarki, ale dopełnieniem wnętrza, istotnym również ze względów ideowych. W dalszych badaniach warto więc zwrócić większą uwagę na symbolikę dekoracji w kontekście funkcji zdobionych pomieszczeń i ich powiązania z dziełem architektonicznym.

KATALOG

1. Baranów Sandomierski, zamek, gabinet w baszcie wsch.

Jan Chrzyciel Falconi, l. 40. XVII w. (?)

Adam Bochnak uznał tę dekorację za dzieło warsztatu Falconiego¹, a jego atrybucję przyjęli późniejsi badacze. Alfred Majewski odniósł wykonanie sztukaterii do czasów Rafała Leszczyńskiego (zm. 1636), ponieważ brał on udział w kampanii chocimskiej pod komendą Stanisława Lubomirskiego, który mógł polecić mu sztukatora, rzekomo często dla niego pracującego². Jedyne Mariusz Karpowicz, nie kwestionując autorstwa Falconiego, uznał, że sztukateria powstała na zlecenie Lubomirskich³, którzy przejęli zamek dopiero w r. 1683⁴. Czas wykonania stiuków nie jest znany, a ich datowanie na czasy Rafała Leszczyńskiego, opierające się na założeniu o związku Falconiego z Lubomirskim – nieuzasadnione. Można przypuszczać, że Falconi wykonał je w czasie zbliżonym do prac w stosunkowo niedalekim Klimontowie – tym bardziej, że w l. 40. powstała większość jego dzieł – a więc w czasach, gdy zamek należał do Andrzeja (IV) Leszczyńskiego, wojewody dorpacckiego⁵. Sztukateria zachowała się w stanie zbliżonym do pierwotnego. W czasie kompleksowej renowacji zamku stiuki oczyszczono i częściowo pozłożono, na podstawie zachowanych fragmentów⁶.

Gabinet w alkierzowej baszcie wsch. nakryto sklepieniem klasztornym z czterema lunetami. Osnowę jego dekoracji stanowią listwy o bogato zdobionych profilowaniach, które podkreślają szwy lunet i łączą ich wierzchołki, spotykając się w centralnie umieszczonym okręgu z wielką liściastą rozetą. Cztery pola sklepienia wypełniono podtrzymywanymi przez aniołki i putta kartuszami, mocno zwiniętymi i porozcinanymi, w górnej części ozdobionymi przez groteskowe maski. W lunetach umieszczono więc roślinną z motywem centralnego kwiatonu lub groteskowych postaci i otwartych strąków. Podstawę sklepienia stanowią odcinki gzymsu, wsparte na wolutowych spływach, do których zaczepiono chusty z wiszącymi na nich kompozycjami z owoców. Poniżej, na ścianach tarczowych, również umieszczono kartusze ujęte po bokach w woluty. Dekoracji dopełniają kwieciste wazony zdobiące podniebia wnek okiennych.

¹ Bochnak 1925, s. 10.

² Majewski 1996, s. 24.

³ Karpowicz 2002 a, s. 194.

⁴ Majewski 1996, s. 44.

⁵ Andrzej Leszczyński był właścicielem Baranowa w l. 1636–1651 (Majewski 1996, s. 41–42).

⁶ Majewski 1996, s. 114.



1.1. Widok od zach.



1.2. Sklepienie



1.3. Figurka aniołka



1.4. Luneta sklepienia

2. Baranów Sandomierski, zamek, skrzydło pn.-zach.

l. 90. XVII w.

Przebudowa zamku w Baranowie została zrealizowana według projektów Tylmana z Gameren dla Józefa Karola Lubomirskiego i jego żony Teofili Ludwiki z Zasławskich, dziedziczki ordynacji ostrogskiej, która wniosła w dom męża m.in. Baranów i Lubartów. Przekształcenie budowli polegało przede wszystkim na poszerzeniu zachodniego skrzydła o dodatkowy trakt na piętrze, mieszczący pięcioosiową galerię łączącą dwa narożne gabinety⁷. Wnętrza nowego traktu oraz niektóre pomieszczenia w skrzydle pn. ozdobiono dekoracją sztukatorską. Uległa ona znacznemu uszkodzeniu podczas pożaru w r. 1849 i została odrestaurowana dopiero w ramach prac konserwatorskich, przeprowadzonych w l. 1956–1967 pod kierunkiem Alfreda Majewskiego⁸.

Stanisław Mossakowski określił czas przebudowy zamku na pocz. l. 90. XVII w. Uznał on również, że formy sztukaterii wyraźnie różnią się od dekoracji projektowanych przez Tylmana, który przeważnie włączał sztukaterie w ramy podziałów architektonicznych ścian. Dekoracja wnętrz mogła więc być co najwyżej wynikiem swobodnej interpretacji projektów tego architekta⁹. Adam Miłobędzki datował przebudowę zamku na l. 1694–1695. Formy dekoracji sztukatorskiej uznał on za prymitywne, a jej rozłożenie na ścianach za dość przypadkowe¹⁰. Natomiast Alfred Majewski stwierdził, że dekoracje powstały według projektów Tylmana¹¹.

Głównym elementem dekoracji galerii są bogate obramienia na ścianach, przeznaczone do umieszczenia obrazów namalowanych na płótnie. Większe, naprzeciw okien i na krótszych bokach, mają postać podwójnej profilowanej ramy, oplecionej liśćmi akantu lub lauru, z towarzyszącymi motywami kartuszowych wolut i groteskowych masek. Obramieniom towarzyszą kartusze, u dołu wyłamujące zewnętrzne ramy lub wkomponowane w zwieńczenia portali, flankowane przez figurki puttów o zróżnicowanych pozach i gestach. Mniejsze, pojedyncze ramy, ozdobione wolutami i akantem, rozmieszczono pomiędzy oknami. Portale mają formę gładkich obramień ujętych spływami wolutowymi zwieńczonymi przez uskrzydłone główki. Podtrzymują one odcinki gzymsu, na których umieszczono putta, flankujące kartusze górą nawinięte na ramy obrazów. Wysokie okna wyposażono w profilowane

7 Mossakowski 1973, s. 227–228.

8 Majewski 1996, s. 62.

9 Mossakowski 1973, s. 227–229.

10 Miłobędzki 1980, s. 378.

11 Majewski 1996, s. 44.

obramienia z uszakami, górą przerwane przez kartusze, które mieszczą popiersia ozdobione liśćmi akantu i girlandami kwiatów lub rogami obfitości, a także dwudzielny herb Lubomirskich i Ostrogskich na tle panopliów. Sufit (pierwotnie może również ozdobiony stiukami) obwiedziono wąską fasetą, zdobioną liśćmi laurowymi. W narożnikach towarzyszą jej akantowe kartusze z motywem główek, spod których, na chuście związanej w udrapowane kokardy, zwieszają się pęki owoców. Dekoracji dopełniają umieszczone w narożach konsolki z motywem maski i płaskie ornamenty roślinne we wnękach okiennych.

W pomieszczeniu sąsiadującym z galerią od pd. zach. portale mają profilowane obramienia, w górnej części ozdobione kartuszami i zwieńczone gzymsem, na którym umieszczono większe kartusze z motywami roślinnymi, flankowane przez putta wyrastające z liści akantu. Szeroką fasetę ozdobiono mięsistą roślinną wicią. W jej narożach umieszczono akantowe kartusze z profilowymi wizerunkami głów w wieńcach laurowych. Bogatą dekorację ma narożny kominek z okapem ozdobionym wicią roślinną i bogatym, dwukondygnacyjnym zwieńczeniem z kartuszem, liśćmi akantu i figurkami puttów.

Portal gabinetu w baszcie zach. ma dekorację skomponowaną podobnie jak w sąsiednim pomieszczeniu. Okna zdobią uszakowe obramienia zwieńczone kartuszami z parami puttów, ponad którymi umieszczono liściaste girlandy i figury orłów. Po bokach tej kompozycji, na uszakach, ustawiono wazony z kwiatami. Wnęki okienne wypełnia płaska dekoracja roślinna. Nad kominkiem, którego okap ozdobiono wicią akantu, umieszczono dekorację w formie chusty podtrzymywanej przez putta, na tle której znajduje się medalion z reliefowym przedstawieniem obejmującej się pary. Faseta ma formę fryzu złożonego z wolutowych wsporników ozdobionych maskami, między którymi rozpięto liściaste girlandy.

Dekoracji sztukatorskiej nie ograniczono tylko do traktu pn.-zach. W hallu skrzydła pn.-wsch. zachowała się supraporta z popiersiem kobiety w medalionie otoczonym przez liście akantu i fragmenty kartusza oraz roślinna dekoracja wnęk okiennych. Z przekazów ikonograficznych jest także znana dekoracja w sali sąsiadującej z galerią i gabinetem zach.¹² Jej górna część była ozdobiona wizerunkami puttów unoszących kotarę (stanowiących może część sceny *Wenus odkrywana przez Chronosa*) i wspierała się na parach pełnoplastycznych figur atlantów.

Całość dekoracji odznacza się dużą plastycznością, precyzją wykonania i oryginalną kompozycją, której osnowę stanowią obramienia otworów i malowideł,

12 Majewski 1996, s. 54.

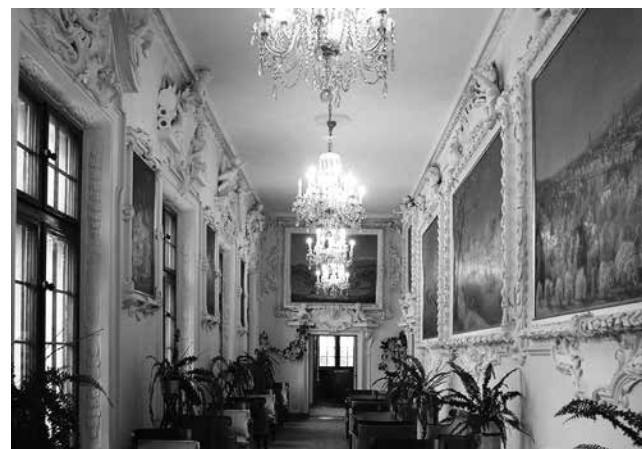
zastępujące artykulację porządkową. Z powodu dużego stopnia zniszczenia, który wymusił daleko idącą ingerencję konserwatorską, trudno ocenić styl rzeźby figuralnej. Niewątpliwie jednak partie ornamentalne cechuje wysoki poziom wykonania i pomysłowość w łączeniu ornamentu kartuszowego, akantowego i różnorodnych motywów roślinnych.

Zbliżone motywy dekoracyjne występują w projektach Tylmana z Gameren i chociaż ich dyspozycja jest na ogół odmienna, wpływu koncepcji tego architekta na ukształtowanie wnętrz baranowskich nie da się wykluczyć. Zakres kompetencji projektanta i wykonawcy oraz ich wpływ na ostateczną formę wystroju zapewne różnił się w poszczególnych przypadkach.

Dekoracja zamku w Baranowie jest dziełem nietypowym również pod względem zastosowanych motywów dekoracyjnych. Jej ornamentyka wykazuje związki ze środowiskiem warszawskim. Bliska jest jej zwłaszcza sztukateria kościoła na Czerniakowie i kaplicy Kotowskich przy kościele Dominikanów, a ozdoby faset są być może zależne od pałacu w Wilanowie. Spośród dzieł świeckich dekoracji baranowskiej najbliższy jest chyba wystrój pałacu Bielińskich w Otwocku Wielkim, gdzie również znaczną rolę kompozycyjną odgrywają obramienia, a występuje też dekoracja z owoców wiszących na chuście w narożniku wnętrza. Powyższe podobieństwa wydają się jednak zbyt ogólne, by pozwalały na wciągnięcie wniosków atrybucyjnych. Można jedynie przypuszczać, że dekoracja baranowska należy do stosunkowo rzadkich przykładów zatrudnienia w Małopolsce artystów z kręgu warszawskiego.



2.1.1 Galeria, wnętrze od pd. zach., stan przed r. 1956



2.3 Galeria, wnętrze od pd. zach.



2.2 Pokój między galerią a gabinetem zach., okap kominka



2.4 Pokój między galerią a gabinetem zach., narożnik fasety

2.5 Galeria, obramienie na ścianie pd.-zach.



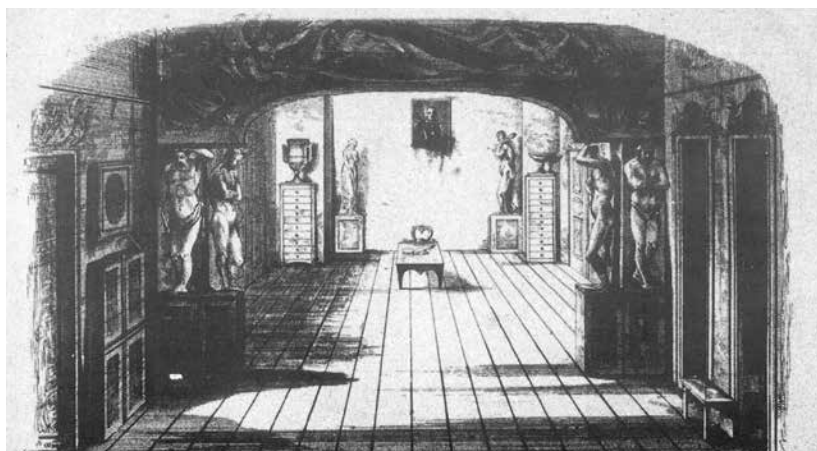
2.6. Gabinet w baszcie zach., dekoracja nad kominkiem



2.7. Galeria, dekoracja nad oknem



2.8. Pokój między galerią a gabinetem zach., nadproże



2.9. Sala Pod Gigantami, stan z I. poł. w. XIX

3. Bielany koło Krakowa, kościół Kamedułów p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny

Rachunki z r. 1633 dotyczące dekoracji kaplicy Królewskiej opublikował Jan Ptaśnik. Zanotowano w nich m.in. wydatek 200 złp „sztukatorom od wyprawienia tey kaplice sztukiem z alabastru mełtego” oraz osobno – wypłatę 90 złp „Philibertowi sztukatorowi za herb K. I. M. in facie tey kaplice”. Na podstawie tych wzmianek Ptaśnik uznał, że sztukator Filibert wykonał nie tylko kartusz nad wejściem do kaplicy, ale również dekorację jej sklepienia¹³.

Hipotezę o zatrudnieniu na Bielanach Falconiego postawił Adam Bochnak, który zaliczył dekoracje pary kaplic podwieżowych do prac wykonanych przez warsztat tego sztukatora na zlecenie Stanisława Lubomirskiego. Stiuki miał wykonać pomocnik mistrza¹⁴. Adam Małkiewicz wskazał na wzmiankę o zaangażowaniu w r. 1630 sztukatora i budowniczego królewskiego Jana, wspomnianego w testamencie Mikołaja Wolskiego i być może tożsamego z Falconim¹⁵. Kolejne wiadomości odnalazł Jacek Gajewski. Dotyczą one m.in. zatrudnienia sztukatorów Dominika i Hieronima, co stało się w I. 20. XVII w., czyli prawdopodobnie niedługo po ukończeniu prac budowlanych¹⁶.

Ustalenia wcześniejszych badaczy podsumował Adam Miłobędzki. Jego zdaniem dekoracja sztukatorska kaplicy Królewskiej, związana w całości ze sztukatorem Filibertem, jest najwcześniejsza i stanowiła wzór dla później ozdabianych wnętrz, jej formy są zaś wynikiem połączenia nowocześniejszych wpływów włoskich z tradycją ramowych kompozycji Trevana. Natomiast sztukaterie w kaplicy św. Sebastiana uznał on za prymitywne naśladownictwo dzieł Falconiego¹⁷. Gajewski w swojej późniejszej publikacji przyjął poglądy Bochnaka i opowiedział się za przypisaniem projektu sztukaterii podwieżowych Falconiemu, rzekomo wspomnianemu w bielańskich archiwaliach. Dekoracje miały zostać zrealizowane przez słabych, zaangażowanych sezonowo sztukatorów, wśród których badacz ten wyróżnił dwóch ornamentalistów i jednego figuralistę. Jedynie dwa pilastry hermowe z popiersiami atlantów oraz płyciny z ornamentem akantowym i główkami kobiecymi miały zostać wykonane osobiście przez Falconiego¹⁸. Mariusz Karpowicz, który początkowo uznał dekoracje

¹³ Ptaśnik 1915.

¹⁴ Bochnak 1925, s. 11–12.

¹⁵ Małkiewicz 1972, s. 91.

¹⁶ Gajewski 1976 s. 374.

¹⁷ Miłobędzki 1980, s. 165, 219.

¹⁸ Gajewski 1993, s. 69.

kaplic św. Benedykta i św. Krzyża za dzieła tego sztukatora¹⁹, przyjął następnie ustalenia Gajewskiego²⁰. Ostatnio Peter Fidler zauważył, że wzmiankowany na Bielanych sztukator Filibert może być tożsamy z Filibertem Lucchesem – wybitnym architektem czynnym głównie w Austrii i na Węgrzech²¹.

*

Budowę pierwszego w Polsce eremu kamedulskiego rozpoczęto z fundacji Mikołaja Wolskiego, marszałka wielkiego koronnego w r. 1605. W r. 1609 ukończono budowę eremitorium i poświęcono plac budowy kościoła. Prace, przerwane przez katastrofę budowlaną, podjęto w r. 1618 pod kierunkiem Andrei Spezzy. W l. 20. ukończono budowę kościoła i przystąpiono do dekoracji i wyposażania wnętrza, z czym prawdopodobnie wiązały się pobyt na Bielanych Wenantego z Subiaco oraz zatrudnienie sztukatorów Dominika i Hieronima. Pod koniec lat 20. wykańczano zabudowania gospodarcze i mieszkalne, a także kończono prace budowlane przy kościele i montowanie kamieniarki fasady. W r. 1630 zmarł Mikołaj Wolski, który na kontynuatora swej fundacji wyznaczył Jerzego Zbaraskiego, a na jej opiekunów parę królewską oraz wojewodów – ruskiego, Stanisława Lubomirskiego i krakowskiego, Jana Magnusa Tęczyńskiego. Kościół konsekrowano w r. 1642, ale po tej dacie kontynuowano prace nad wystrojem i wyposażeniem kapitułarza oraz dekoracją kolejnych par kaplic. Niektóre z nich ciągnęły się do przełomu XVII i XVIII w.²² Sztukaterie kaplicy Królewskiej powstały w r. 1633²³. Według inskrypcji na portalu kaplica św. Sebastiana została ozdobiona w r. 1642 przez Stanisława Lubomirskiego, a napis znajdujący się kiedyś przy wejściu lub we wnętrzu kaplicy św. Romualda głosił, że w r. 1648 udekorował ją swoim kosztem rajca krakowski Rafał Delpacy²⁴.

Pomimo wielu znaczących odkryć archiwalnych pewnych wiadomości o autorach dekoracji sztukatorskiej kościoła na Bielanych jest bardzo niewiele. Żadne wzmianki dotyczące autorów sztukaterii nie zostały odnalezione w archiwum klasztornym. Wiadomo jedynie, że kartusz nad arkadą kaplicy Królewskiej jest dziełem sztukatora Filiberta. Przekonanie niektórych badaczy o zatrudnieniu na Bielanych Falconiego opiera się jedynie na wzmiance o sztukatorze Janie, którego tożsamość z Falconim nie została potwierdzona, a zakres jego prac pozostaje

19 Karpowicz 1983, s. 100.

20 Karpowicz 2002 a, s. 194.

21 Fidler 1998 a, s. 770.

22 Gajewski 1976, s. 374–376.

23 Ptaśnik 1915.

24 Tomkowicz 1906, s. 21.

wyłącznie w sferze domysłów. Niejasna jest również rola sztukatorów Dominika i Hieronima, zatrudnionych w l. 20. Jedynie chronologia prac w kościele pozwala przypuszczać, że ci nieznani skądinąd artyści dekorowali główną przestrzeń świątyni, ponieważ prace przy kaplicach rozpoczęto prawdopodobnie dopiero w następnej dekadzie.

Skromne, nie wzmiankowane dotychczas w literaturze dekoracje znajdują się również poza kościołem. Geometryczne obramienia z profilowanych listew ujętych ornamentem roślinnym zdobią sklepienia kapitułarza, zakrystii, a także przylegającego do niej lawaterza i niewielkiej kaplicy św. Józefa, której sklepienie pokrywają listwowe kasetony. W budynku furty, po bokach bramy umieszczono wypełnione malowidłami profilowane obramienia płycin, zwieńczone wydatnym gzymsem, których forma powtarza kamienne obramienia okien wież. W pd.-wsch. pomieszczeniu na piętrze budynku foresterii zachował się ozdobiony stiukiem kominek z paleniskiem ujętym w rozciągnięte okuciowe spływy zakończone wolutami i dużym kartuszem na okapie²⁵.

3.1. Dekoracja architektoniczna nawy i prezbiterium

sztukatorzy Dominik i Hieronim (?), lata 20. XVII w. (?)

W stiuku wykonano część dekoracji architektonicznej wnętrza kościoła. Jońskie kapitele ozdobiono uskrzydłonymi główkami (w prezbiterium i przy łuku tęczowym nieco większymi od pozostałych) oraz podwieszonymi do wolut kwiatowo-owocowymi girlandami, a gzymсы i architrawy wyposażono w ozdobne profilowania. W partii fryzu umieszczono obramienia otworów corett i nawiązujące do nich płyciny, złożone z cienkich kartuszy i ornamentów roślinnych ujętych wolutami, na które nałożono uskrzydłone główki.

Do dekoracji architektonicznej nawy należą również zdobienia arkad prowadzących do kaplic. Ich uskokowe archiwolty obramiono zdobioną listwą, podłuczka podzielono na kasetony wypełnione malowidłami, a środkowe z nich ujęto dodatkowo w podwójny kartusz ozdobiony główkami, których formy są bardzo zbliżone do użytych w kapitelach.

25 Ornament na fryzie nad paleniskiem dodano zapewne na przełomie XIX i XX w. Za informację o tym kominku dziękuję dr. Jerzemu Żmudzińskiemu i mgr Elżbiecie Olko.

3.2. Płaskorzeźby w nawie ok. 1633 (?)

Na ścianach wsch. przeszła nawy umieszczono stiukowe płaskorzeźby przedstawiające świętych pustelników Antoniego i Ora. Tę ostatnią kompozycję oparto na rycinie z cyklu *Solitudo Sive Vitae Patrum Eremicolarum*, wykonanego przez Johanna i Raphaela Sadelerów według rysunków Martena de Vosa. Obydwu eremitów ukazano odzianych w habity, modlących się na klęczkach przed pustelniami. Św. Or (na ścianie pn.) klęczy nad książką rozłożoną przed domkiem urządzonym w wydrążonym pniu drzewa, przykrytym drewnianym daszkiem i liśćmi. W jego wnętrzu widać pryczę, nad którą na półeczce stoi płaskorzeźba przedstawiająca *Pietę*²⁶. Na pierwszym planie, przed postacią mnicha, leżą rozłożone warzywa, a obok niego gałęzie. Za nim stoi dzban, do którego kapie woda wypływająca spod korzeni. Pejzażowe tło stanowią pagórki porośnięte schematycznie przedstawionymi drzewami.

W przeciwległej płaskorzeźbie – Św. Antoni, o rysach starca z długą brodą, został przedstawiony z rękami złożonymi na piersi i wzrokiem skierowanym ku zachmurzonemu niebu, z którego pada na niego snop światła. Święty modli się przed grotą, w której wnętrzu śpi jego towarzysz. Za plecami świętego przedstawiono świnię, a przed nim drobne rośliny. Z tyłu ukazano wysoki las rosnący nad rzeką, za którą otwiera się rozległy pejzaż z wieżową budowlą na tle szczytów górskich.

W obu reliefach wyraźne są wartości malarskie, wzmożone jeszcze przez efekty światłocieniowe. Anatomię ukazano poprawnie, a rośliny i pejzażowe tła cechuje duża dbałość o szczegóły. O wysokim poziomie artystycznym świadczy również umiejętne różnicowanie głębokości reliefu. Samodzielne stiukowe kompozycje, trafnie określone przez Tomkowicza jako „płaskorzeźbione obrazy”²⁷, pozostają dziełami odosobnionymi. Jedynym elementem pomocnym w określeniu ich autorstwa jest sposób modelowania postaci ludzkich, a zwłaszcza rysów twarzy, które są bardzo zbliżone do postaci świętych i herm w kaplicach podwieżowych.

3.3. Kartusz nad arkadą kaplicy Królewskiej sztukator *Filibert*, 1633

Nad wejściem do kaplicy umieszczono kartusz z polskim godłem ozdobionym herbem Wazów i orderem Złotego Runa, podtrzymywany przez antytetyczne figury

²⁶ Na grafice ukazano w tym miejscu relief przedstawiający *Matkę Boską z Dzieciątkiem*.

²⁷ Tomkowicz 1906, s. 16.

aniołów o szeroko rozpostartych skrzydłach, wielkością zbliżone do człowieka, odzianych w rozwiane, miękko drapowane szaty.

3.4. Kaplice p.w. św. Władysława i Bonifacego (św. Benedykta, Królewska) i św. Romualda (Delpacowska)

1633

W centrum kompozycji wąskiego kolebkowego sklepienia wydzielono pole w kształcie krzyża greckiego, ujęte w kartusze, rozcięte w wydłużone pasy, z których zwieszają się chusty związane w symetryczne pętelki, na których zawieszono kompozycje z motywów roślinnych. Poniżej znajdują się dwa obszerne kwadratowe obramienia z uszakami, mieszczące ośmioboczne pola obrazowe. Ich podstawy stanowią prostopadłe ustawione woluty, pomiędzy którymi wkomponowano kartusze zdobione przez główki przybrane udrapowaną chustą. Obramienia ujęto niewielkimi hermami, u dołu przechodzącymi w ornament liściasty, i zwieńczono fragmentami przyczołka, na których przedstawiono figurki puttów, a pomiędzy nimi niewielkie kartusze. Kolebkę sklepienia wspierają gurdy podzielone listwą na wydłużone kasetony ozdobione wicią roślinną z motywem główek z chustami i liściastych rozet. Przy ich nasadach przedstawiono figurki puttów.

Dekoracje tej pary kaplic, wraz z wnętrzami podwieżowymi, prezentują najwyższy poziom artystyczny. Zwraca uwagę przede wszystkim ich przemyślana kompozycja, której elementy, mimo różnorodnej funkcji i genezy, harmonijnie łączą się z sobą. Charakterystyczną jej cechą jest przewaga obramień architektonicznych nad kartuszami, co łączy to dzieło ze stiukami w gabinetach wawelskich. Opracowanie anatomii puttów również odznacza się poprawnością i dużą dbałością o szczegóły. W opracowaniu włosów poszczególnych główek występują jednak znaczne różnice, co sugeruje, że przy wykonaniu tej dekoracji współpracowało kilku artystów. Stiuki w kaplicy św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima są nieco słabsze, zwłaszcza w partiach figuralnych.

3.5. Kaplice p.w. św. Jana Chrzciciela (śś. Janów) i św. Piotra i Pawła ok. 1633 (?)

Kompozycyjną osnowę dekoracji sklepień stanowią trzy malowidła w kwadratowych polach, ujęte w połączone z sobą, bogato profilowane uszakowe ramy. W wąskich pasach pomiędzy nimi przedstawiono groteskowe uskrzydłone postacie o nagich kobiecych torsach, dołem przechodzących w wić roślinną, wzbogacone o drobne,

pięciopłatkowe kwiatki. Ornament kartuszowy ograniczono tu do niewielkich abstrakcyjnych elementów nad głowami postaci, na które nałożono liściaste pióropusze. W wydłużonych kasetonach gurtów umieszczono również motywy roślinne oraz uskrzydłone główki, kompozycje z owoców i wypełnione nimi wazony.

3.27, 3.28

Dla środkowej pary kaplic jest charakterystyczna zwartość i tektoniczność dekoracji, w której nie zastosowano rzeźby pełnoplastycznej ani kartuszowych obramień, a listwowe płyciny, zdecydowanie dominujące nad dekoracją figuralną, przypominają jeszcze zdobienia z poprzedniego okresu.

3.6. Kaplice p.w. św. Anny (Zwiastowania Najśw. Marii Pannie) i św. Michała ok. 1633 (?)

3.29, 3.30

Na sklepieniach tej pary kaplic rozmieszczono po trzy ośmioboczne pola wypełnione malowidłami. Tło dla środkowego z nich stanowią liście ujęte w obramienie z porożcinanych elementów kartuszy wzbogaconych o skrzydlate główki. Pola boczne ujęto w zewnętrzne listwowe obramienia z uszakami, które wypełniono girlandami na chustach i główkami o szeroko rozpostartych skrzydłach. Pod nimi umieszczono owocowe girlandy zawieszane na fragmentach kartuszy, a po bokach – skrzydlate główki przechodzące w spływy wolutowe. Gurty ozdobiono wicią z motywem kwiatków.

3.31, 3.32

W dekoracji tej pary kaplic zwraca uwagę nietypowe zastosowanie ornamentu kartuszowego, który służy raczej do wypełniania pól niż jako obramienie płaszczyzn. Podstawę kompozycji stanowią, podobnie jak na sklepieniach poprzedniej pary kaplic, listwowe obramienia, a dekoracja – mimo większej dynamiki – jest płaska i ściśle podporządkowana architekturze.

3.7. Kaplice p.w. śś. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima (św. Krzyża) oraz św. Sebastiana ok. 1633 (?)

Do kaplic prowadzą marmurowe portale, ponad którymi wkomponowano prostokątne płyciny obramione stiukową listwą. W tej nad wejściem do kaplicy św. Sebastiana umieszczono figurki aniołków, trzymające kartusz z herbem Szreniawa.

3.14

Wnętrza poprzedzono niewielkimi przedsionkami, których artykulację stanowią kompozytowe pilastry, podtrzymujące wyłamane nad nimi bezarchitrawowe belkowanie. Pilastry ustawione przy dłuższych ścianach podtrzymują gurty

podzielone na listwowe kasetony, na których wspiera się kolebkowe sklepienie. Dłuższe ściany ożywiono płycinami zwieńczonymi przez skrzydlate główki przybrane chustami. Na ścianach tarczowych umieszczono płyciny obramione porożcinanym kartuszem, u dołu zwiniętym w woluty przybrane akantem, a u góry zwieńczonym zwierzęcą maską. Sklepienia ozdobiono ramami z bogato profilowanych listew, wspartych na spływach i zwieńczonych kartuszami. Ramy są ujęte przez kobiece półpostacie, u dołu przechodzące w akantową wić. Całe pole obramiono dodatkowo meandrem *chien courant*. Wąskie przejścia między przedsionkami i kaplicami zdobią uszakowe płyciny w profilowanych obramieniach, spięte niewielkimi kartuszami.

3.15

Kaplice mają rzut kwadratu o lekko ściętych narożach, w których od strony wejść umieszczono zdwojone kompozytowe pilastry. Do ich trzonów dostawiono plastyczne hermy o męskich torsach, wielkością zbliżonych do człowieka, z rękami złożonymi na piersiach. W kaplicy św. Sebastiana ukazano mężczyzn bez zarostu, z których jeden spogląda do wnętrza, a drugi podnosi wzrok na sklepienie. W przeciwległej kaplicy przedstawiono brodatego starca o bujnych włosach i wąsatego mężczyznę z ogoloną głową i oseledcem. Na ścianach, po bokach pilastrów, umieszczono płyciny wypełnione liściastą wicią, pośrodku których wkomponowano kobiece główki w podwikach. Powyżej, po bokach kapiteli, umieszczono uskrzydłone główki. Ściany tarczowe wokół okien oraz odpowiadające im płyciny w ścianach wejściowych wypełniono wicią i zwieńczono niewielkimi kartuszami. Pendentywy od strony osi kościoła zdobią postacie Św. Marka i Św. Łukasza (w kaplicy św. Sebastiana) oraz Św. Hieronima i Św. Augustyna (w przeciwległym wnętrzu). Można przypuszczać, że ich dopełnienie stanowiły kiedyś wizerunki śś. Mateusza i Jana oraz Ambrożego i Grzegorza, które usunięto w związku z ustawieniem w kaplicach większych ołtarzy, podobnie jak dwie pary herm. Świętych ukazano z ich atrybutami, siedzących w zróżnicowanych pozach, trzymających księgi. Strefy podkopułowe wieńczy fryz ozdobiony skrzydlatymi główkami i wicią, której w kaplicy św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima towarzyszą niewielkie plastyczne postaci. Czasze kopuł podzielono listwami na osiem pól, na przemian większych i mniejszych, rozmieszczonych wokół środkowego okręgu. Mniejsze pola mieszczą w dolnej części owalne otwory okienne, ujęte w grube, plastyczne kartusze, zwieńczone wspornikami, na których stoją figurki puttów unoszących nad głowami muszle. Większe pola wypełniono w całości grubymi kartuszami, u dołu i u góry ozdobionymi przez skrzydlate główki, a po bokach wzbogacone o wazony, cekiny i pęki owoców na

3.2, 3.4

3.1, 3.2

3.3, 3.4

3.5

3.6, 3.7

3.8

3.9, 3.11

3.10

chustach. Centralne pole otacza wieniec z analogicznych motywów i niewielkich kartuszy (w kaplicy śś. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima) lub osobne płyciny z owocami na chustach i fragmentami kartuszy (w kaplicy św. Sebastiana).

Dekoracje kaplic podwieżowych należą do najwybitniejszych w Polsce dzieł sztukatorstwa z I. poł. XVII w. Na uwagę zasługuje nie tylko ich przemyślana kompozycja, harmonijnie łącząca elementy architektoniczne i dekorację rzeźbiarską, ale także niespotykana wcześniej plastyczność oraz najwyższy poziom artystyczny partii figuralnych. Narożne hermy to jedne z najwcześniejszych figur ze stiuku o tej skali. Nowatorstwo postaci świętych w pendentywach polega m.in. na ich stopniowym „wychodzeniu” z tła aż do partii pełnoplastycznych.

Rysy twarzy postaci świętych i herm w obu kaplicach są zbliżone. Charakterystyczne są dla nich szerokie twarze o wystających kościach policzkowych, regularne rysy i długie, proste nosy, zbliżone do postaci aniołów nad arkadą kaplicy Królewskiej. W obu kaplicach podobny jest również sposób opracowania aktów, które charakteryzuje poprawność anatomiczna, zarówno w przypadku puttów, jak i herm – w tych ostatnich połączona z idealizacją, widoczną zwłaszcza w kaplicy św. Sebastiana, gdzie figury są smuklejsze i staranniej opracowane. Hermy w kaplicy św. Krzyża są bardziej krępe, a nieco słabsza figura brodacza – opracowana bardziej schematycznie. Również figurki puttów i główki wykazują różnice widoczne zwłaszcza w opracowaniu włosów. Te odmienności, zauważone przez wcześniejszych badaczy, są jednak na tyle drobne, że nie mogą świadczyć o autorstwie innych warsztatów, ale raczej sugerują współpracę kilku figuralistów w obrębie jednego zespołu sztukatorów.

Do charakterystycznych motywów dekoracyjnych tej pary kaplic należą przede wszystkim putta trzymające muszle, znane ze sztukaterii kaplicy ordynackiej przy kolegiacie w Zamościu oraz z przęsła krzyżowego kościoła Karmelitów w Nowym Wiśniczu. Zastosowanie kobiecych półpostaci wyrastających z wici roślinnej łączy kaplice podwieżowe z pierwszą parą od wschodu oraz wskazuje na związki z dziełem zagranicznym – salą w zamku Bernstein, dekorowaną prawdopodobnie przy udziale Filiberta Lucchese²⁸. Na Bielanach, podobnie jak w owej rezydencji, zastosowano niewielkie kartusze o zbliżonej stylizacji oraz uszakowe płyciny zwieńczone przez główki i chusty.

28 Fidler 1998 a.

*

Kwestia autorstwa sztukaterii bielańskich jest wyjątkowo skomplikowana, a próby jej rozwikłania można podjąć jedynie na poziomie dość abstrakcyjnych spekulacji. Pewne jest jedynie, że powierzchowna analiza dekoracji w kaplicach podwieżowych – która doprowadziła Bochnaka do przypisania ich pomocnikowi Falconiego – była ograniczona do wskazania form obiegowych i należy ją zdecydowanie uznać za błędną. W potwierdzonych dziełach tego sztukatora jednolitemu zespołowi motywów towarzyszy bardzo zbliżony sposób ich opracowania, a zwłaszcza identyczny modelunek główek anielskich, od których wyraźnie różnią się formy stiuków bielańskich, zarówno w kaplicach podwieżowych, jak i w pozostałych wnętrzach.

Spośród licznych sztukaterii bielańskich można wyróżnić kilka nieco odmiennych grup. Najwcześniejszą stanowią zapewne architektoniczne dekoracje nawy i prezbiterium, wraz z obramieniami coretti, a także dekoracje arkad wszystkich kaplic przynawowych, które wykonano z użyciem tych samych sztanc. Ze względu na ściśle architektoniczny charakter tych skromnych zdobień można przypuszczać, że powstały one najwcześniej, bezpośrednio po zakończeniu prac budowlanych, a zatem ich wykonanie można hipotetycznie odnieść do wzmianki o zatrudnieniu sztukatorów Dominika i Hieronima, którzy pracowali na Bielanach już w I. 20. XVII w.

Z rachunków opublikowanych przez Ptaśnika wiadomo, że dekoracja kaplicy Królewskiej powstała w r. 1633. Wobec niemal identycznych form w przeciwległej kaplicy św. Romualda, w której użyto tych samych sztanc, wątpliwości budzi przekaz o jej ozdobieniu dopiero w r. 1648. Trudno przypuszczać, żeby ci sami artyści, którzy dekorowali kaplicę Królewską, tak dokładnie powtórzyli swoje dzieło po piętnastu latach. Bardziej prawdopodobne jest odniesienie owej wzmianki do wykonania ołtarza, malowideł bądź też innych elementów wystroju i przyjęcie, że stiuki powstały współcześnie z kaplicą Królewską. Zapewne tak samo należy traktować przekaz o ozdobieniu kaplicy św. Sebastiana w r. 1642. Można więc przypuszczać, że wszystkie dekoracje kaplic powstały w zbliżonym czasie, ok. r. 1633.

Stiuki powstałe w ramach tej drugiej fazy również nie są jednorodne. Specyficzny charakter mają dekoracje dwóch środkowych par kaplic, w których nie zastosowano rzeźby figuralnej, a ornamenty cechuje płaskość i daleko posunięta stylizacja. Charakterystyczny jest też modelunek główek anielskich o włosach zebranych w drobne, spiralne loki. Odmienności środkowych kaplic podkreśla też użycie innych niż we wsch. parze elementów prefabrykowanych, stosowanych do wykonania profilowań listew. Wzory ze wsch. i środkowych par kaplic spotykają się

za to we wnętrzach podwieżowych, co sugeruje, że przy ich ozdabianiu skorzystano z pomocy ornamentalistów pracujących w sąsiednich wnętrzach. Jest to również ważny argument za wspólnym datowaniem prac przy wszystkich kaplicach. Można więc przypuszczać, że zasadnicze prace sztukatorskie na Bielanach zostały przeprowadzone przez dwa warsztaty sztukatorskie, które ściśle ze sobą współpracowały.

69 Sztukaterie środkowych par nie mają bliskich analogii, jednakże charakterystyczne opracowanie ornamentu kartusowego wykazuje zbieżności z dekoracją kościoła w Rytwianach. Jest więc bardzo prawdopodobne, że do dekoracji tego drugiego kościoła w kamedulskiego zatrudniono część artystów pracujących przy ozdabianiu pierwszej w Polsce świątyni zakonu.

Najwyższym poziomem artystycznym, biegłością wykonania partii figuralnych i przemyślaną kompozycją wyróżniają się kaplice wschodnie i podwieżowe, a także reliefy w nawie, przedstawiające modlących się zakonników. Dekoracje obu zewnętrznych par kaplic prezentują różne schematy kompozycyjne, co zapewne częściowo wynika z odmiennego kształtu wnętrz. Łączy je jednak podobna stylizacja ornamentów roślinnych i antropomorficznych oraz modelunek figur, które są bardziej poprawne niż raczej sztywne i mało przekonujące anioły trzymające kartusz. Z kolei reliefy w pendentywach kaplic podwieżowych są bardzo zbliżone do płaskorzeźb w nawie, ale ze względu na ich odmienny charakter i różną kompozycję trudno ostatecznie rozstrzygnąć, czy zostały wykonane przez tego samego mistrza. Trudno więc rozstrzygnąć, czy na Bielanach pracował jeden figuralista czy może było ich kilku. W świetle dość enigmatycznych źródeł w takim charakterze występuje sztukator Filibert, który wykonał kartusz nad kaplicą Królewską wraz z trzymającymi go postaciami aniołów, jednak jego udział w wykonaniu innych partii dekoracji pozostaje wyłącznie przypuszczeniem.

Spośród zagranicznych sztukaterii wiązanych z Filibertem Lucchesem do podkrakowskiego dzieła zbliżona jest dekoracja sali rycerskiej w zamku Bernstein. Powstała ona na zlecenie Adama Batthánya, który kupił zamek w r. 1644. Z jego korespondencji z Lucchesem wiadomo, że ów artysta dostarczył projekty dekoracji i sprowadził jej wykonawców z Wiednia. W jednej z wnęk okiennych znajduje się napis „Bebe Laczko Anno 1653” interpretowany jako sygnatura jednego z wykonawców. Dla Batthánya ozdobiono też stiukami kaplicę zamku Rechnitz, za co w r. 1641 zapłacił on 550 fl. sztukatorowi Filibertowi, utożsamianemu z Lucchesem²⁹. Również w Polsce artysta ten mógł pracować jako projektant dekoracji oraz organizator

29 Schemper 1983, s. 90–91.

i kierownik ekipy złożonej z kilku warsztatów sztukatorskich, ale wobec niedostatku źródeł trudno rozstrzygnąć, czy to właśnie on pełnił taką funkcję na Bielanach.

*

63.2
76
Wiele wspólnych motywów łączy też dekoracje bielańskie ze sztukateriami w prześle krzyżowym kościoła Karmelitów w Wiśniczu oraz w kaplicy ordynackiej w Zamościu, wykonanymi przez tego samego anonimowego artystę. Są to przede wszystkim putta dźwigające nad głowami muszle w kaplicach podwieżowych, ale również zbliżone rysy twarzy postaci w obu skrajnych parach kaplic. Wspólną cechą stiuków bielańskich i zamojskich (o wiśnickich można wnioskować jedynie na podstawie fotografii archiwalnych) jest też najwyższy poziom rzeźby figuralnej, który zdecydowanie wyróżnia te dzieła na tle innych współczesnych dekoracji. Powyższe zbieżności pozwalają przypuszczać, że autor wspomnianych dekoracji w Wiśniczu i Zamościu był w jakiś sposób związany ze sztukatorem Filibertem albo nawet, że to ta sama osoba, ale takiego przypuszczenia nie da się niestety udowodnić.

Szerszy kontekst dla sztukaterii bielańskich stanowią dekoracje wykonane na zlecenie Albrechta Wallensteina. Bielany łączy z jego budowlami przede wszystkim osoba architekta Andrei Spezzy, który pozostawał na usługach czeskiego polityka od r. 1625, ale prawdopodobnie był z nim związany już wcześniej, gdyż pracował dla jego sekretarza Stefana Illgena przy przebudowie zamku w Oldenburgu. Przypisano mu m.in. projekt praskiego pałacu Wallensteina, a także kościoła Kartuzów w Valdicach. Architekt zmarł w Jiczynie 26 I 1628³⁰, możliwe jednak, że związany z nim warsztat sztukatorski działał również później. Wprawdzie dekoracja praskiego pałacu Wallensteina wyraźnie różni się od sztukaterii małopolskich pod względem kompozycji, ale łączy ją z nimi wyraźne pokrewieństwo niektórych motywów dekoracyjnych. Do najbardziej charakterystycznych należą identyczne z bielańskimi klucze arkad w formie spływów wolutowych (np. w dolnej kondygnacji kaplicy pałacu w Pradze), drobne, ale precyzyjnie opracowane kartusze, wywinęte na listwowe obramienia oraz uszakowe ramy ujęte w spływy wolutowe, które przez dodanie główek upodobniono do herm (znane też z Rytwian). Wspomniane podobieństwa, podkreślone również przez użycie bardzo zbliżonych profilowań listew, są kolejnym już argumentem, wskazującym na zależność dekoracji bielańskiej od dzieł czeskich. Pozwalają one przypuszczać, że na Bielanach zatrudniono sztukatorów znających tamtejsze dzieła (zwłaszcza dekorację pałacu Wallensteina), a być może nawet biorących udział w ich wykonaniu.

30 Fidler 2007, s. 88.



3.1. Kaplica św. Sebastiana, narożnik pd.-zach.



3.2. Kaplica św. Sebastiana, herma w narożniku pn.-zach.



3.3. Kaplica św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima, narożnik pd.-wsch.



3.4. Kaplica św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima, herma w narożniku pd.-zach.



3.10. Kaplica św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima, fragment dekoracji kopuły



3.5. Kaplica św. Sebastiana, fragment dekoracji ściany



3.6. Kaplica św. Sebastiana, płaskorzeźba św. Marek w pendentywie

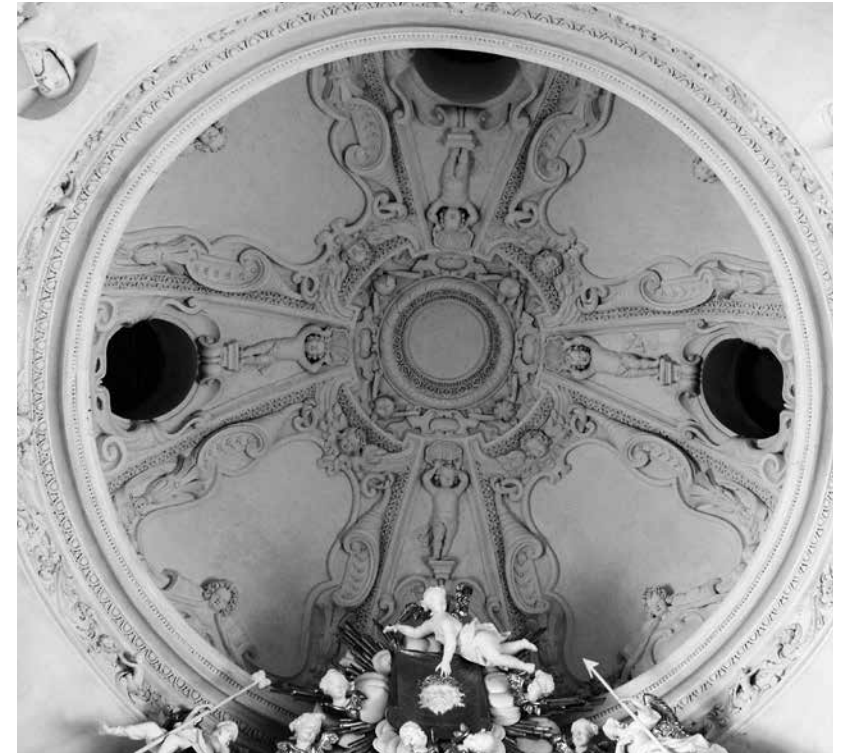


3.7. Kaplica św. Sebastiana, płaskorzeźba św. Łukasz w pendentywie



3.8. Kaplica św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima, płaskorzeźba św. Augustyn w pendentywie

3.9. Kaplica św. Sebastiana, kopuła



3.11. Kaplica św. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima, kopuła



3.12. Płaskorzeźba Św. Or



3.13. Płaskorzeźba Św. Antoniego



3.14. Dekoracja nad portalem kaplicy św. Sebastiana



3.15. Przedsiónek kaplicy św. Sebastiana, sklepienie



3.16. Kominiek w jednym z pomieszczeń foresterii



3.17. Fragment dekoracji podniebia arkady kaplicy św. Jana Chrzciciela



3.18. Wnętrze kościoła



3.19. Obramienie otworu we fryzie nawy



3.20. Kartusz nad arkadą kaplicy Królewskiej



3.21. Sklepienie kaplicy Królewskiej



3.22. Sklepienie kaplicy św. Romualda



3.23. Sklepienie kaplicy Królewskiej, fragment dekoracji



3.24. Sklepienie kaplicy Królewskiej, fragment dekoracji



3.25. Sklepienie kaplicy św. Jana Chrzyciela



3.26. Sklepienie kaplicy św. Piotra i Pawła



3.27. Sklepienie kaplicy śś. Piotra i Pawła, fragment dekoracji



3.28. Sklepienie kaplicy św. Jana Chrzciciela, fragment dekoracji



3.29. Sklepienie kaplicy św. Anny



3.30. Sklepienie kaplicy św. Michała



3.31. Sklepienie kaplicy św. Anny, fragment dekoracji



3.32. Sklepienie kaplicy św. Michała, fragment dekoracji

4. Brzeżany, kaplica pd.-zach. przy kościele zamkowym p.w. Trójcy Św. Warsztat Kaplicy Humieckich przy Kościele Dominikanów w Kamieńcu Podolskim, Mistrz brzeżański, po 1619, przed 1624.

Brzeżański kościół zamkowy, uznany ostatnio za najokazalsze mauzoleum rodowe dawnej Rzeczypospolitej³¹, od dawna budził żywe zainteresowanie krajoznawców i starożytników, a także profesjonalnych badaczy, które zaowocowało obfitą literaturą na temat jego złożonej problematyki artystycznej. Zagadnienia dotyczące dekoracji sztukatorskiej kaplicy pd.-zach. rozpatrywano najczęściej w kontekście brzeżańskiej działalności Jana Pfistera³². Władysław Łoziński, który jako pierwszy wskazał na związki tego artysty z właścicielami Brzeżan i przypisał mu autorstwo nagrobków w kaplicy, uznał również dekorację sztukatorską za jego niewątpliwe dzieło. Stwierdził on, że aby się o tym przekonać, wystarczy spojrzeć na postać *Sprawiedliwości*³³. Taka personifikacja nie została tam jednak przedstawiona, co świadczy o wartości powyższej tezy. Józef Piotrowski uznał, że dekoracja sztukatorska kopuły, zdobienia arkady wejściowej, a także nagrobek trzech Sieniawskich, zostały wykonane później niż pomnik ich ojca, nie przez samego Pfistera, ale według jego projektów, ze zmianą planowanej kompozycji i szczegółów dekoracyjnych³⁴. Do cennych wniosków na temat dekoracji doszedł Mieczysław Gębarowicz, który ustosunkował się sceptycznie do atrybucji Łozińskiego, podkreślając brak analogii dla dekoracji brzeżańskiej wśród innych dzieł związanych z Pfisterem. Zwrócił on też uwagę na dwufazowość dekoracji wnętrza, stwierdzając, że wcześniej powstały zdobienia przyściennych arkad, częściowo zasłonięte przez ołtarz i nagrobek, a prawdopodobnie także podniebia latarni oraz arkady wejściowej, później zaś – sztukateria w czaszy kopuły. Gębarowicz uznał też, że „niektóre szczegóły stylistyczne i ikonograficzne” tej dekoracji przypominają figury z kościoła w Buszcu³⁵.

Jerzy Łoziński, przyjmując tezę Gębarowicza o wtórnym uzupełnieniu dekoracji kaplicy, uznał Pfistera za autora jej drugiej fazy, obejmującej sztukaterie w czaszy, datowane między r. 1627 a l. 40. w. XVII³⁶. Podobne stanowisko zajął Tadeusz Mańkowski, który bardzo wysoko ocenił wartość artystyczną dekoracji. Stwierdził on, że stiuki o doskonale rozplanowanej i harmonijnie przeprowadzonej

31 Nestorow 2007, s. 105.

32 Stan badań nad twórczością Jana Pfistera przedstawiono na s. 518–521.

33 Łoziński 1901, s. 178.

34 Piotrowski 1924, s. 18.

35 Gębarowicz 1962, s. 332. Na temat kościoła w Buszcu zob. Zaucha 2007.

36 Łoziński 1973, s. 244–245.

kompozycji zostały wykonane niezwykle starannie i są dziełem ornamentalnie zwartym i przemyślanym³⁷. Również Adam Miłobędzki uznał autorstwo Pfistera za prawdopodobne, wskazując, iż „dekoracja utrzymana jest niemal w charakterze kamieniarki”. Zauważył też, że jej ornamentyka może się wywodzić ze wzorników niderlandzkich oraz południowoniemieckich³⁸.

Ostatnio badaniom nad fundacjami artystycznymi rodu Sieniawskich poświęcił się Rafał Nestorow, który przeanalizował stan badań na temat brzeżańskiego kościoła zamkowego, najpełniej zrekonstruował jego dzieje, a także omówił treści ideowe budowli i jej wyposażenia³⁹. Podtrzymał on większość starszych atrybucji, uznając Pfistera za autora nagrobków Adama Hieronima Sieniawskiego oraz jego synów, a także dekoracji sztukatorskiej w kopule⁴⁰, w tym ostatnim przypadku nie wykluczając jednak możliwości udziału członków jego warsztatu. Przeciwwstawiał się też hipotezie Gębarowicza o wtórnym uzupełnieniu wystroju kaplicy, stwierdzając, iż „trudno przypuszczać, by nagrobek Adama Hieronima Sieniawskiego oraz dekorację kopuły, której latarnię zdobią jego inicjały, miano wykonać w wiele lat po jego śmierci”. W ten sposób dekorację czaszy i kopuły latarni uznał on za współczesne, sugerując ich datowanie na czas bliższy śmierci Adama Hieronima Sieniawskiego w r. 1619⁴¹, choć w innym miejscu tej samej pracy sztukaterie zadatowano na ok. r. 1640⁴².

*

Kaplicę, ufundowaną przez Katarzynę Kostczankę z przeznaczeniem na miejsce spoczynku jej męża – Adama Hieronima Sieniawskiego, dostawiono do nawy od pd. zach. Budowę rozpoczęto zapewne po śmierci Sieniawskiego, a zakończono najpóźniej w r. 1624, zanim 9 i 1625 akt fundacyjny, mówiący o jej zbudowaniu, został oblatowany w lwowskich aktach ziemskich⁴³. Kaplica pn.-wsch., będąca dość dokładną kopią przeciwległej, została wniesiona dopiero w l. 1729–1730, pod kierunkiem Jakuba de Logau, jako miejsce pochówku Adama Mikołaja Sieniawskiego (zm. 1726), z fundacji jego żony – Elżbiety z Lubomirskich⁴⁴. W starszej kaplicy ustawiono

37 Mańkowski 1974, s. 248, 252.

38 Miłobędzki 1980, s. 221, 320.

39 Nestorow 2006 a, Nestorow 2006 b, Nestorow 2007.

40 Nestorow 2006 a, s. 183; Nestorow 2007, s. 98, 107, 115, 116.

41 Nestorow 2007, s. 107, przyp. 124.

42 Nestorow 2007, s. 98.

43 Nestorow 2006 a, s. 168, 181; Nestorow 2007, s. 87.

44 Nestorow 2006 a, s. 170, 191–192; Nestorow 2006 b, s. 66–67; Nestorow 2007, s. 89, 111.

Na późniejszy czas powstania kaplicy pn.-wsch. zwrócił uwagę Józef Piotrowski, który uznał, że powstała ona współcześnie z przęsłem chórowym (Piotrowski 1924, s. 14, 17).

nagrobek Adama Hieronima oraz potrójny pomnik jego synów (z których ostatni – Mikołaj, zmarł w r. 1636) ufundowany przez ich matkę⁴⁵. Nie są znane żadne przesłanki źródłowe pozwalające na datowanie dekoracji sztukatorskiej kaplicy.

*

Wejście do kaplicy prowadzi przez portal złożony z kanelowanych jońskich pilastrów o szybkach ozdobionych chustami przewieszonymi przez obręcze, podtrzymujących pełne, wyłamane nad nimi belkowanie z kanelowanym fryzem oraz profilowane obramienie arkady z wyróżnionym kluczem. W nadłęczach umieszczono postaci geniuszy dmących w trąby, a powyżej – gzyms zdobiony motywem połączonych rowków wypełnionych łezkami przypominającymi puklowanie. Całość zwieńczono odcinkowym przyczółkiem, przerwany przez wyniesiony na spływach niewielki, trójkątny tympanon. Na gzymsy przyczółka nałożono rozciągnięte spływy wolutowe ozdobione chrząstkami, zawieszając na ich dolnych splotach bujne kompozycje z owoców. Jedynie samo obramienie wejścia zostało odkute z kamienia, natomiast rzeźbiarską dekorację nadłęczy i zwieńczenia wykonano w stiuku, a gzymsy wyprowadzono w cegle, co świadczy o tym, że stanowiły one pierwotną dekorację architektoniczną, przewidzianą już na etapie prac murarskich⁴⁶.

Kamienne węgry arkady wejściowej ozdobiono płaskim ornamentem okucio wym, a jej podłucze – kasetonami z rozetami. Analogiczną dekorację otrzymała wnęka ołtarzowa; odpowiada jej wnęka w ścianie naprzeciw wejścia, której wąskie węgry pozostawiono gładkie, a rozszerzające się ku górze podłucze ozdobiono rozetami wykonanymi w stiuku⁴⁷. Ściany zwieńczono belkowaniem o gładkim fryzie, wyłamanym nad podtrzymującymi je narożnymi wspornikami, złożonymi z baniastej konsolki i zestawionych pod kątem połówek jońskich kapiteli.

Czasza kopuły, a właściwie sklepienie klasztorne, spoczywające bezpośrednio na murach obwodowych i stopniowo przechodzące od rzutu prostokątnego do kolistego, zostało podzielone na osiem pól za pomocą wyprowadzonych w cegle gurtów,

45 Nestorow 2007, s. 101–103. Nagrobek ojca datowano na po r. 1627 (Gębarowicz 1962, s. 311) lub ok. r. 1627 (Nestorow 2006 a, s. 182), a nagrobek synów na przed r. 1641 (Gębarowicz 1962, s. 337–342). Daty te nie mają jednak dostatecznego oparcia w źródłach.

46 Kompozycja tego portalu została dość wiernie powtórzona w obramieniu wejścia do przeciwległej kaplicy, które różni się jednak materiałem. Osiemnastowieczne obramienie wejścia i gzyms wykonano z kamienia, a dekorację uzupełniono w l. 1876–1878 za pomocą iluzjonistycznego malowidła, które pokryło też nawę i prezbiterium.

47 Zmiana materiału mogła wynikać z trudności w dopasowaniu ciosów do zmiennej szerokości podłucza.

ozdobionych szeroką listwą z rozetkami i ujętych kimationowym profilowaniem. Podziały te zbiegają się w otoku kopuły, który ozdobiono czterema wąskimi płycinami wypełnionymi wicią. W większe pola wpisano płaskorzeźbione wizerunki świętych w bogatych obramieniach o dwóch odmianach. Na osiach wnętrza zbudowano je z ornamentu okuciowego przechodzącego w sztywny rollwerk, który stanowi stelaż dla bujnych owocowych girland i festonów zawieszonych na chustach, w zwieńczeniu podtrzymywanych przez półpostaci aniołów. Otoczone nimi prostokątne

4.4

4.5

reliefy przedstawiały śś. *Mikołaja, Michała, Józefa i Franciszka*. W polach przy narożnikach umieszczono zakomponowane w owalu wizerunki śś. *Szymona Stocka, Stanisława Koski, Brygidy Szwedzkiej i Teresy z Ávili*⁴⁸. Otaczają je ornamenty liściaste, przechodzące w małżowinowo-chrzastkowe, o spłoty których opierają się figurki aniołków, chwytających ramy medalionów i trzymających płonące pochodnie. U dołu umieszczono uskrzydłone główki, flankowane przez girlandy wiszące na chustach, a u góry – bogate zwieńczenia w formie kandelabrowych wazonów z kwiatami, ujętych w spłoty ornamentu i mniejsze girlandy na chustach przewieszonych przez obręcze.

4.6, 4.7

4.8

Otwór latarni otoczono wieńcem z liści laurowych. Jej kopułkę wsparto na jońskich filarkach o kamiennych trzonach, posadowionych na wyłamany pod nimi cokole opartym na architrawie i uskokowych wspornikach. Jego wyłamanie ozdobiono okuciem z dużymi rantami i kaboszonami, a między nimi umieszczono kartusze. Całe przestrzenie między filarkami wypełniały okna zamknięte arkadkami z kluczami, w których nadłucza wpisano skrzydlate główki. Wnętrze kopułki podzielono listwami na sześć pól, rozmieszczonych wokół centralnego okręgu z herbem Leliwa i inicjałami odnoszącymi się do Adama Hieronima Sieniawskiego. W pozostałe pola wpisano herby odnoszące się do jego przodków⁴⁹.

W rozplanowaniu sztukaterii zwraca uwagę ściśle podporządkowanie dekoracji rzeźbiarskich listwowym podziałom sklepienia, których kompozycja ma bardzo bliską analogię w dekoracji kopuły kaplicy Humieckich przy kościele Dominikanów

18

48 Na temat wątków ikonograficznych dekoracji zob. Gębarowicz 1962, s. 334 i Nestorow 2006, s. 184. W ostatnich latach kościół zamkowy w Brzeżanach znajdował się w stanie daleko posuniętej ruiny, a przeważająca część dekoracji sztukatorskiej uległa zniszczeniu. Z postaci świętych najlepiej zachował się wizerunek św. Szymona, oraz górna część postaci św. Józefa. Za pomoc w wykonaniu dokumentacji fotograficznej pozostałości tej dekoracji dziękuję dr Joannie Wolańskiej i mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu.

49 Widoczne herby to Topór, Odrowąż, Dąbrowa, Leliwa i Korczak. Szósty jest nieczytelny.

kompozycję jej kopuły, w której umieszczono herby fundatora. Podobieństwa między tymi budowlami nie ograniczają się jednak do dekoracji sztukatorskiej. Bardzo zbliżona jest kompozycja portalu, którego arkadę oparto na niemal identycznych kolumnach i zwieńczono bardzo podobnym przyczółkiem; identyczne są też narożne wsporniki oraz kamieniarka latarni, którą zastosowano nie tylko w Brzeżanach i Kamieńcu, ale także w podhajeckiej kaplicy Zofii z Zamiechowa oraz – jak można przypuszczać na podstawie fotografii archiwalnych – w parze kaplic kościoła w Potoku Złotym. Ponieważ wspomniane elementy ściśle wiążą się z architekturą i musiały zostać przewidziane już na etapie prac budowlanych, należy przyjąć, że wszystkie te budowle wznosił i ozdobił ten sam warsztat, wykonujący roboty murarskie oraz dekorację w kamieniu i masie sztukatorskiej.

*

Odrębny charakter mają rzeźby figuralne oraz towarzyszące im bujne ornamenty w polach czaszy. Te bardziej plastyczne sztukaterie wykonano ze stosunkowo dużą precyzją w opracowaniu szczegółów. Jak zauważył Miłobędzki, w kompozycji obramień jest widoczna znaczna zależność od wzorników ornamentalnych, z których wywodzi się pomysł zastosowania okucia jako stelażu dla dekoracji roślinnych, groteski i drobnych figurek. Ich anatomię przedstawiono w zasadzie poprawnie, stosując jednak pewne uproszczenia i silną stylizację, widoczną zwłaszcza w rysach twarzy. Odbiega ona od eleganckich kształtów i smukłych proporcji figur na sygnowanym przez Pfistera tarnowskim pomniku Ostrogskich, a także od stylu figur obu nagrobków w kaplicy brzeżańskiej. Najwyższy poziom reprezentowały reliefy ukazujące świętych⁵⁰. Ich modelunek był bardziej staranny, a anatomia lepsza niż postaci w obramieniach, co sugeruje, że przy dekoracji kaplicy w Brzeżanach warsztat zatrudniał osobnych specjalistów od wykonywania figur i ornamentów.

Zapewne właśnie wizerunki świętych stały się powodem przypisania autorstwa sztukatorskiej dekoracji kaplicy Janowi Pfisterowi. Reliefy rzeczywiście zbliżają się do poziomu artystycznego dzieła tego wrocławskiego artysty, jednakże na dokładne porównania nie pozwala odmienny charakter i ikonografia tych rzeźb, zachowanych fragmentarycznie i w większości znanych jedynie z kilku fotografii archiwalnych. Znacznie łatwiej wykluczyć autorstwo Pfistera w przypadku obramień, których ornamentyka odbiega od zastosowanej przez niego w nagrobku Ostrogskich, a rzeźba figuralna została opracowana nieporównywalnie słabiej. Należy też

50 Materiał, z którego je wykonano, różni się białym kolorem i drobnym uziarnieniem od żółtawej, gruboziarnistej masy, w której ukształtowano obramienia.

podkreślić, iż nie ma żadnych dowodów, że Pfister kiedykolwiek pracował w tym materiale, co każe ostatecznie odrzucić hipotezę o jego autorstwie. Dziełem najbardziej zbliżonym do drugiej grupy stiuków w kaplicy są płaskorzeźby w miejscowym kościele ormiańskim, wykonane zapewne przez ten sam warsztat rzeźbiarski.

Wskazanie przez Gębarowicza dwóch odrębnych partii w obrębie dekoracji kaplicy wydaje się więc w zasadzie trafne. Ze względu na ich czysto hipotetyczne datowanie nie można jednak rozstrzygnąć, czy powstały one w wyniku dwóch odrębnych faz chronologicznych czy może do warsztatu architektonicznego od razu dołączono rzeźbiarzy, którzy wykonali bogatszą dekorację figuralną i ornamentálną. Na pierwszą ewentualność wskazuje bardziej zaawansowana ornamentyka drugiej grupy, której ciężkie i mięsiste formy przypominają nieco dekoracje małżowinowo-chrześcijańskie. Bardziej prawdopodobna wydaje się jednak druga możliwość, za którą przemawiają względy praktyczne oraz przemieszanie motywów charakterystycznych dla obu grup w dekoracji portalu, który wzbogacono o plastyczne postaci geniuszy z trąbami w nadłęczach oraz festony po bokach.

Na zakończenie należy podkreślić, że również związanie z Pfisterem obu nagrobków brzeżańskich trzeba traktować z dużą ostrożnością. Wspólne motywy, a nawet upozowanie figur w zwieńczeniu, łączą wprawdzie nagrobek Adama Hieronima Sieniawskiego z pomnikiem tarnowskim, ale różni je wyraźnie kompozycja całej struktury i poziom wykonania. Słabszy modelunek nagrobka w Brzeżanach trudno byłoby wytłumaczyć jedynie przyczynami finansowymi, różnicą materiału lub mniejszą starannością artysty, który przeniósł się ze stolicy Śląska na daleką ruską prowincję.

Hipoteza o wspólnym autorstwie nagrobka tarnowskiego i brzeżańskiego nie wydaje się więc bardziej prawdopodobna niż przytoczona przez Władysława Łuszczkiewicza legenda o sprowadzeniu monumentu Ostrogskich z Wrocławia i przypuszczenie, że jego autor nigdy nie był w Polsce⁵¹. Oczywiście nie sposób obalić tezy, że autor nagrobka tarnowskiego wykonał w Brzeżanach inne dzieła, które się nie zachowały⁵², jednakże próby związania z nim nagrobków Sieniawskich stanowią zbyt nikłą podporę dla uznania tego artysty za rzeźbiarza.

51 Łuszczkiewicz 1896, s. 115.

52 Por. Gębarowicz 1962, s. 311.



4.1. Portal, stan przed r. 1939



4.2. Portal, stan z r. 2005



4.3. Sklepienie



4.4. Fragment dekoracji sklepienia

4.5. Płaskorzeźba Św. Józef na sklepieniu

4.7. Fragment dekoracji kopuły



4.6. Fragment dekoracji kopuły, stan przed r. 1939



4.8. Kopuszka latarni

5. Brzeżany, kościół ormiańskokatolicki p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny⁵³

Mistrz brzeżański, ok. 1619–1624 (?)

Istnienie w tej świątyni niewątpliwie siedemnastowiecznych stiuków może dziwić, ponieważ w literaturze uchodzi ona za budowlę z następnego stulecia. Tak zinterpretował źródła Sadok Barącz, według którego obecny kościół powstał w r. 1761. Opublikował on również streszczenie listu Augusta Czartoryskiego z r. 1764, deklarującego pomoc w budowie, ponieważ „kościół stary drewniany funditus upada”⁵⁴. Jego wersję przyjął Maurycy Maciszewski⁵⁵, a także Jacek Chrząszczewski, który najpełniej zestawiał wiadomości na temat świątyni. Zwrócił on również uwagę na dekorację sztukatorską, próbując wytłumaczyć jej charakterystyczną dla XVII w. formę wykonaniem płaskorzeźb przez miejscowy warsztat rzeźbiarski, który wzorował się na znacznie wcześniejszej dekoracji kaplicy przy kościele zamkowym⁵⁶.

Takie wyjaśnienie, wynikające z dopasowania analizy dzieła do przekazanych przez Baracza wiadomości historycznych, nie jest jednak przekonujące. Nie da się go bowiem pogodzić z wiedzą o wzorowaniu dekoracji sztukatorskich na starszych dziełach. Jeżeli ich autorzy sięgali do wcześniejszych wzorców, przejmowali z nich przeważnie schematy kompozycyjne i typ obramień pól, natomiast drobniejszą ornamentykę dostosowywano do potrzeb aktualnej mody. Należy też podkreślić, iż nie są znane żadne przykłady tak dokładnego powtórzenia form dekoracji sztukatorskiej wykonanej przez inny warsztat, nawet działający współcześnie, a co dopiero starszy o ponad sto lat. Podobieństwo stiuków w kaplicy przy kościele zamkowym i świątyni ormiańskiej można więc tłumaczyć jedynie wykonaniem obu dekoracji przez ten sam warsztat.

W konsekwencji należy przyjąć, że kościół ormiański w Brzeżanach jest budowlą z I poł. XVII w, a czas jego powstania można orientacyjnie wyznaczyć w oparciu o datowanie stiuków, które musiały powstać w zbliżonym czasie do analogicznych partii dekoracji kościoła zamkowego, a więc – między r. 1619 a 1624. Argumenty za takim datowaniem można znaleźć także w architekturze budowli, w której zwracają uwagę masywne proporcje, wydłużone okna w obustronnych glicach i surowa kamieniarka portali. Ponieważ nie ma pewności, że w Brzeżanach istniała wtedy

53 Za zwrócenie mi uwagi na tę dekorację dziękuję dr. hab. Andrzejowi Betlejowi.

54 Barącz 1869, s. 78.

55 Maciszewski 1910, s. 115.

56 Chrząszczewski 2001, s. 14–18.

wspólnota ormiańska⁵⁷, nie można wykluczyć, że kościół ten został wzniesiony dla innego wyznania, a przekazano go Ormianom dopiero w następnym stuleciu, może zamiast planowanej przez nich budowy nowej świątyni murowanej.

Dekoracja składała się z umieszczonych pod oknami nawy i prezbiterium płaskorzeźb z wizerunkami świętych. Nie ozdobiono tylko fragmentu ściany pod pd. oknem zach. przęsła nawy, gdzie zawieszono ambonę. Przedstawienia śś. *Józefa*, *Stanisława*, *Franciszka* i *Dominika* zostały zniszczone po r. 1992, kiedy świątynia należała do prawosławnych. Pozostało jedynie popiersie Św. *Mikołaja* na pd. ścianie prezbiterium⁵⁸. Wizerunki świętych ujęto w wydatne ramy zdobione kimationem, których podstawę stanowiły okuciowe kartusze z podpisami. Z boków dodano groteskowe maski i owocowe festony z chustami na okuciowym stelażu.

Kompozycja obramień, podobnie jak ich ornamentyka, są niemal identyczne z płaskorzeźbami w kopule kaplicy przy kościele zamkowym. Te ostatnie są jedynie bogatsze o zwieńczenia oraz dodatkowe girlandy po bokach dolnych kartuszy. O ile można sądzić z zachowanych fragmentów, zbliżone były też partie figuralne obu tych dekoracji.



5.1. Płaskorzeźba Św. Mikołaj

57 Najstarsze przekazy o brzeżańskich Ormianach pochodzą dopiero z l. 80 w. xvii (Chrzęszczewski 2001, s. 14).

58 Chrzęszczewski 2001, s. 16, 18.

6. Działoszyce, kaplica Matki Boskiej Różańcowej przy kościele par.

p.w. Trójcy Św.

ok. 1663

Według ks. Jana Wiśniewskiego kaplicę zbudowano w r. 1663⁵⁹. Datowanie to przyjął Adam Miłobędzki⁶⁰, natomiast autorzy *Katalogu zabytków* określili czas jej powstania na r. 1660⁶¹. Kaplicę na rzucie wydłużonego ośmioboku przykryto kopułą, której czaszę podzielono gładkimi listwami na osiem pól. W każdym z nich znajduje się owalna rama z malowidłem, otoczona ornamentem małżowinowo-chrzastkowym, wzbogaconym u dołu o skrzydlate główki, a po bokach o niewielkie, ukazane z profilu twarze. W zwieńczeniach umieszczono popiersia świętych – na dłuższych bokach – Św. królowej i Św. Weroniki, a na krótszych, od zach. apostołów – Św. Szymona i Św. Jakuba oraz Św. Katarzyny Aleksandryjskiej, a od wsch. – Matki Boskiej Bolesnej, Chrystusa Ukrzyżowanego wraz z figurami asystencyjnymi i Św. Józefa. Wokół

6.1 otworu latarni ukazano postaci klęczących aniołów ze wzniesionymi rękami.

27 Ten ostatni motyw zaczerpnięto zapewne z kaplicy Zwiastowania (Liberiusza) przy krakowskim kościele Bożego Ciała. Pozostałe elementy kompozycji, zwłaszcza postaci świętych włączone w obramienia, rozwiązano w sposób bardzo nietypowy. Układ małżowinowego ornamentu, który wokół obramień tworzy nie tyle zwarte kartusze, ile oddzielne sploty, przypomina krakowską kaplicę Zadzika, jednak jego stylizacja jest zupełnie inna. Całą omawianą sztukaterię opracowano bowiem bardzo płasko, schematycznie i dość nieporadnie, zwłaszcza pod względem anatomicznym, choć na tle rzeźb w obramieniach wyróżniają się postaci aniołów. To skromne dzieło wyraźnie pokazuje, jak odległe mogą być niektóre prace od swych italianizujących pierwowzorów, mimo iż wciąż pozostają z nimi w czytelnym związku genetycznym. Wskazanie zależności od krakowskiej kaplicy wyklucza wcześniejsze powstanie dekoracji działoszyckiej i przemawia za datowaniem podanym przez ks. Wiśniewskiego.

59 Wiśniewski 1927, s. 55.

60 Miłobędzki 1980, s. 248.

61 *Katalog zabytków...* 1961, s. 18–19.



6.1. Kopuła



6.2. Dekoracja otoku latarni

7. Gołąb, Domek Loretański

Mistrz tarłowski, przed 1638 lub ok. 1641 (?)

Podstawowe fakty na temat budowy Domku w Gołębiu zawiera anonimowa książka wydana w 1642 r., poświęcona Loretowi na warszawskiej Pradze⁶². Przytoczył je Stanisław Michalczuk, który zaczerpnął również cenne informacje z akt wizytacyjnych. Stwierdził on, że figury proroków, z których niemal wszystkie nawiązują do posągu Mojżesza Michała Anioła z grobowca Juliusza 11, zostały wykonane przez „mistrza operującego biegle formami wypracowanymi przez artystów włoskich”. Wskazał też na różnice w poziomie artystycznym terakotowych posągów i stiukowych płaskorzeźb, tłumacząc je wykonaniem tych rzeźb przez różne osoby. Jego zdaniem słabszy artysta, odpowiedzialny za płaskorzeźby, wykonał również medalionowe popiersia na sklepieniu kościoła i płaskorzeźby na fryzie obiegającym nawę. Michalczuk przypuszczał też, że autor figur proroków wykonał dawny ołtarz gł. w kościele, który w r. 1739 określono jako „staroświecki z gliny palony”⁶³. Kwestię autorstwa dekoracji budowli poruszył Mariusz Karpowicz, stwierdzając, że została ona wykonana przez tych samych artystów, którzy ozdobili kościół w Tarłowie i kaplicę Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy farze w Kazimierzu Dolnym⁶⁴. Sporo miejsca poświęcił Domkowi Kazimierz Parfianowicz, którego badania ujawniły sporo szczegółów pozwalających uściślić datowanie budynku i jego dekoracji, ale także doprowadziły do znacznego skomplikowania kwestii autorstwa. Lubelski badacz uznał zatrudnionego przy wznoszeniu budowli murarza Piotra za głównego twórcę Domku i sugerował, że jest on tożsamy z Piotrem Likkielelem, kazimierskim muratorem czynnym w l. 1645–1664⁶⁵. Z jego wnioskami zgodził się Adam Miłobędzki⁶⁶.

*

Pierwszy na ziemiach polskich Domek Loretański powstał we „wsi jednej R. P. 1638 między Sieciechowem i Kazimierzem, w Województwie i powiecie Lubelskim, Gołąb nazwanej, od plebana tamecznego, kapłana pobożnego. (...) X. Grzybowski, człowiek pobożny, pierwej zmurowawszy kościół, któremu mało podobnych, zwłaszcza we wsiach znajdziesz, oba bardzo pięknie wystawił, i wielkim kosztem. Już i murem wszytek cmyntarz obwiodł, i im dalej, tym więcej zdobił, w leciech swych

62 Relatia... 1642.

63 Michalczuk 1969.

64 Karpowicz 1975, s. 85.

65 Parfianowicz 1978, s. 110, 113, 132.

66 Miłobędzki 1980, s. 212.

zgrzybiałych”⁶⁷. Potwierdza to protokół wizytacji z r. 1644, w myśl którego Domek został wzniesiony „od fundamentów” przez nieżyjącego już wtedy ks. Szymona Grzybowskiego⁶⁸ i poświęcony w r. 1638⁶⁹. Według Parfianowicza w tym momencie istniała już dekoracja rzeźbiarska budowli⁷⁰.

W testamencie sporządzonym 28 iv 1641 ks. Grzybowski zeznawał: „Winieniem Panu Piotrowi Mularzowi, co koło Loretu robił, czterysta złotych od roboty, które proszę aby mu były wydane z tych pieniędzy, które przydą ze Gdańska, ea tamen conditione: oddać te pieniądze do Xdza Grzegorza, aby mu ich nie oddawał, aż się imie roboty koło Loretu zaś nie rozumiał, aby mu się ostatek miał zatrzymywać, oddać znowu dwadzieścia złotych i 10 złotych, bo mu tak przychodzi od dorobienia Laureta alias od zmulowania i proszę, żeby mi za złe nie miał, bo zaczął tę robotę i on ją skończyć powinien i trudno też o takiego rzemieślnika”⁷¹. Mimo tej pochlebnej opinii nie można mieć pewności, że ów Piotr był głównym twórcą Domku i kierownikiem warsztatu, który wznosił budowlę lub wykonał jej dekorację. Trudno też określić, czym mógł zajmować się murarz trzy lata po poświęceniu budowli. Można przypuszczać, że zewnętrzna obudowa Domku, wzniesiona z użyciem łamanego kamienia, powstała nieco później niż jego wewnętrzne ceglane ściany. Przy takim założeniu należałoby przesunąć datowanie dekoracji sztukatorskiej, a zapewne także terakotowych figur proroków, na czas ok. r. 1641. Nie można jednak wykluczyć, że prace murarza Piotra „koło Loretu” polegały nie na kontynuowaniu budowy, ale np. na uporządkowaniu otoczenia Domku lub wznoszeniu budynków związanych z obsługą ruchu pielgrzymkowego.

Następca Grzybowskiego, ks. Remigiusz Leżeński, zapisał na rzecz Domku roczny dochód w wysokości 1800 złp. Według Parfianowicza oznaczało to kontynuację prac budowlanych⁷², a zdaniem Michalczuka zapis dotyczył uposażenia mansjonarzy⁷³. Ta

67 Relatia... 1642, s. 32, 140, 141.

68 Michalczuk 1969, s. 154.

69 Parfianowicz 1978, s. 112, opierając się na testamencie ks. Grzybowskiego, ustalił datę dzienną poświęcenia Domku na 5 ix, a Michalczuk 1969, s. 155, na podstawie protokołu wizytacji z r. 1644, określił ją na 12 ix.

70 Wśród wielu niezbyt wyraźnych rytów pozostawionych na figurach przez odwiedzających Domek pielgrzymów Parfianowicz 1978, s. 112, dopatrzył się liczby 1639 na zwoju w dłoni posągu Aarona. Obok wyraźnie widocznej daty dziennej – 6 vii – pozostałe napisy są jednak zbyt mało wyraźne, by je tak zinterpretować.

71 Parfianowicz 1978, s. 113–114.

72 Parfianowicz 1978, s. 115.

73 Michalczuk 1969, s. 155.

druga wersja wydaje się bardziej przekonująca, ponieważ chodzi o stały dochód, który przestałby być potrzebny po ukończeniu budowy. Zapis o fabryce Loretu mógł też dotyczyć wyposażenia i dekoracji malarskiej, trudno jednak przypuszczać, by prace budowlane czy sztukatorskie kontynuowano po poświęceniu budowli.

Z osobnego funduszu ks. Leżeński polecił „portyk koło Loretu zmurować”. Parfianowicz przypuszczał, że ów portyk to zewnętrzna obudowa Domku, opowiadając się za jej późniejszym datowaniem i twierdząc, że budowę zakończył dopiero kolejny proboszcz – ks. Wojciech Rejmiński⁷⁴. Najprawdopodobniej chodziło jednak o otoczenie Domku krużgankiem, a nie o jego zachowane do dziś zewnętrzne ściany.

Budowę Domku mógł współfinansować Jerzy Ossoliński, który został wymieniony jako fundator w dziewiętnastowiecznych aktach wizytacyjnych. Odbił on pielgrzymkę do Loreto (w 1633 r.) i ślubował wzniesienie kościoła św. Józefa w Klimontowie oraz Domku w Gołębiu. We wnętrzu Domku znajdowała się figura *Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus* z drewna kokosowego, przywieziona przez kanclerza z Rzymu⁷⁵.

*

Domek zachował pierwotną formę architektoniczną, ale dekoracja rzeźbiarska została poważnie uszkodzona. Z dziesięciu figur proroków pozostało sześć, które przeniesiono do wnętrza kościoła, *in situ* zastępując je kopiami⁷⁶. Zewnętrzne ściany Domku, kryjące wewnętrzną budowlę, nie odzwierciedlają jej układu przestrzennego. Elewacje podzielono na dwie kondygnacje niemal równej wysokości oraz na pięć pól na dłuższych bokach i trzy na krótszych. W kondygnacji dolnej wydzielono je posadowionymi na postumentach jońskimi kolumnami o spłaszczonym echinusie, zwiniętym w duże, wysunięte do przodu woluty. Podtrzymują one pełne belkowanie z gładkim fryzem, wyłamane nad krótszymi polami. Jego rzut powtarza pas atyki zdobionej płaskimi tralkami oraz układ pól górnej kondygnacji, które razem z wspierającymi je kolumnami tworzą pozorne alkierze na narożach budynku i ryzality pośrodku jego dłuższych boków. Efekt ten zwiększono jeszcze przez zwieńczenie wysuniętych pól przerywanymi przyczółkami, na których wznoszą się sterczyny w kształcie dwukondygnacyjnych postumentów. W szerszych polach ścian bocznych znajdują się cztery wejścia w prostych obramieniach, zwieńczonych

74 Parfianowicz 1978, s. 115.

75 Michalczuk 1969, s. 156.

76 Michalczuk 1969, s. 157, 168.

przez szerokie kartusze, których pasy przechodzą w ornament liściasty i małżowinowo-chrząstkowy. Te z kolei są zakończone główkami i wydatnymi gzymсами. Po bokach wejść znajdują się płaskorzeźby przedstawiające *Ewangelistów*, oraz *śś. Piotra, Pawła, Jana Chrzciciela i Józefa*. Powyżej oraz na osiach krótszych boków umieszczono profilowane ramy, prawdopodobnie przeznaczone dla malowideł. We wszystkie krótsze interkolumnia wkomponowano nisze zamknięte muszlami w profilowanych obramieniach, opartych na wspornikach, ujętych w spłaszczone kartuszone spływy, spod których górnych wolut zwieszają się liściaste festony. Wieńczą je przerwane przyczółki o lekko wygiętych połaciach, wypełnione małżowinowymi spłotami, na których znajdują się główki lub figurki siedzących aniołków. W niszach ustawiono terakotowe posągi przedstawiające siedzących proroków. Zachowały się wizerunki *Noego, Aarona, Izajasza, Ezechiela, Mojżesza* oraz jeden niezidentyfikowany. Brodaci starcy w długich szatach siedzą zwróceniem w prawo lub lewo, przeważnie z jedną ręką na piersi i drugą opuszczoną wzdłuż ciała. Kolana mają rozłożone, a jedną stopę opartą wyżej. Figury prezentują ten sam typ fizjonomiczny, zróżnicowano natomiast długość zarostu, a czasem dodano nakrycia głowy. Kondygnacja górna nie ma dekoracji rzeźbiarskiej. Jej szersze pola wypełniono profilowanymi tablicami, a węższe – prostymi obramieniami na tryglifowych wspornikach, zwieńczonymi przez gzymсы.

Figury proroków, pomimo stypizowanych anatomii i póż, odznaczają się wysokim poziomem artystycznym, widocznym w poprawności anatomicznej oraz dbałości o oddanie szczegółów. Płaskorzeźbione postaci świętych są do nich zbliżone w sposobie modelowania włosów i fałdów szat. Ich anatomia jest w zasadzie poprawna, natomiast niektóre rażą karykaturalnymi rysami o zbyt dużych nosach i nieprawidłowo umieszczonych oczach. Można jednak przypuszczać, że ich twarze, wykonane w materiale nieodpornym na działanie atmosfery, zostały zniekształcone przez nieudolne uzupełnienia. Trudno rozstrzygnąć, czy oba zespoły rzeźb wykonał jeden czy dwaj rzeźbiarze, jednak reliefy na ścianach Domku wyraźnie różnią się od znacznie słabszych medalionów w kościele, gdzie inaczej opracowano drobne rysy twarzy, ornamentalnie potraktowano kosmyki włosów, nieanatomicznie umieszczono ramiona, a także spłaszczone i uproszczone fałdy szat. Prawdopodobnie płaskorzeźby we wnętrzu świątyni wykonał warsztat odpowiedzialny za jej budowę i specjalizujący się w dekoracjach ornamentalnych o genezie niderlandzkiej.

19 Terakotowe figury są bardzo zbliżone do postaci świętych w ołtarzu kazimierskiej kaplicy Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny oraz niektórych płaskorzeźb w Tarłowie. Postaci we wszystkich trzech dziełach mają niemal identyczne twarze, podobnie opracowano też anatomie i draperie. Również dekoracja ornamentalna – małżowinowe kartusze i towarzyszące im główki oraz figurki aniołków w zwieńczeniach nisz – jest bardzo bliska stiukom w Tarłowie i Kazimierzu Dolnym. Domek w Gołębiu i kaplicę w Kazimierzu łączą też formy architektoniczne – spłaszczone jońskie kapitele i wygięte przerwane przyczółki. Dla wszystkich wspomnianych dzieł charakterystyczne jest też integralne połączenie form architektonicznych i rzeźbiarskich.

Intrygująca wzmianka o ceramicznym ołtarzu w kościele rzeczywiście pozwala przypuszczać, że był on kolejnym dziełem tego warsztatu, gdyż jedyna znana terakotowa nastawa znajduje się w ozdobionej przez tych samych artystów kaplicy kazimierskiej. Trudno jednak na jej podstawie wnioskować o kształcie ołtarza w Gołębiu, gdyż jego autorzy odznaczyli się wyjątkową pomysłowością i fantazją.



7.1. Widok od pn.

7.2. Rzeźba Ezechiel



7.3. Rzeźba Mojżesz



7.4. Rzeźba Izajasz





7.5. Obramienie wejścia w elewacji pn.



7.6. Obramienie wejścia w elewacji pn.



7.7. Obramienie wejścia w elewacji pd.

7.8. Nisza w elewacji pd.



7.9. Nisza w elewacji pd.



7.10. Rzeźba Aaron, ryty na zwoju

8. Grodzisko koło Skały, kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny, zwieńczenie środkowego pola ołtarza gł.

ok. 1690

Kompleksowi architektonicznemu w Grodzisku poświęcono już wiele uwagi. Jego treści ideowe najpełniej omówił Jan Dreścik⁷⁷, a informacje historyczne uzupełniła Teresa Holcerowa⁷⁸. Projektantem i współfundatorem zespołu budowli związanych z upamiętnieniem kultu bł. Salomei był ks. Sebastian Piskorski, który zawarł opis kompleksu oraz wyjaśnienie jego głównych wątków ideowych w dodatku do łacińsko-polskiego dzieła *Flores Vitae Beatae Salomeae* wydanego w r. 1691⁷⁹. Do tego momentu prace przy budowie i dekorowaniu kościoła zostały ukończone, ale niektóre elementy wystroju uzupełniano i zmieniano jeszcze później, o czym świadczy przede wszystkim niezgodność stanu obecnego z opisanym przez Piskorskiego⁸⁰.

Ołtarz gł. istniał w r. 1691⁸¹, a terminus post quem dla jego powstania wyznacza odkrycie lokalnego złoża białego marmuru w r. 1689⁸², z którego wykonano bazy kolumn oraz trzony dwóch podpór. Kulisowe ustawienie kolumn wokół środkowego pola nastawy służy iluzjonistycznemu wydłużeniu prezbiterium⁸³. Jak zauważył Michał Wardzyński, środkową część ołtarza skomponowano w oparciu o rycinę na frontyspisie traktatu o perspektywie autorstwa Giacomu da Vignoli, wydanego w r. 1644⁸⁴. O wyborze tego rozwiązania zdecydował zapewne Piskorski, zaś figury ołtarzowe – zarówno Św. Józefa i Św. Sebastiana w polach bocznych, jak i aniołków w zwieńczeniu – należy łączyć z Kazimierzem Kaliskim ze względu na ich podobieństwo do sygnowanej rzeźby Chrystusa w Ogrójcu, ustawionej na tyle prezbiterium kościoła. Możliwe, że jest on również autorem elementów struktury ołtarza –

8.1

77 Dreścik 1987.

78 Holcerowa 2007.

79 Piskorski 1691.

80 Po r. 1691 musiała powstać nastawa z figurą Bł. Salomei, ponieważ wtedy jej ołtarz zdobiły obrazy. Zapewne jeszcze później zmieniono wezwanie przeciwległego ołtarza, który pierwotnie poświęcono Chrystusowi Ukrzyżowanemu. Ponadto na gzymsie znajdował się duży zespół figur „patronów koronnych”, do których zaliczono m.in. Salomeę i Kingę.

81 Piskorski 1691.

82 Zob. Holcer, Krajewski 2010, s. 54.

83 Opis tego rozwiązania zawarty w książce Piskorskiego dowodzi, że ów efekt został przez niego wykorzystany w pełni świadomie: „Ołtarz wielki (...) o trzech stołach, do odprawiania Mszy Świętej dobrze zgodnych; a między szerokością łokci ośm mieysca, na łokci cztery od siebie odległych: co czytającym zgoła niepodobna, ale tykaiącym się prawda iest oczywista” (Piskorski 1691, Kwiatki Świętey Pustynie..., Kwiatek v1).

84 Wardzyński 2009, s. 220.

zwłaszcza kapiteli, wykonanych zapewne z tego samego gatunku białego wapienia co figury.

8.2 Najstarsza znana w Małopolsce stiukowa gloria promienista jest jednym z awangardowych rozwiązań zastosowanych w grodziskim ołtarzu⁸⁵. Łączy ona dwa łuki rozpięte między kolumnami kulisowo ujmującymi pole środkowe i jest częściowo zasłonięta przez belkowanie. Pośrodku glorii przedstawiono *Gołębicę Ducha Św.*, a wokół niej, na promieniach – obłoki i główki aniołków. Poniżej, na tylnej archiwolcie, widocznej po podniesieniu zasuw, ukazano dwa anioły podtrzymujące koronę nad obrazem⁸⁶. Przy ambitnej kompozycji ołtarza wykonanie elementów ze stiuku razi nieporadnością, widoczną zwłaszcza w ukształtowaniu postaci aniołów. Modelunek główek na glorii jest przy tym zdumiewająco zróżnicowany. Można wskazać aż cztery ich odmiany, od najbardziej archaicznnej na osi u dołu, z włosami zebranymi w pukiel nad czołem, po najbardziej awangardową u góry, której stylizacja przypomina dzieła Baltazara Fontany. Pozostałe cztery bo bokach tworzą dwie pary, z których dolna jest najbardziej zbliżona do twarzy aniołów. Taką różnorodność można wytłumaczyć chyba tylko przyjmując, że główki na glorii wykonało czterech różnych rzeźbiarzy, świadomie pragnących zostawić po sobie ślad na tym elemencie wystroju kościoła, który był szczególnie ważny zarówno pod względem artystycznym, jak i ideowym.

8 Nowatorskim elementem dekoracji ołtarza jest również scagliolowe antependium jego środkowej mensy. Jeśli powstało wraz z całą nastawą przed r. 1691, mogłoby być pierwszym dziełem tego typu w Polsce, ale takie datowanie budzi wątpliwości. Antependium zostało wprawdzie integralnie połączone z mensą, ale również przednie ściany bocznych stołów wyposażono w płyciny, które można by wypełnić scagliolą. Możliwe zatem, że taka dekoracja była pierwotnie planowana na wszystkich mensach, ale została wykonana dopiero później i tylko przy środkowej z nich, w momencie kiedy Piskorski mógł znaleźć odpowiedniego wykonawcę. Drobiazgowo, plastyczne opracowanie motywów roślinnych wskazuje, że był nim Baltazar Fontana, choć analizę utrudnia zły stan zachowania dzieła, a motywy zbliżone do bordiury grodziskiego antependium stosował też Francesco Toriani⁸⁷. Forma nastawy, podobnie jak całego zespołu w Grodzisku, świadczy o najwyższych kompetencjach ks. Piskorskiego jako projektanta. Natomiast zdobiąca ją skromna sztukateria dowodzi, że promował on powstawanie takich dzieł jeszcze przed spotkaniem z Baltazarem Fontaną.

85 Zob. Przała 1959, s. 124.

86 Pierwotnie obraz w polu przedstawiał *Bł. Salomeę*, a na zasuwie ukazano *Wniebowzięcie Najśw. Marii Panny* (Piskorski 1691).

87 Na jego temat zob. s. 498.

W Grodzisku znajdują się jeszcze inne elementy wystroju opracowane w stiuku. Choć ze względu na bardzo nietypową formę nie należą do głównego tematu niniejszych rozważań, to warto o nich wspomnieć, ponieważ związane z nimi duże znaczenie symboliczne. Jednym z nich jest dekoracja sklepień kościoła, złożona z płaskich kasetonów, które w prezbiterium mieszczą przedstawienia księżyca i gwiazd, a w nawie – słońca, koron i liści palmowych. Odnosząca się do niej wzmianka w książce Piskorskiego jest unikatowym świadectwem dużego znaczenia, jakie wiązano z formami dekoracji sztukatorskich⁸⁸. Niezwykła jest antykizująca forma tej sztukaterii, wyraźnie odmienna od wszystkich współczesnych dekoracji. Wydaje się, iż można wytłumaczyć ją jedynie chęcią świadomego nawiązania do starożytnych dzieł rzymskich, które Piskorski mógł oglądać podczas studiów. Możliwe, że poprzez taką dekorację chciał on podkreślić równorzędność polskiej pustelniczki ze świętymi z pierwszych wieków chrześcijaństwa, którzy zbierali się na modlitwę w katakumbach⁸⁹.

Niezwykły, a w pewnym sensie jeszcze bardziej archaizujący wystrój otrzymały też wnętrza pozostałych członów grodziskiego kompleksu. Pustelnię *bł. Salomei*, kapliczki naprzeciw obelisku oraz wnękę na tyłach kościoła, mieszczącą scenę *Modlitwy w Ogrójcu*, wyłożono kawałkami skał i nacieków wapiennych pozyskanych zapewne z pobliskich jaskiń, pomiędzy które wkomponowano malowidła (obecnie zachowane fragmentarycznie). W środkowej kaplicy, zwanej Jaskinią Grobu Marii Panny, między stalaktytami znajdowały się „różne sztukaterie malowane y zwierciadło”, a w pustelni Salomei zachowały się inskrypcje w wykładanych kamieniami obramieniach przypominających stiukowe kartusze⁹⁰. Wnętrza te ukształtowano więc na sposób przypominający sztuczne grotty, stanowiące częsty element architektury parkowej. W tym wypadku miały one przypominać miejsca związane z historią Matki Boskiej oraz św. Jana Chrzciciela i św. Marii Magdaleny, przedstawionych jako wzory postępowania dla Salomei, podobnie jak Chrystus modlący się w Ogrójcu⁹¹. Biorąc pod uwagę złożoność tego konceptu, można przypuszczać, że równie przemyślana była nie tylko ikonografia, ale też forma dekoracji wnętrza kościoła.

88 „Choru mniejszego zasklepienie w kostkę wysadzone, xiężyc y gwiazdy zdobią; nocy tego wieku znacząc. Większego, słońce w środku, na palmy y lilie poglądające, wieczne bez zaćmienia dni, czystym y porządnie wojującym obiecuje” (Piskorski 1691).

89 Na temat podkreślania „równorzędności” średniowiecznych świętych środkowoeuropejskich z pierwszymi męczennikami rzymskimi zob. Kerny 2007, a w polskiej literaturze Mączyński 2003, s. 206–208, 238–241.

90 Dreścik 1987, s. 69, 74.

91 Zob. Dreścik 1987, s. 69–76.



8.1. Ołtarz gł.



8.2. Gloria w polu ołtarza gł.



8.3. Sklepienie nawy

9. Janowiec, zamek, część zach. skrzydła pd.
po 1664, przed 1672 (?)

Na dekorację sztukatorską zwrócili uwagę autorzy *Katalogu zabytków*, którzy datowali ją na 3. ćw. XVII w. i wspomnieli o pracach prowadzonych w tym czasie na zlecenie Jerzego Sebastiana Lubomirskiego i Barbary z Tarłów, zapewne pod kierunkiem Tylmana z Gameren⁹². Mieczysław Kurzątkowski i Jerzy Żurawski omówili tę sztukaterię wraz z przebudową zamku w czasach Tarłów, sugerując w ten sposób jej wcześniejsze datowanie⁹³. Sugestię tę przyjęła Irena Rolska-Boruch, twierdząc, że Jerzy Kowalczyk wiązał sztukaterię w Janowcu z działalnością Jana Chrzyciela Falconiego, pracującego w Lublinie, Baranowie, Zamościu i Klimontowie dla fundatorów spokrewnionych z Tarłami, co nie jest możliwe do sprawdzenia z powodu braku przypisu⁹⁴. Ostatnio badania materiałowe Beaty Klimek i Wojciecha Franusa wykazały prawie zupełny brak gipsu w wierzchniej warstwie użytej w Janowcu masy sztukatorskiej, czym dekoracja ta różni się od dzieł Falconiego⁹⁵.

Janowiec stał się własnością Tarłów jako posąg Barbary z Dulskich. Za czasów jej męża Stanisława lub syna Jana Karola zamek rozbudowano, wznosząc m.in. długą amfiladę od strony miasta, ujętą alkierzowymi basztami. Następnie dobra, wraz z ręką Barbary Tarłówny, dostały się Jerzemu Sebastianowi Lubomirskiemu. Za jego czasów, w r. 1664, w Janowcu przebywał Tylman z Gameren, który przeprowadził restaurację budowli po pożarze, ukończoną przed r. 1672, kiedy w zamku zatrzymał się Michał Korybut Wiśniowiecki⁹⁶. Żadne przekazy źródłowe dotyczące dekoracji sztukatorskiej wnętrza nie są znane⁹⁷. Przypuszczenia, że wybitny holenderski architekt zaprojektował kaplicę zamkową⁹⁸ nie zostały poparte żadnymi argumentami, a tradycyjne formy tej skromnej budowli raczej wykluczają jego autorstwo.

*

Zdecydowanie najlepiej zachowała się dekoracja gabinetu na I piętrze baszty zach., stanowiącej zakończenie reprezentacyjnego skrzydła pd. 9.2 Niewielkie wnętrze ma rzut kwadratu, powiększonego o wnęki okienne do kształtu krzyża greckiego. Narożniki opięto jońskimi pilastrami o marmoryzowanych trzonach,

92 *Katalog zabytków...* 1958, s. 10, 14.

93 Kurzątkowski, Żurawski 1995, s. 11–12.

94 Rolska-Boruch 2003, s. 134.

95 Klimek, Franus 2006.

96 Rolska-Boruch 2003, s. 133, 134.

97 Kurzątkowski, Żurawski 1995, s. 6.

98 Por. Kurzątkowski, Żurawski 1995, s. 13; Rolska-Boruch 2003, s. 134.

przełamany na narożach i podtrzymującymi biegnące ponad wnękami ciągle belkowanie o gładkim fryzie. Między pilastry wpisano płyciny o łukowato wygiętych krótszych bokach, które za pomocą symetrycznie udrapowanych wstążek podwieszono do obręczy włożonych w usta groteskowych masek, przechodzących w bujne liście. Dolne części pól ozdobiono drobno rzeźbioną, symetryczną wicią roślinną. Podniebia wnęk okiennych wzbogacono rozetami w okrągłych ramach, dekorowanych maskami i otoczonych przez liściaste kwiatony, a bezpośrednio nad oknami umieszczono klasyczne sploty liści akantu. Wnętrze nakryto sklepieniem klasztornym. Na ścianach tarczowych, obramowanych profilowaną listwą, umieszczono owalne pola z malowidłami, ujęte w kartusze z uskrzydłonymi głowami u podstawy i otoczone ornamentami roślinnymi. Kartusze ozdobił maskami umieszczono też na spływach sklepienia.

Dekoracja została w dolnej części znacznie uzupełniona, a na ścianach tarczowych i na sklepieniu zachowała się jedynie fragmentarycznie. Drobne pozostałości stiuków znajdują się również w czterech kolejnych pomieszczeniach skrzydła pd. na zach. od baszty. Są to przeważnie fragmenty obramień i dekoracji roślinnej, z większymi liśćmi w narożnikach i delikatnie rzeźbioną wicią z kwiatkami wokół drzwi. W drugim (od wsch.) wnętrzu zachowały się także fragmenty dekoracji okapu komina. Na podstawie zachowanych stiuków nie da się niestety zrekonstruować kompozycji wystroju tych wnętrz, można jednak przypuszczać, że została ona wykonana współcześnie z dekoracją gabinetu i jest dziełem tego samego warsztatu, na co wskazuje zbliżony modelunek ornamentów roślinnych.

Wszystkie elementy sztukaterii wykonano starannie, a kompozycja dekoracji zachowanej w gabinecie prezentuje wysoki poziom artystyczny. Najciekawszym motywem są groteskowe maski obrosnięte liśćmi i twarze. Do twórczości Falconiego są zbliżone jedynie ornamenty liściaste, obiegowe dla wszystkich dekoratorów wykształconych na wzorach klasycznych, natomiast kompozycja całości zdecydowanie wyklucza jego autorstwo. Konsekwentna jońska artykulacja z szerokimi pilastrami i ciężkim belkowaniem nadają wnętrzu monumentalny wyraz, charakterystyczny raczej dla klasycyzującej sztuki Tylmana, który włączał sztukaterie w ramy podziałów architektonicznych⁹⁹. Możliwe, że właśnie ten artysta zaprojektował dekorację podczas swojego pobytu na zamku. Ostatecznym dowodem wykluczającym autorstwo Falconiego są marmoryzacje, nigdy nie stosowane przez tego sztukatora ani przez żadne inne warsztaty działające współcześnie z nim w Małopolsce.

⁹⁹ Mossakowski 1973, s. 227–229.



9.1. Wnętrze od wsch.



9.2. Wnętrze od pn. wsch.



9.3. Podniebie
wnęki okiennej



9.4. Fragment
dekoracji ściany



9.5. Górna część
wnętra od pn.



9.6. Sala
w skrzydle pd.

10. Jasna Góra, kościół Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny, portal do atrium kaplicy Cudownego Obrazu ok. poł. XVII w.

Władysław Tatarkiewicz, opisując przemiany kościoła i klasztoru jasnogórskiego w okresie nowożytnym, wspominał o istnieniu portalu na marginesie rozważań o zastosowaniu czarnego marmuru¹⁰⁰. Ewa Smulikowska i Zofia Rozanow datowały to dzieło na poł. XVII w. i zwróciły uwagę na oryginalność zdobiących je stiukowych płaskorzeźb¹⁰¹.

Atrium kaplicy mieszczącej Cudowny Obraz wzniesiono w l. 40. XVII w., zapewne wspólnie z jej korpusem, ufundowanym przez Macieja i Stanisława Łubieńskich¹⁰². Wraz z fasadą o formie portyku nadało ono budowli niezwykle kształt, wyraźnie zbliżony do bazylik wczesnochrześcijańskich. Portal prowadzący do atrium z kościoła został ozdobiony wielką sceną *Spotkania św. Antoniego i św. Pawła* – dwóch pustelników z tamtego okresu.

Strukturę portalu wykonano z czarnego marmuru. Uszakowe obramienie wejścia, zwieńczone gzymsem, ujęto, wraz z wysoką, półkoliście zamkniętą supraportą, w półkolumny na wysokich postumentach. W tak ukształtowanym polu przedstawiono stojących świętych, biorących się nawzajem w ramiona. Obydwu ukazano jako starców o łysych czołach i długich brodach. Antoni jest odziany w habit¹⁰³, a Paweł w szatę utkaną z liści palmowych. Za jego plecami znajduje się wejście do pustelni urządzonej w grocie. Scenę zakomponowano w skalistym pejzażu, a na jej obrzeżach przedstawiono dwa drzewa. Gałęzie jednego z nich wychodzą na obramienie supraporty. Powyżej umieszczono rozbudowane godło zakonu, przerywające przyczółek. Dwa antytetyczne lwy opierają się o wysoką palmę, na szczycie której siedzi kruk z rozpostartymi skrzydłami, trzymający w dziobie chleb. Kompozycja ta mogła ulec przekształceniu gdy ścianę pokryto marmoryzacją i zwieńczono gzymsem, stanowiącym tło dla figurki kruka.

Ze względu na wyjątkowo rozbudowaną stiukową dekorację rzeźbiarską portal jest dziełem nietypowym. Kompozycja nie jest w pełni spójna, ponieważ godło ukazano w skali prawie dwukrotnie powiększonej w stosunku do sceny poniżej, co sprawia, że w porównaniu z figurami lwów postaci świętych wydają się

100 Tatarkiewicz 1966, s. 186.

101 Smulikowska, Rozanow 1982, s. 54.

102 Golonka, Żmudziński 2002, s. 161.

103 Przy obecnej kolorystyce św. Antoni nosi habit dominikański. Jest ona zapewne wtórna, ponieważ na figurach widać wiele warstw łuszczącej się farby.

nieproporcjonalnie małe. Stiukowe rzeźby odznaczają się dobrym poziomem artystycznym i dużą plastycznością. Relief przechodzi w rzeźbę pełną: ręce świętych, łapy lwów, liście palmy, szyję i skrzydła kruka oraz gałęzie drzewa oderwano od tła. Przyjmując datowanie na ok. poł. xvii w., uprawnione przez formy kamieniar-ki oraz czas budowy atrium, należałoby uznać sztukaterię za jeden z pierwszych przykładów swobodnej rzeźbiarskiej kompozycji w stiuku. Typ rzeźby oraz jej ikonografia przypominają przede wszystkim reliefy w nawie kościoła Kamedułów na Bielanach. Wspomniane dzieła różnią się jednak pod względem stylu i opracowania szczegółów tak dalece, że należy wykluczyć ich wspólne autorstwo.



10.1. Widok ogólny

11. Jasna Góra, kaplica Denhoffów p.w. św. Pawła Pustelnika przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny *Mistrz Kaplicy św. Krzyża w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie, przed 1676*

Adam Miłobędzki i Michał Rożek uznali za autora stiuków krakowskiego muratora Franciszka Zaora, który pracował przy ukończeniu budowy kaplicy i datowali jej dekorację na r. 1671¹⁰⁴. To samo stanowisko w kwestii autorstwa przyjęła Anna Dylewska.

50 Stwierdziła ona, że stiuki nawiązują do krośnieńskiej dekoracji Falconiego, którego układ powtórzono w wielu innych dziełach. Podkreśliła też podobieństwa łączące tę dekorację ze stiukami w Kalwarii¹⁰⁵. Ostatnio Mariusz Karpowicz bezpodstawnie przypisał projekt kaplicy Tomaszowi Poncinowi, wskazując przy tym na liczne podobieństwa z dziełami, które równie błędnie związał z nim w innych publikacjach¹⁰⁶.

Według ustaleń Dylewskiej budowę kaplicy rozpoczęto w r. 1644 z fundacji Kacpra Denhoffa, z przeznaczeniem na rodowe mauzoleum. Po śmierci fundatora powstawanie budowli nadzorowała wdowa po nim, Aleksandra z Koniczypolskich, która przed śmiercią w r. 1651 doprowadziła do zakończenia prac murarskich. Opiekę nad fundacją przejął następnie opat jędrzejowski Aleksander Denhoff (1623–1671), który do ukończenia kaplicy zaangażował Franciszka Zaora. Architekt ten nie wywiązał się jednak z kontraktu i kaplica została ukończona przez krakowskiego kamieniarza Jacka Naporę w r. 1676¹⁰⁷. Michał Wardzyński odnalazł wzmiankę o uszkodzeniu kopuły kaplicy w trakcie pożaru w lipcu 1690 r., ale jej dekorację uznał za współczesną stiukom w kaplicy Cudownego Obrazu, które datował na l. 1683–1685¹⁰⁸.

11.1 Dekoracja sztukatorska kaplicy obejmuje ściany tarczowe, pendentywy i czaszę kopuły. Na ścianach, wokół okien umieszczono kompozycje z niesymetrycznych splotów płaskiej małżowiny, zwiniętych na końcach w drobne woluty i wzbogaconych o liscie akantu. Klucze wnek okiennych ukształtowano z wywiniętych zwójów przechodzących w groteskowe maski, ujętych po bokach girlandami. Podobny charakter ma ornament otaczający umieszczone w pendentywach cienkie i płaskie kartusze. Przestrzeń pod nimi zajmują maski utworzone z liści. W czaszy kopuły wydzielono listwami cztery pola mieszczące kartusze z malowidłami, otoczone liśćmi oraz pasami zwiniętego w woluty ornamentu. Dwa z nich, podtrzymywane przez figury aniołów, zwieńczono główkami z rozpostartymi skrzydłami, a od

104 Miłobędzki 1980, s. 221; Rożek 1980, s. 155.

105 Dylewska 1982, s. 349, 360, 361.

106 Zob. Karpowicz 2008, s. 405–407. Na temat Poncina zob. s. 358–359.

107 Dylewska 1982, s. 345–349.

108 Wardzyński 2008, s. 417, 431.

11.3 dołu ozdobiono maskami. Kartuszom drugiej pary towarzyszą figurki puttów trzymających owoce i rogi obfitości, a w ich górnych częściach siedzą aniołki i unoszące drapowane chusty. Pod kartuszami ukazano zawieszane na chustach girlandy z owoców. Kopułkę latarni ozdobiono krzyżem otoczonym przez liściaste sploty.

Sztukateria odznacza się przemyślaną kompozycją i dobrym poziomem rzeźby figuralnej. Postacie cechuje poprawna anatomia, niektóre z nich przedstawiono tancernych pozach. Mniej wyrafinowana jest ornamentyka o przestylizowanych formach. Zdecydowanie różni się ona od większości współczesnych dekoracji, występuje natomiast w Kalwarii oraz – nieco uproszczona – w kaplicy św. Krzyża w krakowskim kościele Jezuitów, co pozwala uznać te dekoracje za dzieło tego samego autora.

Przekazy źródłowe nie pozwalają niestety na dokładne zadatowanie sztukaterii ani na rozstrzygnięcie kwestii autorstwa. Omawiając te zagadnienia, Dylewska powołała się na źródło określone jako kontrakt na ukończenie budowy kaplicy, zawarty przez opata Denhoffa i klasztor z Franciszkiem Zaorem, i datowane na czas przed r. 1671. Dokument nie jest jednak kontraktem, ale relacją o okolicznościach fundacji kaplicy, a opat jest w nim wspomniany jako zmarły¹⁰⁹. Ponadto tekst nie precyzuje, kiedy i w jakim charakterze zatrudniono Franciszka Zaora, ale określono go jako „magistra i architekta”, co sugeruje, że miał prowadzić raczej prace budowlane. Ten krakowski murator cechowy również w innych przekazach nie występuje jako sztukator¹¹⁰. Wzmianki na jego temat zebrane przez Stanisława Lorentza można uzupełnić o informację, że w r. 1669 wyzwoił on ze swojego warsztatu Franciszka Zaorczyka¹¹¹, a więc w czasie budowy kaplicy mogło działać dwóch muratorów o tym samym imieniu i nazwisku.

Przypisanie autorstwa sztukaterii Zaorowi nie ma więc wystarczającej podstawy w źródłach. Jakkolwiek spostrzeżenie Wardzyńskiego o wspólnym autorstwie stiuków w mauzoleum Denhoffów i dekoracji nawy gł. kaplicy Cudownego Obrazu wydaje się słuszne, to nie jest ono chyba argumentem rozstrzygającym o ich wspólnym datowaniu. Sztukaterie te reprezentują bowiem odmienny typ kompozycyjny, a bardziej konserwatywna dekoracja kopuły jest na tyle zbliżona do stiuków w Kalwarii, iż trudno przypuszczać, żeby ich powstanie dzieliło prawie 30 lat.

109 Por. tytuł nadany dokumentowi przez Dylewską 1982, s. 361 i jego treść – tamże, s. 362–363.

110 Zob. Lorentz 1938, s. 53.

111 *Regestrum inscribendis...*, s. 456.



11.1. Kopuła



11.2. Fragment dekoracji obramienia



11.3. Fragment dekoracji obramienia

12. Jasna Góra, kaplica Cudownego Obrazu p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny, dekoracja nawy gł.

Mistrz Kaplicy św. Krzyża w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, 1683–1689

Adam Miłobędzki datował dekorację nawy gł. kaplicy na r. 1689 i doszedł do wniosku, że wykazuje ona zbieżność z nurtem sztuki cechowej, który charakteryzował się pogrubieniem i wyolbrzymieniem ornamentyki. Stwierdził też, że przykładem oddziaływania tej dekoracji są sztukaterie kościoła w Nakle koło Lelowa¹¹². Podstawowe informacje na temat rozbudowy kaplicy zebrał o. Jan Golonka, który datował dekorację nawy na koniec l. 80. i uznał, że pracami malarsko-sztukatorskimi kierował Karol Dankwart¹¹³. Następnie badacz ten oraz Jerzy Żmudziński uznali, że dekoracja powstała w r. 1689 z inicjatywy ówczesnego prowincjała o. Tobiasza Czechowicza, a wykonał ją warsztat włoski. Przypuszczali też, że planowano pokrycie dekoracją również sklepień prezbiterium i naw bocznych, ale prace w kaplicy przerwano z powodu pożaru w bazylice¹¹⁴. Dokładniejsze ustalenia na temat stiuków przyniosła praca Michała Wardzyńskiego, który odnalazł przekazy archiwalne dotyczące ich powstania. Zauważył on, że figurki aniołków w kluczach arkad empor oraz płaskorzeźbione główki na wsch. gurcie różnią się od reszty dekoracji i uznał, że zostały one wykonane przez odrębny warsztat, zatrudniony ok. 1689 r., zapewne z powodu zerwania umowy z pracującym wcześniej sztukatorem, którego dziełem jest również sztukateria w kaplicy Denhoffów¹¹⁵.

*

Siedemnastowieczna rozbudowa kaplicy polegała na dodaniu do starszego, prostokątnego wnętrza korpusu nawowego o schemacie bazyliki emporowej. Prace zrealizowano z zapisu testamentowego biskupa płockiego Stanisława Łubieńskiego oraz funduszy jego brata i egzekutora ostatniej woli – Macieja, biskupa wrocławskiego oraz pomorskiego i późniejszego prymasa. Kamień węgielny położono 9 IV 1641, a poświęcenie i uroczyste przeniesienie obrazu do powiększonej kaplicy odbyło się 4 IV 1644. Zachowana w nawach bocznych listwowa dekoracja sztukatorska, jedna z nielicznych tego typu w województwie krakowskim, pierwotnie mogła

¹¹² Miłobędzki 1980, s. 244.

¹¹³ Golonka 1996, s. 71–72.

¹¹⁴ Golonka, Żmudziński 2002, s. 154.

¹¹⁵ Wardzyński 2008, 431.

pokrywać całe wnętrze korpusu¹¹⁶. Nawę gł. ozdobiono z funduszy ówczesnego zastępcy prowincjała – o. Mateusza Grębińskiego. Zasadnicza część dekoracji powstała w l. 1683–1685, ale prace przeciągnęły się do r. 1689¹¹⁷. Kolejny etap ozdabiania stiukami wnętrza kaplicy objął sklepienia empor, gdzie zapewne ok. r. 1756¹¹⁸ wykonano dekorację o motywach regencyjnych, z przewagą płaskiego ornamentu wstęgowego. Stosunkowo niewielkie wnętrze mieści więc aż cztery różne zespoły sztukaterii – licząc z niezachowaną dekoracją prezbiterium.

Podziały architektoniczne kaplicy należą prawdopodobnie w całości do pierwszej fazy budowy i zostały odkute w kamieniu. Składają się na nie pilastry wielkiego porządku podtrzymujące pełne, wyłamane nad nimi belkowanie w nawie gł. oraz artykulację mniejszych porządków w nawach bocznych i na emporach, podobnie jak obramienia arkad obu kondygnacji, na kluczach których (w środkowym przęśle parteru) umieszczono herby Macieja Łubieńskiego. Pierwotne są również liściaste ornamenty w nadłęczach (które w kondygnacji górnej w drugiej fazie ozdobiono zawieszonymi na chustach girlandami, próbując je nieporadnie wcisnąć ponad wcześniejsze wypełnienia pach), a zapewne także konstrukcja sklepienia, którego gurdy i szwy kolebek nie pasują do późniejszej dekoracji ignorującej podziały.

W ramach drugiej fazy, obejmującej wykonanie zasadniczej części dekoracji sztukatorskiej, pilastry wyposażono też w rozciągnięte korynckie kapitele ozdobione skrzydlatymi główkami i liśćmi akantu, a na fryzie wykonano dekorację z drobnej, zwiniętej w małe woluty wici roślinnej, urozmaiconej figurkami puttów i owalnymi polami z malowidłami. W podłęczu otworów empor oraz arkadę w ścianie zach. (zasłoniętą obecnie przez prospekt organowy) wkomponowano po trzy pola na malowidła, obramione przez cienkie i drobne kartusze przechodzące w ornament liściasty, z którego u podstaw arkad zbudowano groteskowe maski. Analogiczną dekoracją pokryto też wąskie boczne ściany tarczowe, gdzie umieszczono główki o szeroko rozpostartych skrzydłach lub na wpół abstrakcyjne

116 Golonka 1996, s. 41–47. Karpowicz 2002 b, s. 32–34, bezpodstawnie przypisał autorstwo kaplicy Tomaszowi Poncinowi, kreując tego budowniczego na nadwornego architekta biskupów Macieja Łubieńskiego oraz Jakuba Zadzika i przypisując mu niesłusznie wiele dzieł. W późniejszej publikacji badacz ten uznał kaplicę za powtórzenie korpusu kościoła S. Fedele w Como (Karpowicz 2008, s. 404). Podobieństwa między tymi budowlami ograniczają się do zastosowania obiegowego motywu trójkątnych liściastych rozet w nadłęczach arkad empor.

117 Wardzyński 2008, s. 431.

118 Golonka, Żmudziński 2002, s. 157.

maski oraz płytkie wnęki okienne ozdobione figurkami puttów trzymających rogi obfitości, stojących po bokach drobnych kartuszy z napisami.

Sklepienie zostało dość równomiernie pokryte drobną, liściastą wicią, częściowo zacierającą podział na przęsła, ale podkreślającą szwy kolebek. Rozwija się ona jednak z wciąż czytelnymi obramieniami pól wypełnionych malowidłami, a pośrodku gurtów także stiukiem. Większe owalne pola umieszczono pośrodku przęseł, mniejsze, o gruszkowatym wykroju, znalazły się w ich narożach, a owalne – w kolebkach oraz (po cztery) na gurtach. Pole pośrodku sklepienia otaczają od dołu i od góry figurki puttów, a po bokach pary aniołków unoszących korony. W przęsłach skrajnych aniołki wokół środkowych pól podtrzymują pęki owoców na chustach, którymi przybrano też kartusze w lunetach i dolnych częściach gurtów. Drobne postacie znajdują się pod malowidłami w pachach sklepienia, gdzie w przęśle wsch. trzymają wstęgi z napisami. Innym motywem towarzyszącym splotom są główki: nad mniejszymi kartuszami w przęśle środkowym przybrane diademami, a w lunetach przechodzące w liście.

Kompozycja liściastego ornamentu, który szczelnie wypełnia wszystkie zdobione powierzchnie, jest swobodna, a modelunek dość staranny. Roślinna więc składa się z głęboko żłobkowanych zwojów, zwiniętych na końcach w drobne, przestrzenne woluty lub przechodzących w żyłkowane liście. Wokół malowideł liście przechodzą w gładkie i wąskie pasy przypominające kartusze, a w skrajnych przęsłach także małżowinę, wzbogacone czasami o półabstrakcyjne groteskowe maski. Wplecione w zwoje drobne postacie zostały potraktowane w zasadzie jako dodatek do ornamentu. Mimo to odznaczają się przeważnie poprawną anatomią, a niekiedy nawet dość skomplikowanymi pozami. Charakterystyczne są twarze o gładkich, klasycznych rysach, drobnych ustach i prostych nosach.

Od tych rzeźb różni się wyraźnie figurki na kluczach arkad. Wolutowe zworniki oraz fragment ściany i belkowania powyżej zasłonięto stiukowymi obłokami, a na nich umieszczono siedzące postaci pulchnych aniołków o niewielkich skrzydłach, ukazane w zróżnicowanych, poruszonych pozach. Te rzeźby, prezentujące znacznie wyższy poziom artystyczny, należą już do późniejszej fazy stylistycznej, wyraźnie zależnej od sztuki rzymskiej. Podobnie są modelowane główki pośrodku wschodniego gurtu. Ich bardzo wyidealizowane rysy oraz drobne kosmyki włosów różni się nieco od wspomnianych figurek, może to jednak wynikać z późniejszych interwencji konserwatorskich. Należy się więc zgodzić z tezą o dwufazowości dekoracji postawioną przez Wardzyńskiego, choć związaną owych elementów

z pracami w r. 1689 musi pozostać w sferze hipotez. Gdyby przyjąć takie datowanie, figurki aniołków w kaplicy byłyby jednym z pierwszych dzieł o tak wyraźnym pierwiastku rzeźby berninowskiej w Małopolsce, czego nie można *a priori* wykluczyć, ponieważ inspiracje rzymskie z pewnością docierały na ten obszar niezależnie od twórczości Baltazara Fontany. Bardziej prawdopodobne jest jednak, że zostały one dodane przez konserwatorów w ubiegłym stuleciu.

Zasadnicza faza dekoracji jest zapewne najpóźniejszym dziełem sztukatora, pracującego wcześniej w kaplicy św. Krzyża w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, Kalwarii Zebrzydowskiej oraz jasnogórskiej kaplicy Denhoffów. Dzieła te różnią się co prawda od kaplicy Cudownego Obrazu pod względem kompozycji, którą artysta usiłował tu zmodernizować, odchodząc od stosowanych wcześniej obramień kartuszowych na rzecz bujnych wici roślinnych. Zapewne wpłynęła na to wzrastająca popularność dekoracji z przewagą ornamentu akantowego, które rozpowszechniały się w tym czasie zwłaszcza na sąsiednim Śląsku. Omawianą sztukaterię łączy natomiast ze wspomnianymi dziełami zastosowanie bardzo charakterystycznych motywów, do których należą główki aniołków w palmetowych diademach bądź o skrzydłach przechodzących w wici, a także putta trzymające rogi obfitości. Mimo odmiennej skali zbliżona jest też stylizacja figur i ich typ fizjonomiczny oraz opracowanie ornamentu zwiniętego w drobne, spiralne woluty.



12.1. Wnętrze od pn. zach.



12.2. Podniebie arkady na chórze muzycznym

12.3. Dekoracja wokół okna





12.4. Środkowe
prześło sklepienia

12.5. Frag-
ment dekoracji
sklepienia



12.6. Dekoracja
na kluczu arkady
empory



12.7. Dekoracja
na gurtce wsch.

13. Jasna Góra, klasztor Paulinów, Aula Mariana (Sala Rycerska) 1683–1685 (?)

Ewa Smulikowska i Zofia Rozanow uznały, że dekoracja auli powstała bliżej końca niż poł. XVII w.¹¹⁹ Michał Wardzyński stwierdził, że całą dekorację sztukatorską tego pomieszczenia wykonano w l. 1683–1685 z okazji jubileuszu 300-lecia obecności wizerunku Matki Boskiej w klasztorze¹²⁰. Budowę skrzydła przylegającego do pn. ściany korpusu kaplicy Cudownego Obrazu i mieszczącego na parterze refektarz mniejszy, a na piętrze aulę ukończono w r. 1647. Podczas pobytu króla w klasztorze w pomieszczeniu tym odbywały się posiedzenia senatu Rzeczypospolitej¹²¹.

Z pn.-wsch. narożnika sali prowadzi do klasztoru przejście, którego otwór zwieńczono trójkątnym przyczółkiem wypełnionym przez figurkę kruka trzymającego w dziobie chleb, siedzącego na palmowej gałązce. Przyczółek ujęto wazonami płomienistymi i zwieńczono wazą z owocami i kwiatami. Na jego połaciach umieszczono figurki skrzydlatych aniołków.

W stiuku wykonano również kapitele parzystych pilastrów, artykułujących ogromne wnętrze sali. Kompozytowe głowice występują w kilku powtarzających się odmianach. Jedną z nich ozdobiono skrzydlatymi główkami i girlandami z kwiatów i owoców, zawieszonymi na chustach wplecionych w woluty, inne zaś – półpostaciami orłów o rozpostartych skrzydłach i nienaturalnie długich szyjach, a także przedstawieniami par gołębi, gryfów i groteskowych, ludzko-zwierzęcych masek. Po bokach wejścia prowadzącego na krużganek atrium kaplicy Cudownego Obrazu na kapitele nałożono asymetryczne kartusze trzymane przez lwy lub orły. Dekorację wykonano niezbyt starannie, a jej partie figuralne rażą uproszczeniami i błędami anatomicznymi. Najciekawszym elementem są groteskowe maski, przypominające motywy zastosowane w kapitelach praskiego pałacu Czerninów¹²².

Dopełnieniem wystroju sali są niemal pełnoplastyczne figury *Matki Boskiej* i *Chrystusa Ukrzyżowanego*, umieszczone na tle gurtów wyprowadzonych z osi krótszych boków sali. Marię (po stronie zach.) przedstawiono odzianą w bogato udrapowaną szatę o głębokich, ostro łamanych fałdach, której poję przerzucono przez lewe ramię. Wyciągnięte, rozłożone ręce, daleko odstają od płaszczyzny ściany. Twarz o wyidealizowanych rysach, z długim, prostym nosem, jest zwrócona ku

119 Smulikowska, Rozanow 1982, s. 64.

120 Wardzyński 2008, s. 431. Tam błędna informacja o pięćsetnej rocznicy obecności obrazu w klasztorze.

121 Smulikowska, Rozanow 1982, s. 61.

122 Zob. np. Lorenz, Tříška 1980, il. 15–31.

górze. Postać o wydłużonych proporcjach odznacza się elegancją, dość poprawnym przedstawieniem anatomii i swobodnym, choć precyzyjnym modelunkiem szat.

13.4 Naprzeciw umieszczono krucyfiks z delikatnie wygiętym korpusem i głową przechyloną na prawy bark. Perizonium, związane po prawej stronie w gruby węzeł, ożywiono wyrazistymi miękkimi fałdami. Nieporadność w oddaniu anatomii w przypadku nagiego ciała Chrystusa jest znacznie bardziej widoczna – ręce są wyraźnie za krótkie w stosunku do nienaturalnie długiego tułowia. Biorąc pod uwagę te różnice, jest mało prawdopodobne, że obie rzeźby wykonał ten sam sztukator, chociaż ich porównanie utrudnia odmienna tematyka obu wizerunków.

14 Wyraźne różnice w opracowaniu figury *Marii* i dekoracji architektonicznej trudno pogodzić z ich wspólnym datowaniem. Aniołki na przycółku i w kapitelach, a szczególnie ich twarze o zaczesanych do tyłu włosach, przypominają niektóre rzeźby wewnątrz kościoła, możliwe więc, że ta część dekoracji została wykonana w zbliżonym czasie, a jej autorem mógł być któryś z pracujących tam sztukatorów. Wzmianka o wykonaniu stiuków w l. 1683–1685 może się więc odnosić jedynie do figur. Nie można jednak wykluczyć, że postać *Matki Boskiej* powstała dopiero w XVIII w., na co wskazywałoby dość ostre łamanie fałdów szat.



13.1. Wnętrze od zach.



13.2. Rzeźba Matka Boska



13.3. Przycółek portalu wejścia do klasztoru



13.4. Rzeźba Chrystus Ukrzyżowany



13.5. Para kapiteli



13.6. Para kapiteli

14. Jasna Góra, kościół Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny
1692–1693

Obszerna literatura poświęcona bazylice jasnogórskiej została niedawno uzupełniona o szersze omówienie siedemnastowiecznego wystroju sztukatorskiego. Pierwszą hipotezę na temat jego autorstwa postawił Mariusz Karpowicz, który przypisał ornamentalne partie dekoracji Bianchiemu identyfikowanemu z Giovanim Battistą, znanym jako autor dekoracji w górnoaustriackim Sankt Florian¹²³. Następnie Anna Ptak-Gusin wysunęła przypuszczenie, że autorami stiuków byli Giovanni Alberti, Bartolomeo Mutino i Pietro Simonetti, a w ich zatrudnieniu miał pośredniczyć Dankwart¹²⁴. Obszerne opracowanie problematyki artystycznej stiuków jasnogórskich jest zasługą Michała Wardzyńskiego, który jako pierwszy przeprowadził ich szczegółową analizę, a także opublikował dotyczące jej powstania przekazy archiwalne¹²⁵.

Według jego ustaleń remont kościoła rozpoczęto niedługo po pożarze, który uszkodził budowlę 16 VII 1690. Prawdopodobnie uległy wówczas zniszczeniu wcześniejsze dekoracje sztukatorskie, które wykonano w bazylice już w l. 1621–1623 staraniem prowincjała o. Mikołaja Królika. Do odbudowy przystąpiono zapewne jesienią 1690 r., gdyż w ciągu następnych dwóch lat zakończono prace murarskie i ciesielskie. Towarzyszące stiukom malowidła zostały ukończone przez Dankwarta 23 XI 1695, a mensę ołtarza gł. uroczyście konsekrowano 29 VII 1696. Wardzyński ustalił, że autorem odbudowy kościoła był Domenico del Signore, który wzorował się zapewne na zmodernizowanej po pożarze w r. 1689 farze w Opawie. Badacz ten zauważył, że Dankwart często uzupełniał malowidłami już wykonane sztukaterie. Wskazał też na umieszczone na sklepieniu dwa malowane chronostychy z datami 1693 i 1694, ale uznał, że prace malarza przypadły na pełne sezony budowlane w l. 1694 i 1695¹²⁶.

Wardzyński przedstawił interesujący, lecz chyba nie w pełni spójny pogląd na kwestię autorstwa dekoracji. Jego zdaniem zaprojektował ją kierujący przebudową kościoła Domenico del Signore albo niewymieniony w źródłach kierownik zespołu sztukatorów. Tym ostatnim miał być Alberto Bianco, który – zdaniem Wardzyńskiego – sam jednak nie pracował przy dekoracji kościoła. Większą część nawy gł. i prezbiterium miał ozdobić anonimowy dekorator wraz z trzema

123 Karpowicz 1983, s. 164–166.

124 Ptak-Gusin 2006, s. 299.

125 Wardzyński 2008. Tam szczegółowy przegląd starszej literatury.

126 Wardzyński 2008, s. 417–419, 421, 423, 424, 425, 428, 430.

pomocnikami, a trzech dalsi sztukatorzy mieli wykonać odpowiednio dekorację wsch. części nawy gł., główki nad oknami prezbiterium oraz zdobienia sklepienia empory chóru muzycznego. Zdaniem warszawskiego badacza ten zespół sztukatorów został doraźnie zorganizowany przez Bianca, który później osobiście wykonał stiuki w kaplicy św. Antoniego. Nierówny podział pracy wynikać miał z równoczesnego zaangażowania wszystkich artystów w równoległe prace w Wielkopolsce¹²⁷.

Analizując formy sztukaterii, Wardzyński zwrócił uwagę na ich archaiczną stylizację oraz tradycyjny projekt, odzwierciedlający zachowawcze oblicze artystyczne Alberta Bianca. Jako jej pierwowzory wskazał dekoracje kościołów Madonna del Sasso i Santa Maria Assunta w Locarno, a także stiuki w dolnoaustriackim Waldhausen, w świątyni pielgrzymkowej na Frauenbergu w Styrii oraz w wiedeńskim kościele Dominikanów. Sztukatorzy zatrudnieni na Jasnej Górze nie współpracowali z odpowiedzialnymi za architektoniczną formę odbudowy członkami rodziny del Signore. Twórca większej części dekoracji prezbiterium i nawy gł. jest – zdaniem Wardzyńskiego – tożsamy z autorem fryzu fary w Lesznie i dekoracji lunet kościoła w Przemyślu. Modelował on ciała o nienaturalnie nabrzmiątych tułowiu oraz twarze o grubych rysach, wyłupiastych oczach i długich włosach, a jego współpracownicy wykonywali głowy o małych oczkach i pucułowatych policzkach, okolone prostymi włosami. Autor dekoracji wsch. części nawy mógł pracować w Lubiążu, gdzie również działał Dankwart, który mógł pośredniczyć w jego zatrudnieniu na Jasnej Górze. Charakterystyczne dla tego sztukatora są poprawne anatomicznie figury o regularnych rysach z zadartymi nosami, małymi oczkami i falującymi włosami. Wardzyński dostrzegł również związek ornamentów pod chórem muzycznym z dekoracją arkady wydzielającej część wsch. kościoła Filipinów w Gostyniu¹²⁸.

Wśród licznych wniosków przedstawionych przez Wardzyńskiego na temat chronologii powstania dekoracji najistotniejsze są informacje o ukończeniu prac budowlanych w r. 1692 oraz datowanie dzieł Dankwarta na l. 1694 i 1695. Daty w chronostychach (1693 i 1694), ze względu na konieczność dostosowania ich do liter użytych w inskrypcji, nie muszą być do końca precyzyjne, tym bardziej, że nie zgadzają się one z terminem ukończenia prac przekazanych przez archiwalia. Wiarygodna jest sugestia, że Dankwart pracował po ukończeniu sztukaterii. Ich datowanie można więc doprecyzować, ustalając je na l. 1692–1693.

127 Wardzyński 2008, s. 429, 432, 435–436, 444

128 Wardzyński 2008, s. 432, 434–436, 449.

*

Dekorację kościoła skoncentrowano na sklepieniach, których strukturze ściśle podporządkowano kompozycję sztukaterii. Nawę i prezbiterium nakryto kolebką na gurtach, oświetloną przez okna w szerokich lunetach. Jej rytm nie został przerwany łukiem tęczowym, a jedynie nieznacznie zakłócony przez węższe zach. przeszło prezbiterium. Wyraźnie zaznaczone gurty zostały podzielone na prostokątne płyciny wypełnione na przemian przez akantową wicę oraz malowidła i rzeźbione postaci aniołków trzymających liście, wieńce lub rogi obfitości. Na środkach gurtów umieszczono rozety, a przy wsch. przęśle nawy także przedstawienie orła oraz pary aniołków trzymających wieniec laurowy. Wysklepki oraz szwy lunet obramiono gładkimi listwami. Lunety wypełniono malowidłami ujętymi w akantowe, a czasem też kartuszone obramienia, w narożach uzupełnione liśćmi, gałązkami lub postaciami puttów. Pośrodku przęseł umieszczono obszerne pola w kształcie owalu lub prostokąta, urozmaicanego przez ścięcie narożników, dodanie uszaków lub półkoliste wygięcie boków, w obramieniu z łączy laurowych, które nałożono też na szwy lunet w nawie. Przestrzeń wokół pół wypełnia przeważnie dekoracja z bujnych, długich liści trzymanyh przez putta. W drugim i czwartym przęśle prezbiterium zostały one zastąpione przez nagie postaci wyrastające z liści i podtrzymujące owocowe girlandy. Ponad nimi umieszczono gzymsy, na których siedzące lub stojące aniołki podtrzymują kartusze nawinięte na obramienie otoczone kampanulami. W nawie girlandami i fragmentami kartuszy otoczono pola w przeszłach skrajnych; w czwartym (od wsch.) dekorację ograniczono do liści, a w drugim przedstawiono główki w zawojach, z których wyrastają po trzy sploty akantu przechodzące w liściaste gałązki. Zach. przeszło nawy, po bokach pola z inskrypcją, ozdobiono symetryczną wicią z kwiatami. Bogatszą dekorację otrzymało środkowe przeszło nawy, gdzie obramienie, przybrane udrapowanymi chustami, podtrzymują figury aniołów stojące na konsolkach. Sztukaterie środkowych pół prezbiterium i nawy zostały częściowo zasłonięte przez wychodzące na obramienia malowidła, otaczające odpowiednio równoramienny krzyż i kopię cudownego wizerunku *Matki Boskiej*. Kompozycyjnie nie łączą się one za stiukami, zachodząc na raczej przypadkowe fragmenty figur i ornamentów.

Zachowane w nawach bocznych średniowieczne sklepienia krzyżowo-żebrowe ozdobiono zwornikami w kształcie rozwiniętych kwiatów. Rozmieszczone w wysklepkach pola pod malowidła otoczono bujnymi liśćmi akantu, którym sporadycznie towarzyszą liściaste gałęzie i główki.

Dekoracja kościoła nie została podporządkowana jednolitej koncepcji, ale była skomponowana niezależnie w obrębie poszczególnych wysklepek i przęseł. W nawach bocznych stosunkowo skromny program sztukaterii wynika z ich ściślego podporządkowania tektonice wcześniejszych sklepień, jednakże zastosowanie tej zasady kompozycyjnej również w głównej przestrzeni świątyni świadczy raczej o konserwatyzmie i braku inwencji projektodawców. Poziom wykonania ornamentów jest jednolity, natomiast w partiach figuralnych waha się od wysokiego we wsch. przęśle nawy do wręcz karykaturalnego w przeważającej części sklepienia. Wyjątkowa brzydota większości z tych rzeźb, na szczęście nie rzucająca się w oczy dzięki dużej wysokości budowli, w połączeniu z prostotą kompozycji, sprawia że dekoracja sklepień jest dziełem słabym artystycznie. Jego braki są widoczne zwłaszcza w porównaniu ze współczesnym dziełem Baltazara Fontany w krakowskiej kolegiacie akademickiej.

Nieudolną dekorację sklepienia nawy gł. próbowano ratować przez uzupełnienie malowidłami Dankwarta, wykonanymi wyraźnie po ich ukończeniu. Dowodzi tego nie tylko częściowe zasłonięcie rzeźb przez podkłady malowideł, ale także brak wyraźnego powiązania kompozycyjnego elementów wykonanych w obydwu technikach, co wskazuje, że artyści nie pracowali według jednego projektu. Dlatego też sugestie o współpracy malarza ze sztukatorami¹²⁹ nie wydają się przekonujące.

*

Wardzyński zaliczył do siedemnastowiecznej fazy również dekoracje ścian tarczowych nawy i prezbiterium oraz sklepienia przestrzeni pod balkonem chóru muzycznego. W nawie, na ścianach po bokach okien, rozmieszczono pojedyncze ulistnione gałęzie. W prezbiterium otwory w uszakowych obramieniach u dołu ujęto w bujne liście akantu z figurkami puttów, a od góry przybrano kampanulami zwieszającymi się spod dużych skrzydlatych główek, które – zdaniem Wardzyńskiego – zostały wykonane przez sztukatora zatrudnionego specjalnie w tym celu¹³⁰. W większości główki te różnią się wyraźnie od prymitywnych stiuków sklepienia, są natomiast zbliżone do późniejszych i znacznie lepszych artystycznie ozdób ścian. Najpewniej zostały one wymienione w ramach późniejszej, osiemnastowiecznej fazy dekoracji. Siedemnastowieczny charakter ma tylko jedna, w drugim przęśle od wsch., a do stiuków sklepiennych są też nieco zbliżone putta stojące u dołu po bokach okien. Nie można jednak wykluczyć, że całość zachowanej obecnie dekoracji ścian tarczowych, zwłaszcza w prezbiterium, powstała już w następnym stuleciu.

129 Por. Wardzyński 2008, s. 435.

130 Wardzyński 2008, s. 436.

Błędne wydaje się też datowanie sztukaterii pod chórem muzycznym. Przestrzeń pod emporą podzielono na trzy lokalności; środkową nakryto płaskim sufitem, a boczne sklepieniami lunetowymi. Przekrycia i podłucza arkad ozdobiono dekoracją z akantowej wici przechodzącej w woluty. Na sklepieniach umieszczono też duże kampanule przybrane symetrycznymi, karbowanymi wstążkami, zwieszające się spod drobnych główek w kartuszach. Niespójność owych motywów, zaczerpniętych z różnych mód ornamentalnych, oraz ich precyzyjne, ale płaskie opracowanie, widoczne zwłaszcza na suficie pod środkową częścią chóru, zbliżają te dekoracje do neostylowych sztukaterii w kaplicy Relikwii i na suficie pod chórem muzycznym w kaplicy Cudownego Obrazu. Dlatego można uznać, że również dekoracje pod chórem kościoła są dziełem konserwatorów. Trudno rozstrzygnąć, czy stiukowe reliefy na ścianach tarczowych pod bocznymi przęsłami chóru należą do tej samej fazy co dekoracje sklepienia. Wobec pokrycia rzeźb wieloma warstwami wtórnych pobiał ich dokładniejsza analiza będzie możliwa dopiero po przeprowadzeniu konserwacji. Nieporadny modelunek postaci sugeruje autorstwo rzeźbiarza, który nie miał za sobą akademickiego wykształcenia w zakresie anatomii, co przemawiałoby raczej za wcześniejszym datowaniem, ale podobnie jak w przypadku reszty dekoracji pod chórowej nie ma dowodów na ich powiązanie z dekoracją sklepień kościoła.

*

Ustalenia Wardzyńskiego dotyczące różnic w opracowaniu partii figuralnych dekoracji nawy i prezbiterium wydają się trafne, ale część jego wniosków została jednak oparta na odgórnym założeniu, które nie muszą być słuszne. Według pierwszego z nich przy dekoracji kościoła zatrudniono wyłącznie ornamentalistów, czego dowodzić ma nieudolne wykonanie figur¹³¹. Natomiast jest bardziej prawdopodobne, że pracujący tam sztukatorzy mieli za sobą chociaż szczątkową praktykę w modelowaniu postaci, gdyż najprawdopodobniej do odlewania ich twarzy stosowali specjalne formy. Co więcej, przy tak dużej dekoracji powierzenie ornamentów roślinnych i postaci osobnym sztukatorom mogło być bardziej racjonalne, gdyż prowadziło do usprawnienia i przyspieszenia prac. W ten sposób łatwiej też wytłumaczyć, dlaczego w poszczególnych przęsłach sklepienia niemal identycznym ornamentom towarzyszą wyraźnie różniące się figury. Idąc za sugestią Wardzyńskiego, można wśród nich wyróżnić pierwszą grupę, wyraźnie lepszą artystycznie, która obejmuje aniołki we wsch. przęśle nawy gł. i skrzydlate główki u zbiegu szwów lunet kolejnego przęsła od zach. Trafne jest również związanie tej grupy ze sztukatorem czynnym

¹³¹ Por. Wardzyński 2008, s. 439.

wcześnie w Lubiążu, gdzie w kaplicach ambitu zastosowano główki aniołków wykonane z użyciem tej samej formy. Zespół pozostałych rzeźb nie jest jednak jednolity, a wyraźnie odrębny charakter (a zatem zapewne innego autora) mają figurki siedzące na gzymsie w drugim od wsch. przęśle prezbiterium oraz trzymające wieńce na gurcie pomiędzy przęsłem czwartym i piątym. Ich ciała są równie brzydkie, ale grubsze, a twarze okolone kręconymi włosami o drobnych splotach. Wątpliwości budzi proponowane przez Wardzyńskiego powiązanie autorów wyróżnionych przez niego grup figur z pracami w Wielkopolsce, gdyż podobieństwa wskazane na poparcie tych hipotez nie uprawniają do wyciągnięcia jednoznacznych wniosków.

Teza o wykonaniu dekoracji w kościele, pod chórem muzycznym i w kaplicy św. Antoniego przez jeden warsztat również nie została poparta przekonującymi argumentami. Tym samym traci wiarygodność oparte na niej założenie o kierowniczej roli sztukatora, który ozdobił to ostatnie wnętrze. Również jego utożsamienie z Albertem Biankiem nie zostało dowiedzione.

Wątpliwa jest też przedstawiona przez Wardzyńskiego interpretacja niektórych szczegółów technicznych. Uznał on bowiem, że malarskie kompozycje Dankwarta zdobiące środkowe przęsła nawy i prezbiterium, określane jako „malarstwo trójwymiarowe”, zostały wykonane na płótnie i deskach¹³². W rzeczywistości wykonano je na podkładzie z tynku, zapewne w najczęściej stosowanej przez malarza technice fresku¹³³. Z użyciem płótna i desek mógł zostać przygotowany stelaż pod te malowidła, który został przytwierdzony do sklepienia żelaznymi kotwami.

*

Twórcy dekoracji kościoła mogli wykonać też zbliżonym czasie wykonać inne, drobniejsze prace w klasztorze. Jedną z nich jest prawdopodobnie kominek w pomieszczeniu i piętra przy narożniku pn.-wsch¹³⁴. Otwór paleniska ujęto w profilowane obramienie, zwieńczone fryzem z liściastą dekoracją i gzymsem. Okap przyozdobiono dużym medalionem wypełnionym przez malowany emblemat i otoczonym bujnymi, wydłużonymi liśćmi akantu. Pierwotna funkcja tego wnętrza, nieco większego od cel klasztornych, nie jest znana. Na pokrewieństwo ze stiukami w kościele wskazuje przede wszystkim forma bujnej liściastej dekoracji okapu, zbliżona szczególnie do obramień pól w nawach bocznych kościoła.

¹³² Wardzyński 2008, s. 433.

¹³³ Zob. Kneblewski 1914, s. 5. W odmiennej technice mogła zostać wykonana jedynie kopia cudownego wizerunku Matki Boskiej.

¹³⁴ Za informację o kominku i umożliwienie sfotografowania go dziękuję dr. Jerzemu Żmudzińskiemu i o. dr. Janowi Golonce.



14.1. Wnętrze od wsch.



14.2. Sklepienie środkowego przęsła nawy gł., figura anioła



14.5. Sklepienie nawy gł., przęsło wsch.



14.6. Gurt między czwartym a piątym od wsch. przęsłem prezbiterium, figurka aniołka

14.3. Sklepienie prezbiterium, czwarte przęsło od wsch.



14.4. Sklepienie nawy gł.

14.7. Gurt między drugim a trzecim przęsłem nawy gł., figurka aniołka

14.8. Sklepienie wsch. przęsła nawy gł., figurka putta

14.9. Sklepienie drugiego od wsch. przęsła prezbiterium, fragment dekoracji





14.10. Środkowe przęsło nawy gł., fragment dekoracji



14.11. Środkowe przęsło prezbiterium, fragment dekoracji



14.12. Sklepienie drugiego od wsch. przęsła nawy pn.



14.13. Sufit pod chórem muzycznym w nawie gł.



14.14. Sklepienie pod chórem muzycznym w nawie pd.



14.15. Pd. ściana tarczowa w środkowym przęśle prezbiterium, fragment dekoracji



14.16. Pn. ściana tarczowa w nawie pn. pod chórem muzycznym, fragment dekoracji



14.17. Dekoracja okapu kominka w klasztorze

15. Jasna Góra, kaplica p.w. św. Antoniego przy kościele Paulinów p.w. Znalezienia Krzyża Św. i Narodzenia Najśw. Marii Panny sztukator Wojciech (?), po 1696 (?)

Dekoracja ta została szczegółowo omówiona przez Michała Wardzyńskiego. Uznał on ją za dzieło Alberta Bianca, który – według niego – kierował zespołem wykonującym dekorację we wnętrzu kościoła¹³⁵. Zdaniem tego badacza na autorstwo Bianca wskazują figury aniołów o proporcjonalnych ciałach i wyidealizowanych rysach, zbliżone do stosowanych w sztukateriach wielkopolskich, wiązanych z twórczością tego sztukatora. Warszawski badacz zwrócił też uwagę na awangardowe formy tej dekoracji, widoczne w kompozycji obramień architektoniczno-ornamentalnych.
14 Łączą one to dzieło m.in. z dekoracją kaplicy przy kościele Bernardynów w Świętej Annie pod Przyrowem, której formy stanowią dla kaplicy jasnogórskiej najbliższą analogię. Wardzyński uznał również, że właśnie to dzieło mogło zainspirować autora kaplicy jasnogórskiej¹³⁶. Zapewne na tym przypuszczeniu oparł on, nieudokumentowane źródłowo, datowanie stiuków na r. 1696¹³⁷.

15.1 Niewielkie, prostokątne wnętrze kaplicy, nakryte kolebką z szerokimi lunetami, jest dostępne za pośrednictwem szerokiej arkady. Na jej podłuczcu rozmieszczono trzy pola z malowidłami w liściastych obramieniach. Dwa dolne, ośmioboczne, ujęto w oplecione liśćmi, prostopadłe do ściany spływy wolutowe, przechodzące w postaci aniołów podtrzymujących wygięte belkowanie. Pośrodku nałożono na nie zwarty karbowany kartusz, którego zwoje nawinięto na krawędzie górnych i dolnych obramień. Po ich bokach, na gzymsie, umieszczono figurki siedzących aniołków, trzymających liściasto-owocową girlandę przewieszoną przez kartusze i skrzydlate główki, otaczającą owalne obramienie pośrodku arkady.

Boczne ściany kaplicy przepruto szerokimi wnękami, z których zach. wypełnia okno, a wsch. – zamknięte obecnie przejście do kościoła. Po bokach okna ukazano kwitnące lilie i krzewy różane, wyrastające z wazonów o przybranych chustami brzuścach, a ponad nim skrzydlatą główkę. Podłucze przeciwległej wnęki ozdobiono bujnym festonem z liści i owoców zakończonych udrapowanymi chustami. Jej otwór ujęto liściastą wicią, wzbogaconą o duże kwiaty, rozwijającą się spod kartusza ze skrzydlatą główką. Podobną wicią, ale bez kwiatów, ozdobiono wąski pas ściany wokół niesymetrycznie umieszczonej arkady wejściowej. Wysklepki,

135 Wardzyński 2008, s. 444, 453.

136 Wardzyński 2008, s. 436–437.

137 Wardzyński 2008, s. 444, 453.

15.2 podobnie jak płaszczyzny ścian, obramiono gładko profilowanymi listwami, które nadają mu charakter krzyżowo-żebrowy, tworząc pośrodku okrągłe pole wypełnione rozetą przypominającą zwornik. Na nisko schodzących pachach, przy dłuższych ścianach kaplicy, znajdują się, otoczone uskrzydłonymi główkami, figurki aniołków siedzących na obłokach i trzymających tablice, obecnie pozbawione inskrypcji. Biodra postaci spowito w rozwiane, bogato drapowane chusty. W wysklepkach umieszczono owalne pola wypełnione malowidłami. Większe, znajdujące się ponad głowami aniołków, ujęto w obramienia z pofałdowanych kartuszy, przybrane u dołu liściastymi gałązkami, u góry – skrzydlatymi główkami, a wokół – bujnymi liśćmi akantu. Ten ostatni ornament samodzielnie tworzy mniejsze obramienia przy dłuższych ścianach kaplicy.

Zarówno ornamenty, jak i figury opracowano starannie i raczej poprawnie. Dotyczy to również anatomii aniołków, upozowanych w kilku wariantach, dobranych parami jako lustrzane odbicia. Mają one charakterystyczne pociągłe twarze o długich prostych nosach i krótkich, falujących włosach. Bogata i różnorodna kompozycja stiuków łączy awangardowe motywy obramień rzeźbiarsko-architektonicznych z tradycyjną kompozycją sklepienia, widoczną nie tylko w jego krzyżowym podziale, ale też w skupieniu dekoracji wokół malowideł i kartuszowej ornamentyce. Takie połączenie sugeruje zależność od wybitniejszej i spójniejszej dekoracji w Świętej Annie koło Przyrowa, na którą słusznie zwrócił uwagę Wardzyński.
73 Prawdopodobny wydaje się również jego wniosek o wspólnym autorstwie dekoracji jasnogórskiej i sztukaterii w Gostyniu. Zastosowano w nich podobnie modelowaną roślinną wicę z kwiatami oraz figurki aniołków o bardzo zbliżonych twarzach. Identyfikacja autora tego ostatniego dzieła – sztukatora Wojciecha – z Biankiem nie została jednak dowiedziona, podobnie jak nie można uznać autora dekoracji w kaplicy św. Antoniego za kierownika zespołu sztukatorów pracujących w kościele. Jakkolwiek zależność omawianego dzieła od stiuków w Świętej Annie wydaje się prawdopodobna, to oparte na tym przypuszczeniu datowanie pozostać musi w sferze hipotez.



15.1. Wnętrze od pn. zach.



15.2. Dekoracja pacy sklepienia



15.3. Sklepienie

16. Kalwaria Zebrzydowska, kaplica Cudownego Obrazu przy kościele Bernardynów p.w. Matki Boskiej Anielskiej
Mistrz Kaplicy św. Krzyża w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie, ok. 1667 (?)

W pierwszym opracowaniu całościowo obejmującym problematykę architektoniczną zespołu kalwaryjskiego Jerzy Szablowski omówił fazy rozbudowy kościoła klasztornego i przytoczył podstawowe fakty dotyczące kaplicy. Stwierdził on również, że w jej dekoracji sztukatorskiej przejawia się bardzo silny wpływ stiuków Falconiego¹³⁸. Adam Miłobędzki uznał dekorację kaplicy, podobnie jak stiuki w jaśnogórskim mauzoleum Denhoffów, za dzieło Franciszka Zaora¹³⁹, z czym zgodziła się Anna Dylewska¹⁴⁰.

Daty budowy kaplicy nie są znane. Rozpoczęła się ona najwcześniej w r. 1658, a najpóźniej w r. 1665¹⁴¹. Budowę finansował Michał Zebrzydowski, który w testamentie z r. 1667 zalecał spadkobiercom, aby uzupełnili w kaplicy „ozdobę wewnętrzną fabryki, jako pozłotę kopuły, kraty dolne i epitafia poboczne, z wierzchu także przystojne kopuły pokrycie metalem”¹⁴². Trudno jednak ocenić, czy istniała już wtedy dekoracja sztukatorska.

Wnętrze kaplicy, wzniesionej na rzucie nieregularnego, wydłużonego ośmioboku, artykułowano parami wolno stojących kolumn podtrzymujących wyłamane nad nimi belkowanie. Pomiedzy ich kapitelami umieszczono stiukowe główki, przybrane udrapowanymi chustami, na których zawieszono roślinne girlandy. Powyżej, w pendentywach, znajdują się podtrzymywane przez anioły kartusze z przedstawieniami świętych zakonników¹⁴³. Najbogatsza jest dekoracja czaszy kopuły, wyniesionej na wysokim, opilastrowanym, owalnym wewnątrz tamburze. W przeciwieństwie do niższych stref wydzielono z niej sześć pól obwiedzionych listwą, wzbogaconą o kartusze kłamy mające charakter groteskowych masek. W odstępy między polami wkomponowano dekorację złożoną z bujnych, połączonych z sobą liści.

Umieszczone w polach kartusze, stanowiące obramienia malowideł, skomponowano na przemian w dwóch odmianach. Pierwszą z nich tworzą długie, wąskie

138 Szablowski 1933, s. 98.

139 Miłobędzki 1980, s. 221.

140 Dylewska 1982, s. 360.

141 Wyczawski 1987, s. 91.

142 Szablowski 1933, s. 93.

143 Moryc 2004, s. 513 rozpoznał w nich śś. Franciszka, Antoniego, Bonawenturę, Ludwika, Bernardyna, Jana Kapistrana oraz Szymona z Lipnicy i Jana z Dukli. Identyfikacja dwóch ostatnich przedstawień budzi jednak wątpliwości.

pasy, zwinięte na końcach w drobne woluty. U podstawy ozdobiono je skrzydlatymi główkami, a u góry figurkami aniołków trzymających chusty, na których zawieszono pęki owoców. Kartusze drugiego typu są bardziej plastyczne, a u dołu zwijają się w grube, plastyczne woluty, oplecione liśćmi, między które wkomponowano groteskowe maski. Na wolutach ustawiono postacie aniołów trzymających pęki liści oplatających kartusze. W zwieńczeniach przedstawiono główki w palmetowych diademach, których skrzydła przechodzą w kartuszone woluty. Otok latarni ujęto skromną dekoracją z płaskich rozet. Powyżej, podstawę jej bębna ozdobiono girlandami na chustach, a w kopułce przedstawiono Boga Ojca w otoczeniu obłoków i anielskich główek.

Dzieło to odznacza się wysokim poziomem rzeźby ornamentalnej oraz poprawnym modelunkiem i dobrym opracowaniem anatomii figur w kopule. Nieco słabsze wydają się postaci aniołów i świętych w pendentywach, które jednak łączy z powyższymi zbliżony typ fizjonomiczny. Jest on zresztą wspólny także dla innych dzieł tego anonimowego sztuczka – kaplic: św. Krzyża w kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie oraz Cudownego Obrazu i Denhoffów na Jasnej Górze. Wszystkie te dekoracje łączy też podobna stylizacja ornamentów roślinnych oraz drobne woluty kartuszy. Dostrzeżone przez wcześniejszych badaczy szczególne podobieństwo łączące kaplicę kalwaryjską z mauzoleum Denhoffów jest też wyraźne w kompozycji kartuszy i pozach figur.



16.1. Wnętrze od pn. zach.



16.2. Kopuła



16.3. Fragment dekoracji jednego z obramień



16.4. Pendentyw



16.5. Zwieńczenie jednego z obramień



16.6. Obramienie malowidła

17. Kalwaria Zebrzydowska, kościół Bernardynów p.w. Matki Boskiej Anielskiej
ok. 1702

Na stiuki zwrócił uwagę Jerzy Szablowski, który powołując się na rysunek br. Kamila Żarnowskiego stwierdził, że są one częścią dekoracji pierwotnie pokrywającej również sklepienie nawy. Powołując się na błędnie zinterpretowane archiwalia, datował on jej powstanie na r. 1781¹⁴⁴. Rysunku Żarnowskiego nie udało się niestety odnaleźć. Zapis w kronice klasztornej, na podstawie którego Szablowski datował dekorację kościoła, dotyczy śmierci prowincjała zakonu o. Gwidona Rucharskiego, który dzięki pomocy licznych fundatorów ozdobił kościół i klasztor kalwaryjski. Notatka ta nie zawiera jednak żadnych informacji o wykonaniu sztukaterii¹⁴⁵.

Rozbudowę kościoła klasztornego zrealizowano z fundacji Magdaleny z Kono-packich, która będąc wdową po Wincentym Gosiewskim, poślubiła właściciela Kalwarii Jana Czartoryskiego. Po śmierci fundatorki (w r. 1694) prace kontynuował jej zięć Józef Bogusław Słuszk. Do starego kościoła, zachowanego jako prezbite-rium, dobudowano wtedy obecną nawę z dwuwieżową fasadą. Introdukcja zakon-ników do nowej świątyni nastąpiła 3 VI 1702, a uroczystej konsekracji dokonano w r. 1712. Dekoracja sklepienia nawy została zniszczona ok. poł. XIX w. Według Szablowskiego składały się na nią medaliony otoczone listwami, z których zwie-szały się girlandy kwiatowe i kosze z kwiatami, podtrzymywane przez aniołki¹⁴⁶.

Na łuku tęczowym znajduje się duża płycina zamknięta łukiem odcinkowym, w której zawieszono drewniany krucyfiks. Po bokach profilowanej ramy ukazano 17.1 dwa aniołki podtrzymujące ją za uszaki. Przez ramiona przewieszono im wstęgi, na które nanizano owocowe festony spływające od wieńczącej ramę muszli i wzbo-gacone o drobne, ulistnione gałązki. Analogiczna kompozycja zachowała się też na przeciwległej ścianie tarczowej, za prospektem organowym.

Dekoracja cechuje się prymitywnym modelunkiem, widocznym zwłaszcza w partiach ornamentalnych. Aniołki o otłuszczonych ciałach i dużych głowach są w zasadzie poprawne, choć bardzo nieforemne. Można przypuszczać, że sztukate-ria powstała bezpośrednio po ukończeniu prac budowlanych. Podobny motyw putta podtrzymującego wstęgę, na której zawieszono festony, zastosowano w słabszej arty-16.8 stycznie i zapewne nieco późniejszej dekoracji kopuły chóru kościoła w Hebdowie.

144 Szablowski 1933, s. 101–104.

145 Kronika..., s. 568.

146 Szablowski 1933, s. 101–104.



17.1. Dekoracja na łuku tęczowym

18. Kamieniec Podolski, kaplica Humieckich p.w. Chrystusa Ukrzyżowanego i portale kaplicy p.w. Matki Boskiej Różańcowej przy kościele Dominikanów p.w. św. Mikołaja

Warsztat Kaplicy Humieckich przy Kościele Dominikanów w Kamieńcu Podolskim, ok. 1619

Okoliczności powstania pary kaplic przy kamienieckim kościele Dominikanów są trudne do ustalenia. Według Adriana Mandzy'ego kaplica Różańcowa została wzniesiona w 1596 r. z fundacji Potockich, a przeciwległa – powstała dzięki fundacji Wojciecha Humieckiego (Humieckiego) w r. 1611¹⁴⁷. Jan Andrzej Spieź uznał r. 1596 za datę fundacji, a nie budowy kaplicy Różańcowej¹⁴⁸, natomiast Natalia Ursu przesunęła datowanie przeciwległej kaplicy na r. 1618¹⁴⁹. Ostatnio wzmianki na temat powstania mauzoleum Humieckich zebrał Piotr Rabiej. Ustalili oni, że po pożarze, który zniszczył kościół w 1616 r., kaplica została odbudowana przez Aleksandra, syna Wojciecha Humieckiego, do którego odnoszą się herby w latarni kopuły¹⁵⁰.

Kaplice, wzniesione na zamknięciu naw bocznych kościoła są dostępne nie tylko z naw, ale również z prezbiterium, przez dwie pary identycznie ukształtowanych portali. Bogatsze obramienia w prezbiterium są złożone z korynckich kolumn podtrzymujących wyłamane nad nimi belkowanie i przerwany przyczółek wypełniony kartuszem z herbem Pilawa, ujętym spływami, unoszącymi nad nim mniejszy, trójkątny tympanon. Arkady ozdobiono obramieniami wspartymi na odcinkach gzymsu. Fryzy wypełniono wicią, rozwijającą się po bokach główki (na portalu kaplicy pd. wymienioną w XVIII w.), a spływy po bokach kartusza ozdobiono kompozycjami z owoców zawieszonymi na wstążkach. Portale w nawach złożono z kanelowanych jońskich pilastrów, podtrzymujących wyłamane belkowanie i obramienie arkady o nadłęczach ozdobionych owocowymi girlandami na wstążkach przeciągniętych przez obręcz. Analogiczne pierścienie, z przewieszonymi chustami umieszczono pod głowicami pilastrów w portalu kaplicy pn. Zwieńczenie stanowi ozdobiony łęczkami gzyms i przyczółek, rozwiązany podobnie jak w nawie, ale o łukowych połączeniach, na które nałożono rozciągnięte spływy wolutowe.

Czasza kaplicy pd., wsparta bezpośrednio na pendentywach i ścianach tarczowych, otrzymała dekorację złożoną z listew rozchodzących się promieniście wokół

¹⁴⁷ Mandzy 2000, s. 150.

¹⁴⁸ Spieź 2001, s. 260.

¹⁴⁹ Ursu 2007, s. 58.

¹⁵⁰ *Pomniki epigrafiki...*, s. 49–50, 98–99. Do tego samego wniosku doszedł Tomasz Zaucha [2009], s. 169–171, który zwrócił uwagę na znany z odpisu napis epitafijny Aleksandra Humieckiego, gdzie został on określony jako „ab hoc sacello suus auctor”.

otworu latarni ozdobionego niewielkimi konsolkami. Nanizano na nie owalne, kwadratowe i okrągłe pola, połączone dwoma koncentrycznymi okręgami. Jedynym elementem towarzyszącym listwom są rozety w czterech polach dolnego kręgu.

W narożach kaplicy pn. umieszczono przełamane jońskie kapitele, wsparte na baniastych, puklowanych wspornikach, podtrzymujące profilowane obramienia ścian tarczowych. Wnętrze przykryto kopułą na okrągłym tamburze, opiętym pełnoplastycznymi korynckimi kolumnami, które zostały ustawione na wyłamaniach gzymsu podtrzymywanych przez wolutowe konsolki z dekoracją roślinną. Kolumny dźwigają pełne, wyłamane nad nimi belkowanie. Bębny w dolnej części ich trzonów ozdobiono niewielkimi girlandami wiszącymi na wstążkach przeciągniętych przez obręcze. Górne części trzonów ozdobiono chustami. Od pn. pomiędzy kolumnami rozmieszczono pięć ostrołukowych, trójlistnie zamkniętych okien w głębokich, obustronnych rozglifieniach. Czaszę podzielono listwami na osiem pól. Spotykają się one w otoku latarni, który ujęto zdobieniem w formie wieńca laurowego, otoczonym przez cztery wąskie płyciny z dekoracją wiciową, rozwijającą się po bokach skrzydlatych główek. Wnętrze latarni rozczłonkowano pilasterkami podtrzymującymi obramienia okien. Pośrodku jej kopułki, podzielonej listwami na pięć pól, umieszczono w liściastym kartuszu herb fundatora Junosza, a poniżej herby: Pilawa, Karęga, Ramułt i Zadora¹⁵¹.

Można przypuszczać, że wszystkie cztery portale, o bardzo zbliżonych formach, są współczesne dekoracji kaplicy pn. i zostały wykonane przez ten sam warsztat architektoniczno-rzeźbiarski, który prowadził prace budowlane przy kaplicy Humieckich. Wskazują na to charakterystyczne motywy zdobnicze – wąskie wstążki lub chusty przeciągnięte przez obręcze – powtórzone na portalach i kolumnach tamburu, rozciągnięte jońskie kapitele (na portalu i w narożnikach kaplicy), liściaste kartusze z herbami (w zwieńczeniach portali i w latarni) oraz profile gzymsów. Jeśli wierzyć przekazowi o powstaniu kaplicy z inicjatywy Aleksandra Humieckiego, akcję tę, podobnie jak wykonanie portali, należałoby sytuować między r. 1619 (kiedy wrócił on z kampanii moskiewskiej i pochował w kaplicy ojca), a jego śmiercią w r. 1635¹⁵². Bardziej prawdopodobne jest powstanie kaplicy i portali na początku tego okresu, może właśnie w związku z pogrzebem Wojciecha

151 Pomniki epigrafiki..., s. 98–99.

152 Zaucha [2009], s. 171.

Humieckiego¹⁵³. Powtórzony na wszystkich portalach herb Pilawa odnosi się zapewne do Potockich jako szczególnych dobrodziejów całego klasztoru, a nie fundatorów poszczególnych kaplic¹⁵⁴. Dekoracja czaszy kaplicy pd. może być nieco wcześniejsza i pochodzić z czasów jej budowy, gdyż, mimo tej samej zasady kompozycyjnej, różni się od sztukaterii w przeciwniejszej kaplicy profilem listew.

Dekoracja kaplicy pn. z jej monumentalną w wyrazie (mimo niewielkiej skali) architektoniczną artykulacją tamburu jest dziełem unikatowym. Zaskakujące jest również połączenie nowożytnego detalu z kształtem okien charakterystycznym dla średniowiecza. Ten element, mniej rzucający się w oczy we wnętrzu, od zewnątrz jest widoczny z daleka. Nie można go uznać za zapóźnienie, ponieważ warsztat odpowiedzialny za budowę kaplicy posługiwał się biele formami nowożytnymi. Należy więc przyjąć, że został użyty w celu nadania bryle kaplicy archaizującego wyrazu.

Podobny charakter stylistyczny łączy kaplicę Humieckich z podhajeckim mauzoleum Zofii z Zamiechowa, gdzie również wprowadzono trójlistnie zamknięte okna w ostrołukowych glichach, a także bardzo zbliżone gzymsy, zdobione puklowaniem i kanelurami¹⁵⁵. Tomasz Zaucha uznał kształt kaplicy w Podhajcach za przykład świadomego nawiązania do jerozolimskiej bazyliki Grobu Bożego, co nie wydaje się jednak prawdopodobne¹⁵⁶. Dla jej form można jednak wskazać znacznie bliższy odpowiednik w postaci kościoła w Potoku Złotym, którego kaplice odznaczają się podobną, surową bryłą i charakterystycznym wykresem okien¹⁵⁷. Natomiast portale w Kamieńcu mają swój wyjątkowo bliski odpowiednik w obramieniu wejścia do kaplicy przy kościele zamkowym w Brzeżanach, gdzie w pierwszej fazie zastosowano listwową dekorację sztukatorską czaszy o tym samym schemacie. Wszystkie cztery budowle ściśle łączy rozwiązanie latarni (w Potoku zniszczonych

153 Zaucha [2009], s. 181, sugerował późniejsze datowanie, uznając że kaplica kamieniecka powstała później niż mauzoleum Adama Hieronima Sieniawskiego w Brzeżanach. Wniosek ten został jednak oparty jedynie na przypuszczeniu o rzekomej zależności kaplicy kamienieckiej od brzeżańskiej, której – zdaniem tego autora – dowodzi bogatsza dekoracja jej portalu (tamże, s. 174). Taka argumentacja nie jest jednak przekonująca, zwłaszcza że bardziej plastyczne elementy portalu w Brzeżanach zostały wykonane w stiuku i były zapewne dziełem innego warsztatu.

154 Zob. Pomniki epigrafiki..., s. 23. Tam wszystkie herby odniesiono do Michała Franciszka Potockiego i datowano na l. ok. 1750–1755. Możliwe jednak, że herby odnoszą się do jego przodków, którzy opiekowali się kościołem w w. xvii.

155 Na temat kościoła w Podhajcach zob. przede wszystkim Ostrowski 1996. Prześwity latarni kaplicy podhajeckiej zostały wtórnie zamurowane, być może w związku z urzędzeniem w niej zakrystii.

156 Zaucha [2009], s. 176–178.

157 Na temat kościoła w Potoku Złotym zob. Zaucha 2010.

po II wojnie światowej), złożonych z wysmukłych filarków podtrzymujących przełamane na osiach arkady, w Podhajcach i Brzeżanach pokryte bardzo zbliżoną dekoracją roślinną. Niemal identyczne są również kartusze z herbami fundatorów, widoczne w kopułkach trzech zachowanych latarni.

Cechy te pozwalają uznać wszystkie cztery budowle za dzieło tego samego warsztatu architektoniczno-rzeźbiarskiego¹⁵⁸. Zatrudnienie do ich wzniesienia tej samej ekipy można tłumaczyć skoligacaniem rodzin fundatorów: nieznaną z imienia siostrą Aleksandra Humieckiego wyszła za Hieronima Lanckorońskiego, podkomorzego podolskiego, który był stryjecznym bratem Stanisława, wojewody podolskiego, drugiego męża Zofii Zamiechowskiej¹⁵⁹, noszącej jego nazwisko w momencie ukończenia kaplicy podhajeckiej¹⁶⁰. Z kolei szwagier Zofii Stanisław Golski ożenił się z Anną Potocką (bratanicą Stefana – fundatora kościoła w Potoku i siostrą żony Aleksandra Humieckiego), która po jego śmierci poślubiła Samuela Zamiechowskiego, będącego bratankiem i spadkobiercą Zofii. Z Sieniawskimi łączyły ją natomiast wspólne interesy, gdyż Mikołaj, syn Adama Hieronima, pomagał jej w kłopotach i pożyczył 200 000 złp¹⁶¹.

Charakterystyczne dla dzieł owego warsztatu było łączenie motywów o genezie włoskiej i północnej oraz potraktowanie stiuku nie tyle jako tworzywa rzeźbiarskiego, ile raczej jako sztucznego kamienia, stanowiącego uzupełnienie dekoracji wykonanej w twardszym materiale. Cechy te są raczej charakterystyczne dla środkowoeuropejskich warsztatów muratorskich, które wykonywały również dekorację wznoszonych budowli, niż dla bardziej wyspecjalizowanych dekoratorów o włoskiej czy alpejskiej proweniencji.

Zastosowanie motywów o genezie średniowiecznej sytuuje dzieła tego warsztatu w obrębie obszernej grupy archaizujących budowli, wzniesionych głównie na pograniczu województw ruskiego i podolskiego, a fundowanych przeważnie przez osoby z sobą spokrewnione lub skoligacane. Wprawdzie żadna z nich nie ma dekoracji sztukatorskich, ale w wielu zastosowano formy architektoniczne zbliżone do kościoła w Potoku¹⁶².

158 Do wniosku o wspólnym autorstwie kaplic w Kamieńcu, Podhajcach i Brzeżanach doszedł niezależnie również Tomasz Zaucha [2009], s. 94, 174, 180, 181.

159 Zob. Niesiecki 1728, s. 382; 1738, s. 26; 1743, s. 663.

160 Zob. Ostrowski 1996, s. 156.

161 Zaucha [2009], s. 180.

162 Szczegółowy przegląd literatury na temat motywów o genezie średniowiecznej występujących w nowożytnej architekturze Podola i ziemi halickiej przedstawiła Kinga Blaschke 2010 a, s. 31–61.



18.1. Zwieńczenie portalu w nawie pn.



18.2. Kopuła



18.3. Wnętrze kopuły

19. Kazimierz Dolny, kaplica p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy kościele par. p.w. śś. Jana Chrzciciela i Bartłomieja¹⁶³

Mistrz tarłowski, przed 1650

Turystyczne zainteresowanie Kazimierzem jako symbolem rodzimej polskiej architektury nie znalazło niestety odzwierciedlenia w badaniach naukowych, a nawet podstawowe fakty na temat kaplicy są trudne do ustalenia. Według Wacława Husarskiego została ona ufundowana przez sekretarza królewskiego Marka Radzika i jego żonę Annę z Kawęckich ok. 1640 r.¹⁶⁴. Natomiast Karol Majewski i Józef Wzorek uznali, że kaplicę wzniesiono w l. 1629–1631 z fundacji Marka Zadzika (sic!), a jej autorstwo przypisali Janowi Cangerowi (Cangier, Cangerle, Gangierle)¹⁶⁵. Jerzy Łoziński przyjął, że kaplicę wybudowano przed 1653 r., uznając, iż jest ona dziełem anonimowego warsztatu pracującego w Tarłowie, a może i w Jedlińsku, pokrewnego twórczości Falconiego¹⁶⁶. Również Mariusz Karpowicz stwierdził, że dekoracja została wykonana przez tych samych artystów, którzy ozdobili kościół w Tarłowie i Domek Loretański w Gołębiu¹⁶⁷. Najwięcej ustaleń przyniosła praca Kazimierza Parfianowicza. Odnosił się on sceptycznie do hipotezy o autorstwie Cangera i szczegółowo omówił związki kaplicy z budowlami wskazanymi przez Karpowicza, uznając tym samym za jej twórcę murarza Piotra zatrudnionego w Gołębiu. Opierając się na protokole wizytacji z 1650 r., badacz ten stwierdził, że kaplicę, ufundowaną ok. r. 1641, ukończono przed r. 1650, a jej głównym fundatorem był kazimierski proboszcz Jan Izidor Flores¹⁶⁸. Ta wersja datowania jest bardziej wiarygodna od ustaleń wcześniejszych badaczy, którzy korzystali z bliżej nieokreślonych źródeł. Wiadomość o ufundowaniu kaplicy przez ks. Floresa uwiarygodnia również to, że w ołtarzu umieszczono figury jego patronów¹⁶⁹.

Obie atrybucje wysunięte odnośnie do kaplicy przez wcześniejszych badaczy należy zdecydowanie odrzucić jako bezpodstawne. Propozycja Majewskiego i Wzorka opiera się bowiem jedynie na zastosowaniu eliptycznej kopuły, która nie

163 Kaplicę nazywano także Różańcową (Parfianowicz 1978) lub Królewską, ze względu na wiszący tam niegdyś obraz przedstawiający Kazimierza Wielkiego trzymającego do chrztu dziecko chłopskie (Czekierski 1915, szp. 15).

164 Husarski 1934 a, s. 11; Husarski 1934 b, s. 85.

165 Majewski, Wzorek 1969, s. 129.

166 Łoziński 1973, s. 280.

167 Karpowicz 1975, s. 85.

168 Parfianowicz 1978.

169 Zob. Parfianowicz 1978, s. 126.

była w XVII w. rozwiązaniem wyjątkowym. Natomiast wersja Parfianowicza jest częścią piramidalnej hipotezy, opartej na uznaniu murarza Piotra za głównego twórcę Domku Loretańskiego w Gołębiu, co nie jest przekonujące.

Na plecach ustawionej w ołtarzu figury Św. Pawła umieszczono znak w kształcie krzyża (skrzyżowane litery ZJ ?), zinterpretowany przez Parfianowicza jako gmerk autora¹⁷⁰. Znak tego nie udało się jednak powiązać z żadnym artystą znanym z przekazów źródłowych. Również skojarzenie liter z inicjałami Jana Zaora jest raczej przypadkowe. Symptomatyczna dla stanu badań nad zabytkami Kazimierza jest kwestia dekoracji czaszy kopuły. Na przekroju i rzucie kaplicy wykonanych przez Józefa Czekierskiego, który był w Kazimierzu w r. 1905, czaszę wypełnia listwowa dekoracja sztukatorska, zbliżona do zastosowanej w kaplicy Górskich¹⁷¹. Oba te rysunki były później wielokrotnie reprodukowane. Widoczną na nich dekorację Husarski wspominał jako istniejącą¹⁷², a Majewski i Wzorek – jako niezachowaną¹⁷³. Dopiero Parfianowicz wykluczył istnienie takiej dekoracji w kopule, powołując się na badania konserwatorskie, i doszedł do wniosku, że Czekierski pomylił się, gdyż przekroje kościoła rysował z pamięci¹⁷⁴. Dekoracja ta jest więc zapewne wytworem fantazji Czekierskiego, którego zdjęcie wnętrza kaplicy „uległo zepsuciu”¹⁷⁵. Sporządzając rysunki, mógł on więc powtórzyć dekorację kaplicy Górskich w czaszy kaplicy Wniebowzięcia.

*

Kaplica została wzniesiona na rzucie prostokąta, przylegającego dłuższym bokiem do pn. ściany nawy kościoła. Arkadę wejściową ujęto lizenami, na które nałożono płyciny ozdobione groteskowymi maskami, podtrzymującymi związane w supeł wstęgi, na które nanizano kampanule oraz niewielkie małżowinowe kartusze z przedstawieniami aniołów. Nad archiwoltą arkady umieszczono bujną dekorację małżowinową, a nad jej kluczem – główkę, której skrzydła przechodzą w amorficzne sploty ornamentu. Znajduje się ona na tle tablicy obramionej wąskimi pasami kartuszy oraz bordiurą z meandrem i rozetkami, która odginając się od lica przechodzi we wspornik podtrzymujący wyłamanie belkowania. Wykonane w dość płytkim reliefie antytetyczne anioły w locie, znajdujące się po bokach tablicy, podtrzymują

170 Parfianowicz 1978, s. 113, 127, il. 14.

171 Czekierski 1915, il. 6, 20, szp. 3, przyp.

172 Husarski 1934 a, s. 11 i 1934 b, s. 85.

173 Majewski, Wzorek 1969, s. 129.

174 Parfianowicz 1978, s. 129.

175 Czekierski 1915, szp. 21.

ją lewymi rękami, a prawymi chwytają ornament nad arkadą. Powyżej znajduje się belkowanie, na którego wyłamaniu ustawiono plastyczną i bardzo dynamiczną grupę rzeźbiarską. Przedstawia ona *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, siedzącej na obłokach i unoszonej przez aniołki. Po bokach, na fragmentach przyczółka, umieszczono figury półleżących aniołów. Podłucze arkady zdobi kartusz z reliefowym przedstawieniem personifikacji *Wiary*. Półleżąca kobieta w prawej ręce trzyma kielich, a lewą opiera się o podłoże, na którym leży krzyż. Do splotów obramienia podwieszono owocowe girlandy i festony, a niżej ukazano w płaskim reliefie pary aniołków trzymających festony i wyjmujących owoce z wazonu o bogato zdobionym brzuścu.

19.2

Artykulację wnętrza stanowią pary monumentalnych jońskich kolumn, ustawione przy końcach dłuższych ścian i podtrzymujące ciągłe, wyłamane nad nimi belkowanie o gładkim fryzie. W stiuku opracowano jońskie kapitele o spłaszczonym echinusie z wydatnymi wolutami, profile gzymsu, a także hypotachelia kolumn ozdobione lambrekinem. Kaplicę nakryto owalną kopułą, wspartą na pendentywach i arkadach wypełniających ściany tarczowe. W nadłuczach arkady od strony wnętrza wkomponowano postacie aniołów podtrzymujących girlandę zwieszoną na archiwoltę. Reliefowe dekoracje zdobią też podłucza arkad w ścianach tarczowych.

19.4

19.5

Pośrodku arkad, nad wejściem i nad oknem w ścianie przeciwległej, umieszczono przedstawienia siedzących kobiet, w pozie analogicznej jak *Wiara*, ale bez atrybutów, uosabiające zapewne *Nadzieję* i *Miłość*. Relief w arkadzie nad wejściem otoczono wieńcem laurowym. Po bokach, na kartuszowych wspornikach ozdobionych cekinami, stoją aniołki trzymające stylizowane kwitnące łądygi, przez które przewieszono chusty. Personifikacja w przeciwległej arkadzie okiennej została umieszczona w dużym, płaskim kartuszu, którego boczne, nisko zwieszony sploty ozdobiono maskami. Pasy kartusza są podtrzymywane przez anioły stojące na wysokich, ornamentalnych postumentach. W bocznych arkadach ukazano anioły trzymające w rękach kwiaty, ujęte w bujną, symetryczną arabeskę o krótkiej wici, wyrastającej z wazonów trzymanyh przez skrzydlate putta. W kluczach arkad umieszczono kartusze z wizerunkami aniołów, ozdobione główkami i małżowinowo-chrząstkowymi uszami. W pendentywach znajdują się malarskie przedstawienia ewangelistów. W dolnej części, bezpośrednio przed nimi, ustawiono figury aniołów. Czasza jest obecnie wypełniona malowidłem przedstawiającym koncert anielski¹⁷⁶.

19.6

176 Według Miłobędzkiego 1980, podpis pod il. 351, malowidła w kopule wykonano ok. r. 1900. Możliwe, że powtarzają one tematykę, a nawet kompozycję wcześniejszego fresku.

Na bocznych ścianach kaplicy namalowano sceny *Orędownictwa Matki Boskiej* za żywymi i martwymi, ujęte w stiukowe ramy z liści, ozdobione na osiach i rogach kartuszowymi klamrami. Ścianę naprzeciw wejścia zajmuje terakotowy ołtarz, dopasowany ściśle do architektury kaplicy. Ta niezwykła, wieloplanowa struktura składa się z wnęki, pośrodku której zawieszono obraz *Matki Boskiej*, ujęty roślinną wicią podtrzymywaną przez stojące anioły. Podłucze wnęki ozdobiono wyrastającą z wazonów wicią z motywem kwiatów, trzymaną przez umieszczone pośrodku putto. Na tle niszy ustawiono wolno stojące, choć nie całkiem pełnoplastyczne figury świętych: na zewnątrz od osi – *Jana Chrzciciela* i *Izydora Oracza*, a w środku *Piotra* i *Pawła*, nieco większe i wysunięte przed lico na prostych wspornikach, ukształtowanych podobnie jak element dźwigający wyłamane gzymsu i figurę *Matki Boskiej* nad wejściem do kaplicy. Nad postaciami apostołów wznoszą się ażurowe lizeny o trzonach ozdobionych postaciami aniołków unoszących kwieciste wazony. Lizeny podtrzymują wyłamane bezarchitrawowe belkowanie o ażurowym fryzie, ozdobionym wicią z puttem i groteskowymi uskrzydłonymi torsami, nałożonym na fascie architrawu obiegającego wnętrze kaplicy. Konsolkowy gzyms umieszczono na wysokości fryzu dużego porządku, a na tle gzymsu – przyczółek przerwany przez płomienisty wazon na wsporniku ozdobionym skrzydlatą główką. Na wygiętych ku górze odcinkach gzymsu umieszczono figury leżących aniołów.

19.7

Po ostatniej konserwacji kolorystyka ołtarza składa się z pełnych, kontrastowych, metalicznych barw i dużej ilości złoceń. Można przypuszczać, że odpowiada ona pierwotnej, a także iż podobnie wyglądały pozostałe elementy dekoracji kaplicy oraz inne dzieła tego warsztatu, zwłaszcza kościół w Tarłowie. Wystrój kaplicy ma wszystkie cechy charakterystyczne również dla tego ostatniego dzieła, a wspólne autorstwo dekoracji tarłowskiej i kazimierskiej nie ulega wątpliwości. W Kazimierzu zwraca uwagę ustawienie figur aniołów pod freskami w pendentywach, stanowiące nowatorski przykład połączenia rzeźby i malarstwa. Kaplicę kazimierską można uznać za jedno z pierwszych całościowych dzieł sztuki – przemyślana kompozycja sugeruje, że dekoracja była przewidziana już na etapie prac murarskich, a sztukatorzy byli blisko związani z architektem.

74



19.1. Portal



19.2. Podłucze
arkady
wejściowej,
fragment



19.4. Kopuła



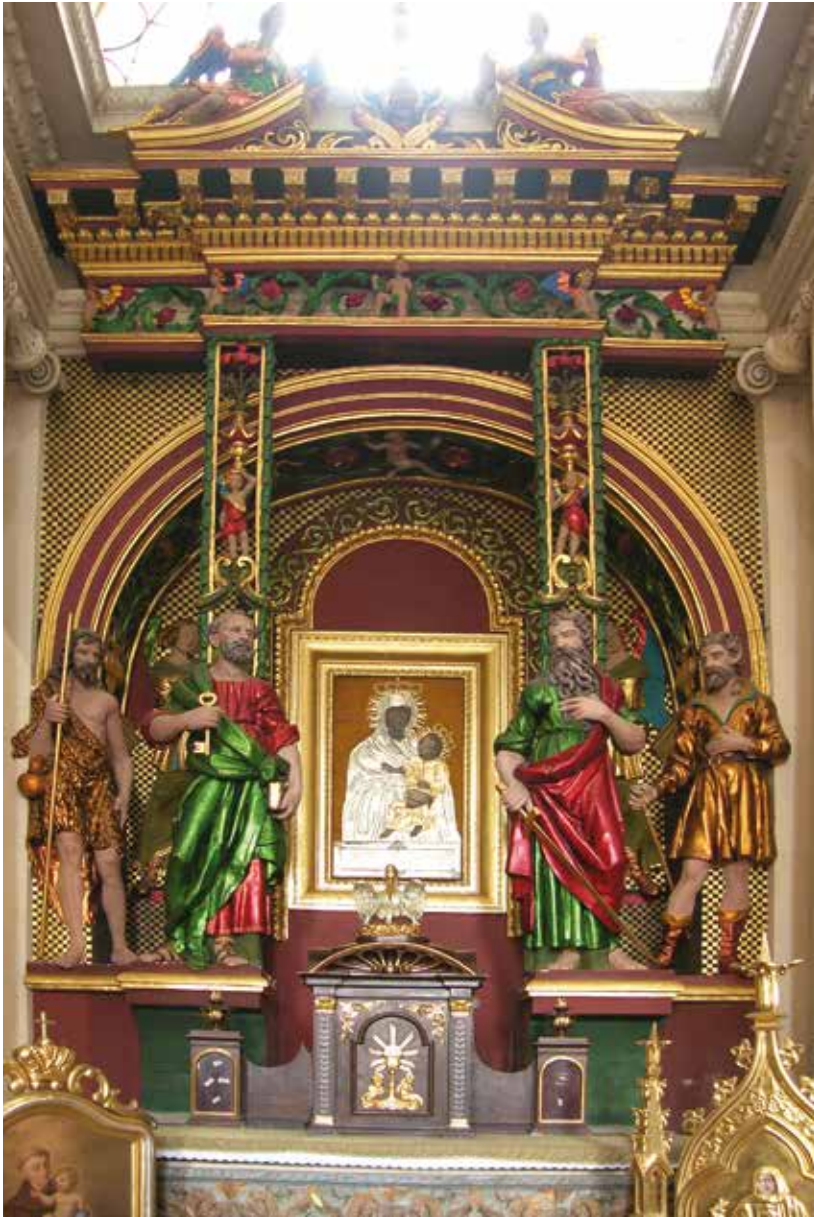
19.5. Nadłucza
arkady wejściowej
od strony wnętrza



19.3. Podłucze
wnęki okiennej



19.6. Dekoracja
wnęki w ścianie
pn.-zach.



19.7. Ołtarz

20. Kęty, kościół par. p.w. śś. Małgorzaty i Katarzyny
po 1662, przed 1685

Informacje na temat kościoła w Kętach są stosunkowo skąpe, a jego architektura i dekoracja nie były dotychczas analizowane. Według *Katalogu zabytków kościołów* wzniesiono po pożarze, który zniszczył starszą świątynię w 1657 r., z wykorzystaniem średniowiecznych murów przy budowie prezbiterium¹⁷⁷. Jerzy Łoziński datował budowę pary kopułowych kaplic na l. 1651–1661¹⁷⁸, a Adam Miłobędzki stwierdził, że dekoracja sztukatorska kościoła powstała między r. 1657 a 1685¹⁷⁹.

Fara w Kętach sprawia wrażenie jednolitej budowli o spójnym programie przestrzennym, który został zniekształcony przez brak wieży pn. i zach. przęsła nawy¹⁸⁰. Jeśli to przypuszczenie jest słuszne, według pierwotnej koncepcji miał się on składać z trójprzęsłowej nawy ujętej przez trzy pary kaplic, z których zach. mieściły się w przyziemiach wież. Przylegające do wsch. przęsła kaplice kopułowe tworzą pseudotransept, który zintegrowano z nawą i prezbiterium za pomocą artykulacji. Składa się ona z doryckich pilastrów (w kaplicach posadowionych na cokole), które podtrzymują pełne belkowanie z fryzem tryglifowym kontynuowanym poza kaplicami, na podporach korpusu i ścienno-filarowego prezbiterium. W ścianach kaplic, między pilastrami, umieszczono nisze zamknięte muszlami, ponad nimi kwadratowe płyciny i rozety, a na belkowaniu między tryglifami – skrzydlate główki.

Ściany tarczowe przepruto oknami lub wnękami w uszakowych obramieniach, ujętych w sploty wolutowe. W pendentywach umocowano owalne ramy otoczone masywnymi, zwartymi kartuszami, ozdobionymi niewielkimi główkami. Czasze, oddzielone wydatnymi gzymsami, otrzymały uproszczoną artykulację złożoną z lizen podtrzymujących gzyms i fryz ze skrzydlatymi główkami i girlandami na chustach. Między tymi podziałami umieszczono na przemian owalne i trapezoidalne ramy, ozdobione główkami i drobnymi splotami kartuszy.

Arkady i pozostałe sklepienia otrzymały prostą dekorację listwową, wzbogaconą plaketami i rozetami przypominającymi wiszące zworniki. Wywodzi się ona z odmiennej tradycji niż wnętrza pary kaplic. Możliwe, że właśnie ten typ zdobnictwa należał do form właściwych dla prowincjonalnego warsztatu muratorskiego,

177 *Katalog zabytków...* 1951, s. 12.

178 Łoziński 1973, s. 282.

179 Miłobędzki 1980, s. 248.

180 Według *Katalogu Zabytków...* 1951, s. 12, zach. część kościoła nigdy nie była ukończona. Jest jednak prawdopodobne, że została wybudowana, ale uległa zniszczeniu (taką wersję podano w opracowaniu *Kościół parafialny...* [b.d.]).

który wznosił kępką farę. Elementy rzeźbiarskie wykonano zaś wyjątkowo nieudolnie, toteż można przypuszczać, że budowniczy kościoła zastosowali je jedynie wyjątkowo, jako bardziej stosowne do ozdoby kopułowych kaplic o genezie włoskiej.

Tym niemniej, kościół w Kętach odznacza się przemyślanym i wyjątkowo okazałym programem przestrzennym, przewidującym dwuwieżową fasadę i ujednolicenie elewacji, sugerujących istnienie trójnawowego korpusu, ale kryjących jedną nawę ujętą parami aneksów. Jego zaskakująca, trudna do określenia architektura nawiązuje do bardzo różnorodnych wzorów o genezie średniowiecznej (monumentalna, mimo małej skali, dwuwieżowa fasada, centralizujący obrys nawy wraz z kaplicami) i nowożytnej (ujęcie wsch. przeszła nawy przez parę kopułowych kaplic). Sama dekoracja kaplic również łączy artykulację ścian – przypominającą kaplice Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów oraz w Niepołomicach – z rozwiązaniem czaszy, nawiązującym do kopuły krakowskiego kościoła śś. Piotra i Pawła, być może za pośrednictwem kaplicy Liberiusza przy kościele Bożego Ciała. Na to ostatnie źródło inspiracji wskazuje ujęcie obramień w woluty i skrzydlate główki. Zrezygnowano tu natomiast z postaci klęczących aniołów, których nieudolni sztucznicy słusznie nie próbowali wykonać, zastępując je główkami.



20.1. Kopuła kaplicy pd.



20.2. Kopuła kaplicy pn.

21. Klimontów, kościół kolegiacki p.w. św. Józefa

Jan Chrzyciel Falconi, przy udziale Mistrza Kaplicy Czarneckiego, ok. 1647

Adam Bochnak uznał, że pierwszą fazę budowy kościoła ukończono przed śmiercią fundatora w r. 1650. Zachowaną dekorację prezbiterium przypisał Falconiemu, przypuszczając że mógł on być autorem pierwotnej sztukaterii kopuły¹⁸¹. Adam Małkiewicz datował zachowane stiuki na r. 1647¹⁸², co przyjął Mariusz Karpowicz¹⁸³. Budowę kościoła zaczęto prawdopodobnie w r. 1643 z fundacji kanclerza Jerzego Ossolińskiego, a dokończono dopiero w XVIII w., co wiązało się ze zmianą koncepcji i nadbudową kopuły¹⁸⁴. Wiadomo, że Falconi był w Klimontowie w końcu września r. 1647¹⁸⁵, a zapewne także w r. 1650¹⁸⁶.

21.1 Zachowana sztukateria obejmuje fryz prezbiterium oraz ornamentykę ściany tarczowej. Profil listwy pod fryzem wykonano z użyciem charakterystycznych dla **60, 50** Falconiego sztanc z motywem muszelki, użytych też w Niepołomicach, Krośnie i kaplicy św. Franciszka Ksawerego w krakowskim kościele Jezuitów. Fryz ozdobiono **23,4** wicią z motywem liści, kwiatów i strąków. Wyrasta ona z główek, umieszczonych **21.4** pośrodku ścian bocznych. Ścianę tarczową oraz boki i podniebie wnęki ozdobiono **21.3** nieco grubszą wicią, z motywem bujnych liści i spiralnie zwiniętych pędów.

21.4 Dla prac Falconiego typowa jest stylizacja wici na fryzie oraz rysy twarzy i sposób modelowania włosów główek, znany chociażby z krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów. Nieco odmienna dekoracja ściany tarczowej jest najbardziej zbliżona do ornamentyki analogicznych partii krakowskiej kaplicy Czarneckiego w kościele św. Piotra i Pawła, co sugeruje, że w Klimontowie Falconi korzystał z pomocy anonimowego sztukatora, który kilkakrotnie współpracował z jego warsztatem. Zatrudnienie kilku artystów jest prawdopodobne, jeśli przyjąć – jak sugerował Bochnak – że pierwotnie ozdobiło większą część kościoła. Stiukom warsztatu Falconiego towarzyszą umieszczone na sklepieniu prezbiterium gładkie listwowe obramienia. Można przypuszczać, że wykonano je przed jego zaangażowaniem, w ramach prac murarskich, bądź później, kiedy zrezygnowano z pokrycia sklepień bogatszą dekoracją rzeźbiarską.

¹⁸¹ Bochnak 1925, s. 15.

¹⁸² Miłobędzki 1980, s. 211.

¹⁸³ Karpowicz 1983, s. 100.

¹⁸⁴ Miłobędzki 1980, s. 210.

¹⁸⁵ Oświęcim 1907, s. 207.

¹⁸⁶ Bochnak 1925, s. 16, 17.



21.1. Prezbiterium



21.2. Fragment fryzu

21.3. Fragment dekoracji wnęki okiennej



21.4. Fragment fryzu



22. Kraków, Zamek Królewski na Wawelu
sztukator Jan, 1602 (?)

Chociaż przebudowie zamku w czasach Zygmunta III poświęcono bardzo obszerną literaturę, a ukształtowane wtedy wnętrza trafiły do niemal wszystkich syntez i popularnych publikacji poświęconych sztuce polskiej, to ich dekoracje sztukatorskie nie doczekały się monograficznego opracowania. Dzieje waworskiej modernizacji Wawelu szczegółowo przedstawił Stanisław Tomkiewicz w wydanej ponad sto lat temu pracy, która do dziś jest podstawowym źródłem wiedzy o budowlach zamku. Datował on sztukaterie na ok. 1600 r., a za głównego architekta przebudowy uznał Jana Trevana. Przypuszczał też, że stiuki wykonał włoski murarz Jan, któremu zapłacono za przesiewanie alabastru¹⁸⁷. Opinia Tomkiewicza została przyjęta przez późniejszych badaczy¹⁸⁸. Podane przez niego wiadomości archiwalne inaczej zinterpretował jedynie Mariusz Karpowicz, który za głównego architekta uznał Giovaniego Battistę Petriniego¹⁸⁹. O samych sztukateriach wypowiediano się wyłącznie na marginesie szerszych opracowań. Jerzy Łoziński stwierdził, że zastosowany na Wawelu typ stiuków wywodzi się z dekoracji watykańskiej Casiny Piusa IV¹⁹⁰. Karpowicz, podkreślając nowatorstwo wawelskich dekoracji, uznał, że są one dziełem sztukatora „rzymskiego, ale znającego Lombardię”, a do prac jego warsztatu zaliczył też dekorację kościoła św. Piotra i Pawła oraz części świątyni w Rytwianach¹⁹¹. Kazimierz Kuczman, który poświęcił przebudowie Wawelu osobny artykuł, również wskazał na zależność stiuków od dekoracji rzymskich, których przykładem są sklepienia kaplic przy bazylice Santa Maria Maggiore. Zauważył też, że formy sztukaterii korespondują z kamieniarką, co pozwala domyślać się udziału Trevana w ich projektowaniu¹⁹².

W 1595 r. wnętrza zamku zostały zniszczone przez pożar. Odbudowa objęła przede wszystkim skrzydło pn. Przynajmniej część wnętrza była użytkowana już w styczniu 1597, kiedy na Wawelu odbyły się chrzciny królowej Katarzyny. Rachunki z okresu bezpośrednio po pożarze nie są znane. Pracami najprawdopodobniej kierował Jan Trevano, który w 1607 r. był przełożonym budów królewskich, a w r. 1603 zawierał kontrakty z murarzami. Jednym z nich był Giovanni Petrini, czynnie działający w Krakowie od r. 1581, który w r. 1604 należał do cechu murarzy, a w l. 1609–1611 był

187 Tomkiewicz 1908, s. 343, 347, 348.

188 Bochnak 1948 b, s. 122; Solarz 1960; *Katalog Zabytków...* 1965, s. 36; Miłobędzki 1980, s. 115–117.

189 Karpowicz 2002 a, s. 20.

190 Łoziński 1973, s. 164.

191 Karpowicz 1974 b, s. 58.

192 Kuczman 1994, s. 174.

jego starszym. W r. 1601 zakładał on fundamenty pod nową wieżę przy pn.-wsch. narożniku zamku. Intensywne prace nad dekoracją prowadzono w r. 1602, kiedy tynkowano wnętrza nowej wieży i zapłacono murarzowi Janowi Włochowi za przesiewanie alabastru, a Ambroży Meazi ukończył kominiek w sali Pod Ptakami. Wtedy też prowadzono prace snycerskie (może przy wykonywaniu stropów?) i zapłacono za płótno malarzowi Tomaszowi, tożsamemu być może z Dolabellą. *Treminum ad quem* ukończenia prac przy wieży pozwala ustalić umieszczony na jej elewacji herb Ostoja, odnoszący się zapewne do wielkorządcy Franciszka Ryńskiego, który zmarł w r. 1603. Część wystroju sztukatorskiego nie zachowała się do naszych czasów. Zniszczeniu uległ wspomniany w wizytacjach kominiek „sztukatorską robotą robiony”, który znajdował się w jednym z pomieszczeń II piętra. Złoczone dekoracje sklepień określano jako wykonane „robotą auszpurską”¹⁹³. Uzupełnieniem kompozycji pn. skrzydła była wieża pn.-wsch., zwana czasem wieżą Sobieskiego, wzniesiona zapewne ok. r. 1620¹⁹⁴. Urządzone w niej wnętrza sklepieno podobnie jak w przeciwległej wieży i ozdobiono skromną dekoracją ramową.

Gruntowną restaurację i uzupełnienia sztukaterii przeprowadzono w okresie międzywojennym pod kierunkiem Adolfa Szyszko-Bohusza. Wtedy też sztukaterie uzupełniono malowidłami¹⁹⁵. Dobrze zachowały się stiuki w gabinecie na pierwszym piętrze, podczas gdy dekoracja kaplicy musiała zostać uzupełniona.

W świetle ustaleń Tomkiewicza datę wykonania sztukaterii można doprecyzować. Musiały one powstać po zakończeniu prac budowlanych, rozpoczętych w 1601 r., a przed śmiercią wielkorządcy Ryńskiego w r. 1603. Prawdopodobnie do tej dekoracji odnosi się wzmianka o przesiewaniu alabastru w r. 1602. Takie datowanie uwiarygodnia też informacja o prowadzonych w tym czasie pracach tynkarskich we wnętrzu.

*

Dekoracją sztukatorską ozdobiono dwa gabinety znajdujące się w pn.-wsch. alkierzowej wieży zamku na I i II piętrze oraz poprzedzające je sienie i kaplicę, sąsiadującą z górnym apartamentem od pd. Artykulacja wszystkich tych pomieszczeń, przykrytych sklepieniami klasztorno-zwierciadlanymi, została ograniczona do wydatnych gzymsów u ich nasady. Osnowę kompozycji stanowią pola, zapewne przeznaczone pod malowidła, rozmieszczone pośrodku oraz na bocznych połaciach sklepień.

193 Tomkiewicz 1908, s. 336–362.

194 *Katalog zabytków...* 1965, s. 36.

195 *Katalog zabytków...* 1965, s. 38.

22.1. Wieża Zygmunta III, sień i gabinet na I piętrze

22.1 W centrum sklepienia niewielkiego, prostokątnego pomieszczenia znajdującego się przed gabinetem umieszczono prostokątne pole w profilowanej ramie z trójkątnie zakończonymi uszakami. Na bocznych wysklepkach znajdują się trapezoidalne obramienia z uszakami w górnej części, na bocznych ścianach zwieńczone spływami zwiniętymi w mięsiste woluty.

W krótszych bokach gabinetu wydrążono nisze ze stiukowymi muszlami, wstawionymi do nich zawiąsem do góry. Ściany zwieńczono bezfryzowym belkowaniem, przerwany przez odcinkowo zamknięte wnęki okienne, których podniebia ozdobiono dekoracją listwową. Nad wejściem umieszczono duży, plastyczny kartusz z herbem Wazów, którego płaskie sploty ozdobiono cekinami, chustami, liśćmi i skrzydlatą główką wciśniętą pomiędzy górne woluty. Wysklepki obramiono wzdłuż szwów gładkimi listwami. Węższe, powyżej boków diagonalnych, podzielono na trzy płyciny, z których dolne i górne wypełniono drobną wicią roślinną. W dolnych polach wyrasta ona z małych ludzkich figurek, a w górnych układa się w królewski monogram – S III (Sigismundus III). W szerszych wysklepkach zakomponowano trapezoidalne pola z uszakami, wykonane z bogato profilowanej listwy, ujęte po bokach w kompozycje z kwiatów, warzyw i owoców, zawieszane na zwiniętych i przewiązanych na krzyż chustach, przybranych w symetrycznie zwinięte karbowane wstążki. Dwa przeciwległe obramienia zwieńczono trójkątnymi przyczółkami, przerwany przez herby królewskie z orderem Złotego Runa. Drugą parę zwieńczono gzymsem przerwany przez skrzydlate główki, nad którym na przypiętych cekinami chustach zawieszono owocowo-kwiatową girlandę i festony. U podstawy ramy naprzeciw wejścia umieszczono groteskową maskę, ujętą w oplecione liśćmi spływy wolutowe, a pod uszakami – wsporniki ozdobione główkami w zawojach. Środkowe pole sklepienia ujęto ramą, w profilowanie której wkomponowano skrzydlate główki.

22.2. Wieża Zygmunta III, sień i gabinet na II piętrze

22.6 Na wyższym piętrze wieży bogatszą dekorację otrzymało sklepienie sieni. W jego centrum znajduje się pole w kształcie prostokąta o ściętych narożach, połączone z okrągłymi polami na szerszych wysklepkach. Szwy przesłonięto chustami zawieszonymi na cekinach i utrzymującymi kompozycje roślinne oraz karbowane wstęgi. W węższe wysklepki wkomponowano obramienia naśladowujące nisze zamknięte muszlami, ujęte lizenowymi arkadami z gzymsem u podstawy konch. Ich

lizeny i arkady ujęto spływami wolutowymi, które u góry przechodzą w elementy kartusza podtrzymujące drobne, groteskowe maski.

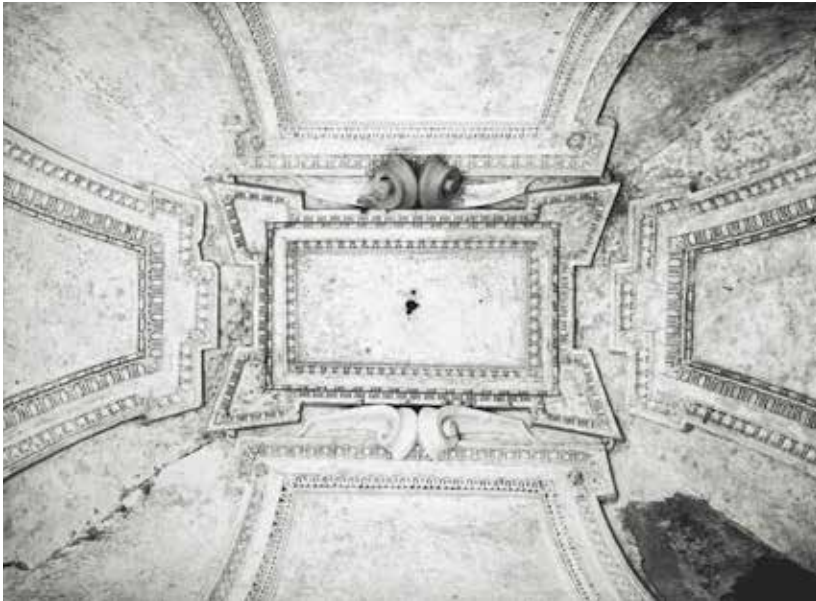
Dekoracja sklepienia gabinetu została ograniczona do podziałów listwowych. Wokół umieszczonej pośrodku okrągłej ramy rozmieszczono cztery trapezoidalne pola z uszakami, wypełnione przez obramienia w kształcie trapezu z łukowo wyciętymi narożami i owalu wpisanego w trapez. Jedną parę ram w górnej części półkole wybrzuszone, a drugą zwieńczono prostymi gzymсами.

22.3. Kaplica

Ściany kaplicy, sąsiadującej ze wspomnianą sienią, zwieńczono ciągłym belkowaniem, a wnętrze nakryto, podobnie jak poprzednie, sklepieniem klasztornym, oświetlonym jednak wysoką czworoboczną latarnią. Na dłuższych bokach zastosowano prostszą dekorację złożoną z okrągłych ram, ujętych w wykrojowe pola zbliżone do trójkąta, od dołu wyposażone w uszaki. Na krótszych bokach znajdują się płyciny z uszakami u dołu, ustawione na spływach wolutowych i zwieńczone trójkątnymi przyczółkami. Po ich bokach wydzielono pola o skomplikowanym wykroju, wypełnione przez ornamenty roślinne, arabeskowe wici wyrastające z ludzkich korpusów lub płaskorzeźbione anioły dmące w trąby. Nad przyczółkami umieszczono duże i plastyczne skrzydlate główki. Wokół otworu latarni skomponowano dekorację z liściastych pąków i rozet oraz upiętych pineskami chust, którymi też przybrano figurki gołębic wzdłuż krótszych boków oraz główki aniołków pod oknami latarni. Na jej suficie umieszczono chrystogram.

*

Kompozycja sztukaterii we wszystkich pomieszczeniach jest oparta o tę samą zasadę, czytelną pomimo zróżnicowania motywów ornamentalnych. Nie jest ona jednak w pełni spójna, a wypełnienia poszczególnych ram mają charakter autonomiczny, widoczny zwłaszcza w kaplicy, co jest cechą charakterystyczną dla dzieł antycznych i wzorowanych na nich wczesnych dekoracji włoskich. Mimo znacznych zniszczeń, które spowodowały konieczność daleko idącej ingerencji konserwatorskich oraz wykonania od nowa wszystkich towarzyszących stiukom malowideł, wydaje się, że dekoracje zachowały wyraz zbliżony do pierwotnego. Można przypuszczać, iż wszystkie pomieszczenia ozdobił ten sam warsztat, który dekorował też apsydę kościoła św. Piotra i Pawła. W obu zespołach powtarzają się motywy ornamentalne, sposób opracowania roślinnych kompozycji zawieszonych na chustach oraz typ fizjonomiczny skrzydlatych główek, zachowanych w gabinecie na I piętrze.



22.1. Sień przed gabinetem I p., sklepienie, stan przed konserwacją



22.2. Gabinet I p., sklepienie



22.3. Gabinet I p., sklepienie



22.4. Gabinet I p., fragment dekoracji



22.5. Gabinet I p., fragment dekoracji



22.6. Sień przed gabinetem II p., sklepienie



22.7. Gabinet II p.,
sklepienie, stan
przed konserwacją



22.8. Kaplica,
sklepienie,
stan przed
konserwacją



22.9. Kaplica,
sklepienie, stan
po konserwacji

23. Kraków, kościół Jezuitów p.w. św. Piotra i Pawła

Wcześniejsi badacze traktowali zespół sztukaterii w kościele jako jednolity. Wprawdzie Franciszek Klein wyróżnił dwie grupy dekoracji, w których przeważają motywy figuralne albo roślinne¹⁹⁶, zaś Adam Bochnak podzielił je ze względu na poziom wykonania, przypisując dekorację kaplicy św. Ignacego „pracy mniej wprawnego pomocnika”, a pozostałe partie – kierownikowi warsztatu¹⁹⁷, jednakże obaj uznali, że cała dekoracja została wykonana w tym samym czasie przez jedną ekipę sztukatorów.

Emanuel Świeykowski, na podstawie herbu na niezachowanym kartuszu, odniósł dekorację kaplicy Loretańskiej do czasów Jędrzeja Czarneckiego, uznając datę jego śmierci (1649) za *terminum ante quem* dla jej wykonania¹⁹⁸. Klein określił czas powstania wszystkich dekoracji sztukatorskich kościoła na poł. XVII w. i stwierdził, że ich autorem jest Falconi, nie podając jednak źródła tej informacji¹⁹⁹. Atrybucję tę podtrzymał Bochnak, który krytycznie ocenił poziom wykonania partii figuralnych. Początkowo datował on dekorację części wsch. na l. 1619–1633²⁰⁰, a następnie 1630–1640²⁰¹. Jerzy Kowalczyk zwrócił uwagę na list rektora krakowskiego kolegium, o Przemysławie Rudnickiego, do Tomasza Zamoyskiego, w którym jezuita wspomina, że „Giovanni sztukator JKM” właśnie wykonał stiuki na sklepieniu apsydy, za co otrzymał 1200 złp. Badacz ten uznał, że wspomniany sztukator jest tożsamy z Falconim, a list krakowskiego jezuitę datował na ok. r. 1634, określając w ten sposób *terminum ad quem* powstania tej części dekoracji²⁰².

Adam Małkiewicz wziął pod uwagę możliwość udziału Trevana w projektowaniu dekoracji apsydy, wskazując na podobieństwo zastosowanych tam motywów do ramowych stiuków w zamku wawelskim²⁰³. Mariusz Karpowicz związał dekorację apsydy z warsztatem pracującym dla króla na Wawelu²⁰⁴. Stanowiska starszych i młodszych badaczy starali się pogodzić autorzy *Katalogu zabytków*, którzy uznali, że dekorację apsydy wykonał sztukator Jan – prawdopodobnie tożsamy z Falconim –

196 Klein 1910, s. 37.

197 Bochnak 1925, s. 7.

198 Świeykowski 1907 b, szp. LXXXIX–XC.

199 Klein 1910, s. 38.

200 Bochnak 1925, s. 5, 6, 16.

201 Bochnak 1948 a, s. 347.

202 Kowalczyk 1962 b, s. 233.

203 Małkiewicz 1967, s. 79.

204 Karpowicz 1974 b, s. 58.

przed r. 1633, być może według projektu Jana Trevana; kaplice zapewne dekorował Falconi w l. 1619–1633, a kaplicę św. Ignacego – sztukator z jego warsztatu pracujący w r. 1638 dzięki fundacji kanonika katedry krakowskiej Kacpra Boboli²⁰⁵. Poglądy te podtrzymał Adam Miłobędzki, który uznał, że pierwotnie planowano pokryć stiukami wszystkie sklepienia kościoła, ale w nawie nie zdołano ich zrealizować²⁰⁶. W późniejszych publikacjach Mariusz Karpowicz doszedł do wniosku, że kaplice ozdobił Falconi, zatrudniony w l. 1630–1634, wśród jego dzieł nie wymienił jednak dekoracji apsydy²⁰⁷.

Nowe ustalenia w kwestii powstania sztukaterii przyniosły dopiero badania archiwalne Jerzego Paszendy. Najistotniejszym z nich było stwierdzenie, że jezuci nie podjęli się dekorowania całego kościoła, ale czekali na fundatorów i pozwalali prywatnym osobom ozdabiać poszczególne kaplice. Te prace trwały przez ok. 60 lat, aż do końca XVII w., co wyklucza możliwość wykonania sztukaterii przez jednego artystę. Rozpoczęto je od kaplic przytranseptowych, na końcu dekorując wnętrza przy fasadzie. Ustalenia te pozwoliły wykluczyć autorstwo Falconiego w stosunku do najpóźniejszych dekoracji. Paszenda opowiedział się również przeciwko utożsamieniu tego sztukatora z Giovannim, wspomnianym w liście o. Rudnickiego, wskazując na argumenty podniesione już przez wcześniejszych badaczy²⁰⁸. Ustalenia te przyjął Jacek Gajewski, który uznał Falconiego jedynie za autora kaplic Św. Franciszka Ksawerego i Matki Boskiej Loretańskiej²⁰⁹.

98 Ostatnio Beata Frey-Stecowa wskazała wzory graficzne dla dekoracji figuralnych w apsydzie i opowiedziała się za zbiorowym autorstwem tej sztukaterii²¹⁰. Do tego ostatniego przypuszczenia trudno się ustosunkować, podobnie jak do innych prób wskazania elementów wykonanych przez różnych artystów działających w obrębie jednego warsztatu. Można jedynie stwierdzić, iż sposób kształtowania anatomii i typ fizjonomiczny figur jest na tyle zbliżony, iż wydaje się mało prawdopodobne, by przy tej dekoracji pracował więcej niż jeden figuralista.

*

Nie wiadomo dokładnie, w jakich latach budowę kościoła kierował Jan Trevano, jednak zapewne to właśnie on odegrał główną rolę w nadaniu budowli obecnego

205 Katalog zabytków... 1978, s. 73.

206 Miłobędzki 1980, s. 122.

207 Karpowicz 1983, s. 100.

208 Paszenda 1991.

209 Gajewski 1993, s. 35, przyp. 22a.

210 Frey-Stecowa 2006, s. 170.

kształtu, a z pewnością jest autorem kopuły, której wznoszenie ukończono w r. 1619. Ostateczny termin zakończenia budowy wyznacza konsekracja w r. 1635²¹¹. W świetle badań Paszendy chronologia dekorowania poszczególnych kaplic przedstawia się następująco. W 1638 r. Kacper Bobola sfinansował ozdobienie kaplicy św. Ignacego. Jak zanotowano – „iamque testudinem eius opere tectorio incrustandam (...) conspiciamus”. W r. 1649 zmarli fundatorzy kolejnych dwóch kaplic: Loretańskiej – burgrabia krakowski Jędrzej Czarnecki i św. Franciszka Ksawerego – Wojciech Serebryski, co pozwala przypuszczać, że ich dekorację sklepienną wykonano wcześniej. W l. 1670–1682 kosztem kanonika Sebastiana Komeckiego ozdobiono kaplicę św. Krzyża. Już w pierwszym roku tych prac zanotowano, że została ona udekorowana sztukateriami, które wykonano na wzór zdobień innych kaplic. W r. 1698 kosztem Aleksandra Drozdowskiego, podstolego braclawskiego, ozdobiono sklepienie kaplicy św. Franciszka Borgiasza, które udekorowano „elaboratis arte stucatoria emblematibus”. Portale i ołtarz powstały w l. 1680–1682, sfinansowane z zapisu ks. Stanisława Trzebnickiego, którego pochowano pod kaplicą w r. 1678. Kaplica św. Michała nie znalazła fundatora. W r. 1687 sprawiono do niej posadzkę, stopnie ołtarza i portale²¹².

Wnioski Paszendy są w większości bardzo trafne. Odrzucić należy jedynie datowanie stiuków w kaplicy św. Michała. Autor ten zwrócił wprawdzie uwagę na wzmiankę z r. 1680 mówiącą, że sztukaterii nie ma jedynie w kaplicy św. Franciszka Borgiasza, ale do wykonania dekoracji w kaplicy św. Michała odniósł późniejszą wiadomość o zapisie testamentowym z r. 1698. Katarzyna Rzepczyńska legowała wtedy pewną sumę, z której odsetki miały być przeznaczone na sporządzenie do kaplicy „czego jej jeszcze nie dostaje do podobieństwa z drugimi kaplicami”. Po ozdobieniu wnętrza pieniądze miały być przeznaczone na „kościół i ozdobę jego, jak to na obicie, albo i sztukaturę, jeżeli kiedy o tym zamyślać będą”²¹³. Należy przyjąć, że jest to interpretacja błędna, ponieważ sztukaterie w kaplicy św. Michała nie mogły raczej powstać aż pół wieku po dekoracji wawelskiej kaplicy Gamrata, wyko-

25

nanej najpewniej przez ten sam warsztat. Z podobnych względów wątpliwe jest datowanie dekoracji apsydy, oparte na liście Rudnickiego do Zamoyskiego. Wprawdzie jego autor przebywał w Krakowie

211 Małkiewicz 1997, s. 92.

212 Paszenda 1991.

213 Paszenda 1991, s. 94.

w l. 1629–1634²¹⁴, co mogłoby sugerować, że stiuki powstały właśnie w tym czasie, ale ich pokrewieństwo ze zdobieniami kopuły, które wykonano zapewne w trakcie budowy jako element dekoracji architektonicznej, jest argumentem za ich wspólnym datowaniem. *Terminus ante quem*, zarówno dla stiuków w kopule, jak i w apsydzie, wyznaczałaby wtedy data dokumentu z gałki kopuły, czyli r. 1619.

23.1. Apsyda

sztukator Jan, przed 1619 (?)

- 23.1** Na sklepieniu apsydy rozmieszczono trzy trapezoidalne ramy z uszakami ustawione na postumentach. Środkową zwieńczono przyczółkiem odcinkowym, a skrajne – trójkątnymi. Do górnych uszaków podwieszono łożki graniaste, a na dolne i górne krawędzie zewnętrznych ram nałożono kartuszkowe klamry. Pomiedzy ramami, na dwukondygnacyjnych cokołach, ustawiono nisze zamknięte muszlami, obramione lizenami podtrzymującymi gzyms i półkolistą arkadę oraz ujęte spływami wolutowymi. W środkową ramę wkomponowano owalne pole owinięte fragmentami kartusza, mieszczące scenę *Pożegnania śś. Piotra i Pawła*, a sąsiednie pola zawierają sceny ich *Męczeństw*. W niszach stoją posągi *Św. Wojciecha* i *Św. Stanisława*. Poniżej przedstawiono reliefowe popiersia świętych jezuickich – na postumentach pod środkową ramą *Stanisława Kostki* i *Alojzego Gonzagi*, a w górnej strefie cokołów pod niszami – ujęte w medaliony – wizerunki *Ignacego Loyoli* i *Franciszka Ksawerego*. Pod tymi ostatnimi umieszczono godła herbu Wazów. Nad niszami i po bokach zewnętrznych ram umieszczono kompozycje z motywów roślinnych, głównie owoców, na chustach związanych na krzyż i przybranych karbowanymi wstęgami, a u góry zwiniętych w pętelki i przypiętych pineskami. Ponad górnymi uszakami zewnętrznych ram przedstawiono tiary i skrzyżowane klucze²¹⁵, a nad środkową – kobiece głowy przybrane chustami. Pomiedzy nimi ramy zwieńczono skrzydlatymi główkami. W środkowym tympanonie znajduje się przedstawienie gołębic, a w bocznych – ozdobione chustami głowy w diademach. Całość kompozycji wieńczą większe głowy cherubinów przybrane w roślinne girlandy. Powyżej umieszczono jeszcze jeden rząd główek, a na szczycie – płomienistą glorię.

Dekoracja odznacza się starannym wykonaniem i przemyślaną kompozycją. Stosownie do niej, umiejętnie zróżnicowano plastyczność rzeźby figuralnej,

²¹⁴ Zob. Paszenda 1991, s. 93.

²¹⁵ Kompozycja przedstawiająca klucze po prawej nie została wykonana. Pozostawiono jedynie bryłę masy w kształcie litery X, w której miano ją wyrzeźbić.

od reliefowych popiersi świętych, przez przechodzące miejscami w rzeźbę pełną monumentalne sceny w ramach, po pełnoplastyczne posągi w niszach. Jej słabszą stroną jest nie zawsze poprawne opracowanie anatomii i niezbyt przekonujące przedstawienie ruchu. Ramowa kompozycja i stylizacja ornamentów wskazuje na wspólne autorstwo z dekoracjami wewnątrz wawelskich. Szczególnie charakterystyczny jest modelunek karbowanych wstążek o rozdwojonych końcach, które przypięto cekinami, i rysy twarzy anielskich główek.

23.2. Kopuła

sztukator Jan, przed 1619 (?)

W pendentywach umieszczono duże owalne ramy o bogato wycinanych profilach, na które nawinięto sploty kartuszy, ozdobionych cekinami i przybranych karbowanymi wstęgami o rozdwojonych końcach. Płaszczyzny kartuszy, ozdobione cekinami, kontrastują z masywnymi, symetrycznymi splotami na osiach, które stanowią ich najbardziej wyrazisty element. Oddzielony konsolowym gzymsem wysoki tambur opięto parami pilastrów, które podtrzymują pełne belkowanie z wyłamanym nad nimi architravem i fryzem. Między nimi umieszczono na przemian obramienia okien zwieńczone trójkątnymi przyczółkami i nisze zamknięte muszlami. Ujęto je w lizeny podtrzymujące arkady o wolutowych kluczach i nadłęczach z cekinami, zwieńczone gzymsem z kartuszkowymi splotami. Czaszę ozdobiono surową dekoracją z profilowanych listew. Ukształtowano z nich gurty, wznoszące się nad parami pilastrów ku szerokiemu, podwójnemu otokowi kopuły. Pomiedzy nimi umieszczono duże pola, na przemian owalne i trapezoidalne z uszakami, a nad nimi mniejsze uszakowe płyciny. Artykulacja tamburu jest kontynuowana przez kamienne jońskie pilastry latarni, podtrzymujące wyłamane belkowanie i wznoszące się powyżej gurty jej kopułki.

Związek tej stosunkowo skromnej dekoracji ze sztukaterią w apsydzie jest widoczny zwłaszcza w stylizacji wstążek o rozdwojonych końcach, złożonych z odcinków gładkich i karbowanych, a także elementów kartuszy. Ścisłe architektoniczny charakter tej dekoracji, widoczny w jej podporządkowaniu podziałom i w kompozycyjnym połączeniu z kamieniarką, sprawia, że stanowi ona integralny składnik budowli. Należy więc przyjąć, iż skromne, choć prawdopodobnie niezwykle istotne dla późniejszych dekoracji małopolskich, stiuki w kopule powstały jako jeden z etapów prac budowlanych. Byłoby to rozwiązanie najbardziej praktyczne,

pozwalające uniknąć konieczności powtórnego wznoszenia rusztowań, co w tak dużej budowli z pewnością brano pod uwagę.

23.3. Kaplica św. p.w. Ignacego Loyoli

Mistrz Kaplicy św. Ignacego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, 1638

Wszystkie kaplice nakryto krzyżowymi sklepieniami o wygładzonych szwach. Dekorację wszystkich sześciu wewnątrz skomponowano według jednego schematu. Za pomocą listew wydzielono środki sklepień oraz wnętrza pól, w których umieszczono kartuszone obramienia malowideł. Na szwy nałożono dekoracje z przewagą motywów roślinnych, podkreślające konstrukcję sklepień.

*

23.7, 23.9 W centrum sklepienia umieszczono liściastą, „wirującą” rozetę. Szwy zostały zasłonięte przez rozpięte między uskrzydłonymi główkami wstęgi, na które nałożono kompozycje z kwiatów i owoców. **23.10** Kartusze okalające pola o kształcie trójliścia **23.8** składają się z obszernych płaszczyzn, zakończonych drobnymi, mało zwiniętymi wolutami. Towarzyszą im niewielkie główki, umieszczone powyżej i poniżej każdego kartusza, na osi kompozycji. Cała dekoracja, opracowana bardzo płasko i schematycznie, prezentuje niski poziom wykonania. Uwagę zwracają zwłaszcza uproszczone formy motywów roślinnych oraz karykaturalne rysy twarzy.

63.5 Duże, schematycznie opracowane kartusze, o nadmiernie spłaszczonych formach i drobnych, dwuwymiarowych wolutach, którym towarzyszyły drobne skrzydlate główki na pionowej osi kompozycji, znane są z wykonanej rok później dekoracji zakrystii kościoła Karmelitów w Nowym Wiśniczu oraz gabinetu w tamtejszym zamku. **64.2** Te daleko idące podobieństwa pozwalają na wyciągnięcie wniosku o wspólnym autorstwie obu sztukaterii.

23.4. Kaplica św. p.w. Franciszka Ksawerego

Jan Chrzyciel Falconi, przed 1649

23.11, 23.13 Centrum kompozycji stanowi rozeta w ośmiobocznym polu, otoczonym przez wici roślinne z motywem strąków, wyrastające z wijących się pędów nałożonych na szwy. W narożach sklepienia, u ich podstawy, umieszczono mięsiste liście. Obramienia malowideł stanowią plastyczne kartusze o drobnych, półkolistych nacięciach, zwinięte w małe, wielokrotnie skręcone woluty. Na przemian, pomiędzy górne lub **23.14** dolne sploty kartuszy wkomponowano uskrzydłone główki o regularnych rysach, dużych, głęboko osadzonych oczach i półotwartych ustach, w których zaznaczono

zęby. Przeciwnym wolutom nadano charakter półabstrakcyjnych, groteskowych masek. Dolne naroża trójkątnych wysklepek zdobią plastyczne owocowo-warzywne girlandy o zróżnicowanych formach, zawieszane na chustach, których szersze końce z kutasikami zwisają w narożach pól. Całą dekorację cechuje wysoki poziom artystyczny i widoczna, zwłaszcza w porównaniu z przeciwną kaplicą, precyzja wykonania. Charakterystyczna dla Falconiego jest drobiazgowo opracowana ornamentyka roślinna, rysy twarzy główek anielskich oraz profilowania listew wzbogacone motywem muszli.

23.5. Kaplica Kaplica Czarneckiego p.w. Matki Boskiej Loretańskiej

Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, przed 1649

Środek sklepienia zajmuje rozeta otoczona przez cztery uskrzydłone główki. Na szwach umieszczono po trzy niewielkie kompozycje z owoców na tle płasko modelowanych liści, zawieszane na chustach związanych w symetryczne pętelki. Poniżej wkomponowano zwieńczone muszlami główki aniołków, których szyje zdobią klejnoty w formie rantów, umocowane na szerokich chustach. Ich twarze, podobnie jak główek powyżej, cechują gładkie rysy i symetryczne, ornamentalnie potraktowane długie kosmyki włosów zwinięte na końcach. W wysklepki wpisano ażurowe kartusze z drobnymi, symetrycznymi wolutkami. Naroża wypełnia liściasta wień. Sztukatorska dekoracja tej kaplicy obejmuje również ściany tarczowe. Wydzielają je listwowe obramienia, w które wpisano styżne z nimi ramy okrągłych pól pod malowidła. Wieńczą je niewielkie kartusze, a przestrzenie po bokach obramień wypełnia bujna dekoracja liściasta.

Sztukateria została wykonana z dużą precyzją i dbałością o szczegóły. Partie roślinne mają jednak bardziej monotony charakter niż w poprzednim wnętrzu, a kartusze, mimo zbliżonej kompozycji, są bardziej płaskie. Wyższy poziom prezentują wyidealizowane główki aniołków o poprawnych anatomicznie rysach i symetrycznych twarzach, okolonych włosami zebranymi w drobne kosmyki. Mimo ogólnych podobieństw dekoracja ta różni się nieco od pewnych dzieł Falconiego, ma natomiast bardzo bliskie odpowiedniki w grupie dzieł, które można związać z tym samym anonimowym sztukatorem.

23.6. Kaplica p.w. św. Michała

Mistrz Kaplicy św. Michała w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie, ok. poł. w. XVII (?)

23.18 Centrum kompozycji stanowi listwowa rama malowidła, przedstawiającego *Wniebowzięcie Matki Boskiej*, połączona z obramieniami wysklepek za pomocą przewiązek z motywem groteskowej maski. Podstawy pasów rozdzielających wysklepki **23.21** zdołały liście, na których ustawiono figurki aniołków podtrzymujące na odcinkach gzymsu woluty zwieńczone koronami. Wyrastają z nich symetryczne wici roślinne, przerwane w połowie przez uskrzydłone główki. Powyżej, na niewielkich konsolkach, ustawiono figurki puttów. Obramienia malowideł mają kształt drobnych, okrągłych kartuszy, zwiniętych w przenikające się, bardzo mocno skręcone woluty. U ich podstawy umieszczono skrzydlate główki, a pomiędzy górnymi splotami – figurki **23.19, 23.20** siedzących puttów trzymających wstęgę, na której, po bokach kartusza, zawieszono pęki owoców. Meandrycznie zwinięte końce wstęg wypełniają naroża pól. U dołu kartusze ujmują wyrastające z nich woluty, stopniowo przechodzące w wicę roślinną.

Dekorację cechuje duża plastyczność i precyzja modelunku. Pulchne, choć proporcjonalne ciała puttów mają charakterystyczne szerokie twarze o drobnych rysach i długich, bardzo bujnych włosach. Charakterystyczna rzeźba figuralna i kształty kartuszy pozwalają połączyć to dzieło z dekoracją wawelskiej kaplicy **25** Gamrata (św. Katarzyny). Odmienne ukształtowane główki, dodane do kartuszy i dekoracji roślinnych, są zbliżone do prac Falconiego, co może sugerować, że obaj artyści pracowali w tym samym czasie, a autor stiuków w kaplicy św. Michała skorzystał z pomocy tego sztukatora lub członków jego warsztatu. Nie można jednak wykluczyć, że ich forma jest wynikiem wzorowania się autora na wcześniejszym dziele lub też przekształceń podczas prac konserwatorskich. W dekoracji tej zwraca uwagę połączenie rzeźbionych figurek puttów z malowanymi na sklepieniu skrzydełkami. Nie można mieć jednak pewności, czy rozwiązanie to ma charakter pierwotny i czy wynikało z inwencji sztukatora.

23.7. Kaplica p.w. św. Krzyża

Mistrz Kaplicy św. Krzyża w Kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie, 1670

23.22, 23.24 Środek kompozycji stanowi rozeta w ośmiobocznym obramieniu, otoczonym przez groteskowe maski z motywami roślinnymi. Pomiedzy nimi umieszczono główki, stanowiące zwieńczenie roślinnego ornamentu nałożonego na szwy. Ma on formę wiązki złożonej z bujnych, złączonych z sobą liści. Poniżej przedstawiono aniołki,

które prawdopodobnie pierwotnie trzymały narzędzia Męki Pańskiej. Jeden z nich **23.23** dźwiga kolumnę. Wysklepki wypełniono kartuszami o szerokich rozcięciach, tworzących różnej grubości pasy, zwinięte w drobne, mocno skręcone woluty. Naroża wypełniono kompozycjami z warzyw i owoców, podwieszonymi do kartuszy. U ich podstaw oraz w zwieńczeniach umieszczono uskrzydłone główki, ujęte w woluty. Charakterystycznymi elementami tej dekoracji są przede wszystkim drobne zwoje kartuszy oraz liściaste ornamenty na szwach sklepienia, często stosowane w innych dziełach tego sztukatora. **11, 12, 16**

23.8. Kaplica p.w. św. Franciszka Borgiasza

Kazimierz Kaliski (młodszy ?), 1698

Okrągłe pole w centrum sklepienia wypełniono godłem zakonu jezuitów. Jego obramienie podtrzymują cztery putta unoszące się na obłokach. Poniżej, na szwach, umieszczono ornament kandelabrowy, rozwijający się z podstaw o formie ustawionych na odcinkach gzymsu wolut. Wyrasta z nich wicę wpleciona w otwarte korony. Poniżej przedstawiono aniołki trzymające atrybuty świętego, a naroża sklepienia **23.25, 23.27** wypełniono ornamentem roślinnym. Obramienie malowideł stanowią plastyczne, silnie zwinięte kartusze o kolistym wykroju, ozdobione skrzydlatymi główkami i przybrane chustą, na której zawieszono kompozycje z motywów roślinnych, przechodzącą u dołu w karbowaną wstęgę. **23.26**

Dekoracja wyraźnie naśladuje stiuki w sąsiedniej kaplicy św. Michała, zarówno samą kompozycją, jak i bogatą dekoracją profilowań listew oraz stylizacją kartuszy. Odmienne ukształtowane elementy figuralne; poprawne anatomicznie putta przedstawiono w dynamicznych pozach, a główki o kwadratowych twarzach i sumarycznie oddanych rysach mają przylegające, schematycznie potraktowane włosy. O autorstwie Kaliskiego świadczą właśnie te główki, niemal identyczne ze znanymi z sygnowanej dekoracji w kościele Bożego Ciała. Na tle dekoracji **39** wcześniejszej ozdobionych kaplic jego praca wyróżnia się przede wszystkim ukazaniem postaci w odważnych skrótach i wprowadzeniem motywu aniołka stojącego na obłokach i podtrzymującego obramienie, który zastosowano w skarbcu kościoła **33** Mariackiego.



23.1. Apsyda, sklepienie

23.2. Apsyda, płaskorzeźba Męczeństwo św. Piotra



23.3. Apsyda, płaskorzeźba Męczeństwo św. Pawła



23.4. Apsyda, fragment dekoracji



23.5. Apsyda, fragment dekoracji

23.6. Kopiała

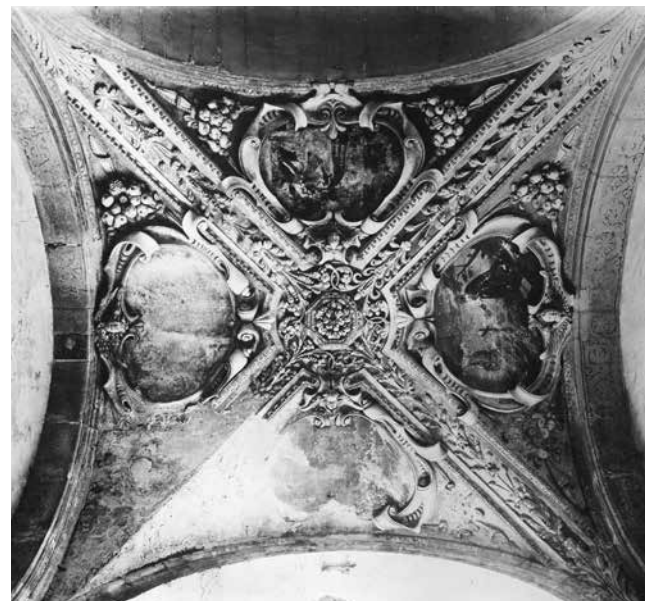




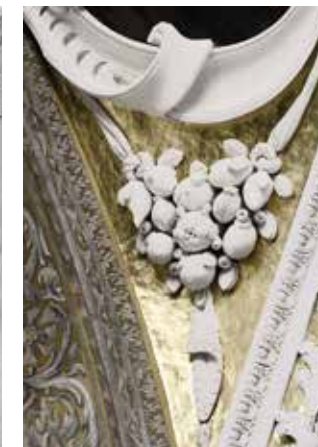
23.7. Kaplica
św. Ignacego,
sklepienie, stan
z r. 1922



23.8. Kaplica
św. Ignacego,
fragment
dekoracji



23.11. Kaplica
św. Franciszka
Ksawerego,
sklepienie, stan
z r. 1922



23.12. Kaplica
św. Franciszka
Ksawerego,
fragment
dekoracji



23.9. Kaplica
św. Ignacego,
sklepienie



23.10. Kaplica
św. Ignacego,
fragment
dekoracji



23.14. Kaplica
św. Franciszka
Ksawerego,
fragment
dekoracji

23.13. Kaplica
św. Franciszka
Ksawerego,
sklepienie



23.15. Kaplica
Czarneckiego,
sklepienie



23.18. Kaplica
św. Michała,
sklepienie



23.16. Kaplica
Czarneckiego,
fragment
dekoracji

23.17. Kaplica
Czarneckiego,
ściana tarczowa

23.19. Kaplica
św. Michała,
figurka aniołka



23.20. Kaplica
św. Michała,
figurka aniołka



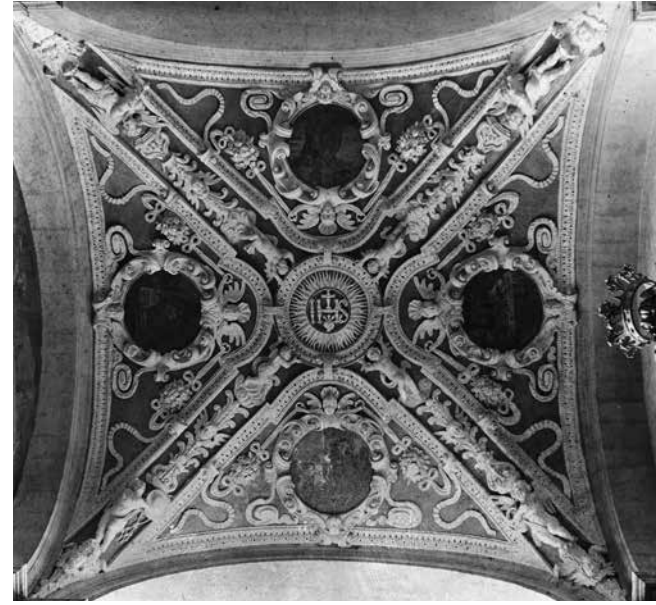
23.21. Kaplica
św. Michała,
figurka aniołka





23.22. Kaplica
św. Krzyża,
sklepienie, stan
z r. 1922

23.23. Kaplica
św. Krzyża,
figurka aniołka



23.25. Kaplica
św. Franciszka
Borgiasza,
sklepienie, stan
z r. 1922

23.26. Kaplica
św. Franciszka
Borgiasza, figurka
aniołka



23.24. Kaplica
św. Krzyża,
sklepienie



23.27. Kaplica
św. Franciszka
Borgiasza,
sklepienie

24. Kraków, kaplica Zbaraskich p.w. św. Katarzyny Sieneńskiej przy kościele Dominikanów p.w. Trójcy Św.

sztukator *Filibert (?)*, ok. 1632

Kaplica grobowa książąt Zbaraskich cieszyła się dużym zainteresowaniem badaczy, zarówno ze względu na jej architekturę, jak i wystrój. Stanisław Tomkowicz opublikował wzmiankę o zatrudnieniu przy jej budowie braci Andrei i Antonia Castellich, stwierdzając jednak, że nie można się w jej dekoracji dopatrzeć pokrewieństwa z bielańskim epitafium Mikołaja Wolskiego, wykonanym przez pierwszego z nich²¹⁶. Jerzy Łoziński określił czas budowy kaplicy na l. 1629–1633 lub 1627–1633. Stwierdził też, że ściśle pokrewieństwo jej zewnętrznej architektury z wileńskim mauzoleum św. Kazimierza pozwala uznać omawianą budowlę za dzieło Tencalli, a rolę Castellich ograniczyć do realizacji projektu tego architekta²¹⁷. Natomiast Adam Miłobędzki uznał, że zewnętrzna architektura kaplicy jest bliższa stylowi Mattea Castellego niż Tencalli czy Trevana²¹⁸. Najwięcej miejsca poświęcił kaplicy Mariusz Karpowicz, omawiając zwłaszcza jej marmurowy ołtarz i nagrobki. Uznał on, że budowla musiała zostać zaprojektowana między śmiercią Krzysztofa Zbaraskiego w r. 1627 a rozpoczęciem budowy w r. 1629, nagrobki zaś wykonano w r. 1632, kiedy to mauzoleum zostało ostatecznie ukończone. Badacz ten przypisał projekt kaplicy Matteowi Castellemu, początkowo jednak traktował tę atrybucję jako hipotezę²¹⁹, którą dopiero później przyjął bez żadnych zastrzeżeń²²⁰. Skromne elementy stiukowe w tamburze kopuły były kilkakrotnie wzmiankowane²²¹. Na temat ich form wypowiedzieli się Jan Samek, dopatrujący się ich podobieństwa z dekoracją apsydy kościoła śś. Piotra i Pawła²²², oraz Jacek Gajewski, który dostrzegł związek uskrzydłonych główek z analogicznym motywem w epitafium Mikołaja Wolskiego²²³. Czas powstania stiuków nie jest znany. Można jedynie przypuszczać, że powstały one w ostatniej fazie budowy kaplicy, ok. 1632 r.

216 Tomkowicz 1923, s. 91–92.

217 Łoziński 1973, s. 188, 279.

218 Miłobędzki 1980, s. 188.

219 Karpowicz 1983, s. 83–86.

220 Karpowicz 2002 a, s. 101.

221 Tomkowicz 1923, s. 92; Karpowicz 1983, s. 84.

222 Samek 1971, s. 61.

223 Gajewski 1977, s. 152

Prostokątne wnętrze mauzoleum nakryto eliptyczną kopułą na bębnie, który wspierają wydatne arkady ścian tarczowych. Ozdobiono je profilowanymi kamiennymi archiwoltami, na których oparto ciągle belkowanie z gładkim fryzem, stanowiące podstawę tamburu. Ze stiuku wykonano jedynie wydatne wolutowe klamry łączące archiwolty z belkowaniem. W partii fryzu znalazły się ich szersze górne części, zwinięte w wystające po bokach woluty, a węższe partie dolne nałożono na archiwolty. Górne części klamer ozdobiono liściastymi maszkaronami, a nad ołtarzem – kobiecą główką w diademie, na której zawieszono chustę i owoce. Na dolnych umieszczono uskrzydłone główki.

Wskazane przez wcześniejszych badaczy podobieństwa między tym elementem a innymi sztukateriami ograniczają się do motywów obiegowych. Główki mają jednak znacznie bliższy odpowiednik w postaci twarzy na kartuszu nad arkadą bielańskiej kaplicy Królewskiej, którą wykonano prawdopodobnie przy użyciu tej samej formy. Abstrahując od rozważań na temat tożsamości sztukatora Filiberta, który odebrał honorarium za wykonanie owego kartusza, oraz jego ewentualnego udziału w wykonaniu innych stiuków na Bielanach, można więc stwierdzić, że skromna sztukateria w mauzoleum Zbaraskich jest drugim dziełem, które należy zdecydowanie przypisać temu artyście.

Inicjator budowy kaplicy – Jerzy Zbaraski – był blisko związany z Mikołajem Wolskim, głównym fundatorem bielańskiego eremu. Obie sztukaterie powstały jednak już po śmierci tych fundatorów. Nie można więc mieć pewności, jaką drogą doszło do zatrudnienia Filiberta w kaplicy dominikańskiej. Możliwe, że o zastosowaniu stiuku zadecydowały przede wszystkim względy konstrukcyjne, gdyż podobne elementy trudno byłoby wykonać z cięższego kamienia. Można też przypuszczać, że prace przy dekoracji kaplicy z nieznanymi przyczynami przerwano i pozostała ona nieukończona. Takie wrażenie stwarzają puste ściany tarczowe i pendentywy, płyciny między oknami tamburu, ale przede wszystkim surowe gurdy w czaszy kopuły, gdzie zupełny brak dekoracji nie wydaje się zamierzony.



24.1. Kopuła



24.2. Klucz arkady nad ścianą pn.



24.3. Klucz arkady nad ścianą wsch.

25. Kraków, kaplica biskupa Piotra Gamrata (kanonika Jerzego Grochowskiego) p.w. św. Katarzyny Aleksandryjskiej przy katedrze

Mistrz Kaplicy św. Michała w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, po 1646, przed 1649

Przebudowie kaplicy, wzmiankowanej jedynie przy okazji opisów katedry, nieco więcej miejsca poświęcił Michał Rożek, który zebrał dotyczące jej podstawowe informacje archiwalne. Formę dekoracji sztukatorskiej uznał on za daleki refleks stiuków w zamkowej kaplicy Zygmunta III²²⁴.

22.3

Kanonik Jerzy Grochowski w r. 1646 otrzymał od kapituły zezwolenie na remont kaplicy Gamrata, który ukończono najpóźniej w r. 1649. Prace objęły wykonanie epitafium ich fundatora, portalu wejściowego, ołtarza wraz ze stiukową dekoracją wnętrza ołtarzowej, artykulacji ścian oraz dekoracji kopuły. Pozostawiono natomiast nagrobek biskupa i zamykającą wejście kratę²²⁵.

Boki i podłucze wnętrza ołtarzowej ozdobiono wicią złożoną z cienkich liści i spiralnie zwiniętych łodyg, zakończonych otwartymi kwiatkami. Podobną wicę, ale o grubszym modelunku, rozwijającą się z kielichowatych kwiatonów, umieszczono na fryzie belkowania, którego architrav i gzyms, podobnie jak podtrzymujące je pilastry, wykonano z czarnego marmuru. Wnętrze nakryto sklepieniem klasztornym, dostosowanym do kształtu nieregularnego sześcioboku, zbliżonego do kwadratu o dwóch ściętych narożnikach. Szwy podkreślono szeroką, profilowaną listwą, nałożoną na gładkie gurdy, uzyskując w ten sposób sześć pól o zróżnicowanej szerokości, rozmieszczonych wokół dużego kwiatonu, obramionego listwą i szerokim wieńcem z owoców, na który nałożono cztery wolutowe klamry ozdobione cekinami. Większe pola, przy dłuższych ścianach, wypełniono profilowanymi uszakowymi obramieniami, wzbogaconymi o nawinięte na nie elementy kartuszy, na które u podstawy nałożono główki. Obramienia zwieńczono przerwanyymi przyczółkami, na których umieszczono figurki aniołków w zróżnicowanych pozach. Najwyższe z nich, od strony wsch., ujęto dekoracją z liści, a w tympanonie umieszczono groteskową maskę. Pola przy ścianach bocznych ozdobiono po bokach pękami owoców, wiszącymi na związanych w pętle chustach. Największe, od strony wejścia, ujęto w wydatne spływy wolutowe, na których ustawiono bukiety wystające z wazonów o puklowanych brzuścach przyozdobionych udrapowanymi chustami. W węższe pola od pn. i pd. wsch. wpisano kartusze o wydatnych, mocno

25.1

25.3

25.2

224 Rożek 1980, s. 186.

225 Rożek 1980, s. 184–186.

zwinionych wolutach, mieszczące herb Grochowskich – Junosza. Nad i pod nimi wkomponowano figurki aniołków, u dołu ujęte przez pęki owoców.

Dekoracja ta odznacza się plastycznością i dobrym poziomem rzeźby figuralnej. Postaci o otłuszczonych, stylizowanych ciałach cechuje raczej prawidłowe oddanie anatomii przy dekoracyjnych, urozmaiconych pozach. Aniołki trzymają w rękach gałązki lub wskazują na obramienia znajdujące się poniżej. Ich ciała przysłaniają ozdobnie udrapowane chusty, podtrzymywane czasem wąskim paskiem ukośnie przechodzącym przez pierś. Charakterystyczne są klasyczne, wyidealizowane rysy twarzy i długie, bujne, swobodnie rozpuszczone włosy. Odmienne pod tym względem są główki pod obramieniami, o symetrycznie przylegających włosach zwinionych na końcach.

23.6 Charakterystyczne cechy anatomiczne oraz stylizacja twarzy są bardzo bliskie dekoracji kaplicy św. Michała w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła. Typowe dla obu dzieł są również niewielkie, ale bardzo plastyczne kartusze, a także szerokie liściaste profile listwowych obramień. Te podobieństwa jednoznacznie wskazują, że obie dekoracje są dziełem tego samego, niestety anonimowego artysty.

22 3, 23.1 63.3 Obramienia o charakterze architektonicznym mają swoje odpowiedniki nie tylko – jak słusznie zauważył Rożek – w dekoracjach zamku wawelskiego, ale także w przynawowych kaplicach bielańskich i apsydzie kościoła Jezuitów. Wić roślinna we wnęce ołtarzowej i na fryzie jest zbliżona do prac Falconiego. Wazony z wyrastającą z nich wicią, wzbogaconą o symetryczne kwiatki, występują w dziełach warsztatu, który ozdobił kaplice przy kościele Karmelitów w Nowym Wiśniczu. Poza putta podtrzymującego kartusz jest charakterystyczna zaś dla twórcy stiuków w tamtejszym przęśle krzyżowym. Możliwe, że Mistrz Kaplicy św. Michała znał te wszystkie dzieła, jednak wskazane podobieństwa dowodzą przede wszystkim szerokiego rozpowszechnienia niektórych – jakby się mogło wydawać – bardzo specyficznych motywów oraz jednorodności stylu, jakim posługiwało się całe środowisko małopolskich rzeźbiarzy tamtego czasu.



25.1. Sklepienie



25.2. Fragment dekoracji sklepienia



25.3. Figurka aniołka

26. Kraków, kaplica biskupa Jakuba Zadzika p.w. św. Jana Chrzciciela przy katedrze
ok. 1647

Monograficzne opracowanie kaplicy autorstwa Karoliny Targosz, które powstało jako praca magisterska w r. 1962, ukazało się dopiero po prawie 30 latach. Autorka szczegółowo prześledziła okoliczności powstania budowli oraz zajęła się analizą jej form. Powstanie stiuków odniosła ona do ostatniej fazy budowy z l. 1647–1650. W kwestii autorstwa badaczka doszła do wniosku, że zarówno projekt, jak i wykonanie całości budowli są dziełem Sebastiana Sali i jego warsztatu, do którego należeli również sztukatorzy, a formy dekoracji kamieniarskiej i sztukatorskiej w kaplicy uznała za uderzająco jednorodne. Powołała się przy tym na przykład Falconiego, świadczący o tym, że zawód rzeźbiarza w kamieniu i sztukatora był wykonywany przez tę samą osobę. Targosz wskazała nawet na czynnego w Bergamo sztukatora Giovanniego Antonia Salę, który – jej zdaniem – mógł być krewnym, a nawet współpracownikiem Sebastiana, a za bardzo zbliżone do krakowskiej dekoracji uznała stiuki w kościele S. Maria delle Grazie w Brescii²²⁶. Adam Miłobędzki twierdził, że formy kaplicy są wynikiem połączenia tradycji trevanowskiej z nowszymi wpływami włoskimi. Jej dekorację sztukatorską datował na r. 1649²²⁷. Podstawowe fakty na temat budowli opublikował jako pierwszy Michał Rożek, który opowiedział się przeciwko tezie o autorstwie Sali²²⁸. Podobne stanowisko zajął Mariusz Karpowicz, który uznał kamienne elementy wystroju kaplicy za dzieło innego artysty, którego styl nie ma nic wspólnego ze sztuką Sali, a jej projekt przypisał Tomaszowi Poncinowi²²⁹.

List biskupa Zadzika do króla z 1638 r. dowodzi, że już wtedy chciał on być pochowany przy katedrze krakowskiej. Nie podjął jednak decyzji o budowie osobnej kaplicy, skoro testamentem z 1640 r. wyraził życzenie, aby pochowano go w miejscu wybranym przez egzekutorów jego testamentu i kapitułę. W r. 1642 biskup zmarł, a kanonicy postanowili go pochować w starej kaplicy św. Jana Chrzciciela. Dopiero w r. 1645 zezwolili egzekutorom na jej zburzenie i wzniesienie nowej, bardziej ozdobnej. Budowa mauzoleum była w znacznej mierze zasługą kanonika Aleksandra Bielskiego, jednego z powierników ostatniej woli zmarłego, który

226 Targosz 1991.

227 Miłobędzki 1980, s. 219.

228 Rożek 1980, s. 171–172.

229 Karpowicz 2002 a, s. 180, 208; Karpowicz 2002 b, s. 39–42.

„mularzów w domu swoim chował i na chlebie swoim”. W r. 1647 Piotr Hiacynt Pruszczyk wspomina o kaplicy jako już istniejącej. W r. 1650 ukończenie mauzoleum odnotował również Stanisław Trembecki²³⁰.

*

W czaszy kopuły wydzielono cztery obramione listwą płyciny, w które wkompono-
wano trójlistne pola malarskie. Na ich tle umieszczono figurki puttów siedzących
na, znajdującym się poniżej pasie attyki i grających na instrumentach: violi da
gamba, skrzypcach, lutni i cynku, który, podobnie jak smyczki, wykonano z drewna.
Malowidła ujęto po bokach w hermowe lizeny o trzonach ozdobionych cekinami
i zwieńczonych przez skrzydlate główki, z których zwieszają się postrzępione
chusty podtrzymujące girlandy owoców, a na końcach przechodzące w małżowinowe
klamry wywinięte na obramienia. Główki, które ujęto ornamentem małżowinowo-
chrząstkowym o stylizacji charakterystycznej dla dzieł snycerskich,
umieszczono również powyżej, na osi pól. Odstępy między płycinami wypełniono
delikatną symetryczną wicią, wyrastającą z niewielkich wazonów, wzbogaconą
o ptaki i duże rozwinięte kwiaty. Otwór latarni otaczają główki o rozpostartych
skrzydłach i nałożone na poniższe obramienia małżowinowe klamry w formie gro-
teskowych masek o szeroko otwartych ustach. Tambur latarni pomiędzy oknami
również zdobią maski, z ust których zwieszają się zawiązane w kokardkę chusty
podtrzymujące pęki owoców. W jej kopułce znajduje się duża liściasta rozeta.

Targosz słusznie zauważyła, iż stiuki w kaplicy Zadzika wyróżniają się na tle
innych współczesnych dekoracji ostrym i twardym modelunkiem²³¹. Przy tym za-
równo postaci aniołków, główki, jak i ornamenty wykonano precyzyjnie i staran-
nie, w sposób charakterystyczny dla snycerki. Dekoracja kopuły sprawia przez to
wrażenie raczej wyciętej w suchym gipsie niż ulepionej z plastycznej masy stiu-
kowej. Związki ze snycerką podkreśla również stylizacja ornamentów małżowi-
nowych, które w całości zastąpiły tu kartusze. W takiej ilości i zbliżonej redakcji
małżowinę stosowano w Krakowie przede wszystkim na drewnianych nastawach
ołtarzowych. Także kimation w profilowaniach listew nie został odcisnięty za po-
mocą sztanc, ale wyrzeźbiony ręcznie, najpewniej za pomocą ostrych snycerskich
narzędzi.

230 Targosz 1991, s. 237–239.

231 Targosz 1991, s. 271.

Monografistka kaplicy dostrzegła jednorodność form dekoracji sztukatorskiej i zdobiącej wnętrze rzeźby w kamieniu²³². Dotyczy to przede wszystkim główek, których harmonijne rysy z charakterystycznymi zadartymi nosami i włosy o bardzo drobnych spiralnych lokach powtarzają się również w alabastrowych figurach aniołków. Stukowe twarze mają wprawdzie większe oczy i usta, ale tę różnicę można wytłumaczyć dążeniem do uczytelnienia ich rysów, koniecznym przy umieszczeniu rzeźby w znacznej odległości od widza. Bliskie stiukowym ornamentom są także kwiaty i małżowinowa maska, zdobiące nadłuczne arkady wejściowej²³³. Podobne do stiukowych są również kamienne chusty po bokach obramienia popiersia zmarłego biskupa oraz małżowinowy kartusz z jego herbem. Pozostałe rzeźby ołtarza oraz kobiece główki u dołu nagrobka prezentują nieco odmienny modelunek, co jednak nie może dziwić, ponieważ kaplica z pewnością nie została ozdobiona przez jednego artystę.

Przypuszczenie, że stiuki wykonał warsztat kamieniarski, wydaje się w tym przypadku wysoce prawdopodobne. Taki stan rzeczy sugeruje, że zastosowanie sztukaterii było życzeniem zleceniodawcy, zapewne kanonika Bielskiego, a nie kierownika warsztatu, który nie miał w swojej ekipie wykwalifikowanych sztukatorów ani nie dysponował sztancami do odciskania profili obramień. Trzeba jednak przyznać, że zatrudnieni w kaplicy artyści bardzo dobrze wywiązali się z tego nietypowego dla nich zadania, tworząc dzieło bardzo oryginalne, harmonijnie łączące elementy o genezie antycznej z zaczerpniętymi z niemieckich wzorników ornamentalnych.

Autor tego dzieła pozostaje niestety anonimowy. Związanie architektury i kamieniarki kaplicy z Sebastianem Salą zostało już słusznie odrzucone²³⁴. Również przywołaną przez Targosz dekorację w Brescii łączy z krakowską jedynie obiegowy motyw puttów siedzących u nasady kopuły, natomiast wyraźnie różni odmienna stylizacja i ornamentyka. Należy też odrzucić wysuniętą przez Karpowicza tezę o autorstwie Poncina, która jest efektem ubocznym próby wykreowania tego muratora na wszechstronnego artystę i projektanta. Wysunięte na jej poparcie argumenty formalne ograniczają się do wskazania na zastosowanie rozwiązań „nieakademickich”²³⁵, które jednak były w tym czasie bardzo rozpowszechnione.

232 Por. Targosz 1991, s. 180, 255.

233 Te ostatnie elementy autorka uznała za stiukowe, jest jednak bardziej prawdopodobne, że wykonano je z alabastru.

234 Rożek 1980, s. 171–172; Karpowicz 2002 a, s. 180, 208.

235 Por. Karpowicz 2002 a, s. 201–213; Karpowicz 2002 b.

Wzmianki archiwalne na temat Poncina nie pozwalają na uznanie go za projektanta ani na przypisanie mu projektów jakichkolwiek dzieł kamieniarskich²³⁶. Charakterystyczny dla jego prac jest raczej dość prymitywny i płaski detal wykonywany w masie sztukatorskiej, z listwowo-plakietowymi dekoracjami sklepień, które zastosowano w kieleckim pałacu biskupim oraz kolegiacie w Łowiczu i kościele w Rakowie²³⁷. Dekoracje te łączy zbliżona kompozycja oraz profile listew, a także wykorzystanie tych samych sztanc do wykonywania plakiet. Zastosowana w gabinetach pałacu kieleckiego dekoracja w formie okuciowo-roślinnych warkoczy została powtórzona w Łowiczu, a towarzyszące jej główki o szeroko rozpostartych skrzydłach odbito też na sklepieniach fary w Rakowie. Właśnie te skromne, płaskie i – zważywszy na czas powstania – raczej anachroniczne sztukaterie sklepienne wydają się być elementem typowym dla muratorskiego warsztatu Poncina. Nie można go więc uznać za autora diametralnie odmienną, bogatą i plastyczną dekoracji w kaplicy wawelskiej.

236 Wzmianki te zebrał Karpowicz 2002 b, s. 9–16.

237 Sklepienia w Kielcach i Łowiczu zestawili Miłobędzki 1980, il. 545 i 546, a ich kompozycję za charakterystyczną dla Poncina uznał także Karpowicz, 2002 a, s. 203.



26.1. Kopuła



26.2. Fragment dekoracji kopuły



26.3. Fragment dekoracji kopuły



26.4. Putto grające na violi da gamba



26.5. Putto grające na cynku

27. Kraków, kaplica p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Pannie (prepozyta Jacka Liberiusza) przy kościele Kanoników Regularnych Laterańskich p.w. Bożego Ciała

ok. 1662

Stiukom w tej kaplicy poświęcił nieco uwagi jedynie Adam Miłobędzki, który datował je po r. 1660 i uznał, że ich kompozycja nawiązuje do iluzjonistycznych dekoracji malarskich w kopułach kaplic: zamkowej w Wiśniczu i Lubomirskich w Niepołomicach. Stwierdził też, że sztukateria nosi piętno prowincjonalizmu, co wskazuje, że zmiana wypełnienia kopuły z malarskiego na plastyczne była procesem wtórnym, który dokonał się poza elitarnymi środowiskami artystycznymi²³⁸. Autorzy *Katalogu zabytków* również odnieśli wykonanie sztukaterii do czasu budowy i datowali ją na ok. 1662 r.²³⁹ Ks. Józef Nowobilski uznał, że budowę kaplicy nie sfinansował prepozyt Jacek Liberiusz, ponieważ jako zakonnik nie mógł on posiadać osobistego majątku²⁴⁰. Do tego wniosku przychyliła się również Barbara Rostworowska, która doszła do wniosku, że budowa kaplicy była współfinansowana przez Mikołaja i Marynę Rarowskich. Ta autorka przeprowadziła też analizę architektury i dekoracji kaplicy, dochodząc do wniosku, że sztukateria czaszy jest połączeniem pilastrowych podziałów imitujących bęben, wzorowanych na iluzjonistycznej dekoracji w Niepołomicach, z obramieniami wywodzącymi się z apartamentów wawelskich²⁴¹.

W księdze rachunkowej klasztoru nie wspomniano o budowie kaplicy, co sugeruje, że była ona finansowana z innych źródeł²⁴². Przytoczony przez Rostworowską zapis dotyczący pochowanych w kaplicy Rarowskich mówi jedynie, iż przekazali oni 1000 (zapewne złp) i kamienicę, „aby tam leżały ciała ich”²⁴³, ale nie wynika z niego jednoznacznie, żeby ten dochód miał być przekazany na budowę kaplicy. Można więc przypuszczać, że przeznaczono go na przykład na fundację mszalną. Decydująca rola prepozyta Jacka Wolskiego (Liberiusza) w powstaniu kaplicy została natomiast wyraźnie zaakcentowana w napisie na tablicy fundacyjnej. Wskazuje na nią użycie sformułowania *extrui curavit*, odnoszone z reguły do osoby fundatora, a pośrednio także wezwanie *Liberalissimae Dispensatrici*, mogące stanowić aluzję do

238 Miłobędzki 1980, s. 173.

239 *Katalog zabytków...* 1987, s. 51.

240 Nowobilski 1996, s. 506.

241 Rostworowska 2003, s. 86–87, 94–95.

242 Stolorz 1973, s. 66.

243 Rostworowska 2003, s. 87.

przezwise prepozyta, który nazywa Marię swoją patronką²⁴⁴. Zakwestionowanie roli Liberiusza jako fundatora kaplicy było więc błędem, wynikającym z nieznamomości zwyczajów kanonickich i reguły tego zgromadzenia, która nie zabraniała posiadania własności prywatnej²⁴⁵.

*

Ściany tarczowe kaplicy obramiono profilowaną stiukową listwą. W pendentywach umieszczono owalne pola na malowidła, ujęte w wąskie kartusze o grubych, zwartych splotach, przybrane w karbowane, rozdwojone na końcach wstążki.

27.1 Czaszę powyżej gzymsu wyposażono w artykulację architektoniczną. Składają się na nią korynckie pilastry o trzonach utworzonych z listwowych ram, ustawione na postumentach połączonych pasem attyki. Podtrzymują one pełne belkowanie o wyłamanym nad nimi architrawie i fryzie. Na jego wyłamaniach umieszczono rozety, a pomiędzy nimi – przestylizowane liściasto-owocowe girlandy zawieszane

27.2, 27.3 na chustach. Powyżej, na gzymsie, umieszczono osiem figur kłęczących aniołów o rozpostartych skrzydłach, podtrzymujących obramienie otworu latarni. W polach między pilastrami czaszy umieszczono malowidła w listwowych ramach o kształcie na przemian prostokąta (w sferycznej czaszy – właściwie trapezu) z uszakami i owalu o prostokątnie wyłamanym bokach. Ujęto je w symetryczne wolutowe sploty kartuszy o brzegach karbowanych lub wzbogaconych kulistymi chrząstkami i końcach spiętych klamrami. Obramienia zwieńczono skrzydlatymi główkami, a uszaki ozdobiono kulami na splotach.

Dekoracja jest wykonana stosunkowo precyzyjnie, co widać zwłaszcza w dość twardym opracowaniu kartuszy i silnie stylizowanym, chociaż raczej poprawnym modelunku aniołów. Dla tych ostatnich charakterystyczne są wysokie, bardzo wypukłe czoła i kręcone, miękko modelowane włosy.

244 Treść napisu brzmi *Deo Optimo Maximo | Sanctaeq[uae] Dei Genitrici Mariae | soli inter virgines matri et inter matres virgini | nullius labis eclipsatae macula | gratiarum et omnes sanctitatis abyssus | augustissimae vtrisque orbis reginae | coelestis thesaurum liberalissimae dispensatrici | advocatae pro nobis apud deum potentissimae | afflictorum solatio praesidio asylo | dominae patronaeq[uae] suae clementissimae | indignus sacellanus et servus | sacellum istud extrui curavit | Hiacyntus Liberius S. T. D. Ecclesiae huius praepositus | anno reparatae salutis MDCLXII.*

245 Na temat reguł kanonickich zob. np. Daniluk 2000, szp. 583–584.



27.1. Kopuła



27.3. Figura anioła

27.2. Dekoracja wokół otworu latarni

28. Kraków, kaplica Wazów p.w. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny przy katedrze
ok. 1666 (?)

Adam Bochnak uznał, że sztukateria powstała pod wpływem dzieł Falconiego²⁴⁶. Władysław Tomkiewicz datował dekorację na r. 1654 i twierdził, że część stiuków – przedstawienia ewangelistów w pendentywach – została wykonana przez Giovanniego Francesca Rossiego, który specjalnie w tym celu przybył do Krakowa. Nie potrafiąc rozstrzygnąć, czy dekoracja tamburu i czaszy jest również jego dziełem, badacz uznał, że ornamenty czaszy są zbliżone do kartusza ze sztychu Hondiusa przedstawiającego kolumnę Zygmunta. Przypisanie stiuków Rossiemu zostało poparte ich rzekomym podobieństwem do rzymskich dzieł artysty, zwłaszcza alegorii Męstwa w bazylice watykańskiej i reliefu z przedstawieniem śmierci św. Aleksego w kościele San Agnese in Agone²⁴⁷. Sceptycznie do tej hipotezy podszedł Olgierd Zagórowski, który stwierdził, że cechująca sztukaterie sztywność oraz błędy anatomii i perspektywy różnią je od sztuki rzymskiej²⁴⁸, a zdecydowanie odrzucił ją Michał Rożek, który przesunął datowanie kaplicy na l. 1664–1676. Omówił on szczegółowo dzieje powstania mauzoleum²⁴⁹, a także stwierdził, że wiele cech zbieżnych ze stiukami w kaplicy Wazów wykazuje dekoracja kaplicy Loretańskiej przy krakowskim kościele Bożego Ciała oraz jasnogórskiego mauzoleum Denhoffów²⁵⁰. Takie datowanie zaakceptował też Adam Miłobędzki, który czas powstania sztukaterii określił na ok. 1675 r. Przyjął on tezę Bochnaka o zależności tego dzieła od prac Falconiego i stwierdził, że jej autor nie był specjalnie uzdolniony, ale potrafił przetwarzać tradycję włoskiego rzeźbiarstwa w duchu aktualnych form stylistycznych²⁵¹.

Prace przy mauzoleum Wazów rozpoczęto w r. 1664 od uporządkowania krypty pod znajdującą się wcześniej na tym miejscu kaplicą prandocińską. W następnym roku sprowadzano marmury i rozpoczęto budowę, która trwała do r. 1666. Tę ostatnią datę zawarto w napisie na zewnętrznej ścianie budowli. Jan Kazimierz wystawił akt fundacyjny 7 III 1667. W r. 1673 przywieziono z Gdańska brązową

246 Bochnak 1925, s. 19.

247 Tomkiewicz 1957, s. 210–212.

248 Zagórowski 1963, 45.

249 Rożek 1973, Rożek 1974.

250 Rożek 1980, s. 156–158. Juliusz Chrościcki 1983, s. 59, stwierdził, że – według Rożka – „architektem kaplicy mógł być Franciszek Zaor, a stiuki wykonał jego warsztat”, mimo że takie stwierdzenie nie padło w przywoływanej pracy.

251 Miłobędzki 1980, s. 190, 221.

kratę zamykającą wejście do kaplicy, a w r. 1676 pochowano w niej ostatniego władcę z dynastii Wazów²⁵². Najprawdopodobniej dekoracja sztukatorska powstała ok. r. 1666, w ostatniej fazie prac budowlanych.

Sztukatorska dekoracja wnętrza kaplicy rozpoczyna się od girland z owoców, zdobiących płyciny w ścianach tarczowych. W pendentywach znajdują się reliefowe wizerunki ewangelistów, od góry ujęte w małżowinowe kartusze. Świętych przedstawiono podczas pisania, wraz z ich atrybutami. *Mateusz* siedzi przy stole nakrytym obrusem, na którym ustawiono otwartą księgę na pulpicie oraz wazon z kwiatami. Stojący za pulpitem anioł obejmuje ewangelistę prawą ręką, a w lewej trzyma kałamarz. *Marek* siedzi przy pulpicie, pod którym leży lew, a w tle widnieje udrapowana kotara. *Łukasza* przedstawiono siedzącego naprzeciw półki z naczyniami, pod którą leży byk. Za plecami świętego wisi paleta malarska. *Jana* ukazano siedzącego pod drzewem, trzymającego w dłoni zapisywaną kartę. Naprzeciw niego przedstawiono orła trzymającego w dziobie kałamarz, a w tle promienie bijące z chmurnego nieba.

Pomiędzy okrągłymi oknami tamburu umieszczono figury aniołów stojących na małżowinowych konsolkach, przybranych u dołu udrapowanymi chustami. Postaci mają rozpostarte skrzydła i szeroko rozłożone ręce, którymi podtrzymują girlandy owoców zawieszane na chustach, związanych ponad oknami w dekoracyjne supły.

W czaszy kopuły wydzielono za pomocą listew cztery pola, w których umieszczono malowidła ujęte w grube kartusze. Między wolutami, na osiach pionowych, umieszczono skrzydlate główki lub groteskowe maski, a u dołu, po bokach – girlandy na chustach. Odstępy między polami wypełniono spiralną wicią, ujętą niewielkimi figurkami aniołków, u dołu podtrzymujących korony, a u góry berła. Otwór latarni okalają uskrzydłone główki, przez które przewieszono dekoracyjnie związane chusty podtrzymujące girlandy. Jej wnętrze otrzymało stosunkowo bogatą dekorację architektoniczną, złożoną z pilastrów o trzonach zdobionych *chien courant*, nałożonych na arkady mniejszego porządku, ujmujące otwory okienek i podtrzymujących gzyms. W kopułę umieszczono rozetę ze skrzyconych liści, otoczoną główkami przybranymi w chusty, na których zawieszono girlandy.

W białym stiuku wykonano też niektóre elementy monumentalnego portalu prowadzącego do kaplicy, tworząc silny kontrast z jego czarną, marmurową strukturą. Obszerną supraportę wypełnia orzeł z herbem Wazów na piersi, umieszczony w małżowinowo-chrzastkowym kartuszu o drobnych, esowatych splotach, między które, na szczycie, wkomponowano groteskową maskę.

252 Rożek 1973, s. 6, 7.

Powyżej, na gzymsie, umieszczono dwie figurki klęczących aniołków, podtrzymujących koronę, a przyczółek zwieńczenia nad nimi ozdobiono groteskową maską w formie wolutowej klamry. Pomiedzy jej ustami a końcami przyczółka rozpięto chusty, na których końcach zwieszają się owocowe festony.

W dekoracji sztukatorskiej kaplicy zastosowano motywy bardzo zbliżone do wykonanych w innych materiałach. Zwłaszcza opracowane w stiuku małżowinowe kartusze odpowiadają analogicznym ornamentom z metalu i alabastru. Charakterystyczne są też putta podtrzymujące koronę, umieszczone nad herbem w portalu i wieńczące metalowe obramienia tablic epitafijnych. Te podobieństwa kompozycyjne pozwalają widzieć w kaplicy Wazów dzieło przemyślane i zaprojektowane całościowo przez jednego artystę – który stosunkowo dokładnie zaplanował nie tylko jego architekturę, ale też elementy dekoracyjne – a następnie zrealizowane przez różnych wykonawców.

Zatrudnieni w kaplicy sztukatorzy nie należeli do najwybitniejszych. Dekoracja prezentuje dość przeciętny poziom artystyczny, który zwraca uwagę zwłaszcza w przypadku tak prestiżowego zamówienia. Przedstawienia ewangelistów rażą schematyczną kompozycją, a także błędnym oddaniem perspektywy oraz anatomii i w żadnym razie nie mogą być porównywane nie tylko z dziełami Rossiego, ale nawet z pracami zdolniejszych sztukatorów działających w Polsce. Więcej wdzięku mają figury aniołów w tamburze, których anatomia jest poprawniejsza, a taneczne pozy niepozabawione elegancji. Kartusze, skrócone w grube, spiralne zwoje, wyposażono w bardzo wydatne woluty, niezbyt umiejętnie połączone z towarzyszącymi im ornamentami. Nieudolne są też dekoracje roślinne, a zwłaszcza umieszczone na ścianach tarczowych girlandy, których owoce zlewają się w jedną bezkształtną masę. Możliwe, że te ostatnie elementy, a także dekoracje w otoku i kopułce latarni zostały wykonane przez innego sztukatora. Wskazują na to rysy twarzy towarzyszących im główek, modelowanych zapewne z użyciem form, odbiegające od większych rzeźb poniżej, a nieco zbliżone do współczesnych dzieł Mistrza Kaplicy św. Krzyża.

Stiuki w kaplicy Wazów są dziełem odosobnionym i nie mają bliskich odpowiedników, a te wspomniane przez Rożka zostały wskazane błędnie. Dekoracja kaplicy Denhoffów oraz pozostałe dzieła tego autora wyróżniają się bardziej precyzyjnym modelunkiem i ciekawszą kompozycją ornamentów, natomiast sztuki kaplicy Matki Boskiej Loretańskiej przy kościele Bożego Ciała powstała ponad 30 lat później, a od stiuków mauzoleum Wazów różni się zarówno jej partie figuralne, jak i ornamentalne.



28.1. Kopuła



28.2. Płasko-
rzeźba św. Mateusz
w pendentywie



28.3. Płasko-
rzeźba św. Marek
w pendentywie



28.4. Plaskorzeźba św. Łukasza



28.5. Figurka anioła

28.6. Kupułka latarni



28.7. Fragment dekoracji tamburu



29. Kraków, kościół Reformatów p.w. św. Kazimierza, fasada ok. 1672

Obecny krakowski kościół tego zgromadzenia, który zastąpił wcześniejszą świątynię, leżącą poza murami miasta i zburzoną w czasie wojen szwedzkich, zbudowano w l. 1666–1672. Podobnie jak wiele innych budowli tego zakonu nawiązuje on do świątyni w Wieliczce, wzniesionej w l. 1624–1625, będącej pierwszym murowanym kościołem prowincji małopolskiej. Fasady świątyni tej grupy wyróżniają się m.in. płycinami w szczytach, mieszczącymi wizerunki świętych franciszkańskich²⁵³.

W szczytcie fasady kościoła rozmieszczono trzy prostokątne, zamknięte półkolistości płycin, z których środkowa jest szersza i wyższa od bocznych. Zawierają one płaskorzeźbione wizerunki św. Antoniego, Kazimierza i Piotra z Alkantary, stojących na obłokach o formie drobnych wolut. Dwóch pierwszych świętych ukazano frontalnie, z atrybutami w dłoniach. Trzeci z rozłożonymi rękami adoruje Krzyż. Postacie, ukazane w dość płytkim reliefie, mają charakter frontalny i statyczny. Ich szaty układają się w równoległe, grube i monotonne fałdy, ukrywające ciała o dość nieporadnych, przysadzistych proporcjach. Nieco dokładniej opracowano jedynie twarz św. Kazimierza o miękkich, harmonijnych rysach, prostym nosie i bardzo dużych oczach, ujętą drobniej rzeźbionymi splotami włosów. Jej typ fizjonomiczny zbliżony jest do rysów ogromnej głowy anioła w skarbcu kościoła Karmelitów na Piasku. Wobec odmiennego charakteru tych dekoracji i ich niepewnego datowania nie można jednak postawić hipotezy o ich wspólnym autorstwie.

29.1–29.3

34.2

253 Błachut 1979, s. 227, 240.



29.1. Plaskorzeź-
ba Św. Antoni



29.2. Plaskorzeź-
ba Św. Kazimierz



29.3. Plasko-
rzeźba Św. Piotr
z Alkantary

30. Kraków, klasztor Karmelitów Trzewiczkowych na Piasku, klatka schodowa Kazimierz Kaliski starszy (?), 1674

Na unikatowe rozwiązanie klatki schodowej, wyjątkowej zarówno pod względem rozmiarów, jak i dekoracji, zwrócił uwagę Władysław Włodarczyk²⁵⁴, a także Michał Rożek, który stwierdził, że przypomina ona weneckie rozwiązania z I. poł. XVII w.²⁵⁵ Nie wskazali oni jednak bezpośredniego pierwowzoru, którym jest klatka schodowa w klasztorze Benedyktynów przy kościele San Giorgio Maggiore, wzniesiona w l. 1643–1645 według projektu Baltazara Longheny²⁵⁶. Czas powstania reprezentacyjnych schodów w klasztorze Karmelitów określa tablica pod figurą *Matki Boskiej*, z inwokacją do niej i datą 1674. W następnym stuleciu dodano przy tej rzeźbie drewniane figurki aniołków – większe na postumentach ustawionych na balustradzie, a mniejsze po bokach klucza niszy – tworząc ciekawy efekt perspektywiczny, sugerujący że wewnątrz jest większe niż w rzeczywistości.

Klatka schodowa to właściwie osobny budynek na rzucie zbliżonym do kwadratu, wyraźnie wyodrębniony w bryle, przylegający do pn.-zach. skrzydła klasztornej krużganka. Mieści on dwa symetryczne ciągi zabiegowych schodów, połączone u dołu niskim spocznikiem. Powyżej schodów ściany podzielono pełnym belkowaniem na dwie kondygnacje. W dolną wkomponowano trzy nisze zamknięte muszlami i ujęte pilastrami. W środkowej, większej od pozostałych i widocznej dla wchodzącego z parteru krużganka, umieszczono stiukową figurę *Matki Boskiej z Dzieciątkiem*, a w bocznych – proroków *Eliasia* i *Elizeusza*, ubranych w habity karmelitańskie. Górną kondygnację przepruto dużymi oknami termalnymi. Pozostałe płaszczyzny ściany pn.-zach. wypełniono wykrojowymi tablicami. Wysokie, zwierciadlane sklepienie budowli pozostało gładkie.

Figury o poprawnie oddanej anatomii ukazano w zróżnicowanych, poruszonych, ale naturalnych pozach, a ich powierzchnie polichromowano, co wzmacnia jeszcze wrażenie realizmu. *Matka Boska*, ukazana w kontrapoście, podtrzymuje Dzieciątko na lewym ramieniu, a prawą ręką trzyma berło i połę płaszczka. *Eliasz* w lewej ręce trzyma miecz, a w prawej księgę, zaś *Elizeusz* w lewej – prawdziwy gliniany dzban, a prawą podtrzymuje księgę i połę płaszczka. Grube i mięsiste fałdy szat udrapowano dość naturalnie, łamiąc je ostro u dołu. Ostre są również rysy

254 Włodarczyk 1963, s. 115.

255 Rożek 1990, s. 20.

256 Zob. Hopkins 2006, s. 104–132.

twary postaci, bardziej przekonujące w przypadku brodatych starców o łysych czołach.

Upozowanie postaci *Matki Boskiej* z berłem w prawej i Dzieciątkiem siedzącym na lewej ręce, powtórzono w figurze wieńczącej kopułę kaplicy *Matki Boskiej Piaskowej*, do której model wykonał Kazimierz Kaliski starszy. Pozy proroków są zbliżone do rzeźb w bielańskim ołtarzu *św. Anny*, wykonanych być może przez tego samego artystę. Można więc przypuszczać, że jest on również autorem trzech figur w klatce schodowej, zwłaszcza że rysy twarzy przypominają stiukowe płasko-rzeźby w skarbcu mariackiej fary. Łączy je wyprowadzenie długiego, prostego nosa bezpośrednio z szerokiego czoła oraz charakterystyczny dla Kaliskiego modelunek włosów, zebranych w grube, wyraźnie wyodrębnione kosmyki.

Poziom artystyczny rzeźb jest wysoki, nie tylko w porównaniu z nieco późniejszymi figurami na fasadzie kościoła Bernardynów. Posągi *Matki Boskiej* i *Elizeusza* należą do lepszych i bardziej dynamicznych rzeźb tamtego okresu. Zwracają też uwagę nietypowymi rozwiązaniami, do których należy wetknięcie *Elizeuszowi* do ręki glinianego dzbana i oderwanie od tła poły płaszcza *Marii*.



30.1. Wnętrze od pd. wsch.

30.2. Rzeźba Prorok Eliasz



30.3. Rzeźba Matka Boska



30.4. Rzeźba Prorok Elizeusz



31. Kraków, kościół Bernardynów p.w. św. Bernardyna ze Sieny, fasada ok. 1680

Fasada kościoła Bernardynów jest raczej słusznie uważana za nieudaną, zarówno pod względem architektury, jak i dekoracji rzeźbiarskiej, zapewne dlatego też długo nie budziła większego zainteresowania. Zespół ustawionych na niej figur omówił najpełniej o. Cyprian Moryc, który skupił się na rozpoznaniu ich ikonografii. Uznał on, że starsze rzeźby wykonał lokalny warsztat stosujący konserwatywne rozwiązania stylistyczne. Stwierdził też, iż są one podobne do figur na fasadzie kościoła Bernardynów we Lwowie oraz do nagrobków z wizerunkiem leżącego zmarłego, a ich autor mógł się inspirować nagrobkiem św. Szymona z Lipnicy²⁵⁷.

Kościół został całkowicie zrujnowany w czasie najazdu szwedzkiego. Odbudowę, finansowaną w większości przez Stanisława Witowskiego, kasztelana sandomierskiego (w inskrypcji na portalu nazwanego fundatorem), rozpoczęto w r. 1659. Introdukcja zakonników do nowego kościoła nastąpiła w r. 1676, ale jeszcze dwa lata później otrzymywali oni ofiary „pro fabrica ecclesiae nondum determinata”. Świątynię konsekrowano w r. 1680²⁵⁸, jednak – według napisu na portalu – została ukończona dopiero w r. 1682. Nie wiadomo niestety, którą z tych dat można odnieść do wykonania posągów w zwieńczeniu i górnej kondygnacji fasady. Według późniejszych przekazów archiwalnych projekt kościoła wykonał Krzysztof Mieroszewski²⁵⁹. Dekoracje sklepienne tej świątyni, bardzo zbliżone do zastosowanych w kościele nowicjatu karmelitańskiego na Wesołej²⁶⁰, składają się wyłącznie z listwowych geometrycznych figur, wzbogaconych jedynie w prezbiteriach obydwu kościołów o płaskie gwiazdy. Kompozycję czaszy kopuły bernardyńskiej zacierpnięto z jezuickiego kościoła św. Piotra i Pawła.

Figury w dolnej kondygnacji fasady bernardyńskiej wykonano w r. 1765²⁶¹. Przedstawiają one (od lewej) *Piotra z Alkantary*, *Władysława z Gielniowa*, *Jana z Dukli* i *Rafała z Proszowic*²⁶². W niszach czterech pól bocznych górnej kondygnacji fasady

257 Moryc 2004.

258 Szablowski 1938, s. 77–79.

259 Szablowski 1938, s. 95.

260 Świątynię tę budowano w l. 1660–1680, a konsekrowano w r. 1683 (Miłobędzki 1980, s. 245).

Badacz ten przypisał twórcom kościoła karmelitańskiego również kościoły Bernardynek (św. Agnieszki) w Krakowie i Bernardynów w Nowym Kazanowie koło Końskich (por. tamże, s. 246). Takiej hipotezie przeczy jednak porównanie detalu architektonicznego, który w kościele Bernardynek wykonano znacznie staranniej niż w kościele Karmelitów.

261 Szablowski 1938, s. 84.

262 Moryc 2004, s. 520.

przedstawiono św. Antoniego z Padwy, Szymona z Lipnicy, Jana Kapistrana i Franciszka z Asyżu, a w dwóch polach bocznych zwieńczenia – Bonawenturę i Ludwika²⁶³. Wszystkie postacie ujęto frontalnie i statycznie. Ich proporcje, podobnie jak szczególnie anatomiczne, są zdeformowane, a fałdy szat mocno uproszczone. Równie nieudolnie wykonano kapitele i dekoracje obramień nisz. Prymitywne rzeźby bernardyńskie zasługują na uwagę przede wszystkim jako przykład użycia stiuku do wykonania figur ustawionych na fasadzie. Kontynuuje on franciszkańską tradycję zapoczątkowaną przez fronton kościoła Reformatów i stanowi precedens dla fontanowskich dekoracji fasad kolegiaty akademickiej i kościoła Karmelitów na Piasku.

31.3, 31.4

31.5, 31.2

29,

36, 40

263 Moryc 2004, s. 510–511.



31.1. Widok ogólny



31.2. Rzeźba
Św. Ludwik z Tuluzy

31.3. Rzeźba
Św. Szymon
z Lipnicy



31.4. Rzeźba
Św. Jan Kapistran



31.5. Rzeźba
Św. Franciszek
z Asyżu



32. Kraków, kamienica Pod Ewangelistami (Rynek Główny 21) dekoracja sali i piętra

4. ćw. XVII w., być może 1688

Na tę dekorację zwrócił uwagę Stanisław Tomkowicz, który datował ją w przybliżeniu na ok. poł. XVII w.²⁶⁴ Waldemar Komorowski uznał sztukaterię za artystycznie słabą i stylistycznie zapóźnioną²⁶⁵. Autorzy *Katalogu zabytków* datowali stiuki na I. poł. XVII w., mimo że zwrócili uwagę na tarczę z herbem Leliwa oraz remont kamienicy przeprowadzony w r. 1688²⁶⁶.

Kamienica w 3. ćw. XVII w. należała do rodziny Fihauzerów, a najpóźniej w 1674 r. stała się własnością Morsztynów, którzy w 1688 przeprowadzili jej remont. Powstał wtedy m.in. niezachowany kolumnowy portyk z figurami ewangelistów, od którego kamienica wzięła nazwę²⁶⁷. Herb Morsztynów Leliwa świadczy, że stiuki wykonano, gdy kamienica należała do tej rodziny. Najbardziej prawdopodobnym momentem powstania sztukaterii jest więc wspomniany remont z r. 1688. Byłaby to zatem jedna z najpóźniejszych dekoracji tego typu. Nie można jednak wykluczyć, że powstała ona nieco wcześniej, już w l. 70. W tym wypadku jej formy nie byłyby na gruncie krakowskim przykładem daleko idącego zapóźnienia. Pierwotne przeznaczenie pomieszczenia nie jest znane. Tradycyjnie nazywano je kaplicą, ale prawdopodobnie pełniło tę funkcję dopiero w czasach, gdy należało do późniejszych właścicieli. Sakralnemu przeznaczeniu wnętrza przeczą zachowane w lunetach malowidła o niezupełnie jasnej, lecz najpewniej świeckiej ikonografii.

Kolebkowe sklepienie z lunetami wspiera się na płaskich pilastrach, wyposażonych w nieproporcjonalnie wielkie, kompozytowe kapitele o zróżnicowanych wzorach, ozdobione figurkami aniołków, skrzydlatymi główkami i girlandami z owoców. Na kapitele spływają bogato profilowane listwy nałożone na szwy kolebek. Centrum sklepienia zajmują dwa prostokątne uszakowe pola, prawdopodobnie przeznaczone pod malowidła. Ich obramienia mają kształt drążka spiralnie owiniętego liściastą wstęgą, a wnętrza uszaków wypełniają nisko zwieszony rozety. Wokół rozmieszczono popiersiowe figury aniołów, przechodzące u dołu w ornament małżowinowy z chrząstką, nałożone na punkty zbiegu lunet. Przy krótszych bokach wieńczą one bogate kartusze, większe na osi sklepienia i mniejsze po

264 Tomkowicz 1922 a, s. 51.

265 Komorowski 2003, s. 60.

266 *Katalog zabytków...* 2005, s. 79–80.

267 *Katalog zabytków...* 2005, s. 79–80.

bokach, wkomponowane pomiędzy lunety i ozdobione przez główki i groteskowe maski. Anioły trzymają pęki owoców na zwiniętych chustach, których spiralnie skręcone końce przeplatają się przez otwory w kartuszach. Na poprzecznej osi sklepienia umieszczono płaskie kompozycje z bardzo uproszczonej i sprymitywizowanej wici, ujętej w duże, nieporadnie modelowane woluty. W pachach na osi podłużnej znalazły się mniejsze kartusze, z których jeden, pomiędzy oknami, mieści herb Leliwa, a drugi, przy ścianie wejściowej, jest obecnie pusty.

Z wyjątkiem tej ostatniej partii dekoracja, mimo wyraźnych uproszczeń i pogrubienia modelunku, odznacza się dużą plastycznością i pomysłową, choć miejscami nieporadną kompozycją. Stosunkowo dobry poziom prezentują partie figuralne, a zwłaszcza twarze o klasycznych, wyidealizowanych rysach. Motyw anielskich półpostaci zakończonych małżowiną jest znany z lubelskiej kaplicy Olelkowicza. Podobny ornament występuje też w wawelskich kaplicach Zadzika i Wazów, gdzie zdobi wsporniki pod figurami aniołów. Te podobieństwa mają jednak charakter raczej ogólny i nie uprawniają do wyciągnięcia wniosków o pokrewieństwie warsztatowym. Wspomniane dzieła łączy przede wszystkim synteza motywów rozpowszechnionych przez sztukatorów włoskich z innymi, typowymi raczej dla lokalnej snycerki. Mogła być ona wynikiem współpracy artystów wywodzących się z obu tych środowisk, bądź – co bardziej prawdopodobne w przypadku omawianego wnętrza – próby naśladowania dzieł Włochów przez miejscowych rzemieślników.



32.1. Sklepienie

32.3. Fragment dekoracji sklepienia

32.2. Fragment dekoracji sklepienia



33. Kraków, tzw. skarbiec kościoła par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny

Kazimierz Kaliski (starszy ?), 1692

Wnętrze skarbcza, wzniesionego około 1600 r., przekształcono w końcu XVII w., zapewne dzięki staraniom rajcy Jana Gaudentego Zacherli²⁶⁸, w wewnętrzną zakrytą. Autorstwo i datowanie dekoracji podano w sygnaturze, a do fundatora odnosi się wizerunek jego drugiego patrona.

- 33.1 Wnętrze nakryto kolebką z lunetami, które obramiono szeroką listwą, spływającą na odcinki gzymsu, a u nasady przysłoniętą liśćmi akantu. Na osi umieszczono pola w listwowych ramach, o wykroju kwadratu lub jego fragmentu, z półkolistymi wybrzuszonymi bokami, na które nałożono liściaste klamerki w formie groteskowych masek lub związanych chust, utrzymujących girlandy przybrane wstęgami.
- 33.3 Poniżej umieszczono figury stojących na obłokach aniołów dźwigających ramy.
- 33.1 W środkowym polu znajduje się postać *Matki Boskiej Niepokalanej* unoszonej przez anioły, w zach. – *Św. Gaudentego* w stroju biskupim, trzymającego palmę i pastorał. W najmniejszym polu wsch. przedstawiono obłoki i promienie. Na jego ramie znajduje się sygnatura i data „CASIMIRUS | KALISKI S: AD: 1692”. W lunety wkomponowano malowidła w trójlistnych kartuszach, przybranych chustami i zwieńczonych muszlami. Ich ponacinane, silnie zwinięte splety o zmiennej grubości i pofalowanych krawędziach przechodzą w ornament małżowinowo-chrzęstkowy.
- 33.4

Dekoracja wyróżnia się nietypową i dość eklektyczną kompozycją, łączącą znacznych rozmiarów kompozycje rzeźbiarskie z kartuszowymi obramieniami przy dość przypadkowym rozmieszczeniu elementów na sklepieniu. Rzadką cechą jest przewaga rzeźby figuralnej nad ornamentálną. Kartusze modelowano niedbale, nadając im uproszczone i monotonne formy. Postaci aniołów podtrzymujących obramienia są sztywne, ale ich anatomię oddano w zasadzie poprawnie. Najstaranniej opracowano reliefy. Postaci *Św. Gaudentego* i *Matki Boskiej* odznaczają się większą naturalnością, a ta ostatnia – nawet znacznym wdziękiem. Te cechy, odmienne od właściwości dzieł ornamentalistów zmuszonych do wykonywania figur, są charakterystyczne właśnie dla rzeźbiarza wyćwiczonego w modelowaniu postaci ludzkiej, a usiłującego naśladować ornamentykę stosowaną przez sztukatorów. Archaiczność niektórych z motywów oraz podobieństwo wizerunku *Św. Gaudentego* do figur w klatce schodowej klasztoru Karmelitów sugerowałyby raczej autorstwo starszego z Kaliskich.



33.1. Sklepienie



33.2. Płaskorzeźba *Św. Gaudenty*



33.3. Fragment dekoracji



33.4. Obramienie malowidła

268 Katalog zabytków... 1971, s. 12; Rożek 1977, s. 54, 56.

34. Kraków, klasztor Karmelitów Trzewickowych na Piasku

Dekoracje sklepień nie są wzmiankowane w archiwaliach klasztornych. Zdaniem Władysława Włodarczyka stiuki pochodzą z 2. poł. XVII w., z okresu odbudowy po potopie, i nawiązują do prac Falconiego. Towarzyszące im malowidła wykonał ok. r. 1930 Zdzisław Przebindowski²⁶⁹. Jacek Gajewski przypisał dekorację zakrystii Kazimierzowi Kaliskiemu²⁷⁰, a Michał Rożek datował ją na 3. ćw. XVII w.²⁷¹ Pierwotna funkcja pomieszczenia określanego jako skarbiec nie jest znana.

34.1. Zakrystia

po 1692 (?)

Wnętrze w pd.-wsch. narożniku zabudowań klasztornych składa się z dwóch prostokątnych części, zestawionych pod kątem prostym i połączonych arkadą. Większą, na osi pn.–pd., dostępną z prezbiterium i skarbcza, nakryto dwoma przeszłami nisko zawieszanej kolebki z lunetami, rozdzielonych masywnymi gurtami opartymi na tokańskich pilastrach. Część mniejsza, oddzielona arkadą ujętą stiukową rustyką, została nakryta podłużną kolebką z lunetami, opartą na odcinkach gzymsu. Wysklepki oddzielono od ścian wycinanymi listwami, a na szwy nałożono wiązki liści laurowych. W ten sposób obramiono też owalne pola na środku każdego z przęseł, nakładając na ich osie małżowinowe klamerki z motywem groteskowych masek. W pn. przęśle, na osi, podtrzymują je postaci aniołków stojących na wspornikach ozdobionych girlandami, a w pozostałych miejscach – otaczają skrzydlate główki. Wokół pól, na wysklepkach, umieszczono kartusze, do których podwieszono girlandy lub festony na chustach, a pozostałe miejsce wypełniono wicią roślinną. W mniejszej części wnętrza, pomiędzy kartuszami, wkomponowano dekorację o formie splecionych liściastych gałązek.

Dekorację wykonano wyjątkowo prymitywnie. Jej kompozycja jest niezgrabna, a modelunek nieudolny, zarówno w partiach ornamentalnych, jak i figuralnych. Szczególnie rażą formy spłaszczonych, niemal dwuwymiarowych kartuszy i ornamentów roślinnych. Te cechy zbliżają sztukaterię do równie prymitywnej dekoracji sieni pałacu Czartoryskich przy ulicy św. Jana 15, zbudowanego przed 1687 r.²⁷², gdzie zastosowano podobną imitację boniowania wokół górnej części otworu. Wyróżnienie

269 Włodarczyk 1963, s. 139.

270 Gajewski 1979, s. 323.

271 Rożek 1980, s. 157.

272 Takie datowanie podaje Komorowski 2003, s. 45.

szwów sklepienia za pomocą wiązek liści zastosowano także we wsch. przęśle prezbiterium kościoła, gdzie jednak towarzyszy ono dekoracji innego typu, złożonej z obiegowej w Krakowie listwy z klamerkami. Sprymitywizowane i płaskie kartusze oraz ornamenty roślinne umieszczono również na sklepieniu kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej, łącząc je z geometryczną dekoracją listwową i kasetonową.

Nieco lepsze są postaci aniołków podtrzymujących obramienia, będące w tej dekoracji jedynym elementem przypominającym dekorację w skarbcu mariackim. Znacznie niższy poziom artystyczny każe jednak odrzucić hipotezę o jego autorstwie. Podobieństwo tego motywu może natomiast świadczyć o wykorzystaniu tego samego wzoru (np. ryciny), ale można też przypuszczać, że dekorator zakrystii inspirował się dziełem Kaliskiego. Pomimo bardzo konserwatywnej ornamentyki stosował on także elementy bardziej awangardowe, takie jak splecione gałęzie i liście laurowe, charakterystyczne raczej dla końca XVII w.

34.2. Skarbiec

koniec XVII w. (?)

Prostokątne wnętrze, sąsiadujące z zakrystią od pn., nakryto kolebką z lunetami opartą na odcinkach gzymsu. Wysklepki obramiono gładko profilowaną listwą, a na osi sklepienia umieszczono ciąg pól w ramach z kimationem, na które nałożono wolutowe sploty. Po bokach, a także w wysklepkach, wkomponowano duże, grube i monotonne kartusze, z rzadka przybrane prymitywnie modelowanymi chustami i motywami roślinnymi. Najbardziej niezwykłym elementem dekoracji są monstrualnych rozmiarów uskrzydłone głowy, zajmujące prawie całą powierzchnię ścian tarczowych na osi sklepienia. Jedną z nich przybrano udrapowaną chustą, a drugą plastycznymi owocowymi girlandami. Mimo charakterystycznego dla całej dekoracji pogrubienia modelunku i uproszczenia motywów dekoracyjnych te oryginalne rzeźby nie są pozbawione uroku.

Przy wielu podobieństwach, wynikających z podobnych uproszczeń i prymitywizacji, dekoracja skarbcza wyraźnie różni się od stiuków w zakrystii. Kartusze są bardziej plastyczne, a girlandy i chusty wymodelowano w zasadzie poprawnie. Odmierna jest też kompozycja całej dekoracji. Również tutaj występują elementy wskazujące na późne powstanie, takie jak towarzyszące kartuszom gałązki z pojedynczymi kampanulami, co sugeruje, że obie dekoracje powstały w zbliżonym czasie, mimo że nie są dziełami tych samych rzemieślników.



34.1. Zakrystia od pd.



34.2. Zakrystia, fragment dekoracji sklepienia

34.3. Skarbiec od zach.



34.4. Zakrystia, fragment dekoracji sklepienia



34.5. Skarbiec, dekoracja ściany tarczowej

35. Kraków, kościół Wizytek p.w. św. Franciszka Salezego Jan Liszkowic starszy i młodszy, 1694–1695

Kwestię autorstwa architektury kościoła poruszył w krótkim komunikacie Zygmunt Krasucki. Na podstawie przekazów w kronice klasztornej oraz w korespondencji fundatora świątyni, biskupa Jana Małachowskiego, doszedł on do wniosku, że budowla jest dziełem Solariego, którego autor utożsamiał z architektem Franciszkiem Solarim, zatrudnionym przy wznoszeniu kościoła św. Anny. Natomiast wielokrotnie wspomniany w dokumentach jezuita o. Stanisław Solnski występował – jego zdaniem – jako doradca²⁷³. Podstawowe fakty dotyczące dziejów klasztoru podaje jego anonimowa historia, w której znalazły się m.in. informacje o dacie położenia kamienia węgielnego, ukończeniu budowy sklepienia oraz roli Solnskiego w zatrudnianiu pracujących w kościele artystów i rzemieślników²⁷⁴. Szczegółowe dane na temat budowy i dekoracji kościoła, poparte wnikliwymi badaniami archiwalnymi, zawiera praca s. Franciszki Salezji Ignaszewskiej. Ustaliła ona, że wykonanie planów kościoła i klasztoru powierzono Janowi, a nie Franciszkowi Solariemu. Badaczka wydobyla również wiele nazwisk artystów i rzemieślników zatrudnionych przy wznoszeniu i ozdabianiu świątyni, a wykonanie sztukaterii fasady związała z Janem Liszkowicem, podając też informację o jego zaangażowaniu w wykonanie portalu do zakrystii²⁷⁵. Ten ostatni element Aleksandra Bernatowicz błędnie przypisała Michałowi Pomanowi²⁷⁶. Zorganizowana niedawno wystawa poświęcona krakowskim wizytkom oraz towarzysząca jej sesja naukowa stworzyły okazję do zapoznania się z archiwaliami, a także zaowocowały publikacją kilku interesujących haseł rzucających światło na okoliczności budowy kościoła²⁷⁷.

Wizytki zostały sprowadzone do Krakowa w r. 1681 przez biskupa Małachowskiego, który postanowił ufundować im kościół i klasztor. Zakonnice dysponowały planem typowym kościoła i klasztoru, zawartym w księdze *Coutumier et Directoire pour les religieuses de la Visitation*. Na podstawie tego wzorca miały być opracowywane plany poszczególnych klasztorów, dostosowane do warunków lokalnych. W Krakowie zadanie to powierzono Solariemu, który w r. 1686 otrzymał wynagrodzenie za wykonanie planów i za wytyczenie fundamentów budowli. Projekty konsultował

273 Krasucki 1896 a.

274 Historia... 1931, s. 20–21, 39–40.

275 Ignaszewska 1976; Ignaszewska 1982 (druga redakcja tekstu rozszerzona o dzieje fundacji przed zbudowaniem kościoła i edycję dokumentów).

276 Bernatowicz 2003, s. 389.

277 Zob. Włodarek 2010 a–d.

biskup Małachowski, który wraz z Solskim wysunął wobec nich pewne zastrzeżenia. Jedynym dokumentem zawierającym imię architekta – Jan – jest zachowana w archiwum klasztornym umowa na prowadzenie robót z 15 IV 1687, szczegółowo określająca jego obowiązki, która nie została jednak podpisana. Powodem mogły być wątpliwości biskupa, który oświadczył, że nie zna Solariego, i sugerował, żeby budowę poprowadził niejaki Trybulski, który miałby działać w charakterze magistra pod kierunkiem Solskiego. Ostatecznie cały nadzór powierzono temu ostatniemu, który w miarę postępu prac dostarczał też projekty wykonawcze. Fundator przysłał mu do pomocy swego podskarbiego – Mikołaja Ludwika Grabiańskiego, któremu w r. 1689 wizytki zapłaciły 1000 (zapewne złp)²⁷⁸. Skoro więc Solski, będąc praktykującym architektem i budowniczym, nadzorował prace od strony technicznej, to można przypuszczać, że Grabiański czuwał nad ich stroną artystyczną. Dla tego kościoła wykonał on też projekt ołtarza gł., którzy pozytywnie świadczy o jego zdolnościach artystycznych²⁷⁹. Wprawdzie ostatnio projekt ten przypisano Janowi Solarium²⁸⁰, ale kwestię jego autorstwa ostatecznie rozstrzyga szczęśliwie zachowany dokument kontraktu, w którym snycerz Jerzy Golanka zobowiązał się wykonać nastawę „podług uczynionego i ręką JmP starosty lipowieckiego podpisanego abrysu”²⁸¹. Można więc przypuszczać, że Grabiański projektował też inne elementy wystroju kościoła²⁸², a także miał znaczący wpływ na kształt jego dekoracji sztukatorskiej.

Kamień węgielny pod budowę kościoła położono 13 IV 1687, ale dopiero w marcu 1692 r. przełożona Katarzyna Krystyna Branicka zawiadamiała fundatora o wstępnych przygotowaniach do budowy kościoła, a w październiku Solski donosił, że w ciągu dwóch lat budowla osiągnie stan surowy. 14 VII 1694 biskup wątpił, że wszystkie ozdoby „osobliwie ołtarze, posadzka i obrazy” będą gotowe na Wszystkich Świętych, kiedy Branicka planowała konsekrację. Dopiero 18 XI 1694

278 Ignaszewska 1976, s. 89–96. Tam wysokość wypłat dla Solariego podano jako 16 i 36, a według Andrzeja Włodarka 2010 a, s. 27, wyniosły one odpowiednio 16 i 30. Mimo iż w źródle użyto skrótu fl., można przypuszczać, że kwoty te wyliczono w złp. Jan Solari nie jest znany z żadnych innych przekazów archiwalnych (zob. Boberski 2001).

279 Zagórowski 1960. Projekt ołtarza wraz z informacją o jego autorstwie został opublikowany przez Zygmunta Krasuckiego 1896 b.

280 Wardzyński 2010 a.

281 Włodarek 2010 b. Oryginalny tekst na il. 11/17. Oczywiście nieporozumieniem jest również twierdzenie, że projekt powstał po zawarciu kontraktu (por. Wardzyński 2010 a, s. 61).

282 Zagórowski 1960, wiązał z nim również projekty balasek, kraty i okna z oratorium oraz portalu do zakrystii, a także (chyba niesłusznie) epitafium rodziców w kościele św. Floriana.

zawarto kontrakt na wykonanie ołtarza głównego z Jerzym Golanką, snycerzem z Bytomia, który 17 II 1695 odebrał projekt nastawy wykonany przez Grabiańskiego i zaakceptowany przez Małachowskiego. Konsekracja odbyła się 24 VI 1695²⁸³.

Przeważającą część rzeźbiarskiej dekoracji architektonicznej kościoła, do której należą również sztukaterie, jest zapewne dziełem obu Janów Liszkowiców. Na zatrudnienie obu rzeźbiarzy wskazują wzmianki w księdze rachunkowej, gdzie obok Jana Liszkowica występuje również Jan Lysca (Liszka)²⁸⁴. Podobnie jak w przypadku Kaliskich, można przypuszczać, że tak zróżnicowane formy nazwiska odnoszą się do ojca i syna. Pierwszy z nich w l. 1693–1694 wykonywał m.in. kamienne i gipsowe kapitele²⁸⁵. W sierpniu 1694 r. odebrał też honorarium m.in. za aniołki, „herby z kompartimentami koło górnego chóru i naprzeciwko” (zapewne kartusze z hierogramami – 54 złp), a we wrześniu za „opaskę koło kościoła” (zapewne dekorację fryzu – 40 złp) i „rznienia koło okien” (30 złp). Oprócz tego Liszka dostarczał też posadzkę²⁸⁶.

Niestety nie są znane wzmianki, które można by jednoznacznie odnieść do wykonania listwowych obramień na sklepieniach. Musiały one powstać przed sierpniem 1694 r., kiedy to zapłacono za wykonanie dekoracji malarskiej²⁸⁷. Ich autorem mógł więc być starszy Liszkowic, który pracował wtedy w kościele, ale jest też możliwe, że te mało skomplikowane ozdoby wykonała ekipa prowadząca prace budowlane. Trudno również rozstrzygnąć, który z rzeźbiarzy wykonał balaski wydzielające część ołtarzową oraz portal do zakrystii ozdobiony skromną sztukaterią. W kontrakcie zawartym 19 XI 1694 figuruje nazwisko Liszkowic, ale wypłaty za to zlecenie odnotowano zarówno dla Liszki, jak i Liszkowica²⁸⁸, co sugerowałoby, że obaj rzeźbiarze pracowali razem.

Wydatki dla Liszkowica, tożsamego zapewne z młodszym rzeźbiarzem, częstsze są od początku r. 1695. W lutym wraz z wydatkiem „za balasy” zapłacono mu „na 2 kopie posadzki” (40 złp) i „na lawaterz” (132 złp), w kwietniu odebrał pieniądze „na kapitele”, a w maju za 3 posągi „z gipsu” (zapewne na fasadzie) po

283 Ignaszewska 1976, s. 89–98.

284 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 51, 106, 114, 118, 119, 123, 135, 158, 163, 173, 178, 193, 206, 261, 440. Dziękuję prof. dr. hab. Andrzejowi Włodarkowi za udostępnienie mi nieopublikowanych wypisów z tego szczególnie cennego źródła.

285 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 51, 106, 114, 118.

286 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 119, 123, 135.

287 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 118.

288 Włodarek 2010 c.

25 złp, „kompardymenta koło 4 okien” po 20 złp, „kapitele na facyatę”, „frukta do nich” i „festoniki”. W czerwcu zapłacono kotlarzowi za wykonanie atrybutu św. Kazimierza. W lipcu Liszkowic odebrał wynagrodzenie za posadzkę oraz „marmuraty między kapitelami”²⁸⁹. 16 IV 1696 Liszkowic zobowiązał się do wykonania bramy do klasztoru, za którą płacono mu w ratach: w kwietniu, maju i czerwcu tego roku²⁹⁰. Drobniejsze wydatki na posągi gipsowe i kamienne dla nieokreślonego snycerza, prawdopodobnie tożsamego z młodszym Liszkowicem, odnotowano też we wrześniu 1695 r., a drobną sumę za kapitele odebrał on jeszcze w lutym 1699 r.²⁹¹

Wnętrze kościoła zostało kilkakrotnie poważnie uszkodzone, m.in. przez pożar w r. 1755, oraz konserwację w l. 1875–1877. Podczas badań poprzedzających konserwację fasady w r. 1971 ustalono, że pierwotnie była ona bogato polichromowana²⁹². Wydaje się jednak, że dekoracja sztukatorska zachowała się w stanie zbliżonym do pierwotnego.

*

- 35.1** Salowe wnętrze kościoła opięto parami korynckich pilastrów podtrzymujących wyłamane belkowanie o gładkim fryzie, ozdobionym płaską arabską oraz profilowany gzyms z kostką i kimationem. Pomiędzy pilastrami rozpięto arkady mniejszego porządku, ujmujące płytkie wnęki, w których ustawiono ołtarze boczne. Ich obramienia ozdobiono, podobnie jak górny profil fryzu, ornamentem liściastym, a w kluczach umieszczono drobne, okrągłe kartusze o bocznych wolutach owiniętych liśćmi, ozdobione u podstawy pękami owoców. Nadłucza wypełniono kompozycjami z owoców, kwiatów i liści. Sklepienie podzielono listwami na geometryczne pola, stanowiące ramy dla malowideł. Jedynie owalne ramy u podstawy gurtów ozdobiono na osiach kartuszowymi splotami i otoczono girlandami z owoców.
- 35.2** Listwową dekoracją ozdobiono również sklepienie chóru zakonnego, rozmieszczając na nim listwowe płyciny, zapewne przeznaczone do wypełnienia malowidłami, z których obecnie jest widoczny jedynie wizerunek *Matki Boskiej*. Profile listew oraz drobne woluty w lunetach świadczą, że dekoracja ta powstała wspólnie ze zdobieniami na sklepieniu kościoła. Stiukową dekorację ma też arkada otwierająca prezbiterium do chóru, ujęta grubą owocową girlandą, a także marmurowy portal do zakrystii, którego odrzwia ozdobiono podwieszonymi do wolut grubymi,

289 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 163, 173, 178, 183, 193.

290 Włodarek 2010 d.

291 Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek..., s. 206, 440.

292 Ignaszewska 1976, s. 99–104.

owocowymi festonami. Nałożono je również na przyczółek, ujmując przerywający go kartusz. Na fryzie powyżej wejścia umieszczono skrzydlatą główkę.

Dekoracja stiukowa łączy się z kamieniarką również na fasadzie. Pomiędzy kamiennymi kapitelami dolnej kondygnacji rozpięto grube girlandy. W polach bocznych umieszczono na nich figurki siedzących aniołków; w polu środkowym taka postać siedzi na obramieniu portalu balkonu, podtrzymując girlandy na chuście zarzuconej na szyję. Stiukowe kapitele górnej kondygnacji ozdobiono główkami i girlandami, a fryz ponad nimi wypełniono uproszczoną wicią. W plastycznej masie wykonano obramienia nisz oraz ich antyklasyczne zwieńczenia, które w dolnej kondygnacji składają się z: architrawu z łezkami graniastymi, fryzu z ornamentem liściastym i przyczółka złożonego z ugiętych gzymsów, na które nałożono spływy wolutowe, ujętego szyszkami na postumentach. Prostsze zwieńczenia górne mają formę opartych na wspornikach wysokich belkowań z trójkątnymi przyczółkami.

W stiuku wykonano również część dekoracji figuralnej fasady. Rzeźby św. Piotra i Pawła w niszach jej dolnej kondygnacji oraz postaci aniołów nad kolumnami odkuto z kamienia, ale rzeźby w górnych niszach wykonano w stiuku. Przedstawiają one św. *Floriana* i *Kazimierza*, ukazanych w przekonującym, choć raczej statycznym kontraście. Fryz górnej kondygnacji przerywa na osi fasady plastyczna kompozycja przedstawiająca św. *Franciszka Salezego*, siedzącego na obłokach wśród anielskich główek. W przyczółku umieszczono zakomponowany w owalu, głęboki relief przedstawiający *Nawiedzenie*. Siedzące kobiety przytulają się do siebie i trzymają za ręce. Na drugim planie, po prawej stronie, ukazano stojących *Józefa* i *Zachariasza*.

Na fasadzie stiuk zastosowano zapewne głównie ze względów technicznych, wykonując z niego płaskorzeźby, których odkucie w kamieniu byłoby trudne, oraz figury umieszczone dalej od widza i opracowane mniej drobiazgowo. Towarzyszące im posągi archaniołów musiano wykonać z kamienia ze względu na ich ustawienie nad kolumnami, przez co są bardziej narażone na działanie warunków atmosferycznych.

Dekoracja sztukatorska kościoła Wizytek jest bardzo zróżnicowana. Jej partie ornamentalne cechuje przeważnie uproszczony i sprymitywizowany modelunek, zapewne jeszcze zniekształcony (zwłaszcza na fasadzie) przez wtórne warstwy malarskie. Nieco dokładniej opracowano bujne dekoracje roślinne we wnętrzu. W scenach figuralnych na fasadzie ambitna kompozycja łączy się z rażącymi błędami anatomicznymi i uproszczonym oddaniem rysów, chociaż karykaturalne fizjonomie *Marii* i *Elżbiety* w scenie *Nawiedzenia* są zapewne wynikiem nieudolnej

konserwacji. Nieco lepiej prezentują się figury św. Floriana i Kazimierza, których anatomię oddano bardziej przekonująco.

*

W dekoracji sztukatorskiej kościoła Wizytek połączono tradycyjne listwowo-ramowe podziały sklepień z bujną ornamentacją i stiukowymi figurami fasady. Każdy z tych trzech elementów ma osobną genezę i inne pierwowzory w Krakowie i okolicach. Sztukaterie z listew ułożonych w niepołączone z sobą figury uchodzą za typowe dla siedemnastowiecznej architektury Krakowa²⁹³. Ze względu na podobieństwo profili listew i spięcie niektórych pól za pomocą wolutek sklepienie kościoła Wizytek przypomina zdobienia świątyń Bernardynów i Karmelitów Bosych na Wesołej. Szczególnie charakterystyczne jest jednak połączenie listwowej dekoracji sklepiennej z jednoprzestrzennym wnętrzem, częste zwłaszcza w świątyniach zakonów żeńskich²⁹⁴. Sztukateria kościoła Wizytek została jednak wzbogacona o nowocześniejszą ornamentykę, do której należą obramienia u nasady gurtów, pod względem kompozycji bardzo zbliżone do zdobiących czaszę kopuły kaplicy w Kurozwękach. Obie dekoracje łączą również niewielkie zwarte kartusze, które w krakowskim kościele umieszczono nad arkadami nawy. Awangardowym charakterem wyróżnia się girlanda wokół arkady chóru zakonnego, przypominająca prace Fontany w kościele św. Anny. Nowatorskie są również niektóre elementy dekoracji fasady, zwłaszcza dynamicznie skomponowane sceny *Nawiedzenia* i *Apoteozy* św. Franciszka.

Możliwe, że takie połączenie elementów tradycyjnych i awangardowych miało na celu wyrażenie pewnych treści symbolicznych. Dekoracja listwowa, podobnie jak forma architektoniczna kościoła, podkreśla jego przynależność do typu świątyń zakonów żeńskich. Natomiast dodanie bardziej plastycznych ornamentów i szczególnie bogata dekoracja fasady (a także malowidła i okazałe wyposażenie) sprawiają, że fundacja biskupa Małachowskiego prezentuje się szczególnie okazale. Można się więc domyślać, że intencją twórców tej budowli było stworzenie świątyni programowo skromnej, ale jednocześnie znacznie bogatszej od tych, z którymi mogłaby być porównywana. Dekoracja sztukatorska została wykorzystana do zaakcentowania obu tych aspektów, a kościół Wizytek jest szczególnie interesującym przykładem tego, jak taki – z pozoru drugorzędny – dodatek do architektury może służyć zarówno unowocześnieniu form budowli, jak i podkreśleniu jej związku z tradycją.

293 Szablowski 1938, s. 92, 93.

294 Zob. Samek 1987.



35.1 Wnętrze



35.2 Nadłucze arkady



35.3 Sklepienie



35.4. Fragment dekoracji sklepienia



35.5. Chór zakonny



35.6. Portal zakrystii



35.7. Fasada



35.8. Rzeźba Św. Florian na fasadzie

35.9. Płaskorzeźba Św. Franciszek Salezy na fasadzie



35.10. Płaskorzeźba Nawiedzenie na fasadzie



35.11. Fragment dekoracji fasady

36. Kraków, kościół kolegiacki p.w. św. Anny²⁹⁵

Baltazar Fontana przy udziale Franciszka Fontany, 1695–1703

Niezwykle cennym źródłem do dziejów świątyni jest księga przychodów i wydatków na budowę, przepisana z dziennika prowadzonego od początku r. 1693 przez kierującą pracami ks. Sebastiana Piskorskiego²⁹⁶. Zawarte w niej informacje uzupełnia książka Andrzeja Buchowskiego, wydana już w roku konsekracji świątyni²⁹⁷. Te dwa komplementarne źródła stanowią wyjątkową w środkowej Europie dokumentację, zawierającą odpowiedzi na większość kluczowych pytań dotyczących okoliczności powstania świątyni. Pomimo tego niektóre kwestie wywołały dyskusję badaczy.

Uwagę uczonych przykuwały głównie kwestie związane z architekturą kościoła i genezą jej form²⁹⁸. Wznoszenie istniejącej świątyni, a także dzieje poprzedzających ją budowli, zrelacjonował ks. 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. Bukowski uznał, że realizujący budowę Franciszek Solari trzymał się ściśle planów Tylmana z Gameren²⁹⁹.

Julian Pagaczewski w pierwszej polskiej monografii poświęconej twórczości Baltazara Fontany zwrócił uwagę na jego pracę w pobliżu Krakowa, poprzedzającą dekorację kościoła św. Anny – sztukaterie w kaplicy Morsztynów w Wieliczce. Wysunął również przypuszczenie, że dzieło to 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

295 Znaczna część informacji zawartych w tym rozdziale została opublikowana jako osobny artykuł – Kurzej 2008.

296 Rationes...

297 Buchowski 1703; Abrys... 1745.

298 Wyjątek stanowią prace Zofii Maślińskiej-Nowakowej 1971 i Stanisława Kobiłusa 1987, których omówienie zostało tutaj pominięte, ponieważ dotyczą one kwestii ikonograficznych i nie zawierają nowych wniosków na temat autorstwa i genezy dekoracji form kościoła.

299 Bukowski 1900, s. 32, przyp. 2.

treść dekoracji w ogólnych zarysach jest dziełem Piskorskiego, zaś „Fontana dał jej artystyczną szatę”, natomiast według projektu Szymonowicza (Siemiginowskiego) zrealizowano jedynie ołtarz św. Jana Kantego³⁰⁰.

Franciszek Klein w swym studium architektury kościoła przychylił się do tezy o autorstwie Tylmana. Badacz ten słusznie zauważył, że kopuła świątyni jest wierną kopią zwieńczenia kościoła św. 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 wysoko³⁰¹.

Tadeusz Makowiecki zidentyfikował projekty dotyczące krakowskiego kościoła w zbiorze rysunków Tylmana z Gameren. Wskazując na szczegóły różniące zrealizowaną budowlę 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 Solariego³⁰².

Na kolejne 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 l. 1695 i 1700, Mossakowski uznał, że wiązały się one z nadzorowaniem budowy. Powołując się na wzmiankę z 30 III 1695 o sprowadzeniu „abrysów” z Warszawy, badacz ten doszedł do wniosku, że Tylman projektował elementy wyposażenia kościoła. Do niego odniósł on też informację o „podaniu inwencji” na projekt mauzoleum Jana Kantego, wykonany przez Jerzego Eleutera Szymonowicza (Siemiginowskiego)³⁰³. W ten sposób architektowi znającemu praktykę budowlaną przypisano rolę „inventore pittore”, natomiast malarza usytuowano 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

300 Pagaczewski 1909, s. 10–20.

301 Klein 1913.

302 Makowiecki 1938, s. 9–11. Dokładną dokumentację pomiarową świątyni opublikował Jerzy Gomoliszewski 1957, jednak jego praca nie wniosła wiele nowego do dyskusji nad jej autorstwem.

303 Mossakowski 1965; Mossakowski 1973, s. 198, 202; Mossakowski 1994, s. 189, 197.

w r. 1693 nie była dekoracja kaplicy Morsztynów w Wieliczce, ale wstępne uzgodnienia w sprawie budowy kościoła św. Anny, a może także wykonanie projektów jego dekoracji³⁰⁴. Według tego autora warsztat Fontany był jedynym zatrudnionym w kościele, a wszyscy inni sztukatorzy wzmiankowani w źródłach pracowali jako jego pomocnicy. Również malarze Dankwart i Pagani – zdaniem warszawskiego badacza – współpracowali z Fontaną „w ramach jego warsztatu”³⁰⁵. 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 wykonywał jej projekty. Jedynym dziełem w kościele zaprojektowanym przez innego artystę – Szymonowicza (Siemiginowskiego) – miała być „konfesja” Jana Kantego. Wysuniętym przez Karpowicza argumentem, potwierdzającym nadrzędną rolę Fontany w pracach przy kolegiacie, są umowy z tym artystą, dotyczące dekoracji na Świętej Górze i w Welehradzie, gdzie odpowiadał on za całość prac, występując jako projektant i przedsiębiorca³⁰⁶.

Te zagraniczne przykłady miały także poprzeć hipotezę o udziale Fontany w projektowaniu architektury kościoła. 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 nad projektowaniem architektury monumentalnej 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

304 Karpowicz 1990, s. 30; Karpowicz 1994 a, s. 14.

305 Karpowicz 1990, s. 31; Karpowicz 1994 a, s. 15.

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

projektanta, oraz na formy detalu, zwłaszcza kapiteli, które zostały powtórzone w innych dziełach Fontany³⁰⁷. W późniejszej publikacji Karpowicz zmienił zdanie na temat roli Franciszka Solariego i uznał, że to on, a nie ks. Piskorski był dyrektorem fabryki kościoła³⁰⁸. Źródłem tego kuriozalnego wniosku było niezrozumienie przez warszawskiego badacza łacińskiego tekstu umieszczonego w gałce kopuły, mimo iż zacytował go bez większych błędów.

Wiele szczegółów dotyczących organizacji budowy kościoła przyniosła poświęcona temu zagadnieniu praca ks. Jana Kracika. Wyjaśnił kwestię umiejscowienia starej świątyni i zwrócił uwagę, że jej prezbiterium pozostawiono jako tymczasową kaplicę do czasu wzniesienia nowej budowli. Na podstawie księgi rachunków omówił on finansowanie prac i pozyskiwanie materiałów, a także przytoczył nazwiska podwykonawców. Zestawiając koszty prac, badacz podał również wynagrodzenie Fontany i Dankwarta, podkreślając szczególne traktowanie tych artystów przez Piskorskiego. Jeśli chodzi o wystrój sztukatorski, Kracik zwrócił uwagę na to, że Fontana otrzymał „inwencją albo dyspozycją przyszłej ozdoby” od Piskorskiego³⁰⁹.

Pomimo tak licznych dokonań wcześniejszych badaczy wydaje się, że ponowne przeanalizowanie i 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”. Po podjęciu decyzji o budowie nowego kościoła wywiązała się nowa dyskusja nad jego kształtem, położeniem i orientacją³¹⁰. Wstępne projekty dostarczone przez Tylmana z Gameren zostały, na życzenie uczonych, znacznie przekształcone, jednakże jego rysunki opublikowane przez Makowieckiego (zwłaszcza rzut) są bardzo bliskie budowli zrealizowanej³¹¹. Według Buchowskiego projekt miała stanowić „mappa ichnografica, seu planta cum faciae”³¹², czyli rzut poziomy i widok fasady, możliwe więc, że Tylman przedstawił jedynie te dwa rysunki, z których żaden nie obejmował kopuły.

307 Karpowicz 1990, s. 97–100; Karpowicz 1994 a, s. 33–37.

308 Karpowicz 2003, s. 17.

309 Kracik 2003, s. 10–11, 15, 21–33, 35.

310 Buchowski 1703, s. 26–27.

311 Makowiecki 1938, s. 10, il. 6, 7; Mossakowski 1973, s. 200; Mossakowski 1994, s. 194.

312 Buchowski 1703, s. 24.

Już po założeniu fundamentów, 1 XII 1692, na stanowisko dyrektora fabryki powołano ks. Sebastiana Piskorskiego. Wybór został zatwierdzony przez uniwersytet 15 XII i wówczas dyrektor objął wszystkie obowiązki związane z budową³¹³. Powierzono mu to stanowisko, ponieważ był znany ze sprawdzonej i wypróbowanej wiedzy architektonicznej, wykorzystanej przy wznoszeniu założenia kościoła i eremu bł. Salomei w Grodzisku i przebudowie kościoła parafialnego w Żębocinie³¹⁴, które to budowle najprawdopodobniej samodzielnie projektował. W tekście umieszczonym w gałce kopuły akademickiej kolegiaty został określony jako „principalis architectus”³¹⁵.

Najważniejszym elementem wystroju kościoła, w którym można domyślać się inwencji Piskorskiego, jest mauzoleum św. Jana z Kęt. 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 umieszczono tak, by światło, padające popołudniami, w dniach około daty urodzin świętego (24 VI) padało na figurę Baranka w ten sposób, że świeci ona wtedy światłem nie tylko symbolicznym³¹⁶. Podobne wykorzystanie światła do budowy złożonego programu ikonograficznego zastosował Piskorski w Grodzisku, rozmieszczając pod figurami zegary słoneczne³¹⁷. Nie ulega wątpliwości, że dyrektor fabryki miał wpływ na kształt artystyczny kościoła, decydował o wyborze projektantów i realizatorów, a także był twórcą koncepcji ikonograficznej wystroju.

Wykonanie projektów na podstawie własnych koncepcji Piskorski zlecał niekiedy biegłym rysownikom, jak to miało miejsce w przypadku mauzoleum św. Jana. 4 I 1695 za sporządzenie jego „disegno według podanej inwencji” zapłacono królewskiemu malarzowi Jerzemu Eleuterowi Szymonowiczowi (Siemiginowskiemu) 2 fl. (27 złp 10 gr)³¹⁸. Projekty musiały być gotowe na początku marca, gdyż wtedy Piskorski zawarł kontrakt z kamieniarzem Janem Liszkowiczem na roboty kamieniarskie „według delineacji” i wykonanie kolumn „według abrysów”³¹⁹. Dalsze „abrysy”

313 Rationes..., s. 1.

314 Buchowski 1703, s. 33.

315 Buchowski 1703, s. 73.

316 Wątki ikonograficzne w dekoracji świątyni wiążące się z symboliką światła omówił Kobielt 1987.

317 Nieco zbliżoną kompozycję z motywem światła bijącego od Baranka przedstawiono na ilustracji Ślubu panieństwa bł. Salomei w Piskorski 1691.

318 Rationes..., s. 233.

319 Rationes..., s. 233–234.

sprowadzono pocztą z Warszawy 30 III 1695³²⁰. Były to zapewne projekty sztukaterii, które 17 kwietnia wysłano pocztą do Kromieryża, aby ich przyszły wykonawca mógł się zapoznać z charakterem zlecenia i lepiej przygotować do planowanych prac³²¹. Kolejny wydatek „na pocztę do stucatora” zanotowano 30 IV³²². Najpewniej Szymonowicz (lub ewentualnie inny artysta przebywający wtedy w Warszawie) zaprojektował nie tylko sam grób świętego³²³, ale cały wystrój kaplicy określonej jako mauzoleum, łącznie z dekoracją malarską i sztukatorską. Eleuter wykonał dla kościoła jeszcze jedno prestiżowe zamówienie – obraz do ołtarza gł., za który 5 VI 1701 zapłacono mu IIII złp (1000 tyńfów wypłacone w szelągach)³²⁴.

*

Piskorski zatrudnił Franciszka Solariego, chwalonego i wypróbowanego architekta, który poprawił błędy przy zakładaniu fundamentów, poczynione przez pracującego wcześniej nieznanego z imienia Luksemburczyka³²⁵. Solari był architektem kościoła „a fundamentis usq[ue] ad tectum”³²⁶. Pracował już przed 1693, a od tego roku był zatrudniony z roczną pensją – w l. 1693–1697 w wysokości 500 złp³²⁷, następnie prawdopodobnie obniżoną³²⁸. Do jego obowiązków należał nadzór nad pracami murarskimi³²⁹, ale także dostarczenie szczegółowych projektów wykonawczych³³⁰. Najprawdopodobniej on właśnie projektował modele i szablony do wykonania kamiennego detalu, sporządzane za niewielkie sumy przez stolarzy. Solari był

320 Rationes..., s. 234. Ich autorem nie mógł być raczej Tylman, o którym ani razu nie wspomniano w księdze wydatków.

321 Zob. Rationes..., s. 234. Pod datą 17 IV 1695 zanotowano wydatek 1 złp 15 gr „na pocztę ołomuniecką do Krimisier Porty trzy z Abrys[ami] opere di Stucco”. Karpowicz 1990, s. 100 i 1994 a, s. 36, opacznie zinterpretował tę wzmiankę i uznał, że trzy teczki z rysunkami projektowymi sztukatora sprowadzono do Krakowa.

322 Rationes..., s. 234.

323 Szczególnie bliski krakowskiemu mauzoleum wydaje się być drugi projekt *Cathedra Petri* wykonany przez Berniniego w r. 1657 (zob. np. Scribner 1991, s. 31, il. 42). Podobny jest nie tylko motyw podtrzymywania relikwiarza przez posągi oraz umieszczenie bezpośrednio nad nim glorii promienistej, ale także otoczenie całej struktury wolno stojącymi kolumnami z figurami. Trudno jednak orzec, czy ten rysunek mógł być bezpośrednią inspiracją dla projektanta grobu św. Jana.

324 Rationes..., s. 38, 233. Z Szymonowiczem wiązano też projekt relikwiarza na głowę św. Jana Kantego (zob. Karpowicz 1974, s. 160, 162).

325 Buchowski 1703, s. 33, Abrys... 1745, s. 186.

326 Buchowski 1703, s. 73.

327 Rationes..., s. 50, passim.

328 Rationes..., s. 130, 131.

329 Rationes..., s. 49, 58.

330 On też sporządził m.in. „formę i miarę” arkady wykonanej przez kamieniarzy; Rationes..., s. 77.

najczęściej nazywany przez Piskorskiego „panem architektem”, toteż nie można mieć wątpliwości, że to on właśnie 28 II 1699 dostarczył projekt kopuły „interioris et exterioris faciei”. Nie otrzymał za to wynagrodzenia³³¹, 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 wybrali się by „pomierzać i zrewidować” kopułę kościoła śś. Piotra i Pawła jako wzór dla nowo wznoszonej konstrukcji. Dodatkowe pomiary przeprowadzono też później, gdyż 29 VII tego roku zanotowano wydatek na piwo dla murarzy, którzy rewidowali kopułę i wysokość okien w jezuitckim kościele³³². W świetle tych faktów wzmianka z galki 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 80 lat.

Okoliczności, w jakich doszło do zaangażowania Fontany, opisał Buchowski. Według jego relacji, początkowo rozważano zaangażowanie różnych sztukatorów, wśród których wyróżniali się mistrzowie pracujący w Warszawie, cenieni za dzieła w tamtejszych pałacach i kościołach. O wyborze Fontany zdecydowała opinia biskupa ołomunieckiego Karola Liechtensteina-Kastelkorna oraz dobry charakter, zdecydowanie i zapał do ukończenia dzieła, a także zdolności i talent, których 75 przykładem była dekoracja wielickiej kaplicy Morsztynów. Sztukator, z którym nawiązano korespondencję, postanowił „exemplu[m] posterae suae famae sibi parari in ea urbe, illo[que] loco, ad quem reliquarum provinciarum regni, manufacta opera veluti ad censorem aestimatorem[ue] suum confugiunt”³³³. Ten intrygujący fragment, będący może cytatem z jego listu, jest wyrazem poglądów artysty, który traktuje swe dzieło jako środek do zapewnienia sobie chwały u potomności, ale także przykładem na podsycanie przez niego lokalnego patriotyzmu zleceniodawców.

331 *Rationes...*, s. 149.

332 *Rationes...*, s. 177, 181. Podobnie postąpiono przy budowie kościoła śś. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie. Podczas wznoszenia tej budowli w listopadzie 1671 zarządzono „odrysowanie kopuły brzeskiej” nieokreślonej bliżej budowli (Lorentz 1938, s. 54).

333 Buchowski 1703, s. 40–41. Fragment ten rozbudowany jeszcze przez [Abrys...] 1745, 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 polskiego świata, nieśmiertelność swojego dowcipu potomnym wiekom do zachwalenia i naśladowania mógł zostawić”.

Nie wiadomo, kiedy Fontana przyjechał do Krakowa. Zaangażowany do prac artysta dobrał sobie współpracowników³³⁴, a po przybyciu do miasta i zbadaniu miejsca swojej przyszej pracy, „ornatus inventionem, dispositionem[uae], 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”³³⁵. Artysta otrzymał więc od dyrektora fabryki dyspozycje dotyczące programu ikonograficznego i rozmieszczenia dekoracji. Można przypuszczać, że koncepcję treściową owej „inwencji” stworzył sam Piskorski, który mógł narzucić również stosowanie konkretnych rozwiązań artystycznych. Na jej podstawie Fontana wykonał szkicowy rysunek. Trudno rozstrzygnąć, czy nie spodobał się on Piskorskiemu, który następnie zwrócił się po szczegółowe projekty do Szymonowicza, czy też rysunek Fontany przedstawiał inne partie dekoracji niż zaprojektowane przez 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, łaskę i noże³³⁶. 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 dał mu prezenty, by zjednać sobie jego sympatię. Piskorski zanotował tego dnia, że artysta w momencie przyjazdu otrzymał również *viales* w wysokości 8 fl., 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 w wysokości 200 fl. dla Baltazara za dekorację sklepienia prezbiterium, co po kursie 13 złp 20 gr za florena przy wypłacie szelągami razem wyniosło 2842 złp 20 gr³³⁷. Z tekstu wynika więc jednoznacznie, że to Baltazar, a nie Franciszek – jak twierdzi Karpowicz – 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 za 600 tal. ołtarza gł., który miał być

334 *Abrys...* 1745, s. 203, precyzuje, iż był wśród nich jego rodzony brat Franciszek.

335 Buchowski 1703, s. 40, 41.

336 *Rationes...*, s. 96.

337 *Rationes...*, s. 96, 100.

zrealizowany według modelu i składać się z czterech kolumn „di gesso lustro”³³⁸. Realizacja tego zamówienia wyraźnie pokazuje zakres kompetencji warsztatu Fontany, które w najmniejszym stopniu nie wykraczały poza prace sztukatorskie. Zaczęto je prawdopodobnie w lecie następnego roku, gdyż 23 VI zapłacono niewielkie sumy za formę do kolumn oraz za często używane przez sztukatorów drut i ćwieki. Wykonaniem elementów kamiennych zajmował się Jan Liszkowicz, a drewnianych – osobno zatrudniony stolarz. Latem r. 1698 figury aniołów pozłocił malarz Malinowski. 19 XII 1698 Fontana otrzymał wypłatę za dotychczasowe prace, a kolejne raty wypłacono mu 23 VI i 1 XII 1699³³⁹, co pozwala przypuszczać, że zamówienie to realizowano etapami.

Chronologię jego kolejnych prac dla kościoła można prześledzić na podstawie następnich wypłat. 3 VI 1697 sztukatorowi obiecano 200 fl. za dekorację sklepienia kaplicy św. Jana Kantego, a sumę tę (2733 złp 10 gr) wypłacono 26 października tego roku³⁴⁰. Najczęściej wynagradzano artystę pod koniec roku. 14 XII 1697 zapłacono mu za dekorację gzymsu w prezbiterium (4,5 złp za łokieć), 30 figur aniołków na fryzie „librum generationis explicantium” po 1/4 tal. i 17 kapiteli za 1 tal., co w sumie wyniosło 1080 złp³⁴¹. 21 XII 1698 zanotowano dla Fontany większą wypłatę w wysokości 5333 złp 10 gr za wykonane dotychczas prace, które obejmowały sztukaterie na sklepieniach w prezbiterium i nawie, a także sztukaterie w kaplicach św. Krzyża i św. Jana Kantego. Osobno zapłacono mu 2450 złp 27 gr za ukończenie dekoracji gzymsu (pozostałe 140 łokci), po 300 tal. za prace przy ołtarzu gł. oraz za dekorację fryzu i kapiteli w prezbiterium, a także za antependia w kaplicach św. Jana Kantego, św. Krzyża, św. Piotra i św. Jana Chrzciciela (100 tal.) i 200 tal. za kaplicę św. Sebastiana, czego jednak nie wliczono do rejestru wydatków, ponieważ Piskorski finansował wystrój kaplicy swojego patrona z własnych funduszy³⁴². Kwity potwierdzające otrzymanie tych sum artysta podpisał 19 XII 1698³⁴³. 1 XII 1699 Fontanie zapłacono 158 tal. (1720 złp) za fryz i kapitele w nawie i 200 tal. (1333 złp

338 Rationes..., s. 225.

339 Rationes..., s. 226–231.

340 Rationes..., s. 238, 240.

341 Rationes..., s. 130.

342 Rationes..., s. 146–147. Nadinterpretacja wzmianki o ufundowaniu przez Piskorskiego kaplicy poświęconej jego patronowi doprowadziła zapewne do powstania błędnej opinii, że została ona zaprojektowana przez niego jako wzór dla innych, później wzniesionych kaplic (por. Baczkowska 1981, s. 560).

343 Rationes..., s. 269.

20 gr) jako zadatek na wykonanie ołtarza Św. Krzyża, a także 100 tal. za dekorację ściany za mauzoleum i 90 tal. za figury na kolumnach, co łącznie wyniosło 1266 złp 20 gr. Tego dnia sztukator pokwitował również inne honoraria w łącznej wysokości 900 tal.: 72 tal. za dekorację fryzu, 186 tal. za ukończenie kapiteli, 100 tal. za prace przy ołtarzu gł., 200 tal. za ołtarz św. Krzyża; 150 tal. za dekorację kaplicy św. Piotra, 92 tal. za figury Śś. Janów na kolumnach i 100 tal. za dekorację ściany za mauzoleum³⁴⁴.

6 XII 1699 zaksięgowano wydatek 20 tal. (133 złp 10 gr) za antependium do kaplicy św. Piotra, a w roku następnym artysta rozpoczął prace przy dekoracji kaplic. 9 V 1700 otrzymał 100 tal. (666 złp 18 gr), z obiecanych 250 tal., za dekorację kaplicy św. Piotra, zaś 17 X – taką samą kwotę na poczet prac w kaplicy św. Józefa, a 13 XI – identyczny zadatek na kaplicę św. Jana Chrzciciela. 16 XI odebrał całość wynagrodzenia (250 tal.) za prace w kaplicy św. Katarzyny. Dzień później zapłacono mu 100 tal. za ołtarz św. Krzyża i tyle samo na poczet prac w kaplicy Matki Boskiej, a artysta pokwitował powyższe wydatki. 1 XII otrzymał jeszcze 150 tal. za dekorację kaplicy św. Piotra³⁴⁵.

W r. 1701 Fontana kończył prace w kaplicach, a także wykonał figury świętych. 9 XI zapłacono mu 50 tal. za figury Śś. Floriana i Kazimierza na fasadzie, tyle samo za posągi Śś. Stanisława i Wojciecha przy ołtarzu gł. wraz z marmoryzacją postumentów, 25 tal. za cztery wazony na fasadzie, i 10 tal. za płaskorzeźbę przedstawiającą Madonnę z Dzieciątkiem, co razem wyniosło 918 złp. Wtedy zapłacono mu również 150 tal. honorarium i 50 tal. „contenty” (razem 1360 złp) za ukończenie prac w kopule kaplicy Marii Panny, a także pozostałe 150 tal. (1020 złp) za kaplicę św. Józefa i tyle samo za kaplicę św. Jana Chrzciciela³⁴⁶.

W następnym roku prace przzerwano w związku z zajęciem Krakowa przez wojska szwedzkie. 19 VIII 1702 Fontana uciekł przez Szwedami do Ołomuńca z nieokreślonym malarzem, prawdopodobnie Innocentym Montim³⁴⁷. Zapłatę za dekorację fasady, złożoną z gzymsów nad portalami bocznymi, figur Śś. Bernarda i Jana Kantego oraz postaci aniołów, w łącznej wysokości 100 tal., sztukator odebrał dopiero 1 VI 1703. Wtedy też zapłacono mu 110 tal. (792 złp) za figury pod tumbą św. Jana „i in-sze ornamenta altaris tumbae w przeszłym roku skończone”. Według wystawionego

344 Rationes..., s. 160, 247, 271.

345 Rationes..., s. 173, 251, 253, 257, 260, 263, 272.

346 Rationes..., s. 168, 233, 251, 253, 257, 273.

347 Rationes..., s. 248.

przez artystę kwitu dekoracja fasady kosztowała 210 tal., a figury i ozdoby tumby – 150 tal. Pozostała część wynagrodzenia, w wysokości 733 złp 10 gr, wypłacono mu 10 XI³⁴⁸. Jest to zarazem ostatnia pewna wiadomość o pobycie artysty w Polsce. Suma (12 złp) wypłacona 6 V 1704 „sztukatorom odieżdżającym w drogę po poprawionej robocie”³⁴⁹ może odnosić się do poprawek wykonanych przez jego pomocników. Podobnie jak i Dankwarta, sztukatorów zapraszano na świąteczne obiady. 26 VII 1697 ks. Piskorski podejmował ich winem, rybami, domowymi biszkoptami, serem „i in-szymi species”. Gościł ich także 28 VII 1699³⁵⁰. Choć 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. Według Buchowskiego w tekście umieszczonym w gałce kopuły sztukator został określony jako „nobilis Balthasar Fontana, Comensis, tholi architectus, & ecclesiae qua[ue] versus stuccatorii operis manu propria caelator & author, una cum fratre suo Francisco Fo[n]tana, Olomoucii defuncto, in choro minore ingeniosissimo coadjutore & cooperatore, cum aliis sociis in arte stuccatoria peritis”³⁵¹.

Franciszek Fontana, pracujący najpewniej jako członek warsztatu brata, został odnotowany w księdze wydatków w związku z odprawieniem za niego egzekwii 14 III 1697, które wraz z nabożeństwem za ks. Mateusza Marszewica kosztowały 20 złp³⁵². 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 prezbiterium³⁵³. Umieszczone nad ołtarzem gł. figury sceny *Zwiastowania* różnią się od reszty stiuków; opracowano je bardziej drobiazgowo, idealizując anatomię i nieco drapując fałdy. Możliwe, że właśnie te rzeźby są dziełem Franciszka.

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 zakrytą za 10 złp 24 gr³⁵⁴.

Zagadkową postacią jest zatrudniony w r. 1697 sztukator Piotr. 12 XI tego roku ks. Piskorski zapłacił 12 złp za wynajęty dla niego pokój w wikarówce kościoła św. Anny. Przebywał on w Krakowie wraz z żoną i synami. 9 XI 1697 odjechał do

348 Rationes..., s. 203, 210, 211, 249, 274.

349 Rationes..., s. 214.

350 Rationes..., s. 125, 155.

351 Buchowski 1703, s. 73.

352 Rationes..., s. 121.

353 Pagaczewski 1908, s. 13.

354 Rationes..., s. 128.

Nysy, dostając na drogę „talar bity i piernik toruński”³⁵⁵. 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”³⁵⁶. Chodzi tu zapewne o przygotowanie podobrazia 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 zatrudnienie go do przygotowania pól pod freski śląskiego malarza. Dankwart i Fontana nie pracowali równocześnie, więc sztukator nie mógł przewidzieć, w którym miejscu malowidło wyjdzie poza przeznaczone dla niego, obramione stiukiem pole. Możliwe, że sztukator wcale nie brał pod uwagę takiej możliwości, ponieważ jego wcześniejsze prace nie dostarczają przykładów podobnego przenikania się malarstwa i rzeźby³⁵⁷. Dlatego malarz potrzebował pomocnika, który przygotowywał mu pola pod malowidła, miejscami zasłaniające stiuki, a także pod figury apostołów na filarach, wychodzące poza szerokość muru.

*

Z zapisków Piskorskiego wynika, że osobiście zatrudnił on również pozostałych artystów i rzemieślników, negocjując z nimi umowy. Prawdopodobnie także przydzielał im zadania, decydując, kto ma wykonać poszczególne partie dekoracji. Archiwalia nie dają więc podstaw, by 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. Najwybitniejszym z pracujących dla Piskorskiego malarzy był bez wątpienia Karol Dankwart. Zatrudniono go zapewne ze względu na doświadczenie w uzupełnianiu malarstwem dekoracji sztukatorskich, ponieważ 28 VII 1696 dyrektor budowy zapisał, że jest to artysta, „qui Cęstochoviae Ecclesiam depinxit inter stucaturam”. Z pewnością Dankwart nie należał do warsztatu Fontany, na co wskazuje traktowanie go przez Piskorskiego jako

355 Rationes..., s. 129.

356 Rationes..., s. 274.

357 Karpowicz 1990, s. 154; Karpowicz 1994 a, 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”; Karpowicz 2002 c, s. 173). Anna Ptak-Gusin 2007, s. 197, 198, stwierdziła, że właśnie od Dankwarta przejęli ją Fontana i Monti. Autorka ta uznała również, iż sztukator Piotr może być tożsamy z Pietrem Simonettim, który współpracował z Dankwartem w Otmuchowie.

36.39–36.42 samodzielnie mistrza³⁵⁸ oraz daty prac nad partiami dekoracji, które nie pokrywają się z okresami działalności Fontany. Kompozycje na sklepieniu kaplicy św. Krzyża – *Ofiara Abrahama i Wąż Miedziany* – są, według Karpowicza, przykładem zgodnej i jednoczesnej współpracy nad wspólnym dziełem malarza i sztukatora³⁵⁹. Trudno ocenić czy była ona zgodna, można jednak stwierdzić, że nie była jednoczesna, ponieważ Fontana odebrał honorarium za tę pracę już w grudniu 1698 r.³⁶⁰, czyli prawie pięć lat wcześniej niż Dankwart, któremu zapłacono dopiero 17 x 1703³⁶¹.

Przy malowaniu dekoracji kościoła pracowali również Innocenty Monti (prawdopodobnie wraz z bratem Karolem³⁶²), a drobniejsze zamówienia realizowali Paolo Pagani, Trycjusz (zapewne Aleksander), a także malarz Wilhelm³⁶³. Nie ma żadnych dowodów, że wszystkimi tymi artystami kierował Fontana ani że sporządzał dla nich projekty. Nic również nie wskazuje na to, by miał pośredniczyć w zatrudnieniu któregośkolwiek z nich. Kościół był budowany przy zachowaniu podziału pracy między artystów różnych profesji. Również z tego powodu jest mało prawdopodobne, by malarz lub kamieniarz mógł pracować w warsztacie sztukatora, albo by warsztat sztukatorski wykonywał prace kamieniarskie czy malowidła.

Zapiski księdza Piskorskiego przynoszą także wiele informacji o innych rzemieślnikach zatrudnionych przy dekoracji kościoła. Jak się wydaje, ci drobniejsi wykonawcy, najprawdopodobniej wywodzący się z lokalnego środowiska, mieli stosunkowo znaczny wpływ na ostateczny kształt dzieła. Pracowali oni często wspólnie ze sztukatorami, uzupełniając ich dzieła w zakresie wykraczającym poza kompetencje Fontany i jego warsztatu³⁶⁴.

Autorzy kościoła św. Anny byli świadomi rangi swojego dzieła i jego nowatorstwa, kilkakrotnie zaznaczając, że tworzą je w celu dania przykładu innym. Trzeba przyznać, że cel, jaki postawił sobie Baltazar Fontana – aby w tym miejscu

358 Podobnie jak Fontana Dankwart otrzymywał od Piskorskiego podarunki, a ponadto był zapraszany na obiady świąteczne (*Rationes...*, s. III, 125)

359 Por. Karpowicz 1990, s. 167; Karpowicz 1994 a, s. 69.

360 *Rationes...*, s. 146.

361 *Rationes...*, s. 209.

362 Karpowicz 1990, s. 168 i 1994, s. 69, uznał, że wysunięty przez wcześniejszych badaczy wniosek o istnieniu Karola Montiego jest pomyłką, a prace obu Montich zostały wykonane tą samą ręką. Na obecność Karola Montiego w Krakowie wskazują wypłaty za wizerunki Sybill w nawie kościoła (*Rationes...*, s. 160) i dla „malarza Karola”, który raczej nie jest tożsamy z Dankwartem, za freski w kaplicy św. Piotra (tamże, s. 259).

363 *Rationes...*, s. 203–205, 249, 263.

364 Kurzej 2008.

stworzyć swoje największe dzieło, do naśladowania i podziwiania potomnym – został w pełni osiągnięty. O tym, że artysta potraktował tę deklarację poważnie, świadczy zresztą nie tylko jakość jego prac. Zamierzał on ustanowić specjalną fundację, w wysokości aż 3000 fl., od których procenty miały być przeznaczane na konserwację kościoła³⁶⁵. Trzeba przyznać, że sztukator okazał się bardzo przewidujący, bo już w XVIII w. jego dzieła wymagały kilkakrotnych napraw³⁶⁶.

Nie zawiedli 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 kościoła Augustianów. Wielokrotnie naśladowano również formę architektoniczną kolegiaty akademickiej, czego przykłady znajdują się w Młodzawach, Mstowie, Studziannej-Poświętnem³⁶⁷, a także w Mnichowie, gdzie rozbudowany program przestrzenny kościoła usiłowano odwzorować w drewnie.

*

Kompleksowy wystrój wnętrza kościoła św. Anny obejmuje dekoracje sztukatorskie 36.1 kapiteli, fryzów, ścian tarczowych i sklepień prezbiterium, transeptu i nawy kościoła, a także zdobienia kopuł i arkad kaplic oraz elementów ołtarzy, łącznie z mauzoleum św. Jana Kantego. Kompozytowe kapitele ozdobiono girlandami oraz główkami 36.2 puttów. Na fryzach umieszczono główki oraz postacie puttów i aniołów 36.3–36.5 podtrzymujące chusty i filakterie z kolejnymi wersami pierwszego rozdziału Ewangelii według św. Mateusza. Figury te przełamują ramy architektoniczne, wychodząc w partię architrawu. Równie swobodnie skomponowano dekoracje sklepień, zachowując 36.6

365 *Liber perceptorum...*, s. 16. Według tego źródła, pieniądze, przeznaczone „pro conservatione fabricae ecclesiae S. Annae, ad locandum in bonis mundis” zostały ok. r. 1700 zdeponowane przez Fontanę u kupca Marchettiego. „Ob subsecuta fata” (może z powodu najazdu szwedzkiego?), nie wykorzystano ich jednak zgodnie z przeznaczeniem, a ich rewindykacja stała się przedmiotem długoletniego procesu, który prokuratorzy fabryki kościoła wytoczyli córce Marchettiego, zamężnej z Gherardinim. Dopiero w r. 1745 udało się im odzyskać 25 łokci altembasu, z których 21 sprzedano za 833,24 fl., a z pozostałych uszyto ornat „in memoriam beneficium”.

366 W r. 1778 zapłacono „od naprawienia napsutey gipsatury” 90 złp i 4 złp 26 gr za gips i druty, a w r. 1781 snycerz Wróblewski odebrał 140 złp „od naprawienia sztukaterii gipsowych na ścianach kościoła, ołtarzach i filarach”. Najczęściej naprawiano „mozaikowe” antependia: w r. 1720 – za 10 złp 7 gr; w 1725 – na farby do naprawiania mozaik wydano 2 złp 12 gr; w r. 1745 – za naprawę antependiów w ołtarzach św. Krzyża, św. Piotra, św. Sebastiana i św. Jana Kantego, zapłacono 100 złp Wacławowi Czechowi; w r. 1751 – antependia ołtarzy św. Krzyża, św. Piotra, św. Sebastiana i św. Józefa reperował za 54 złp Gumniecki, a w r. 1778 „sporządzono” nieokreślone mozaiki za 54 złp (*Liber perceptorum...*, s. 89, 101, 102, 114, 120, 133, 134).

367 Dettloff 1998.

jednak wyraźny podział na przęsła. Każde z nich podzielono na trzy pola mieszczące sceny figuralne w zróżnicowanych obramieniach, bogato zdobionych sztukaterią. W prezbiterium gurtury ozdobiono kompozycjami z kwiatów, a u ich podstawy umieszczono figury aniołów podtrzymujących złożone stiukowe medaliony z reliefowymi przedstawieniami śś. *Jana Kantego, Stanisława Kostki, Szymona z Lipnicy i Jacka*.
Centrum dekoracji sklepienia stanowi fresk ze sceną *Wniebowzięcia Matki Boskiej* przysłaniający w dolnej części dekorację gurtury, który po bokach kompozycyjnie uzupełniają figury aniołów. Poniżej, w lunetach wydzielonych girlandami z kwiatów, owoców i warzyw, podtrzymywanych przez putta, umieszczono złożone reliefowe medaliony przedstawiające *Zwiastowanie Annie i Joachimowi*, ujęte od dołu liśćmi palmowymi i podtrzymywane przez putta. W centrach zewnętrznych przęseł znajdują się monochromatyczne reliefy w gładkich listwowych ramach, ukazujące *Adorację Dzieciątka i Gołębicę Ducha Świętego* (nad ołtarzem). Lunety, wydzielone girlandami, wieńczą umieszczone na tle kotar odcinki wygiętych belkowań, w centrum których umieszczono podtrzymywane przez putta złożone medaliony, przedstawiające śś. *Wojciecha, Stanisława, Florianą i Kazimierza*. Na ścianie tarczowej, po bokach okna, umieszczono *Zwiastowanie*, a na wieńczącym otwór gzymsie – medalion ukazujący *Boga Ojca*, w otoczeniu girlandy i putta po bokach.

Stiukowa dekoracja ołtarza gł. została skoncentrowana na glorii promienistej umieszczonej w zwieńczeniu. Składa się ona ze zróżnicowanych przedstawień aniołów i uskrzydłonych główek otaczających umieszczoną w centrum kompozycji otwartą księgę oraz figur aniołów siedzących na spływach przyczółka. Kompozycję dopełniają ich postacie umieszczone po bokach ołtarza, na tle fresków również przedstawiających anioły oraz dwie ponadnaturalnych rozmiarów figury śś. *Wojciecha i Stanisława*, ustawione na postumentach przed ołtarzem.

W nawie gurtury ozdobiono główkami, a u ich podstawy umieszczono złożone figury aniołów; dwie pary z nich trzymają chusty z atrybutami Matki Boskiej i odnoszonymi do niej cytatami z *Pieśni nad Pieśniami*, a jedna siedzi na obłokach z filakteriami, trzymając atrybuty w dłoniach. Dekoracja każdego z przęseł składa się z trzech fresków. Centralne kompozycje środkowych przęseł łączą się po bokach ze stiukowymi główkami i puttami, podczas gdy freski w przęsłach skrajnych ujęto w listwowe obramienia. Lunety wydzielono za pomocą stiukowych girland podtrzymywanych przez putta. Nad nimi znajdują się złożone medaliony ujęte w liście palmowe. Podobne kompozycje umieszczono po bokach fresku w przęsle chórowym. W zwieńczeniu łuku tęczowego zawieszono drewniany krucyfiks, umieszczony na

tle glorii w otoczeniu stiukowych puttów i aniołów, z których jeden podtrzymuje podstawę krzyża. U podstawy łuku umieszczono złożone figury adorujących aniołów. Na ścianie tarczowej przedstawiono sceny *Zwiastowania Annie i Joachimowi*.

Dekoracja sztukatorska kopuły ogranicza się do główek anielskich na fryzie, stanowiącym podstawę tamburu i wieńca laurowego wydzielającego otwór latarni. W niszach tamburu umieszczono wizerunki aniołów malowane na specjalnie wymurowanych podkładach, a czasem wypełniono malowidłem.

Znacznie bogatszą dekorację sklepień otrzymały kaplice urządzone w transepcie. Nad grobem Jana Kantego umieszczono fresk z przedstawieniem chwały tego świętego, a po bokach – sceny z jego życia, w bogatych, stiukowych obramieniach. Malowidła wydzielono wieńcami laurowymi umieszczonymi na tle uszakowej ramy, ujętej w palmowe liście oraz spływy wolutowe i zwieńczonej wklęsłym belkowaniem z fragmentami przyczółka, przerwane przez złożone medaliony otoczone puttami i kompozycjami z kwiatów. U dołu znajdują się siedzące figury *Ojców Kościoła* w otoczeniu puttów, uskrzydłonych główek oraz chust z napisami. Centralny fresk zachodzi częściowo na gurt, który ozdobiono główkami anielskimi. Również ramy architektoniczne są miejscami przysłonięte przez kompozycje stiukowe umieszczone w połowce przęsła zewnętrznej od osi kościoła. W jej centrum znajduje się gloria z chrystogramem otoczonym przez putta i uskrzydłone główki, a poniżej – po trzy przedstawienia puttów: zewnętrzne w technice fresku, a środkowe – złożonego reliefu w stiuku. Rozdzielają je bogate kompozycje z kwiatów i liści palmowych. Na ścianie tarczowej, po bokach okna, przedstawiono sceny *Wizji św. Piotra i Nawrócenia św. Pawła*. Do dekoracji kaplicy należą również zdobienia arkady prowadzącej do przejścia łączącego ją z sąsiednią. Umieszczono w niej reliefy przedstawiające zawieszono na chustach kompozycje, złożone z przyborów astronomicznych i geometrycznych oraz ksiąg. Na oprawie jednej z nich wyryto datę „A 17 Lulio MDCC”. W podłuczcu umieszczono płyciny z przedstawieniami główek.

W kompozycji ołtarza – mauzoleum³⁶⁸ św. Jana – stiuku użyto do wykonania personifikacji czterech *Wydziatów Akademii* podtrzymujących trumnę oraz figur czterech *Świętych Janów*, ustawionych na otaczających ją kolumnach. Ponadto na samej trumnie umieszczono figurkę putta w otoczeniu obłoków i skrzydlatych główek. Prawą ręką wskazuje ono na portret świętego, lewą – na posrebrzaną rzeźbę *Baranka* w glorii. Kompozycję ołtarza dopełniają figury anioła i puttów trzymających

³⁶⁸ W starszej literaturze ołtarz ten nagminnie nazywano konfesją. Na temat nieprawidłowego użycia tego terminu zob. Krasny, Walczak 2006.

wieńce laurowe, umieszczone na belkowaniu za trumną oraz uskrzydłone główki na zewnętrznej ścianie transeptu.

36.38 W centrum sklepienia kaplicy św. Krzyża umieszczono fresk z przedstawieniem *Wniebowstąpienia*, również przysłaniający częściowo dekorację gurtu złożoną z *arma passionis*, elementów szat i sprzętów liturgicznych oraz puttów i ornamentów roślinnych. Freski po bokach sceny głównej ujęto w profilowane listwowe obramienia, zwieńczone odcinkami belkowania z muszlami i girlandami z kwiatów w otoczeniu główek. Poniżej rozmieszczono figurki puttów łączące się kompozycyjnie z umieszczonymi w ich tle freskami; postacie pod *Ofiarą Abrahama* siedzą na wiązce chrustu, a pod *Wężem Miedzianym* bawią się wężami, parodiując *Grupę Laokona*. W centrum połówki przęsła umieszczono glorię z przedstawieniem *Oka Opatrzności*, adorowaną przez anioły na ścianie tarczowej, a poniżej – reliefowe przedstawienia puttów i siedzących aniołów, trzymających drabinę i kolumnę. Z dekoracją kaplicy wiążą się również płyciny z przedstawieniami *arma passionis* umieszczone w arkadzie prowadzącej do przyległej kaplicy. Ołtarz św. Krzyża mieści ogromny stiukowy relief przedstawiający *Chwałę Krzyża Św.* unoszonego przez anioły i putta, adorowanego przez *Matkę Boską z martwym Chrystusem* spoczywającym na jej kolanach i odwróconą tyłem do widza postać *Św. Jana Ewangelisty*. Po bokach pola głównego umieszczono figury św. *Weroniki* i *Longina*, ponad którymi ukazano putta i uskrzydłone główki, a w zwieńczeniu – postać *Boga Ojca* na tle glorii, w otoczeniu puttów i główek anielskich.

Kompozycja przeciwległych par kaplic przynawowych jest analogiczna. Ich stiukową dekorację rozmieszczono we wnętrzach prowadzących do nich arkad, na ścianach tarczowych, pendentywach i czasach kopuł. W tej technice wykonano również rzeźbiarskie elementy ołtarzy.

Do kaplicy św. Jana Kantego przylega oratorium św. Jana Chrzciciela. Arkadę łączącego je przejścia od strony kaplicy przynawowej zdobią płyciny z zawieszonymi na chustach kompozycjami z kwiecistych gałązek i ptaków, w które włączono atrybuty patrona: *Baranka* i *muszlę*. Wnętrze arkady łączącej kaplicę z nawą zdobią przedstawienia puttów i kwiatów oraz medaliony ukazujące *Św. Jana* i *Chrystusa* jako dzieci, a podłucze – płyciny z „panopliami”, z paramentów liturgicznych, pomiędzy którymi umieszczono złożone medaliony z główkami. W nadłucza arkad wkomponowano przedstawienia puttów i motywów roślinnych. Ściany tarczowe po bokach wnętrza wypełniają reliefy przedstawiające *Św. Jana na puszczy* i jego *Męczeństwo*. Nad oknem umieszczono stiukowy feston złożony z liści. W centrum czaszy ślepej kopuły wkomponowano na tle glorii postać anioła trzymającego

wstęgę z napisem, a po bokach – cztery grupki puttów i główek anielskich, występujące poza obręb gzymsu. Ołtarz nie ma charakteru architektonicznego; składa się z rami obrazu ujętej u góry w dwa podwieszane wsporniki, podtrzymywane przez stiukowe putta. W zwieńczeniu umieszczono siedzącą figurę anioła ze wstęgą, a po bokach – uskrzydłone główki. Kompozycję dopełniają umieszczone po bokach ołtarza pełnoplastyczne figury aniołów, adorujących umieszczone w jego polu obraz.

Dekoracji tej odpowiada wystrój przeciwległej kaplicy św. Piotra. W prowadzących do niej arkadach umieszczono „panoplia” złożone z atrybutów patrona, w które od strony nawy wkomponowano złożone medaliony ze scenami z jego życia. W nadłuczach umieszczono kompozycje z gałązek, a na ścianach tarczowych – reliefy ze scenami: *Uzdrowienie paralityka* i *Traditio clavis*, w których najważniejsze postacie zostały pozłoczone. W kopule, wokół centralnej figury anioła niosącego krzyż, rozmieszczono cztery grupy uskrzydłonych główek i puttów trzymających atrybuty świętego. Ołtarzowi o kompozycji zbliżonej do poprzedniego towarzyszą figury aniołów o zróżnicowanych pozach.

Środkową parę stanowią kaplice *Matki Boskiej Niepokalanej* i *św. Katarzyny Aleksandryjskiej*. We wnętrzu arkady prowadzącej do pierwszej z nich, od strony nawy, umieszczono posągi św. *Anny* i *Joachima*, a w podłuczcu – złożone putta. W arkadach łączących kaplicę z sąsiednimi oratoriami umieszczono kompozycje z motywów roślinnych oraz medaliony z przedstawieniami św. *Kingi*, *Salomei*, *Jadwigi* i *Kazimierza*. Podłucza i nadłucza ozdobiono główkami puttów. Pendentywy mieszczą złożone przedstawienia *Ewangelistów*. Obramienie okna i fryz wydzielaający czaszę kopuły zdobią kompozycje z kwiatów, owoców i warzyw. Na gzymsie umieszczono cztery putta z uniesionymi rękami, usytuowane na tle freskowych przedstawień aniołów. W czaszy znajdują się cztery złożone medaliony ujęte w girlandy przewiązane wstęgami. Wieńcem z motywów roślinnych obramiono również otwór latarni. Edikulowy ołtarz mieści figurę *Matki Boskiej Niepokalanej* oświetloną od góry przez otwór ukryty za wybrzuszoną gzymsem. Na belkowaniu, na obłokach podtrzymywanych przez putta umieszczono figurę *Boga Ojca*.

W arkadzie kaplicy św. Katarzyny od strony nawy ustawiono posągi św. *Agnieszki* i *Barbary*, a w arkadach bocznych – płaskorzeźbione putta z ich atrybutami i skrzyżowane gałązki. Pendentywy wypełniono złożonymi przedstawieniami *Cnót*³⁶⁹.

369 Maślińska-Nowakowa 1971, s. 208, identyfikuje je jako *Męstwo*, *Roztropność*, *Cierpliwość* i *Miłość*. Zapewne jednak, że dwie ostatnie postaci uosabiają do przymioty intelektualne – *Mądrość* (z lampą i księgą) i może *Wiedzę* (z kulą, na której widnieje wizerunek *Gołębicy*).

36.73 W czaszy, wydzielonej wieńcem laurowym, znajdują się cztery barwione na fioletowo i częściowo złożone figury geniuszy trzymających wiązki gałęzi palmowych, wkomponowane w freskowe przedstawienia muzykujących aniołów i koronacji świętej. Otwór latarni wyróżniono wieńcem z motywów roślinnych, po bokach którego rozmieszczono główki. Ołtarz ma postać profilowanego obramienia z reliefowym przedstawieniem *Ekstazy św. Katarzyny*, zwieńczonego wizerunkiem *Dzieciątka Jezus w glorii*³⁷⁰. Centralną kompozycję ujęto w dolne połowy kolumn, na których rozmieszczono grupki puttów trzymających gałązki palmowe i filakteria.

36.74 Z kaplicą Matki Boskiej sąsiaduje oratorium św. Józefa. W jej arkadzie od strony nawy, umieszczono „panoplia” złożone ze sprzętów i atrybutów godności kościelnych, instrumentów muzycznych oraz narzędzi Męki Pańskiej, a od strony przęsła chórowego – medaliony z przedstawieniami *śś. Antoniego* i *Jacka* oraz skrzyżowane kwitnące gałęzie. Ściany tarczowe wypełniono reliefami przedstawiającymi *Sen św. Józefa* i *Odpoczynek w drodze do Egiptu*, a okno ujęto obramieniem z kwiatów. W pendentywach umieszczono putta z filakteriami. Fryz zdobią uskrzydłone główki, a czaszę ślepej kopuły – scena chwały świętego. Po jej bokach rozmieszczono cztery medaliony, ujęte w gałązki przewiązane wstęgami. W kompozycji ołtarza zrezygnowano z wszelkich elementów architektonicznych. Składa się on z obrazu podtrzymywanego i adorowanego przez figury aniołów, otoczonego przez putta i uskrzydłone główki. Jedna z figur chwyta ramę płótna, a fragment szaty innej zasłania je w górnej części. Ponad obrazem umieszczono *Gołębicę Ducha Św. w glorii*.
36.75, 36.76
36.77
36.79
36.80

36.78 W arkadach kaplicy św. Sebastiana znajdują się panoplia złożone z elementów uzbrojenia i sprzętów kościelnych, a na ścianach tarczowych – reliefy przedstawiające sceny z życia *śś. Aleksego* i *Rocha*. Pendentywy wypełniono postaciami aniołów trzymających atrybuty, barwionymi na różowo na złotym tle. W centrum kopuły umieszczono złożone przedstawienia aniołów niosących gałąz palmy, a wokół medaliony z personifikacjami cnót. Ołtarz, o kompozycji zbliżonej do poprzedniego, flankują figury dwóch klęczących aniołów, a wieńczy trzymany przez trzeciego złożony krzyż, umieszczony na tle promienistej glorii.
36.84, 36.85
36.81
36.82, 36.83

Skromniejsze dekoracje zastosowano w aneksach po bokach przęsła chórowego, łączących kaplice przynawowe z wieżami. Ograniczają się one do profilowanych listwowych obramień i uskrzydłonych główek, umieszczonych na tle fresków.

36.86, 36.87 Na stiukową dekorację fasady składają się płaskorzeźby siedzących aniołów nad wejściami bocznymi oraz ustawione w niszach posągi świętych: W dolnych kondygnacjach wież – *Bernarda* i *Jana Kantego*, a w bocznych polach górnej kondygnacji fasady – *Kazimierza* i *Floriana*. Pomiędzy tymi dwoma ostatnimi, nad oknem oświetlającym nawę, umieszczono płaskorzeźbę przedstawiającą *Matkę Boską z Dzieciątkiem*, a po bokach okna na attyce – pary wazonów płomienistych.
36.89, 36.90
36.88

Pozy rzeźb, zarówno pełnoplastycznych, jak i płaskorzeźbionych, są bardzo urozmaicone i rzadko się powtarzają. Postacie ukazano w dynamicznych, ekspresyjnych układach, stojące przeważnie w kontrapoście, z rękami odsuniętymi od tułowia, często wykonującymi ekspresyjne gesty. Anatomię przedstawiono poprawnie, z dużą dbałością o szczegóły, różnicując proporcje stosownie do wieku i płci postaci. Młodzieńcze ciała aniołów są gładkie i wyidealizowane, natomiast w aktach dojrzałych mężczyzn (figura *Św. Jana Chrzyciela* w mauzoleum św. Jana Kantego) wyraźnie zaznaczono muskulaturę. Twarze o wyraźnie zaznaczonych kościach policzkowych i łukach brwiowych oraz długich prostych nosach w większości mają raczej ostre rysy. Delikatniej opracowano fizjonomie aniołów, natomiast główki puttów, podobnie jak ich otłuszczone ciała, są nienaturalnie przestylizowane. Ich twarze cechują podwójne podbródki, nadęte policzki i nienaturalnie wysokie czoła.

Nieco bardziej wyidealizowane i szczegółowiej opracowane są postacie w prezbiterium, zwłaszcza grupa *Zwiastowania* na ścianie tarczowej. Postaci o miękkich, bardzo regularnych rysach twarzy spowito w draperie zebrane w drobne, równoległe fałdy, głęboko rozrzeźbione, ale uwypuklające kształt ciała. W ten sposób nadano im silnie antykizujący wyraz, przypominający rzeźbę hellenistyczną.

*

Osobny problem stanowi dekoracja zakrystii. Karpowicz uznał ją za dwufazową, odnosząc do czasów budowy kościoła kwieciste girlandy oraz podtrzymujące je putta, a medaliony i centralny wizerunek *Gołębicy Ducha Św. w glorii* datując na poł. XVIII w. Poziom tej dekoracji, niższy od zdobień pozostałych części kościoła, badacz ten tłumaczył wykonaniem jej przez członków warsztatu Fontany³⁷¹. Najpewniej jednak całość tej sztukaterii powstała w poł. XVIII w. Wyraźnie wskazuje na to fakt, iż w niezwykle skrupulatnej księdze wydatków na budowę kościoła nie ma wzmianki o ozdobieniu tego wnętrza, a także niższy poziom wykonania, widoczny zwłaszcza w ornamentach roślinnych, i mniej poprawny modelunek ciał
36.91

370 Jak świadczą odsłonięte fragmenty, wizerunek ze stiuku zastąpił wcześniejszy malowany, co jest interesującym świadectwem zmiany koncepcji w trakcie prowadzenia prac.

371 Karpowicz 1990, s. 196.

aniołków. Dekoracja zakrystii ma więc cechy udanego naśladownictwa znacznie od niej starszych stiuków we wnętrzu kościoła.

*

Podkreślany w literaturze przedmiotu awangardowy charakter wystroju kościoła św. Anny oraz jego zależność od elementów rzymskich dzieł Berniniego jest niewątpliwie zjawiskiem unikatowym, a jego ranga wykracza poza skalę regionu. Decydującej roli w wyborze tych wzorów można się jednak domyślać nie tyle po stronie wykonawców, ile zlecniodawcy i projektanta. Należy pamiętać, że w odróżnieniu od Fontany, którego pobyt w Rzymie jest czysto hipotetyczny³⁷², Piskorski i Szymonowicz z całą pewnością mogli bezpośrednio poznać sztukę Berniniego³⁷³.

W dekoracji kościoła św. Anny najbardziej zwraca uwagę jednolitość architektury, rzeźby i malarstwa. Niezwykle harmonijne współgranie tych sztuk każe postrzegać akademicką kolegiatę jako całościowe dzieło sztuki, a to z kolei stwarza pokusę wskazania jednego autora, albo – skoro taką możliwość wykluczają archiwalia – przynajmniej „dominującej osobowości” czy też jej „ducha”. Wydaje się jednak, że owa jednolitość nie jest zasługą 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 podziału pracy, 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 pocz. w. xvii. Należy tu wspomnieć przede wszystkim kopułę, a także portale do zakrystii.

Najbardziej niezwykle wydaje się więc to, 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 w. Recepcja i propagowanie wzorów awangardowej sztuki rzymskiej w środowisku cechowym są zresztą dość charakterystyczne dla Europy Środkowej, gdzie na gruncie praskiego cechu murarskiego wyrosła twórczość Dientzenhofferów³⁷⁴.

372 Por. Karpowicz 1994 a, 24–29, 32.

373 Zob. Baczkowska 1981; Karpowicz 1974 a

374 Zob. zwłaszcza Vilímková 1986.



36.1. Wnętrze od pd. zach.



36.2. Kapitel i fragment dekoracji fryzu



36.3. Fragment dekoracji fryzu



36.4. Fragment dekoracji fryzu



36.5. Fragment dekoracji fryzu



36.6. Sklepienie prezbiterium



36.7. Sklepienie prezbiterium, fragment dekoracji



36.8. Sklepienie prezbiterium, fragment dekoracji



36.9. Ściana tarczowa prezbiterium, płaskorzeźba *Matka Boska ze sceny Zwiastowania*

36.11. Płaskorzeźba *Gołębica Ducha Św. na sklepieniu prezbiterium*



36.10. Ściana tarczowa prezbiterium, płaskorzeźba *Archanioł Gabriel ze sceny Zwiastowania*

36.12. Zwieńczenie ołtarza gł.



36.13. Ołtarz gł.



36.14. Ołtarz gł., fragment dekoracji





36.15. Rzeźba Św. Wojciech



36.16. Rzeźba Św. Stanisław



36.17. Malowidło w niszy tamburu kopuły



36.18. Krucyfiks na łuku tęczowym

36.19. Sklepienie nawy, przęsło trzecie od pn. wsch.



36.20. Sklepienie prezbiterium, fragment dekoracji



36.21. Kopiała



36.22. Kaplica św. Jana Kantego

36.23. Ściana tarczowa nawy, płaskorzeźba Zwiastowanie Joachimowi





36.24. Sklepienie kaplicy św. Jana Kantego



36.25. Kaplica św. Jana Kantego, rzeźba Św. Grzegorz



36.26. Kaplica św. Jana Kantego, rzeźba Św. Augustyn



36.27. Kaplica św. Jana Kantego, fragment dekoracji sklepienia



36.28. Kaplica św. Jana Kantego, płaskorzeźba Wizja św. Piotra



36.29. Kaplica św. Jana Kantego, płaskorzeźba Nawrócenie Św. Pawła

36.30. Sklepienie kaplicy św. Jana Kantego, fragment dekoracji



36.31. Mauzoleum św. Jana Kantego, rzeźba Wydział Sztuk



36.32. Mauzoleum św. Jana Kantego, rzeźba Wydział Prawa

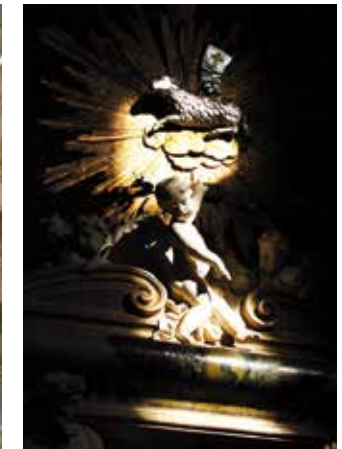


36.33. Mauzoleum św. Jana Kantego, rzeźba Wydział Lekarski

36.34. Mauzoleum św. Jana Kantego, rzeźba Św. Jan Chrzciel



36.35. Mauzoleum św. Jana Kantego, rzeźba Św. Jan z Damasku



36.36. Mauzoleum św. Jana Kantego, fragment dekoracji



36.37. Kaplica św. Jana Kantego, fragment dekoracji ściany za mauzoleum



36.38. Kaplica
św. Krzyża,
sklepienie



36.39. Kaplica
św. Krzyża,
obramienie
malowidła Ofiara
Abrahama



36.40. Kaplica
św. Krzyża,
obramienie
malowidła Wąż
Miedziany



36.41. Kaplica
św. Krzyża,
fragment
dekoracji



36.42. Kaplica
św. Krzyża,
fragment
dekoracji



36.43. Ołtarz
św. Krzyża, frag-
ment dekoracji



36.44. Rzeźba
Św. Weronika
w ołtarzu
św. Krzyża



36.45. Rzeźba
Św. Longin
w ołtarzu
św. Krzyża

36.46. Ołtarz
św. Krzyża

36.47. Płaskorzeźba
Pietà w ołtarzu
św. Krzyża



36.48. Ołtarz
św. Krzyża,
zwieńczenie



36.50. Kaplica św. Jana Chrzciela, płaskorzeźba Św. Jan na puszczy

36.49. Kaplica św. Krzyża, płaskorzeźba na ścianie tarczowej



36.51. Kaplica św. Jana Chrzciela, płaskorzeźba Ścięcie św. Jana Chrzciela

36.52. Kaplica św. Jana Chrzciela, kopuła



36.53. Kaplica św. Krzyża, fragment dekoracji arkady



36.54. Kaplica św. Jana Chrzciela, fragment dekoracji arkady



36.56. Kaplica św. Jana Chrzciela, rzeźba anioła przy ołtarzu

36.55. Kaplica św. Jana Chrzciela, ołtarz



36.57. Kaplica św. Piotra, kopuła



36.58. Kaplica
św. Piotra,
płaskorzeźba
Uzdrowienie
paralityka



36.61. Kaplica
św. Piotra,
płaskorzeźba
Traditio clavis



36.62. Kaplica
św. Piotra, ołtarz



36.59. Kaplica
św. Piotra,
fragment
dekoracji arkady



36.60. Kaplica
św. Piotra, rzeźba
anioła przy
ołtarzu



36.63. Kaplica
Matki Boskiej,
wnętrze

36.66. Kaplica
Matki Boskiej,
pole ołtarza



36.64. Rzeźba
Św. Anna
w arkadzie
kaplicy Matki
Boskiej



36.67. Rzeźba
Św. Agnieszka
w arkadzie
kaplicy
św. Katarzyny



36.68. Rzeźba
Św. Barbara
w arkadzie
kaplicy
św. Katarzyny





36.69. Kaplica
Matki Boskiej,
kopuła



36.73. Kaplica
św. Katarzyny,
kopuła



36.70. Kaplica
św. Katarzyny,
fragment
dekoracji arkady
bocznej



36.71. Kaplica
św. Katarzyny,
płaskorzeźba
Roztropność
w pendentywie



36.72. Kaplica
św. Józefa,
fragment
dekoracji arkady



36.74. Kaplica
św. Katarzyny,
ołtarz



36.75. Kaplica
św. Józefa,
płaskorzeźba Sen
Józefa



36.76. Kaplica
św. Józefa,
płaskorzeźba
Odpoczynek
w drodze do Egiptu



36.78. Kaplica św. Sebastiana, fragment dekoracji arkady



36.81. Kaplica św. Sebastiana, kopuła



36.77. Kaplica św. Józefa, kopuła



36.80. Kaplica św. Józefa, fragment dekoracji ołtarza

36.79. Kaplica św. Józefa, ołtarz



36.82. Kaplica św. Sebastiana, ołtarz

36.83. Kaplica św. Sebastiana, fragment dekoracji ołtarza



36.84. Kaplica
św. Sebastiana,
płaskorzeźba
Św. Aleksy



36.85. Kaplica
św. Sebastiana,
płaskorzeźba
Św. Roch



36.86. Fasada



36.87.
Płaskorzeźba
aniola na fasadzie



36.89. Rzeźba
Św. Bernard na
fasadzie



36.90. Rzeźba
Św. Jan Kanty na
fasadzie



36.88. Rzeźba
Św. Florian na
fasadzie



36.91. Sklepienie
zakrystii

37. Kraków, kościół Karmelitów Bosych p.w. św. Michała i Józefa
Baltazar Fontana, po 1695, przed 1703

Dekorację zachowaną w dawnym prezbiterium kościoła przypisał Baltazarowi Fontanie Stanisław Turczyński, zestawiając scenę *Zwiastowania* z jej odpowiednikiem w kościele św. Anny³⁷⁵. Jego ustalenia przyjął następnie Julian Pagaczewski³⁷⁶. Mariusz Karpowicz powołał się na pracę Turczyńskiego³⁷⁷, jednak w obu monografiach Fontany pominał płaskorzeźby zachowane w dawnym prezbiterium kościoła. Również później nie stały się one przedmiotem bardziej szczegółowej analizy.

Inicjatorem wykonania stiukowych figur mógł być Wojciech Nuceryn (o. Ireneusz od Wniebowstąpienia Pańskiego; zm. 14 X 1696), który w l. 70. XVII w. sprawował godność przeora krakowskiego klasztoru, a następnie definitora prowincjalnego i prowincjała. Był on blisko związany ze środowiskiem akademickim i został przez Stolicę Apostolską powołany do komisji beatyfikacyjnej św. Jana Kantego³⁷⁸. Nie można mieć jednak pewności, że zachowana kompozycja powstała za jego życia. Mogła ona stanowić część większej dekoracji wnętrza kościoła, którego wyglądu nie da się niestety zrekonstruować.

Kościół zniszczony przez pożar w r. 1850 nie został już odrestaurowany. Większą część jego wyposażenia w r. 1854 przekazano do kościoła Franciszkanów, a częściowo także do kościołów św. Norberta, Bernardynów, Kapucynów i Augustianów oraz kościoła parafialnego w Jaworznie³⁷⁹. Budynek częściowo rozebrano i gruntownie przebudowano w l. 1872–1874³⁸⁰.

*

Zachowane sztukaterie znajdowały się pierwotnie prawdopodobnie na ścianie tarczowej ponad ołtarzem gł. Obecnie są one widoczne na tzw. Dziedzińcu Straceń. Po bokach wnęki (prawdopodobnie dawnego okna) umieszczono płaskorzeźbione figury tworzące grupę *Zwiastowania*. Po lewej jest to klęcząca postać *Matki Boskiej* z dłońmi złożonymi na piersi, a naprzeciw niej anioł na obłoku z szeroko rozłożonymi rękami. Zniszczeniu uległy głowy, a częściowo także dłonie oraz stopy rzeźb, dobrze widoczne są natomiast bogato drapowane szaty. Ich gładsze płaszczyzny,

375 Turczyński 1915, szp. cxvi–cxix.

376 Pagaczewski 1938, s. 45.

377 Karpowicz 1990, s. 14; Karpowicz 1994 a, s. 7.

378 Na jego temat zob. Wanat 1979, 193.

379 Wanat 1979, 200–202.

380 *Katalog zabytków...* 1978, s. 57.

ukazujące kształty postaci, skonstrastowano z mocno zmiętymi kłębami tkaniny w okolicach talii.

Kompozycja sceny oraz sposób opracowania płaskorzeźb są bardzo zbliżone do grupy *Zwiastowania* na ścianie tarczowej prezbiterium kościoła św. Anny. Drobną różnicą widoczną jest w drapowaniu szat, które opracowano tu nieco bardziej miękko i płasko niż w kolegiacie akademickiej, a w sposób bardziej typowy dla dzieł Baltazara Fontany. Możliwe, że dekoracja w świątyni karmelitańskiej powstała w zbliżonym czasie, czyli na początku krakowskiego okresu działalności sztuczka, jeszcze za życia o. Nuceryna, w r. 1695 lub 1696.

*

Z wyposażeniem kościoła Karmelitów próbowano powiązać posąg *Św. Michała* znajdujący się obecnie w kościele św. Marka. Zwrócił na niego uwagę Pagaczewski, który nie mając pewności, czy rzeźba jest dziełem Baltazara Fontany, poprzestał na stwierdzeniu, iż ma ona najwięcej cech pokrewnych twórczości tego sztuczka³⁸¹. Turczyński przypuszczał, że figurę przeniesiono na obecne miejsce właśnie z kościoła karmelitańskiego³⁸². Autorzy *Katalogu zabytków* datowali rzeźbę na ok. r. 1730³⁸³, z czym zgodził się również Karpowicz³⁸⁴.

Posąg *Św. Michała* włączono w nagrobek rodziny Piątkowskich, ufundowany po r. 1855 przez ks. Serafina Piątkowskiego. Jego pochodzenie z kościoła Karmelitów Bosych jest prawdopodobne, biorąc pod uwagę, że nagrobek powstał niedługo po rozproszeniu wyposażenia tej świątyni. Jednakże analiza figury nie pozwala na włączenie jej do *œuvre* Baltazara Fontany. Wprawdzie układ postaci nawiązuje do rzeźby *Św. Longina* z ołtarza Krzyża Św. w kolegiacie św. Anny, a anatomia została ukazana poprawnie, ale zaokrąglona twarz różni się od ostrych, wyrazistych rysów młodego mężczyzny, najczęściej stosowanych przez Fontanę w figurach aniołów. Pomimo wielu ogólnych podobieństw przypisanie rzeźby Fontanie, a nawet datowanie jej na pocz. XVIII w. jest też mało prawdopodobne ze względu na ostro cięte fałdy szat i sposób rzeźbienia piór, o strukturze ożywionej pojedynczymi uderzeniami dłuta, charakterystycznymi raczej dla rzeźby w drewnie.

381 Pagaczewski 1909, s. 36.

382 Turczyński 1915, szp. cxix.

383 *Katalog zabytków...* 1978, s. 40.

384 Karpowicz 1990, s. 14; Karpowicz 1994 a, s. 7.



37.1. Plaskorzeźba
Matka Boska ze sceny
Zwiastowania



37.2. Plaskorzeźba
Archanioł Gabriel ze
sceny Zwiastowania

38. Kraków, kaplica Włoska p.w. św. Jana Chrzciciela przy krużganku klasztoru Franciszkanów

Baltazar Fontana, po 1696, przed 1700

Wystrój kaplicy szczegółowo omówił Stanisław Tomkowicz, publikując wzmianki archiwalne dotyczące jego powstania i zatrudnionych wykonawców³⁸⁵. Stanisław Turczyński osadził dekorację sklepienia w kontekście prac Baltazara Fontany. Biorąc pod uwagę nie tylko jego formę, ale również wzmianki o wykonaniu dekoracji malarskiej w r. 1630 przez Marcina Proszowskiego (którą odniósł do obecnie istniejących fresków), uznał on, że sztukator uzupełnił tylko zastane już listwowe podziały sklepienia³⁸⁶. Ten ostatni argument nie jest trafny, ponieważ styl malowideł, mocno zniekształcony przez późniejsze konserwacje, pozwala datować je współcześnie ze stiukami, ale pozostałe spostrzeżenia Turczyńskiego wydają się słuszne i zostały przyjęte przez późniejszych badaczy. Według Mariusza Karpowicza prace Fontany przypadły na l. 1697–1699, ponieważ wtedy – zdaniem badacza – zawarto umowy z tym sztukatorem³⁸⁷. W rzeczywistości umowy zapisane w *Księdze konfraterni włoskiej* zawarto z kamieniarzem Michałem Pomanem³⁸⁸, a okres, na który przypadły prace sztukatorskie, można wyznaczyć jedynie orientacyjnie pomiędzy datą podjęcia decyzji o przekształceniu kaplicy a całościowym rozliczeniem wydatków.

16 XII 1696 bractwo postanowiło ufundować nowy ołtarz, którego marmurowe części miały stanowić bramki ze schodkami, postumenty i świeczniki, natomiast resztę planowano wykonać w stiuku. W polu zdecydowano się umieścić przedstawienie Chrztu Chrystusa, a za ołtarzem postanowiono urządzić zakrystię. Do zaangażowania wykonawców zostali wyznaczeni Paolo Antonio Ricciardetti i Aurelio Federici, którzy mieli umówić się z kamieniarzem w sprawie prac w marmurze oraz z Baltazarem Fontaną na prace sztukatorskie. Ten ostatni zobowiązał się ponadto do zarządzania muratorami i zapewnienia im materiałów budowlanych. Prace kamieniarskie wykonał Michał Poman, „magister góry marmurowej ojców karmelitów bosych”, z którym zawarto odnośne umowy w czerwcu r. 1697 i grudniu r. 1699. Według pierwszej miał on wykonać „pilasztry, bazy, kapitelle i w środku

385 Tomkowicz 1900, s. 16–18.

386 Turczyński 1915, szp. cxiii–cxvi.

387 Zob. Karpowicz 1990, s. 202.

388 Turczyński 1915, szp. cxiv, podaje zawarte w tekście kontraktów z Pomanem informacje dotyczące roli Fontany, co może wywołać wrażenie, że zawarto je z tym sztukatorem.

Dokumenty te prawidłowo zinterpretował Tomkowicz 1900, s. 17.

dookoła ramy dać białym nasadzone marmurem – według podanego abrysu od p. Fontaniego” za 1500 złp oraz „balasy z parapetami według abrysu”, a także poprawić posadzkę za 500 złp. W myśl drugiej umowy Poman wykonał „portenia dwoje, postumenta i cokolwiek należy według podanego abrysu od p. Fontaniego, do tego ołtarza z marmuru czarnego (...) i gdzie ma być czerwono albo biało według abrysu, żeby było z białego albo czerwonego marmuru”. Prace te kosztowały 1700 złp i miały być gotowe na Wielkanoc r. 1700. Osobnym kontraktem zamówiono u snycerza Wojciecha Brzeskiego drewniane figury do ołtarza. Za 22 tal. miał on „wystawić osób rżniętych do kaplicy włoskiej najdalej za [nie]dzieley cztery; ś. Jan ma być bez spodku łokci półczwarta wysoki, P. Jezus łokci trzy, także bez spodku. Według rachunków, które podsumowano w r. 1700, całość prac przy kaplicy kosztowała 6498 złp, z czego Fontana otrzymał 534 złp³⁸⁹. Ołtarz gł. oraz dekoracja ścian kaplicy uległy zniszczeniu zapewne po r. 1796, kiedy bractwo przeniesiono do kościoła św. Barbary, a w pomieszczeniu klasztoru Franciszkanów urządzono skład tytoniu³⁹⁰.

- 38.1** Dekoracja sztukatorska zachowała się na sklepieniu. Jej osnowę stanowi wcześniejsza kompozycja z szerokich, gładkich listew, które wydzielają lunety, rozwijająca się wokół niewielkich okrągłych pól. Na osi zostały one połączone za pomocą ćwierćkolistych listew z polami owalnymi, umieszczonymi pomiędzy lunetami, które z kolei połączone z sobą odcinkami prostymi. W zbliżone kształtem do trójkąta powierzchnie po bokach lunet wpisano kompozycje z przewiązanych wstęgą liści palmowych. Okrągłe pola na osi sklepienia i ujmujące je po bokach większe powierzchnie, zbliżone kształtem do półkola, ozdobił kompozycjami z uskrzydłonych główek w zróżnicowanych układach; niektóre ukazano w płaskim reliefie, inne są znacznie bardziej plastyczne. Pozostałe pola mieszczą malowidła. W szczególności zachowała się gloria promienista z przedstawieniem Gołębicy Ducha Św., będąca najpewniej pozostałością zwieńczenia ołtarza.



38.1. Wnętrze od pn.

38.2. Fragment dekoracji sklepienia



389 Książka Konfraterni..., k. 24 r.–25 v; Tomkowicz 1900, s. 17.

390 Tomkowicz 1900, s. 25.

39. Kraków, kościół Kanoników Regularnych Laterańskich p.w. Bożego Ciała, kaplica Matki Boskiej Loretańskiej

Kazimierz Kaliski (młodszy ?), 1699

Kaplica Loretańska nie budziła większego zainteresowania badaczy, a zdobiacą ją sztukaterię wzmiankowano jedynie w *Katalogu zabytków*. Dekorację sklepienia odniesiono tam do przebudowy z r. 1670, sfinansowanej przez rajcę Marcina Goleńskiego, natomiast kompozycję nad wejściem zadatowano na ok. poł. w. XVIII³⁹¹. Można przypuszczać, że w ramach przebudowy z fundacji Goleńskiego wykonano okazały portal złożony z tokańskich pilastrów podtrzymujących odcinkowy przyczółek z kartuszem. Zapewne powiększono też okna i przesklepiono wnętrze, do którego wprowadzono porządkową artykulację złożoną z przełamanych lizen w narożnikach, dźwigających kostkowy architrav i profilowany gzyms. Datowanie sztukaterii było jednak błędne, ponieważ wcześniejsi badacze nie dostrzegli sygnatury **K A S I M I S : K A L I S K I A : D : 1 6 9 9**³⁹².

39.2 W nadłuczach portalu umieszczono pary uskrzydłonych główek, a na jego przyczółku zamocowano pełnoplastyczne figury półleżących aniołów. Jeden z nich spogląda w dół, ku wejściu, a drugi patrzy na znajdującą się powyżej wieloplanową

39.1 płaskorzeźbę przedstawiającą *Przeniesienie Domku Loretańskiego*, na tle którego ukazuje się *Matka Boska z Dzieciątkiem* otoczona przez obłoki i glorię promienistą. Na podwalinie Domku widnieje sygnatura autora.

39.3 Wnętrze kaplicy nakryto sklepieniem klasztornym o polach rozdzielonych szerokimi gurtami, które łączy duży pierścień przypominający zwornik. Do jego krawędzi podwieszono symetrycznie rozłożone wstęgi zakończone frędzlami, które podtrzymują malowidła w owalnych obramieniach o kształcie wieńców laurowych, od dołu przybrane liśćmi palmy. W dolnych częściach gurtów umieszczono

39.4 figurki aniołków stojące na obłokach, a nad nimi krzewy róży w wazonach.

Porównanie główek aniołków z wewnętrznej i zewnętrznej części dekoracji dowodzi, że zostały one wykonane w jednym czasie i przez tego samego autora. Jego dzieło wyróżnia się wysokim poziomem artystycznym figur, które ukazano w odważnych, dynamicznych pozach oraz nietypowym rozplanowaniem i awangardową formą. Nowatorski jest już sam kształt obramień we wnętrzu, gdzie tradycyjne kartusze zastąpiono wieńcami laurowymi. Na szczególną uwagę zasługuje

autonomiczna kompozycja rzeźbiarska, harmonijnie umieszczona na tle glorii, która jest, oprócz prac Baltazara Fontany, pierwszym tego typu dziełem w Małopolsce (gdyby nie sygnatura, jej datowanie późniejsze o pięćdziesiąt lat mogło wydawać się uprawnione). Płaskorzeźba ta kontynuuje długą tradycję ukazywania sceny *Translacji Domku Loretańskiego*, w której przekazaniu pośredniczyły zapewne ryciny. Równie złożona jest geneza półleżących figur na przyczółku, która sięga nagrobków medycejskich Michała Anioła i postaci w nadłuczach arkad nawy rzymskiego kościoła S. Maria del Popolo, chociaż oczywiście wydaje się raczej niemożliwe, by autor znał je z autopsji.

391 *Katalog zabytków...* 1987, s. 50.

392 Sygnatura była widoczna jeszcze przed rozpoczęciem w kaplicy prac konserwatorskich, ale ostatni znak daty był zatarty. Za jego odczytanie dziękuję mgr Marcie Bobek.



39.1. Dekoracja nad portalem

39.2. Portal



39.3. Sklepienie



39.4. Fragment dekoracji sklepienia

40. Kraków, kościół Karmelitów Trzewickowych na Piasku p.w. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny, fasada³⁹³

Baltazar Fontana, 1700

Niezwykłe może się wydawać to, że fasada tak okazałej świątyni, znajdującej się niemal w samym centrum Krakowa, nie wzbudziła dotychczas większego zainteresowania badaczy, a nawet czas jej budowy nie jest znany. Adam Miłobędzki określił go jedynie ramowo na l. 1659–1679³⁹⁴, opierając się zapewne na ustaleniach Włodarczyka, który na tenże okres datował odbudowę kościoła po zniszczeniu przez wojska szwedzkie. Ten ostatni badacz uznał figurę *Matki Boskiej* za osiemnastowieczną, nie wspominając o towarzyszących jej postaciach świętych zakonników³⁹⁵.

Wypłatę dla Baltazara Fontany („P. Fontanierowi sztukatorowi od posągów”) wysokości 135 złp 20 gr zanotowano 28 VIII 1700³⁹⁶. Fasadę restaurowano w r. 1889, co upamiętniono napisem w zwieńczeniu. Wtedy też na nowo wykonano fragmenty portali³⁹⁷, a zapewne także uzupełniono dekorację sztukatorską. Wymienione zostały elementy figur najbardziej narażone na działanie czynników atmosferycznych, czyli dłonie i głowy zakonników, które odróżniają się nieudolnym modelunkiem i odmiennym materiałem³⁹⁸.

Kondygnację fasady rozczłonkowano parami tokańskich pilastrów, podtrzymujących wyłamane belkowanie i pas attyki przerwany przez wielkie okno w zwieńczeniu, ujęte w płaskie obramienie edikulowe. Zwieńczenie artykułowano parami korynckich pilastrów, dźwigających trójkątny przyczółek, ujęty spływami, które zakończono obeliskami. Ta surowa i płaska, ale monumentalna kompozycja – jak zauważył Miłobędzki – wzorowana na architekturze rzymskiej poprzedniego stulecia, została zdynamizowana jedynie przez trzy portale na osiach pól fasady i umieszczone powyżej ogromne stiukowe figury.

W niszy nad portalem głównym ustawiono, na postumencie, ozdobionym parą uskrzydłonych główek, rzeźbę *Matki Boskiej* trzymającej Dzieciątko na lewym ramieniu. Spogląda ona w lewo, ku górze, prawą dłoń opierając na łonie. W polach bocznych, niszy odpowiadają płyciny z nieco mniejszymi figurami śś. karmelitańskich. Są to zapewne Św. Anioł z Sycylii (po lewej) – męczennik, którego relikwie

393 Za cenne uwagi na temat tego dzieła dziękuję dr. hab. Andrzejowi Betlejowi.

394 Miłobędzki 1980, s. 234

395 Włodarczyk 1963, s. 113.

396 Księga przychodów i rozchodów klasztoru na Piasku..., s. 61.

397 Rożek 1990, s. 11.

398 Część tych uzupełnień wymieniono podczas ostatniej konserwacji.

40.5 przechowywano w kościele i Św. Albert z Trapani (po prawej) – misjonarz i pustelnik. Obaj mają lewe dłonie oparte na piersi. W prawej Anioł trzyma palmę, a Albert wyciąga otwartą dłoń w stronę wizerunku Marii³⁹⁹. Wszystkie trzy postaci ukazano w głębokim kontrapoście, spowite w długie, rozwiane szaty o obfitych, dekoracyjnie ułożonych fałdach. Pod płycinami oraz na postumencie figury Matki Boskiej umiesz-
40.2 czono pary skrzydlatych główek. Rysy ich twarzy, podobnie jak anatomia figur i sposób drapowania szat, a także eleganckie gesty i modelunek masywnych dłoni Marii, charakterystyczne są dla twórczości Baltazara Fontany. Analizę pozostałych detali utrudnia bardzo zły stan zachowania dekoracji. Rzeźby zostały zdeformowane przez liczne ubytki i pokrycie wtórnymi warstwami pobiał, a głowy obydwu świętych nieudolnie dorobiono. W ramach któregoś z remontów dodano też rokajowe kartusze, zapewne o charakterze neostylowym. Pomimo tych zmian, trzy olbrzymie figury na fasadzie karmelitańskiej są dziełem wybitnym, nawet na tle twórczości Fontany. O kompetencjach artysty świadczą wyjątkowe rozmiary rzeźb (postać Matki Boskiej dwukrotnie przekracza wielkość naturalną), a także doprowadzone przez niego do mistrzostwa różnicowanie grubości reliefu, pozwalające na umieszczenie w niemal płaskich płycinach figur przechodzących w rzeźbę pełną.

Zarówno ikonografia, jak i kompozycja figur na fasadzie powtarza wizerunki w zwieńczeniu ołtarza gł. W tym retabulum, wykonanym między 13 iv 1698 a 14 vi 1699 przez Jerzego Hankisa⁴⁰⁰, ukazano zapewne tych samych świętych w analogicznych pozach, a pomiędzy nimi Matkę Boską. Rzeźby na fasadzie stały się więc dopełnieniem koncepcji zapoczątkowanej przez ołtarz, akcentującej główną oś świątyni nie tylko w sensie plastycznym, ale też ideowym. Kształtując figury świętych, dość powszechnie czczonych w zakonie karmelitańskim, obaj artyści mogli korzystać z tych samych wzorów malarskich lub graficznych⁴⁰¹, ale nie można też wykluczyć, że wybitny sztukator nawiązał do kompozycji zastosowanej przez mniej zdolnego snycerza. Należy pamiętać, że Hankis zarobił u karmelitów wielokrotnie więcej od Fontany (sam ołtarz kosztował 3500 złp⁴⁰²).

399 Podczas któregoś z wcześniejszych remontów do otwartej dłoni świętego przybito drewniany krzyż, który z pewnością nie był pierwotnym atrybutem. Niestety podczas ostatniej konserwacji nie został on usunięty.

400 Daty podaje Włodarczyk 1960, s. 277.

401 Za zwrócenie mi uwagi na taką ewentualność dziękuję dr. Szymonowi Sułeckiemu. Wizerunek Św. Anioła, być może w parze z Albertem, znajdował się też na fasadzie kościoła Karmelitów w Trembowli (zob. Betlej 2009, s. 378).

402 Zob. Pasteczka [2005], s. 70.

Możliwe, że dekoracja fasady nie jest jedynym dziełem Baltazara Fontany w tej świątyni. Zbliżone do jego prac jest bowiem scagliolowe antependium ołtarza gł. w kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej. Na jego autorstwo wskazywać może stylizacja roślinnych ornamentów oraz sposób opracowania twarzy postaci, zbliżony do fizjonomii anioła z antependium ołtarza św. Jana Kantego w kolegiacie św. Anny. W tym przypadku hipotezy o autorstwie tego sztuczka nie udało się jednak potwierdzić archiwalnie.



40.1. Widok ogólny



40.2. Fragment dekoracji

40.3. Płaskorzeźba Św. Anioł



40.4. Płaskorzeźba Matka Boska



40.5. Płaskorzeźba Św. Albert



41. Kraków, kościół Klarysek p.w. św. Andrzeja

Baltazar Fontana, 1701–1702

Archiwalne przekazy dotyczące dekoracji kościoła wydobył Pagaczewski, który też jako pierwszy szerzej omówił to dzieło⁴⁰³. Do jego ustaleń Karpowicz dodał informację, że współpracownikami sztuczatora byli malarze Wilhelm i Innocenty Monti, nie podając jednakże źródła tej wiadomości. Badacz ten uznał Fontanę za projektanta całości aranżacji wnętrza⁴⁰⁴. Modernizację kościoła omówił także Adam Małkiewicz⁴⁰⁵.

Prawdopodobnie w r. 1658 kościół został uszkodzony przez pożar, ale zadłużenie klasztoru po okupacji szwedzkiej wymusiło ograniczenie podjętych prac do niezbędnych remontów. Znaczniejsze przekształcenia nastąpiły dopiero za przełożenia ksieni Marianny Czaplińskiej (1681–1687). Przebito wówczas nowe okna, wymieniono posadzkę i sprawiono nowe ławki. W związku z beatyfikacją bł. Salomei w r. 1685 wykonano ołtarz pod jej wezwaniem. Powstał też ołtarz św. Klary, a prawdopodobnie także mieszcząca go niewielka kaplica. Część, a może nawet całość tych prac przeprowadzono z inicjatywy ks. Sebastiana Piskorskiego, który był kaznodzieją i spowiednikiem krakowskich klarysek⁴⁰⁶. Prawdopodobnie wtedy powstały też kamienne arkadowe obramienia na pd. ścianie transeptu.

Zasadniczego przekształcenia wnętrza dokonano za rządów ksieni Anny Elżbiety Tyrawskiej (1693–1706) z inicjatywy jej samej i ks. Piskorskiego, który czuwał nad koncepcją całości wystroju i decydował o doborze jego realizatorów. Przekształcenie architektury kościoła objęło wzniesienie empor w korpusie, co ograniczyło główną przestrzeń świątyni do prezbiterium i przęsła krzyżowego oraz przesklepienie tego przęsła, a może całej budowli. Ołtarz bł. Salomei ujęto w edykulę ze studnią świetlną⁴⁰⁷.

9 XI 1701 Fontana pokwitował odbiór wynagrodzenia za różne prace w kościele św. Anny oraz na poczet prac w kościele św. Andrzeja. Zanotował także, iż według kontraktu klaryski pozostają mu dłużne 1400 złp do czasu ukończenia prac⁴⁰⁸. Wydatki na dekorację kościoła wyniosły w sumie aż 19000 złp. Inicjały ksieni Tyrawskiej wraz z datą 1701 umieszczono na kartuszu nad emporą zach. Według

403 Pagaczewski 1909, s. 26–29.

404 Karpowicz 1990, s. 211; Karpowicz 1994 a, s. 16.

405 Małkiewicz 1999.

406 Małkiewicz 1999, s. xxiii.

407 Małkiewicz 1999, s. xxiii–xxiv.

408 Rationes..., s. 273.

zapisu w kronice klasztornej prace we wnętrzu wykonano w jednym roku⁴⁰⁹, jednakże część robót wykończeniowych musiała się przeciągnąć na rok następny, o czym świadczy wzmianka na wystawionym przez Fontanę rachunku oraz data na kartuszu pod emporą zach.

*

- 41.1, 40.2 Artykulację głównego wnętrza kościoła przeprowadzono za pomocą bardzo wysmukłych pilastrów o dekorowanych stiukiem kapitelach, zdobionych motywem muszli zwieńczonej udrapowaną wstęgą i przybranej liściastą girlandą. Dekorację sztukatorską skoncentrowano przede wszystkim na sklepieniach. Na gurtach, pomiędzy owalnymi polami fresków, rozmieszczono kompozycje ze skrzyżowanych gałązek wetkniętych w złożone korony. Konchę apsydy wydziela skromniejsza dekoracja w formie festonu z liści laurowych. Znacznie bogatsze jest liściaste obramienie fresku w przęśle prezbiterium, przedstawiającego *Chwałę św. Klary*. W dolnej części zostało ono częściowo przysłonięte przez malowaną postać anioła, której towarzyszy stiukowe putto. Podobną rzeźbę umieszczono również ponad malowaną sceną. Po bokach stiukowe obramienie ujmuję także złożone medaliony, zawieszane na udrapowanych wstęgach, przedstawiające *Ekstazy św. Klary i bł. Salomei*. Analogicznie rozwiązano sklepienie przestrzeni pomiędzy wieżami, ozdobione freskiem z przedstawieniem *Gloryfikacji bł. Salomei*, gdzie zredukowano jedynie postacie puttów do główek. Tamtejsze medaliony przedstawiają *Zwiastowanie* i *Boże Narodzenie*. Przęsło krzyżowe nakrywa spłaszczona, owalna kopuła, wypełniona przez fresk przedstawiający anioły z *arma Christi*. Na jej czaszę zachodzi stiukowa gloria otaczająca drewniany krucyfiks zawieszony w szczycie łuku tęczy. Jej promienie zostały częściowo zasłonięte przez malowane postacie aniołów. Pendentywy wypełniono złożonymi personifikacjami cnót – *Stołości*, *Roztropności*, *Umiarkowania* i *Sprawiedliwości*. Na sklepieniach przęseł transeptu, pomiędzy freskami, umieszczono kompozycje z motywów roślinnych i sprzętów kościelnych. Poniżej, na ścianach tarczowych, znajdują się reliefowe wizerunki aniołów adorujących przedstawienia namalowane nad nimi. W centrum przęśla zach. umieszczono malowidło w kolistym obramieniu z kwiatów i owoców, a na szwy nałożono pasy liściastych pąków zwieńczonych przez uskrzydłone główki, które zdobią też pola wysklepek. Na łuku oddzielającym to przęsło od przestrzeni między wieżami umieszczono duży kartusz w kształcie tarczy, otoczony miękko modelowanym ornamentem małżowinowym i ujęty od dołu w liście palmowe. Mieści on herb Ossoria i inicjały

409 Pagaczewski 1909, s. 27.

„A[nn]a E[l]żbieta T[y]rawska X[ieni] C[onwentu] S[więtego] A[ndrzej]a”, a poniżej datę „A.D. 1701”. Drugi kartusz, z napisem „VERE NON EST HIC ALIUD | NISI DOMUS DEI ET PORTA | CAELI | A.D. MDCCII” w obramieniu z liści akantu, ujęty liściastym festonem, umieszczono pod emporą, nad arkadą prowadzącą do pomieszczenia między wieżami. Krzyżowe sklepienia pod balkonami chóru podzielono za pomocą „zeber” utworzonych z liści. Wysklepki środkowego przęśla zdobią pary puttów w różnorodnych układach. Odmienne rozwiązano sklepienie pomiędzy wieżami, gdzie po bokach środkowego fresku umieszczono muszle o pofałdowanych brzegach, przybrane festonami z liści przewiązanych karbowaną wstążką.

Dekoracją stiukową uzupełniono również niektóre elementy małej architektury kościoła. Arkady na pd. ścianie transeptu ujęto od góry obramieniem w postaci girlandy z liści i owoców. Na dzielącym je pilastrze znajduje się figurka aniołka. Analogiczną rzeźbę ustawiono na wybrzuszonym belkowaniu edikuli, która ujmuję wnękę z ołtarzem bł. Salomei w pd. ścianie prezbiterium i maskuje oświetlający go otwór. W przerwanym przyczółku wieńczącym sam ołtarz umieszczono uskrzydłone główki.

Od pn. do korpusu kościoła przylega miniaturowa kaplica św. Klary. Jej arkadę zdobią po bokach dwa duże, plastyczne putta, a w podłuczcu dekoracja roślinna. Kolebkowe sklepienie mieści fresk otoczony liściastym festonem, po bokach którego ukazano w głębokim reliefie postacie puttów.

Warsztat Fontany wykonał też dekorację wnęki Grobu Bożego, w zach. ścianie klasztornej kapituły. Grób został urządzony już w r. 1642, z fundacji ksieni Doroty Myszkowskiej, ale jego obecna oprawa powstała najprawdopodobniej współcześnie z ozdobami kościoła⁴¹⁰. Górna część wnęki, ponad drewnianą boazerią i miejscem przeznaczonym na figurę Chrystusa, wypełniona jest dekoracją sztukatorską. W centrum wnęki znajduje się owalny złożony medalion z przedstawieniem *Matki Boskiej Bolesnej*, a po jego bokach skrzyżowane gałęzie. Boczne ścianki i podniebie wypełnia wić akantu, zwinięta w spiralne sploty. Zwieńczenie wnęki stanowi *Chusta z twarzą Chrystusa*, mająca kształt amorficznego kartusza, którego pofałdowane brzegi u dołu przechodzą w ornament roślinny. Ujęto go festonem złożonym z niewielkich owoców i liści, po bokach którego umieszczono dwa putta.

*

Sposób opracowania stiuków w kościele św. Andrzeja zasadniczo nie różni się od znanego z kolegiaty akademickiej. Rzeźba gra tu jednak drobniejszą rolę, ograniczoną

410 Krasny 1999, s. 91.

w zasadzie do obramień pól przeznaczonych pod malowidła. Tu również, choć w nieco mniejszym zakresie, starano się połączyć obydwie sztuki poprzez wyjście malowidła na stiukowe ramy. Niektóre partie, różniące się nieco od stylu innych dzieł Fontana, mogły zostać wykonane przez jego współpracowników. Niezwykły dla jego twórczości jest małżowinowy ornament ujmujący kartusz z inicjałami ksieni Tyrawskiej. Nieco odmienne są także putta przy arkadzie kaplicy św. Klary, zbliżone do rzeźb sufitu salonu w Krzysztoforach.

Przyjęcie, że Fontana był projektantem całego wystroju kościoła, musi pozostać w sferze hipotez. Sztukator mógł tu samodzielnie zastosować doświadczenia nabyte przy realizacji warszawskich projektów w świątyni akademickiej. Możliwe również, że ks. Piskorski, który najprawdopodobniej pośredniczył w jego zatrudnieniu przez klaryski, zatroszczył się również o dostarczenie odpowiednio ambitnych „abrysów”. Mógł on też samodzielnie zaprojektować architekturę wnętrza oraz stworzyć koncepcję ikonograficzną jego dekoracji. Najprawdopodobniej w kościele św. Andrzeja oprócz sztukatora pracowało wielu artystów i rzemieślników, zatrudnionych wcześniej w kolegiacie uniwersyteckiej. Można przypuszczać, że oprócz malarzy byli to również kamieniarze i marmoryzatorzy.

41.1. Wnętrze od zach.



41.2. Wnętrze od pd. wsch.



41.3. Sklepienie prezbiterium

41.4. Fragment dekoracji sklepienia prezbiterium



41.5. Sklepienie empyry między wieżami



41.6. Płaskorzeźba Stałość w pendentywie



41.8. Sklepienie empyry pn.



41.9. Płaskorzeźba na ścianie tarczowej empyry pn.



41.7. Sklepienie przęśła krzyżowego



41.10. Kartusz nad emporą zach.



41.11. Płaskorzeźba na ścianie tarczowej empyry pn.

41.12. Wnęka Grobu Bożego



41.13. Sklepienie pod emporą zach.



41.14. Fragment dekoracji przestrzeni pomiędzy wieżami



41.15. Wejście do oratorium zakonnego



41.16. Arkada kaplicy św. Klary

42. Kraków, kaplica p.w. św. Jacka przy kościele Dominikanów p.w. Trójcy Św. Baltazar Fontana, po 1695, przed 1703

Dekorację sztukatorską kopuły jako pierwszy związał z Fontaną dominikański historyk Sadok Werberger, opierając się na zdaniu niewymienionych z nazwiska znawców⁴¹¹. Przepuszczenie to rozwinął Julian Pagaczewski, przypisując Fontanie także autorstwo ołtarza, mimo że zdobiące go figury – zdaniem tego badacza – wykonano z drewna, a stiuku użyto jedynie do ukształtowania szat aniołów. Pagaczewski stwierdził, że użycie tego materiału nie wyklucza autorstwa Fontany (którego uznawał za wszechstronnego rzeźbiarza, architekta i dekoratora), i sugerował, że raczej sporządził on projekt ołtarza, niż osobiście wykonał zdobiące go figury. Malowidła w kopule kaplicy przypisał natomiast Dankwartowi⁴¹². Mariusz Karpowicz przyjął tezę o wykonaniu dekoracji sztukatorskiej kaplicy oraz nagrobka przez Fontanę i datował te dzieła na ok. r. 1700⁴¹³. Odmienne zdanie zaprezentował Olgierd Zagórowski, który wskazał na możliwą zależność form nagrobka św. Jacka od relikwiarza św. Jana Nepomucena w katedrze praskiej, wiążąc krakowskie dzieło z Antonim Frączkiewiczem⁴¹⁴. Opinię tę przyjęła następnie Zofia Prószyńska⁴¹⁵. Żadne przekazy źródłowe dotyczące powstania obecnego wystroju kaplicy nie są znane.

*

Stukowa dekoracja wnętrza obejmuje czaszę kopuły oraz pięć płaskorzeźb strefy podkopułowej. W pd. ścianie tarczowej kaplicy, od strony prezbiterium kościoła, mieści się okrągła płycina odpowiadająca kształtem oknom przepnutym w pozostałych ścianach. Wypełnia ją stiukowa płaskorzeźba przedstawiająca św. Jacka trzymającego monstrancję i figurę Matki Boskiej. W pendentywach umieszczono złożone personifikacje cnót: od pn. – *Umiarowania* i *Roztropności*, od pd. – *Męstwa* i *Nadziei*⁴¹⁶. W czaszy kopuły, wokół otworu latarni, rozmieszczono cztery okrągłe pola z malowidłami, od góry ozdobione kwiatami, wśród których znajdują się białe figury, na przemian aniołów i puttów, w zróżnicowanych pozach. Poniżej, na tle fresków, na gzymsie wydzielającym czaszę umieszczono pełnoplastyczne grupy

42.1, 42.2

42.5

42.3

411 Werberger 1894, s. 112.

412 Pagaczewski 1909, s. 32–35.

413 Karpowicz 1994 a, s. 16.

414 Zagórowski 1959, s. 121.

415 Prószyńska 1975 b, s. 243.

416 Zdaniem Karpowicza 1994, s. 76, oba przedstawienia po stronie pd. zostały wykonane w XIX w. Wskazuje na to ich uproszczony modelunek i mniejsza plastyczność. Nie można więc mieć pewności, że powtarzają one ikonografię pierwotnych płaskorzeźb, choć jest to prawdopodobne.

główek anielskich pośród obłoków i puttów wskazujących na malowidła, ponad którymi ukazano postaci aniołów pośród kwiatów. Między nimi znajdują się złocene medaliony⁴¹⁷, które od góry ozdobiono bogato udrapowanymi chustami, a od dołu gałęziami palmowymi. Sztukatorska i malarska dekoracja wnętrza została dopasowana do jego wcześniejszej architektury i kamieniarki, stanowiąc jej harmonijne dopełnienie.

42.2 Ustawiony na środku wnętrza nagrobek składa się z marmoryzowanego koło, na którym ustawiono dwie pary złożonych figur klęczących aniołów, zwróconych do siebie plecami, przechylonych do tyłu i dźwigających opartą na ramionach tumbę z czarnego marmuru. Na jej wieku przedstawiono główki anielskie wśród obłoków. Na nich unosi się postać świętego, zwróconego ku swemu popiersiu w tondzie, na które wskazuje lewą ręką, w prawej trzymając lilię. Jego rozwiany habit rozrzeźbiono głębokimi, dość ostrymi fałdami. Po bokach tumby umieszczono figurki aniołków adorujących świętego, z których jeden jest zwrócony tyłem do wejścia prowadzącego do kaplicy z kościoła.

Mimo niewielkich rozmiarów wnętrza kompozycja nagrobka jest pełnoplastyczna, co zbliża ją do mauzoleum św. Jana Kantego w kościele św. Anny, chociaż zaprojektowano ją przede wszystkim z myślą o widzu wchodzącym z kościoła. Jak zauważył Karpowicz, w widoku spod arkady wejściowej głowa świętego znajduje się na tle okna, które tworzy wokół jego głowy świetlisty nimb⁴¹⁸. Ten wyszukany efekt świetlny, który również ma swój odpowiednik w nagrobku św. Jana, dowodzi integralnego powiązania nowego wystroju kaplicy z jej starszą architekturą i świadczy o wybitnym talencie autora projektu.

Zapewne w obu kaplicach grobowych krakowskich świętych zatrudniono tych samych wykonawców. Atrybucja dekoracji sztukatorskiej w kopule nie budzi wątpliwości. Również przypisanie malowideł Dankwartowi wydaje się słuszne, ze względu na odważne skróty perspektywiczne, dekoracyjnie rozwiane draperie, malowane szerokimi, dynamicznymi pociągnięciami pędzla i typ fizjonomiczny.

417 Tematyka umieszczonych w nich wizerunków nie jest jasna. Jedna z postaci – trzymająca kielich z Hostią i wskazująca na otwartą księgę – to zapewne personifikacja *Modlitwy*. Dwoch kolejnych nie udało się jednoznacznie zidentyfikować. W czwartym medalionie, po stronie pd.-wsch., znajduje się popiersie Eustachego Odrowąza (ojca Jacka), zidentyfikowanego przez herb, a niegdyś także przez podpis (Karpowicz 1990, s. 209). Oprócz nietypowego tematu także styl płaskorzeźby świadczy, że podobnie jak postaci w pendentywach po stronie pd. nie należy ona do pierwotnego wystroju wnętrza.

418 Karpowicz 1990, s. 143; Karpowicz 1994 a, s. 59.

Charakterystyczne dla jego twórczości jest także wyprowadzenie jednego z malowideł poza ramę.

Dekoracja rzeźbiarska nagrobka została wykonana techniką sztukatorską. Możliwe, że podana przez Pagaczewskiego informacja o użyciu drewna odnosi się do stelażu umieszczonego wewnątrz figur, który odsłonięto podczas którejś z konserwacji, ale całą ich powierzchnię opracowano w stiuku, łącznie ze skrzydłami i odsłoniętymi częściami ciała⁴¹⁹. Za autora rzeźb nagrobka można zatem uznać Fontanę, co potwierdza również styl rzeźb, bliższy jego dziełom niż wyraźnie słabszym pracom Frączkiewicza. Odrzucić trzeba również hipotezę o zależności nagrobka od praskiego mauzoleum św. Jana Nepomucena. Poszukując genezy kompozycji tych dzieł należy za to wziąć pod uwagę oprawę relikwiarza św. Kazimierza w wileńskiej katedrze, gdzie trumnę ze stojącą figurą świętego również podtrzymują stiukowe figury aniołów.

419 Materiał z którego je wykonano jest widoczny w miejscach pęknięć i ubytków zewnętrznej warstwy złocenia.



42.1. Kopuła

42.2. Widok od zach.



42.3. Płaskorzeźba Roztropność w pendentywie



42.4. Fragment dekoracji kopuły



42.5. Płaskorzeźba Św. Jacek

42.6. Fragment dekoracji kopuły



42.7. Fragment dekoracji kopuły



42.8. Figura anioła pod tumbą



42.9. Rzeźba Św. Jacek na nagrobku



42.10. Fragment dekoracji nagrobka

43. Kraków, kamienica Hipolitów (Zaleskich; plac Mariacki 3)

Baltazar Fontana, po 1695, przed 1703

Dekorację przypisał Fontanie Julian Pagaczewski⁴²⁰. Kazimierz Buczkowski ustalił nazwisko właściciela kamienicy i uznał dekorację wnęki okiennej za nieco późniejszą⁴²¹. Jego ustalenia przyjęła Maria Bicz-Suknarowska⁴²². Wyniki badań konserwatorskich przedstawił Andrzej Guzik⁴²³.

Kamienica, należąca wcześniej do Hipolitów, do r. 1680 przeszła w posiadanie Zaleskich. W końcu w. xvii Zygmunt Zaleski przebudował dom, łącząc budynek frontowy i oficynę za pomocą galeryjki mieszczącej gabinet. Z jego inicjatywy wykonano również dekorację sztukatorską sąsiedniego pomieszczenia. Sporządzony po śmierci właściciela inwentarz kamienicy świadczy o bogactwie i wysokiej kulturze⁴²⁴.

43.1 Ściany tarczowe niewielkiej sali o rzucie zbliżonym do kwadratu podzielono na trzy płyciny, z których boczne zdobią kompozycje z owoców i gałązek, a środkowe mieszczą malowidła *en grisaille*, na dłuższych ścianach zwieńczone stiukowym ornamentem z gałązek, a na krótszej, od pd. – przedstawieniem patery z owocami. Przeciwległą ścianę wypełnia wnęka mieszcząca okno i wejście do gabinetu. Jej boki zdobią panoplia z tarczami z przedstawieniem orła w koronie i słońca. Jej podłuzce udekorowano wicią z cienkiego akantu, wyrastającą z medalionu z puttem.

43.2 Dekoracja sklepienia rozwija się wokół okrągłego pola, w którym namalowano putta z gałązkami i rogiem obfitości, otoczonego przez wieniec mięsistych liści. Szwy podkreślono za pomocą dekoracji złożonej z płaskorzeźbionych puttów w urozmaiconych pozach i motywów roślinnych zawieszonych na chuście trzymanej przez jedno z nich. Pola w wysklepkach, obramione listwą, mieszczą medaliony przedstawiające putta z atrybutami cnót, otoczone przez gałęzie, na przemian kwiciste i palmowe.

41 Dekoracja ma cechy charakterystyczne dla twórczości Baltazara Fontany. Motyw cienkiej akantowej wici w podniebiu wnęki okiennej przypomina dekorację wnęki Grobu Bożego w krakowskim klasztorze Klarysek – mógł zostać wykonany przez jednego ze współpracowników, być może tożsamego z Mistrzem Cienkiego Akantu. Na udział warsztatu wskazują także nieco szczuplejsze i mniej wirtuozersko opracowane putta towarzyszące dekoracjom na szwach sklepienia.



43.1. Widok od zach.



43.2. Dekoracja wnęki okiennej

43.3. Sklepienie



420 Pagaczewski 1909, s. 45.

421 Buczkowski 1929, s. 101–104.

422 Bicz-Suknarowska 1996, s. 104.

423 Guzik 2008, s. 86.

424 Buczkowski 1929, s. 104.

44. Kraków, pałac Pod Krzysztofory (Rynek Główny 35)

Dekorację mniejszego pomieszczenia w skrzydle od strony ul. Szczepańskiej i wielkiego salonu w trakcie frontowym Julian Pagaczewski przypisał Fontanie, zwracając jednak uwagę na słabszy poziom artystyczny sceny w salonie. Wskazując na świecką ikonografię stiuków, przeciwstawił się on określeniu mniejszego pomieszczenia jako kaplicy, uznając je za gabinet. Stwierdził też, że stiuki powstały w czasach Jana Wawrzyńca Wodzickiego⁴²⁵, czemu przeciwstawił się Franciszek Klein, wiążąc je z zamówieniem jego syna – Kazimierza⁴²⁶. Henryk Świątek zwrócił uwagę, że po śmierci starszego Wodzickiego pałacem zarządzała wdowa po nim – Anna Maria z Grattów. Dopatrując się w przedstawieniu upadku Faetona aluzji politycznej do detronizacji Augusta II, datował on powstanie stiuków na r. 1704⁴²⁷. Maria Zientara uznała, że stiuki w gabinecie są dziełem Fontany i jego uczniów, a malowidła – Karola Dankwarta. Doszukując się w ikonografii tego wnętrza symboli chrześcijańskich starała się wykazać, że było ono pierwotnie przeznaczone na kaplicę⁴²⁸. Argumenty obojga tych badaczy odrzucił Mariusz Karpowicz, który powrócił też do ogólnego datowania na czas działalności Fontany w Krakowie, a malowidła uznał za dzieło Innocentego Montiego. Doszedł też do wniosku, że scena upadku Faetona została dodana do fontanowskich dekoracji bocznych na przełomie XVIII i XIX w. w miejsce zniszczonego fresku⁴²⁹.

Jan Wawrzyniec Wodzicki zmarł w r. 1697⁴³⁰. Ponieważ wspomagał on budowę kościoła św. Anny, II III 1697 w księdze rachunkowej budowy tej świątyni odnotowano wydatek na odprawione za niego egzekwie⁴³¹. Możliwe więc, że to on był inicjatorem zatrudnienia Fontany, chociaż nie można też wykluczyć, że zrobiła to jego żona Anna Maria, która zarządzała majątkiem do r. 1713⁴³². Hipoteza Świątka na temat sceny w salonie nie ma dostatecznego potwierdzenia, podobnie jak oparte na niej datowanie. Interpretacja dekoracji w gabinecie przedstawiona przez Zientarę jest zupełnie nieprzekonująca⁴³³.

425 Pagaczewski 1909, s. 41–42.

426 Klein 1914, s. 10.

427 Świątek 1984.

428 Zientara 1986.

429 Karpowicz 1990, s. 199.

430 Zientara 1986, s. 71.

431 Rationes..., s. 120.

432 Por. Zientara 1986, s. 72.

433 Za pomocą przedstawionych przez nią argumentów – wskazanie na chrześcijańską symbolikę obiegowych motywów ornamentalnych m.in. liści i kwiatów, uznanie przedstawień postaci

44.I. Gabinet

Baltazar Fontana, po 1695, przed 1703

Niewielkie kwadratowe wnętrze na I piętrze, nad sienią od strony ul. Szczepańskiej, było dostępne z sąsiednich pomieszczeń, tworząc z nimi długą amfiladę. Ściany, bez artykulacji pionowej, zwieńczono wydatnym, ciągłym belkowaniem, nieznacznie wyłamanym przy końcach ścian drzwiowych, a nad oknem przechodzącym w obramienie jego górnej części. Wnętrze nakryto sklepieniem żaglastym. Pośrodku ściany, nad kominkiem, umieszczono medalion z wizerunkiem półnagiej kobiety (Diany ?) spowitej w rozwiane szaty, w towarzystwie psa i niezidentyfikowanej postaci na drugim planie. Od dołu kompozycję przybrano bujnymi liściastymi gałęziami przewiazanymi karbowaną wstążką. Na występach belkowania, zamocowano przechodzące w rzeźbę pełną figury aniołów otoczonych przez obłoki, podtrzymujących medaliony przedstawiające półnagie postaci kobiet i mężczyzn. Para przy ścianie pn.-zach. – mężczyzna i kobieta siedzący z rozłożonymi rękami – nie ma atrybutów⁴³⁴. W przeciwległych medalionach ukazano Samobójstwo Kleopatry, gryzionej w pierś przez węża, obok przedstawiając leżące berło i koronę oraz Diogenesa – nagiego mężczyznę trzymającego latarnię. Powyżej medalionów całe sklepienie otoczono girlandą z kwiatów, zarzuconą na muszle umieszczone nad oknem i u szczytu ściany kominkowej sklepienia wypełniono malowidłami.

Formy stiuków nie pozostawiają wątpliwości co do jej autorstwa. Do charakterystycznych motywów powtarzających się w twórczości Fontany należą m.in. muszle przybrane girlandami i figury aniołów trzymające reliefowe medaliony. Kompozycja całej dekoracji jest jednak dość tradycyjna, bez wyraźnego dążenia do integracji rzeźby i malarstwa, co raczej każe wykluczyć autorstwo Dankwarta w przypadku malowideł, które – jak zauważył Karpowicz – są bardziej zbliżone do dzieł Montiego. Antytetyczne figury aniołów, ukazane w dynamicznych pozach sugerujących lot, opracowano niemal pełnoplastycznie, z dużą dbałością o szczegóły. Umiejętne różnicowanie głębokości reliefu cechuje postaci w medalionach, a precyzyjnie modelowaną dekorację roślinną potraktowano bardzo plastycznie.

historycznych za alegorie cnót, a Diany za alter ego Matki Boskiej – można by się doszukać symboliki religijnej w bardzo wielu wnętrzach świeckich.

434 Jerzy Kossowski, a za nim inni badacze, uznali tę parę za Amora i Psyche (zob. Zientara, 1986, s. 65). Karpowicz, 1990, s. 199, określił postać mężczyzny jako Mucjusza Scewolę. Obie hipotezy są zupełnie bezpodstawne (postaci mitologiczne nie pasowałyby do pozostałych dwóch historycznych, a Scewola był najczęściej przedstawiany w zbroi).

44.2. Salon

Prostokątne, obszerne, choć stosunkowo niskie wnętrze przykrywa sufit z profilowaną fasetą. Jego centrum zajmuje duża płaskorzeźba przedstawiająca Upadek Faetona, którego postać jest zbliżona wielkością do człowieka. Jej kompozycja, zbliżona do owalu, jest oparta o diagonale wyznaczone przez linię ciała młodzieńca i końskich grzbietów. Nagie ciało Faetona z wyciągniętymi ku górze rękami ukazano prawie frontalnie, poprawnie oddając anatomię. Sylwetki koni, przedstawione w odważnych i różnorodnych, choć niezbyt przekonujących skrótach, opracowano schematycznie i w dużym uproszczeniu. Na krótszej osi, przy brzegach sufitu, umieszczono muszle, przechodzące w pofałdowane liście, mieszczące kobiece popiersia o twarzach zwróconych w stronę centralnej sceny. Muszle przybrano festonami złożonymi z owoców i gałęzi, którym po bokach towarzyszą gufrowane wstęgi. Na dłuższej osi przedstawiono analogiczne muszle, na których siedzą postacie puttów.

Dekorację opracowano bardzo płasko, kontrastując duże puste płaszczyzny z drobną dekoracją figuralną i ornamentalną. Nieco bardziej plastyczne są jedynie postaci ludzkie. Cechy różniące tę dekorację od dzieł Fontany to, oprócz uproszczonego modelunku i niższego poziomu wykonania, brak zwartości kompozycji oraz mniej udane różnicowanie głębokości reliefu, który został wyraźnie oddzielony od tła. Bardziej zbliżone do prac włoskiego sztukatora są – jak zauważył Karpowicz – dekoracje boczne, a zwłaszcza figurki puttów, których ciała są jednak nieco szczuplejsze, skrzydła mniejsze, a modelunek uproszczony. Trudno rozstrzygnąć, czy dekoracja jest rzeczywiście dwufazowa. Ciało Faetona potraktowano bardziej summarycznie, a w twarzy zwracają uwagę bardzo wyraziste rysy, co przemawiałoby za datowaniem proponowanym przez Karpowicza. Nie można jednak wykluczyć, że cała dekoracja powstała długo po wyjeździe Fontany z Krakowa, przynajmniej po r. 1726, kiedy pd.-zach. część frontu pałacu krzysztoforskiego była poważnie uszkodzona z powodu zawalenia się sąsiedniej kamienicy⁴³⁵. Dzieło Fontany mogło wtedy zostać przekształcone lub częściowo zrekonstruowane z powtórzeniem pierwotnej ikonografii. Możliwe również, że dekoracja salonu jest dziełem ucznia lub współpracownika Fontany, albo też jednego z naśladowców niezwiązanych z jego warsztatem. Spośród wskazanych ewentualności wiązanie tej dekoracji z samym Baltazarem Fontaną wydaje się najmniej prawdopodobne.

435 Klein 1914, s. 22–24. Ściany były „zrysowane od góry na dół”, (...) przemokłe i z tynku poodpadane”, „znaczące rysy” biegly przez wszystkie trzy piętra.



44.1. Gabinet, dekoracja ściany tarczowej



44.2. Gabinet, fragment dekoracji



44.3. Gabinet, fragment dekoracji



44.4. Gabinet, fragment dekoracji



44.6. Gabinet, sklepienie

44.5. Gabinet, fragment dekoracji



44.7. Salon,
płaskorzeźba
Upadek Featona



44.9. Salon,
płaskorzeźba
Upadek Faetona,
fragment



44.10. Salon,
fragment
dekoracji sufitu

44.8. Salon,
fragment
dekoracji sufitu



45. Kraków, pałac Pod Baranami (Rynek Główny 27), sala w przyziemiu
Baltazar Fontana, po 1695, przed 1703

Dekorację tę, idąc za sugestią Franciszka Kleina, związał z Fontaną Julian Pagaczewski. Uznał on też, że stiuki powstały na zlecenie rodziny Szastenbergów jeszcze przed włączeniem ich domu w obręb pałacu pod Baranami, przebudowanego później przez Radziwiłłów⁴³⁶. Jego ustalenia przyjął Mariusz Karpowicz⁴³⁷. Autorzy *Katalogu zabytków* przypisali Fontanie również roślinne dekoracje gurtów pomieszczenia w trakcie frontowym⁴³⁸, co należy stanowczo odrzucić. Uproszczone, kubizujące formy tych ozdób oraz kateryczne stwierdzenie Pagaczewskiego, że jedynie w pomieszczeniu od ul. św. Anny znajduje się dekoracja Fontany, pozwalają datować stiuki w trakcie frontowym na okres międzywojenny.

W r. 1690 pałac przeszedł na własność Hieronima Augusta Lubomirskiego⁴³⁹, który hojnie wspomagał budowę kościoła św. Anny⁴⁴⁰ i z pewnością znał twórczość włoskiego sztukatora, dlatego należy przyjąć, że dekoracja powstała na jego zlecenie. Można też przypuszczać, że sztukaterie autorstwa Fontany zdobiły również inne pomieszczenia pałacu.

Niewielkie prostokątne wnętrze, znajdujące się w trzeciej od strony kościoła św. Anny osi parteru, nakryto płaskim sufitem, którego centralną część wypełnia okrągłe listwowe obramienie wydzielające pole, prawdopodobnie przeznaczone pod malowidło. Po jego bokach, na dłuższej osi, umieszczono owalne medaliony z wizerunkami puttów, które ujęto od dołu w skrzyżowane palmowe gałęzie przewiązane udrapowaną wstążką.

45.1, 45.2

436 Pagaczewski 1909, s. 46.

437 Karpowicz 1990, s. 200.

438 *Katalog zabytków...* 2005, s. 89.

439 *Katalog zabytków...* 2005, s. 89.

440 *Rationes...*, s. 27, 29.



45.1. Fragment dekoracji sufitu



45.2. Fragment dekoracji sufitu

46. Kraków, kamienica Pod Gruszką (ul. Szczepańska 1), salon i gabinet i piętra

Baltazar Fontana, po 1697, przed 1703

Julian Pagaczewski, który przypisał tę pracę Fontanie, ustalił, że w l. 1697–1718 dom należał do Jana Żydowskiego herbu Doliwa, stolnika a następnie chorążego krakowskiego⁴⁴¹. Mariusz Karpowicz próbował uściślić datowanie dekoracji na l. 1697–1702 twierdząc, że jej powstanie w czasach zubożenia po najeździe szwedzkim w r. 1702 jest mało prawdopodobne. Szkic na sklepieniu tylnej sali uznał on za wykonany przez Fontanę rysunek przygotowawczy dla stiukowego reliefu lub fresku, a potem za dzieło Paganiego⁴⁴². Jego argument dotyczący datowania można by rozszerzyć na wszystkie inne dekoracje, jednakże nie da się wykluczyć, że Fontana wykonywał je jeszcze w roku następnym, gdy kończył prace przy kościele św. Anny.

Obie sale ozdobione dekoracją sztukatorską znajdują się nad sienią. Pomieszczenie w trakcie od ulicy ma ściany wyłożone fajansowymi kafelkami z malowanymi scenami rodzajowymi i jest nakryte sklepieniem sieciowym, zapewne średniowiecznym, na które nałożono dekorację sztukatorską obejmującą również ściany tarczowe i wnęki okienne. Ponad oknami przedstawiono orła w koronie depczącego półksiężyc. Płyciny po bokach okien zdobią kompozycje złożone z zawieszonych na chustach medalionów przybranych kwiatami i bogato udrapowanymi wstęgami. Mieszczą one profilowe wizerunki antycznych filozofów i bohaterów lub artystów, reprezentujących zapewne dyscypliny przedstawione na bocznych ścianach w lunetach sklepienia. W ścianie wejściowej przedstawiono dwa putta z gałązką oliwną i rogiem wypełnionym owocami, symbolizujące *Pokój i Obfitość*⁴⁴³. W sąsiednim polu umieszczono putta z elementami uzbrojenia oraz instrumentami muzycznymi, interpretowane jako *Alegoria muzyki cywilnej i wojskowej*. Naprzeciw przedstawiono dwa putta zajmujące się sztukami plastycznymi. Jedno z nich maluje obraz przedstawiający *Alegorię Cnoty*, podtrzymywany przez uskrzydloną famę z fanfarą. Drugie putto rzeźbi za pomocą młotka i dłuta. U dołu, w centrum kompozycji, umieszczono szablę i herb właściciela – Doliwa. Ostatnie pole mieści *Alegorię nauk matematycznych* – jedno z puttów odmierza cyrklem odległość na globusie nieba, drugie patrzy przez lunetę. Towarzyszą im przyrządy geometryczne, księgi i karta z szeregiem cyfr.

46.1

46.2

46.8

46.6

46.7

46.5

45.10

441 Pagaczewski 1909, s. 41.

442 Karpowicz 1990, s. 52, 203; Karpowicz 1999a.

443 Karpowicz 1990, s. 203.

Stiuki na sklepieniu wyraźnie podkreślają jego średniowieczną architekturę. Na żebra nałożono dekorację z liści laurowych i wyposażono je w zworniki z ornamentacją roślinną. Kwadratowe wysklepki na osi zdobią putta z pękami kwiatów, a pozostałe pola – wijące się gałęzie róż. W lunetach umieszczono muszle o pofalowanych brzegach, dołem przechodzące w gałęzie palmowe.

Mniejsza sala w trakcie tylnym została sklepią kolebką. Jej centrum zajmuje duże kwadratowe pole przeznaczone na malowidło, które nie zostało nigdy ukończone, ujęte w profilowaną ramę. Pola poniżej wypełniono medalionami z kobiecymi popiersiami przybranymi w bujne girlandy z liści i owoców, przewiązane u góry

46.4 karbowaną wstęgą. U dołu i po bokach towarzyszą im panoplia. Analogiczne dekoracje, zawieszane na chustach, wypełniają mniejsze, pionowe pola po bokach. Na osi kolebki dekoracji dopełniają skrzyżowane liście palmowe.

46.9 Dekorację wykonano precyzyjnie, z dużą dbałością o szczegóły. Cechy wskazujące na autorstwo Fontany to przede wszystkim wirtuozerskie opracowanie anatomii, odważne skróty perspektywiczne oraz umiejętne różnicowanie głębokości reliefu.

44.1 Tłuste aniołki wśród obłoków, pośrodku sklepienia tylnej sali, naszkicowano bardzo pobieżnie, stosując odważne skróty, ale bez większej dbałości o poprawność anatomiczną. Zdaniem Karpowicza zarys jednego z ciał jest identyczny z reliefowym puttem trzymającym narzędzia rzeźbiarskie, a „z manierą Baltazara zgadza się także skrót twarzyczki, wzajemne usytuowanie obu malców, rozkład drapeirii”⁴⁴⁴. Stwierdzenie, że kontury ciał putta malowanego i rzeźbionego są identyczne, nie jest prawdą, a wiele wskazanych cech można odnaleźć w innych malowidłach towarzyszących stiukom Fontany. W podobnym skrócie ukazano twarz putta w latarni wieńczącej kaplicę św. Katarzyny w kościele św. Anny, a w kaplicy Matki Boskiej oraz czaszy głównej kopuły tego kościoła zastosowano m.in. motyw puttów rozrzucających kwiatki. Dość powszechne było też stosowanie brunatno-czerwonych szkiców pod malowidła wykonywane na suchym tynku. Takie rozwiązanie

44.1 zastosowano również na sklepieniu gabinetu w Krzysztoforach.

444 Zob. Karpowicz 1990, s. 52.



46.1. Wnętrze w trakcie frontowym, widok od pn. wsch.

46.2. Wnętrze w trakcie frontowym, sklepienie

46.3. Wnętrze w trakcie tylnym, sklepienie



46.4. Wnętrze w trakcie tylnym, fragment dekoracji



46.5. Wnętrze w trakcie frontowym, płaskorzeźba
Sztuka

46.6. Wnętrze w trakcie frontowym, płaskorzeźba Pokój i obfitość



46.7. Wnętrze w trakcie frontowym, płaskorzeźba
Muzyka



46.8. Wnętrze w trakcie frontowym, dekoracja wnęki okiennej

46.10. Wnętrze w trakcie frontowym, płaskorzeźba
Nauka



46.9. Wnętrze w trakcie tylnym, fragment dekoracji

47. Kraków, kamienica Pod Blachą (Rynek Główny 29), dekoracja w sali i piętra
po 1695 (?)

Na fragment dekoracji zwrócili uwagę autorzy *Katalogu zabytków*, którzy przypisali jej autorstwo Baltazarowi Fontanie⁴⁴⁵.

W podniebiu wnęki okna wychodzącego na podwórze z hallu i piętra umieszczono płycinę o profilowanym obramieniu, której centrum zajmuje medalion z reliefowym przedstawieniem popiersia kobiety o długich włosach i odsłoniętym biuście. Otacza go dekoracja z kwiatów i liści palmowych. Być może dekoracja sztukatorska pokrywała pierwotnie cały sufit sali. Analizę form utrudnia pokrycie reliefu wieloma warstwami pobiała. Można jednakże wskazać na podobieństwo układu popiersia do motywu znanego z dekoracji salonu w pałacu Pod Krzysztoforą. Wobec wątpliwego autorstwa tej ostatniej dekoracji, również omawiany fragment nie może być jednoznacznie uznany za dzieło Fontany, jednak związek tego reliefu z jego twórczością jest na tyle wyraźny, że wykonanie stiuków przez tego artystę lub członków jego warsztatu należy uznać za prawdopodobne. Można też przyjąć datowanie tej dekoracji na okres zbliżony do innych krakowskich prac Fontany, a przynajmniej uznać, że nie powstała ona wcześniej.

47.1

44.1

445 *Katalog zabytków...* 2005, s. 94; na następnej stronie datowano tę dekorację na koniec XVIII w.



47.1. fragment dekoracji

48. Krasieczyn, kaplica zamkowa p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny i Wszystkich Świętych⁴⁴⁶

po 1607, przed 1613

Mimo że zamek w Krasieczynie od dawna cieszył się dużym zainteresowaniem, to dekorację sztukatorską kaplicy na ogół traktowano marginesowo. Pierwszą, niezbyt obszerną monografię o charakterze historycznym poświęcił Krasieczynowi Krzysztof Wolski⁴⁴⁷. Niemal równocześnie ukazała się praca Mieczysława Złata, który zebrał i przeanalizował starszą literaturę, a także omówił historię zamku i jego problematykę artystyczną. W formach budowli widział on przede wszystkim wyraz ścierania się tradycji średniowiecznej z wpływami renesansu, a nie przemyślane założenie architektoniczne. Analizując jej wątki treściowe, podkreślał ich związki z ideami kontrreformacji i sarmatyzmu, stwierdzając, że program ikonograficzny dekoracji skierowany był przede wszystkim do okolicznej szlachty i chłopów. Złat miał raczej niskie mniemanie na temat kultury artystycznej fundatora, który należał – według niego – do ludzi posiadających nieskomplikowane poglądy na istotę architektury i nieprzejawiających ambicji określania kształtu swych budowli. Wybór założenia przestrzennego o genezie średniowiecznej nie wynikał – jego zdaniem – ze świadomej decyzji, ale z wykorzystania części wcześniejszej budowli⁴⁴⁸. Złat uznał, że twórca dekoracji sztukatorskiej był niewątpliwie Włochem, stosującym motywy przypominające twórczość Falconiego i nieustępujące jego dziełom pod względem poziomu artystycznego, ale (mimo wcześniejszej daty) bardziej zaawansowane stylistycznie⁴⁴⁹. Szczegółowy opis architektury zamku oraz jej analizę, prowadzącą do wydzielenia faz budowy, przeprowadził Józef Tomasz Frazik⁴⁵⁰. Krasieczyńskiej baszcie Boskiej, mieszczącej największą w Polsce kaplicą kopułową, sporo miejsca poświęcił Jerzy Łoziński, który podkreślił wysoką klasę i kompozycyjne nowatorstwo sztukaterii oraz przedstawił zarys ikonografii wystroju⁴⁵¹. Adam Miłobędzki osadził architekturę zamku w kontekście

446 Takie wezwanie podaje Sapetowa 2002, s. 386. W starszej literaturze występują też wezwania Panny Marii i Wszystkich Świętych (Złat 1963, s. 68) i Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny (Frazik 1977).

447 Wolski 1962.

448 Złat 1963.

449 Złat 1963, s. 94.

450 Frazik 1968.

451 Łoziński 1973, s. 247–248. Na temat ikonografii dekoracji kaplicy zob. także Sapetowa 2002, której tezy należy traktować z dużą ostrożnością.

innych budowli ziem ruskich, dochodząc do wniosku, że baszta Boska jest dziełem tego samego warsztatu, który zbudował kościoły Benedyktynek w Jarosławiu i Bernardynów w Rzeszowie⁴⁵². Wskazując na formy stiuków, zbliżonych jego zdaniem do dzieł Falconiego, uznał je za dodane później i datował na 2. ćw. XVII w.⁴⁵³

Występujące w starszej literaturze przypisanie autorstwa architektury zamku Galeazzowi Appianiemu ma źródło w enigmatycznej wzmiance Władysława Łozińskiego, będącej może wynikiem pomyłki⁴⁵⁴. Autentyczne przekazy źródłowe na temat tego murarza oraz strycharza zebrał i przeanalizował Frazik. Mimo wielu odnalezionych wzmianek udało się związać z Appianim wyłącznie autorstwo sklepienia w piwnicy u Jakuba kuśnierza i mur w domu Pawła Doktórka, ale obie z tych konstrukcji rozpadły się wkrótce po ich zbudowaniu z powodu nieudolności lub nieuczciwości autora, który do zaprawy dał za mało wapna. Wbrew licznym sugestiom w starszej literaturze jakkolwiek udział Appianiego w realizacji przemyskich fundacji Krasickiego – przebudowie zamku i wzniesieniu kościoła Karmelitów – wyklucza już sama data śmierci murarza. Również zaangażowanie go w Krasicy do jakichkolwiek zadań bardziej odpowiedzialnych niż dostarczanie i układanie cegieł wydaje się zupełnie nieprawdopodobne⁴⁵⁵.

Moment rozpoczęcia budowy zamku, w starszej literaturze określany na r. 1592, Aleksander Czołowski przesunął na r. 1598, wskazując na inskrypcję nad bramą, według której budowę zamku ukończono w r. 1614, po 16 latach starań⁴⁵⁶. Według Złata okres ten dotyczy jedynie prac prowadzonych w czasach Marcina Krasickiego i należy do nich doliczyć jeszcze kilka lat robót za czasów jego ojca Stanisława, który rozpoczął budowę zamku. Zdaniem tego badacza ok. r. 1603 nastąpiła zmiana pierwotnej koncepcji na bardziej okazałą, do której należało także urządzenie kaplicy w baszcie zach. Do ukończenia jej budowy odnosi się zapewne data 1607 na portalu, ale wyposażanie oratorium trwało do r. 1618, a wykonanie malowideł i stiuków mogło się przeciągnąć za tę datę. Rezydencja była całkowicie

wykończona w r. 1621, gdy przyjmowano w niej Zygmunta III. Początek urzędowania wnętrza kaplicy Zlat określił na ok. r. 1615⁴⁵⁷. Do daty rozpoczęcia budowy przyjętej przez Czołowskiego powrócił Józef Frazik. Po przeprowadzeniu szczegółowej analizy architektury zamku doszedł on do wniosku, że kolejne fazy budowy przypadły na l. 1598–1614, 1614–1618, a ostatnią rozpoczęto po r. 1618 i prowadzono co najmniej do śmierci Marcina Krasickiego w r. 1633, a może jeszcze nieco później. Zdaniem Frazika urządzenie kaplicy w baszcie Boskiej przypadło na drugi etap prac i wiązało się ze wzniesieniem kopuły, a także wykonaniem nowych otworów, artykulacji oraz dekoracji zewnętrznej i wewnętrznej⁴⁵⁸. W późniejszej publikacji Frazik zamieścił odnalezioną w osiemnastowiecznych źródłach kościelnych informację o ukończeniu budowy kaplicy już w r. 1613, której jednak nie uznał za w pełni wiarygodną. Wskazał on również na przekazy o udzieleniu królewskiej zgody na ustanowienie kaplicy i jej uposażenie w r. 1616 oraz o poświęceniu ołtarza w r. 1618. Frazik uznał też, że kaplica nie była od początku przewidziana jako kościół parafialny ani rodowe mauzoleum, ponieważ Marcin Krasicki, zgodnie ze swoją ostatnią wolą, spoczął w przemyskim kościele Karmelitów⁴⁵⁹. Zamek był wielokrotnie niszczone i długo remontowany. Wnętrze kaplicy zostało zniszczone w czasie II wojny światowej, a jej kompleksowa konserwacja, połączona z rekonstrukcją ołtarza, zakończyła się dopiero w ostatnich latach.

Przekaz o ukończeniu budowy kaplicy w r. 1613 mimo późnego źródła wydaje się wiarygodny w połączeniu z tą samą datą, umieszczoną na gzymsie powyżej wejścia⁴⁶⁰. Z dużym prawdopodobieństwem datę tę można odnieść do ukończenia stiuków, a może także malowideł składających się wraz z nimi na wystrój wnętrza. Jako *terminum ad quem* uwiarygodnia ją też czas ukończenia całego zamku (przynajmniej w zasadniczej fazie, która zapewne objęła także kaplicę) określony w inskrypcji nad bramą na r. 1614. Wsuwane w starszej literaturze przypuszczenia o późniejszym wykonaniu dekoracji sztukatorskiej nie mają dostatecznego oparcia w źródłach. Określenie początku prac przy kaplicy na r. 1607, oparte o napis na jej portalu, jest prawdopodobne, ale musi pozostać w sferze hipotez; owa data może się bowiem odnosić także do ukończenia prac budowlanych.

452 Miłobędzki 1980, s. 133. Hipotezę o wspólnym autorstwie dwóch ostatnich budowli postawili Andrzej Fischinger i Piotr Krakowski 1963, s. 185. Mariusz Karpowicz 2002, s. 225, uznał, że budowle te mają wiele wspólnego z twórczością Krzysztofa Bonadury starszego. Wskazane przez niego podobieństwa dotyczą form obiegowych, w budowlach ruskich nie występują natomiast wyraźne w dziełach Bonadury inspiracje architekturą średniowieczną.

453 Miłobędzki 1980, s. 219.

454 Por. Łoziński 1904, t. I, s. 112.

455 Frazik 1975.

456 Czołowski 1892, s. 86.

457 Zlat 1963, s. 44–57, 95.

458 Frazik 1968, s. 188, 189, 195.

459 Frazik 1977.

460 Sprawozdanie... 1923, s. 122.

*

48.2 Kaplica powstała przez nadbudowanie cylindrycznej bastei o dwie kondygnacje mieszczące kryptę i właściwe wnętrze sakralne na rzucie koła oraz przylegające do niego niewielkie, prostokątne aneksy umieszczone w grubości muru, których wysokość przypada na strefę cokołu, na którym posadowiono artykulację wnętrza⁴⁶¹. Wejścia do nich ujęto w portale złożone z jońskich pilastrów podtrzymujących belkowanie i fragmenty przyczółka, na które nałożono festony z owoców. Arkady ujęto w wydatne archiwolty o wolutowych kluczach i zdobionych wicią nadłęczach, oparte na wspornikach w formie głów. We wnętrzach odpowiadają im obramienia górnych części ścian, na których oparto wydatny gzymś wydzielający pendentywy i sklepienie z malowidłami.

Na gzymsie wieńczącym dolną strefę ściany ustawiono postumenty korynckich pilastrów (pojedynczych po bokach wejścia i parzystych między pozostałymi przęsłami) podtrzymujących wyłamany nad nimi gzymś, pod którym, na wysokości kapiteli, umieszczono gładki fryz z cytatami z Pisma Św.⁴⁶² Postumenty ozdobiono groteskowymi maskami w formie lwich głów obrośniętych liśćmi. Ściany podzielono na obramione listwą płyciny. Pomiedzy parzystymi pilastrami umieszczono malowane wizerunki świętych⁴⁶³, a między nimi tonda ze skrzydlatymi główkami. Wnęki okienne również otrzymały wydatne listwowe obramienia z wolutowymi 48.5 kluczami, które ozdobiono festonami z owoców i popiersiami ukazującymi postaci z szeroko otwartymi ustami, wznoszące ręce po bokach głów, na których noszą pióropusze lub kosze z owocami. W glifach po bokach okien namalowano postaci świętych biskupów na tle nisz muszlowych, a podniebia nad nimi ozdobiono kasetonami z rozetami i okrągłym malowidłem w szczycie. Niski bęben rozczłonkowany lizenami i zwieńczony wydatnym gzymsem. Na tle lizen, ponad pilastrami, 48.4 ustawiono pełnoplastyczne figury ukazujące postaci w wieńcach, odziane w długie, antykizujące szaty o ostro łamanych fałdach i żywo gestykulujące wyciągniętymi

461 Za ołtarzem znajdowała się prawdopodobnie zakrystia, dostępna przez niewielkie drewniane portale po bokach mensy. Pozostałe lokalności mieściły m.in. ołtarze boczne i konfesjonał (Zlat 1963, s. 16).

462 Odpisy inskrypcji podaje Sapetowa 2002, s. 405–409.

463 Na ścianach pomiędzy pilastrami i w glifach okien przedstawiono głównie świętych polskich, ale także św. Praksedę. Sapetowa 2002, s. 395–396, uznała jej wizerunek za dodany w XIX w., co nie wydaje się przekonujące.

rękami⁴⁶⁴. Okrągłe okna ujęto w bogato profilowane obramienia, a ich glify ozdobiono rozetowymi kasetonami. Na gzymsie umieszczono odnoszące się do Marcina Krasickiego herby Rogala, Korczak, Rola i Topór⁴⁶⁵ (po bokach którego znajduje się data 1613). Profil wieńczący belkowanie ozdobiono antabami w formie lwich głów. Na gzymsie ustawiono figury siedzących mężczyzn w długich szatach, trzymających w wyciągniętych rękach tablice lub otwarte księgi⁴⁶⁶.

Z czaszy kopuły wydzielono sześć trapezoidalnych pól o ćwierćkolistym wciętych narożach, rozdzielonych przez girlandy na chustach⁴⁶⁷, wychodzących z ust groteskowych masek, pomiędzy którymi ukazano główki z rozpostartymi skrzydłami. Otwór latarni ujęto wieńcem girland podwieszonych do masek. W polach umieszczono cykl malowideł ze scenami z życia Marii w ośmiobocznych ramach, z których każdą otoczono nieco innym zestawem ornamentów. Przeważnie są to grube i zwarte kartusze zwinięte po bokach w wydatne woluty o karbowanych brzegach przypominających okucie. Dodano do nich chusty i girlandy, uskrzydłone główki i muszle, a także groteskowe hermy przechodzące w liście. Dopełnieniem tej dekoracji jest bogata kamieniarka latarni⁴⁶⁸. W dolnej strefie przedstawiono personifikacje cnót, w kopułce – Boga Ojca w otoczeniu Ewangelistów i Świętych, a międzyokienne filarki ozdobiono wicią.

Elewację posadowiono na wysokim cokole (którego dwie strefy odpowiadają kondygnacji kazamaty i krypty) oraz opięto dwoma piętrami pseudopilastrów podtrzymujących gzymśy kordonowe i pas attyki. Pola między podziałami zawierają płyciny obramione delikatnym perełkowaniem, mieszczące dekorację sgraffitową. Okna ujęto w stiukowe obramienia ze zdobieniami o motywach roślinnych i geometrycznych.

464 Sapetowa 2002, s. 397, uznała popiersia w kluczach wnek okiennych za przedstawienia Pięciu panien głupich, a figury w tamburze – Panien mądrych. Taką interpretacją łatwo można obalić, nie tylko za pomocą ikonografii, ale także arytmetyki. Posągów jest bowiem sześć, a pierwotnie mogło być ich dziesięć – po jednej nad każdym z pilastrów.

465 Herby przywrócono podczas ostatniej konserwacji. Ich istnienia domyślał się już Łoziński, 1973, s. 248.

466 Sapetowa 2002, s. 397–398, identyfikuje ich jako Proroków.

467 Chusty te nie zachowały się i nie są też widoczne na zdjęciach archiwalnych, należy jednak przyjąć, że istniały, ponieważ bez nich ta część kompozycji traci sens. Ponieważ stiuki kopuły zachowały się w stosunkowo dobrym stanie, można przypuszczać, że wstęgi były malowane, stanowiąc wyjątkowo wczesny przykład integrowania dekoracji sztukatorskiej z malarską.

468 Sapetowa 2002, s. 398–399 podaje, że najniższa strefa dekoracji została opracowana w stiuku, a wyższe wykonano w wapieniu mikołajowskim. Zapewne całą dekorację wycięto w kamieniu, o czym świadczy snycerski modelunek i kolorystyka materiału.

Dekoracja sztukatorska odgrywa w kaplicy krasicyńskiej wyjątkowo istotną rolę, tworząc nie tylko ozdoby czaszy, ale także prawie całą architekturę wnętrza, łącznie z podziałami ścian i obramieniami otworów. To ściśle zintegrowanie dekoracji z architekturą sugeruje, że została ona przewidziana już na etapie prac budowlanych, tworząc całościowe dzieło architektoniczno-rzeźbiarskie. Można przypuszczać, że jego trzecim składnikiem były malowidła, później wielokrotnie przemalowane, a także bogatsza niż obecnie kolorystyka rzeźb i podziałów architektonicznych. Sztukateria krasicyńska jest więc dziełem wyjątkowym ze względu na ambitny program i skalę kompozycji, a do jej awangardowych cech należy też opracowanie w stiuku pełnoplastycznych figur, będących istotnym składnikiem programu ikonograficznego, oraz urozmaicone, kartuszone podziały czaszy.

Poziom wykonania dekoracji jest jednak bardzo niedoskonały. Szczególnie prymitywnie opracowano anatomię figur w tamburze, rażących karykaturalnymi rysami twarzy, choć wyróżniających się ze względu na urozmaicone, ostre drapowania szat wykonanych zapewne z nasączonej stiukiem tkaniny. Wyraźnie różnią się od nich bardziej poprawne rzeźby na górnym gzymsie bębna, odziane w niemal gładkie szaty. Wszystkie te postaci ukazano w niemal identycznych, dość sztucznych pozach, z mało przekonującym dążeniem do oddania ruchu. Figury w obydwu zespołach mogły być wtórnie przekształcane lub wymieniane, co sprawia, że analizę ich form należy traktować z dużą ostrożnością.

Bardziej precyzyjnie wykonano dekoracje ornamentalne. Wszystkie listwy mają szerokie profilowania ozdobione dużym zespołem ornamentów roślinnych i architektonicznych, ale także motywem twarzy lub groteskowych masek, z których zwieszają się owocowe girlandy. Ciekawą aluzją heraldyczną jest użycie w profilach gzymsu pod tamburem mobiliów herbu Rogala.

Wśród ornamentów zdobiących obramienia kopuły, zwracają uwagę motywy charakterystyczne raczej dla w. xviii, takie jak muszle palmetowe lub pokrycie uszu kartusza głębokimi kanelurami przypominającymi perforacje rokajów. Wydaje się jednak, że nie zostały one dodane później, ale są świadectwem wyjątkowej pomysłowości sztukatorów.

*

Ozdobiona stiukiem kaplica jest integralnym członem zarówno architektonicznej, jak i symbolicznej struktury zamku, która ze względu na wczesne datowanie wydaje się szczególnie interesująca w kontekście pytania o genezę i wymowę ideową dekoracji sztukatorskich. Dla Marcina Krasickiego, który od czasu młodości

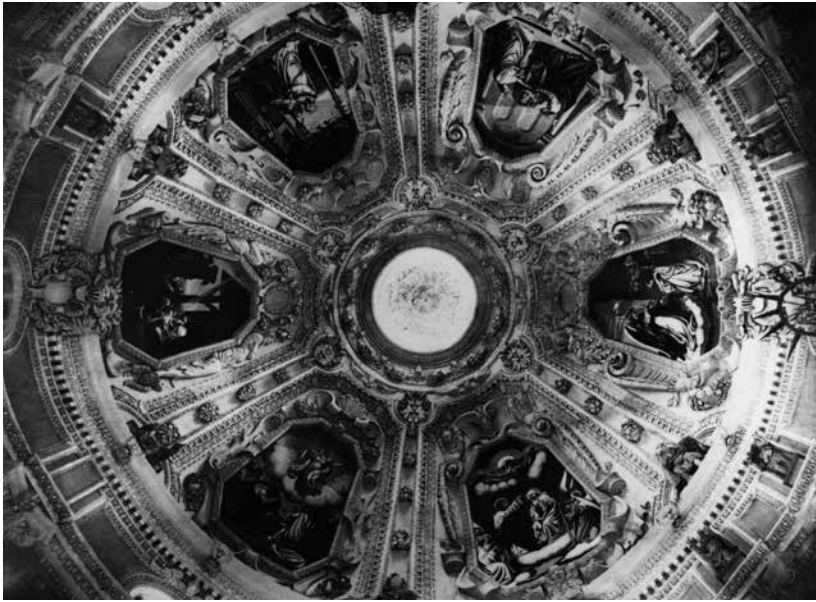
związany był z dworem cesarskim, a w r. 1631 otrzymał tytuł hrabiego Rzeszy⁴⁶⁹, ważne było zaakcentowanie idei ciągłości cesarstwa przez zestawienie sgraffitowych wizerunków cesarzy rzymskich i bizantyjskich, a także królów polskich.

W tym kontekście formę okrągłej budowli sakralnej otoczonej niewielkimi aneksami i zwieńczonej olbrzymią kopułą można uznać za świadome nawiązanie do rzymskiego Panteonu, funkcjonującego od VIII w. jako kościół Santa Maria ad Martyres. Wskazuje na to także wezwanie kaplicy oraz odpowiadająca mu ikonografia stiukowych figur w antykizujących strojach, a także sgraffitowe sceny męczeństw na elewacjach zewnętrznych.

Jednocześnie umieszczenie kaplicy zamkowej na piętrze, ponad kryptą, jest rozwiązaniem popularnym w krajach rządzonych przez Habsburgów, symbolicznie akcentującym ciągłość i starożytność rodu. Zdaniem Frazika kaplica nie była początkowo przewidziana jako mauzoleum, ale nie wyklucza to zaliczenia jej do takiego właśnie typu architektonicznego. Trudno podać jakiegokolwiek innego wytłumaczenie dla wybudowania pod nią okazałej krypty, która przecież nie mogła być ukształtowana wtórnie⁴⁷⁰.

469 Zob. Maciszewski 1970.

470 Podobna sytuacja miała miejsce w Nowym Wiśniczu, gdzie zwłoki Stanisława Lubomirskiego ostatecznie spoczęły nie w krypcie pod kaplicą zamkową, ale w fundowanym przez niego kościele Karmelitów.



48.1. Kopiała, stan przed r. 1939

48.2. Wnętrze od wsch., stan przed r. 1939



48.3. Widok od pd.



48.4. Rzeźba w tamburze



48.5. Klucz wnęki okiennej

48.6. Kopiała, fragment dekoracji



48.7. Rzeźba u podstawy czaszy



48.8. Płaskorzeźby u podstawy latarni



48.9. Fragment belkowania z datą

49. Krosno, kaplica Porcjuszów p.w. św. Piotra i Pawła przy kościele par.
p.w. Trójcy Św.
przed 1646 (?)

Na nowożytną przebudowę krośnieńskiej fary zwrócił uwagę Juliusz Ross, uznając Wincentego Petroniego za autora odbudowanej nawy i pary połączonych kruchtami kaplic przy jej wsch. przęśle⁴⁷¹. Dekoracji kaplicy poświęcił nieco miejsca Adam Miłobędzki. Doszedł on do wniosku, że stiuki nie są dziełem profesjonalnych sztukatorów, ale wytworem warsztatu muratorskiego, który inspirował się wybitniejszymi dziełami⁴⁷². Najpełniejsze omówienie nowożytnych dzieł kościoła jest zasługą Piotra Łopatkiewicza. Wykazał on, że cała przebudowa kościoła, rozpoczęta jeszcze przed pożarem, który zniszczył miasto w r. 1638, miała charakter jednolitej i przemyślanej akcji, mimo że zrealizowano ją w kilku fazach⁴⁷³. Jan Samek zwrócił uwagę na nietypową kompozycję architektoniczną kaplicy, uznając, że wynika ona z podwójnego wezwania budowli poświęconej św. Piotrowi i Pawłowi. Przypuszczał również, że wzorem dla takiego rozwiązania mogły być przedstawienia kościoła Zmartwychwstania w Jerozolimie⁴⁷⁴. Wyniki badań konserwatorskich kaplicy przedstawił Andrzej Guzik. W większości przyjął on wnioski Łopatkiewicza⁴⁷⁵.

*

Źródła dotyczące przebudowy krośnieńskiej fary nie są kompletne, ale pozwalają na dość dokładne określenie datowania. W r. 1637 podpisano umowę z bawarskim muratorem Anuszem Koguserem na przebudowanie kaplicy św. Anny⁴⁷⁶. Prace te ukończono zapewne w r. 1641. W międzyczasie, w r. 1638 świątynia została uszkodzona przez pożar, ale znaczna ilość zachowanych elementów średniowiecznego wyposażenia wskazuje, że ogień nie wdarł się do wnętrza. Całą przebudowę ukończono zapewne przed konsekracją, która odbyła się 3 XI 1646⁴⁷⁷. Datę tę umieszczono na portalu pd.⁴⁷⁸

471 Ross 1972, s. 310, 320.

472 Miłobędzki 1980, s. 250.

473 Łopatkiewicz 1995.

474 Samek 1995.

475 Guzik 2008, s. 97, 103.

476 Umowę podpisał ks. Mateusz Wayglicki, działający zapewne w porozumieniu z Robertem Wojciechem Porcjuszem (Kosiek 1997, s. 210).

477 Łopatkiewicz 1995, s. 14, 15, 22, 23, 33.

478 Ross 1972, s. 320.

Podjęte prace doprowadziły do ujednolicenia bryły kościoła i upodobnienia go do trójnawowej bazyliki. Usunięto filary międzynawowe, przekształcając wcześniejszy dwunawowy korpus na jedną nawę o układzie ścienno-filarowym, co wiązało się z wykonaniem nowego sklepienia z listwową dekoracją sztukatorską oraz dopasowanych do niego okien termalnych. Oprócz kaplicy św. Anny zmodernizowano przeciwną kaplicę Matki Boskiej Szkaplerznej oraz kruchtę pn. (w XVIII w. przebudowaną na kaplicę św. Jana Nepomucena), połączoną z kaplicą św. Wojciecha po pn. stronie wsch. przęśla nawy⁴⁷⁹. Jej odpowiednikiem jest kaplica Porcjuszów połączona z kruchtą pd., przez którą prowadzi główne wejście do kościoła od strony rynku. W wyniku przebudowy fara otrzymała symetryczny rzut, zniekształcony tylko przez mury wieży. Pomijając tę nieregularność, składa się ona z dwóch par kaplic, z których mniejsze, przylegające do wsch. przęśla nawy, połączono z kruchtami przy sąsiednim przęśle, a większe flankują nawę na długości trzech przęseł od zach. Przebudowa fary w Krośnie jest jednym z nielicznych w Polsce przykładów modernizacji średniowiecznej budowli, dość konsekwentnie zmierzającej do zatarcia archaicznych cech jej architektury⁴⁸⁰.

*

Kaplicę wraz z kruchtą traktowano dotychczas raczej jako odrębną budowlę niż integralny składnik przebudowanej fary⁴⁸¹. Zwrócono uwagę na jej nieregularny rzut, będący zapewne wynikiem wykorzystania starszych murów⁴⁸², a także na zamurowanie narożników obydwu wewnątrz i zmianę kształtu okna, co stało się pretekstem do uznania, że kaplica została przebudowana po raz pierwszy już w l. 20. lub 30. XVII w.⁴⁸³ Hipoteza ta nie jest przekonująca, gdyż owe przemurowania mogą wynikać ze zmiany koncepcji w trakcie budowy i nie muszą się wiązać z kolejną fazą użytkową.

Robert Wojciech Porcjusz, bogaty mieszczanin krośnieński o magnackiej fortunie i aspiracjach⁴⁸⁴, był zapewne głównym fundatorem całej przebudowy

479 Łopatkiewicz 1995, s. 25, 26, 28.

480 W Małopolsce podobny charakter miała późniejsza o prawie pół wieku przebudowa kolegiaty w Pilicy.

481 Por. Ross 1972, s. 320; Łopatkiewicz 1995, s. 31.

482 Łopatkiewicz 1995, s. 33, przyp. 108.

483 Guzik 2008, s. 106.

484 Na temat Porcjusza zob. przede wszystkim Kosiek 1997.

fary i znacznej części jej wyposażenia⁴⁸⁵. Jego zasługi dla kościoła podkreślono nawet w nadanym mu akcie serwitariatu królewskiego⁴⁸⁶. Gmerki Porcjusza wyeksponowano przede wszystkim na portalach i ołtarzach stojących przy wszystkich wejściach do kościoła. W ten sposób cała świątynia nabrała charakteru prywatnego mauzoleum, zaakcentowanego jednak nie przez wyeksponowanie okazałego nagrobka, ale przez nadanie budowli jednolitych form architektonicznych i wzniesienie kaplicy grobowej ozdobionej stiukami przy pd.-wsch. narożniku nawy. Taka bardziej subtelna, ale wyraźnie czytelna forma zaznaczenia funkcji świątyni jako mauzoleum rodowego, ma swój najistotniejszy precedens w kolegiacie zamojskiej, która może stanowić dla przebudowy krośnieńskiej fary odległy, ideowy pierwowzór.

Wincenty Petroni był zapewne głównym twórcą przebudowy fary, która została stopniowo zrealizowana przez niezbyt zdolnych muratorów. Jego autorstwo potwierdza opublikowana przez Rossa wzmianka archiwalna⁴⁸⁷. Przekaz ten – jak stwierdził Ross – dotyczy zapewne całej przebudowy świątyni, stanowiącej spójną i jednolitą koncepcję architektoniczną.

*

Kaplica, przylegająca od pd. do wsch. przeszła nawy, została połączona z kruchtą sąsiadującą z nią od zach. Obie budowle, połączone wspólnym gładkim belkowaniem, wyposażono w podobne uszakowe obramienia otworów i nakryto identycznymi kopułami z latarniami. Wzniesiono je na rzucie zbliżonym do kwadratu, ale wnętrza, przez zamurowanie narożników, przekształcono w ośmioboki o krótszych bokach diagonalnych, w których umieszczono nisze⁴⁸⁸. Obie przestrzenie połączono z sobą i z nawą za pomocą półkolistych arkad i nakryto sklepieniami klasztornymi z latarniami, których podstawy tworzą pełne belkowania. Czasze

49.1, 49.2

485 Jego gmerki umieszczono na portalu kruchty pd. i kaplicy św. Anny. Był on również fundatorem kaplicy św. Wojciecha, a także ołtarzy we wszystkich tych wnętrzach i chrzcielnicy, a jego żona sprawiła ambonę i prywatną ławkę (Łopatkiewicz 1995, s. 25, 31, 38–40).

486 Kosiek 1997, s. 193.

487 Wzmianka ta dotyczy sprowadzenia architekta z Krosna do Przemyśla w r. 1647 przez przeora tamtejszego klasztoru Dominikanów: „Prior praemislensis (...) architectum artis muratoris Vincentium Pedroni mediolanensem Krosna vocavit, qui ibidem iam sui operis monumenta ad Ecclesiam parochialem reliquerat”. (Ross 1976, s. 147).

488 Nisze te zostały następnie zamurowane, ale w kaplicy odsłonięto je podczas ostatnich prac konserwatorskich (Guzik 2008, s. 107, 114). Autor ten przypuszczał, że powodem ich zamurowania było niedbałe wykonanie wnętrza, które uniemożliwiało nałożenie tynków bez wykuwania części cegieł.

podzielono szeroką listwą wzdłuż szwów i wokół otworu latarni, których kopułki otrzymały analogiczną dekorację⁴⁸⁹. Pola przekątniowe wypełniono arabeskową wicią wyrastającą z wazonów o puklowanych brzuścach przybranych chustami⁴⁹⁰. Szersze pola w kopule kaplicy wypełniono malowidłami w stiukowych obramieniach. Ich jedną parę tworzą masywne kartusze u dołu zwinięte w grube spiralne woluty i przybrane girlandami, a zwieńczone główkami na tle muszli; drugą – masywne spływy wolutowe zwieńczone postaciami aniołów.

Znacznie przekształcona sztukateria może być przedmiotem analizy tylko w ograniczonym zakresie. Jej grube, bardzo prymitywne formy nie są znane z żadnego innego dzieła. Niski poziom artystyczny sugeruje, że nie wykonali jej profesjonalni sztukatorzy, ale warsztat muratorski zatrudniony przy przekształcaniu fary. Podobne listwowe podziały zastosowano również w nawie i kaplicy Matki Boskiej.

Mimo prymitywnego wykonania architektura kaplicy jest dziełem bardzo ambitnym i oryginalnym. Koncepcja ukształtowania kruchty na wzór kopułowe-
go mauzoleum była dość popularna w Małopolsce⁴⁹¹, niezwykle wydaje się raczej podwojenie budowli, dla którego trudno wskazać bliższy pierwowzór. Do hipotezy Samka, upatrującego go w Jerozolimie, należy jednak podejść z dużą ostrożnością. Kompozycja wnętrza na rzucie ośmioboku o krótszych bokach diagonalnych, w ścianach których umieszczono nisze, wyraźnie nawiązuje do wnętrza gabinetu na I piętrze wieży Zygmunta III w zamku wawelskim. To ambitne źródło inspiracji sytuje kaplicę krośnieńską w nurcie intalianizującym nawet silniej niż prymitywna dekoracja sztukatorska, plasująca się na jego pograniczu.

22.1

489 Dekorację sztukatorską wykonano z mieszaniny wapna z mączką marmurową, gipsu, piasku i miału ceglanego. Podczas prac konserwatorskich na pocz. w. XX usunięto sztukaterie wypełniające pola sklepienia kruchty, a pozostałe dekoracje w kaplicy zostały w ok. 60% zrekonstruowane (Guzik 2008, s. 108, przyp. 203, s. 110).

490 Dekorację w węższych polach kruchty niedawno zrekonstruowano na podstawie nikłych fragmentów. Jeszcze drobniejsze ślady stiuków znaleziono w jej szerszych polach (zob. Guzik 2008, s. 113, 114, il. 22).

491 Zob. Łoziński 1973, s. 115–118.



49.1. Sklepienie kaplicy



49.2. Sklepienie kruchty

50. Krosno, kaplica Oświęcimów p.w. Najśw. Marii Panny i św. Stanisława przy kościele Franciszkanów p.w. Nawiedzenia Najśw. Marii Panny Jan Chrzyciel Falconi, październik 1647 – pocz. 1648

Zainteresowanie kaplicą Oświęcimów wiązało się początkowo z legendą o niespełnionej miłości Stanisława Oświęcimskiego do jego przyrodniej siostry Anny⁴⁹². Dzieje budowy kaplicy są dobrze znane dzięki przekazom archiwalnym oraz diariuszowi fundatora. Wypisy z tego ostatniego źródła, dotyczące budowy kaplicy, wraz z nazwiskiem architekta i sztuczownika, opublikował Karol Szajnocha⁴⁹³, a następnie Innocenty Nycz, który podał również odpisy inskrypcji epitafijnych⁴⁹⁴. Władysław Antoniewicz uzupełnił te informacje faktami zaczerpniętymi ze źródeł kościelnych⁴⁹⁵. Adam Bochnak uznał dekorację krośnieńską za dzieło Falconiego⁴⁹⁶. Jacek Gajewski zwrócił uwagę na stosunek dekoracji do architektury stwierdzając, że sztuczownik starał się uzyskać we wnętrzu wrażenie symetrii, którą zakłócono przez umieszczenie wejścia na osi przeszła nawy⁴⁹⁷. Mariusz Karpowicz uznał to dążenie za charakterystyczne dla dojrzałego okresu twórczości Falconiego, wskazując na wysoki poziom partii ornamentalnych i znacznie niższy dekoracji figuralnych. Stwierdził też, że Falconi realizował projekt architekta kaplicy – Wincentego Petroniego⁴⁹⁸, który został sprowadzony do Krosna specjalnie do tego zamówienia⁴⁹⁹. Temu ostatniemu przypuszczeniu przeczy wzmianka w diariuszu Oświęcimskim, mówiąca że Petroni przebywał w Krośnie „kwoli niektórym fabrykom”⁵⁰⁰. Monograficzne opracowanie poświęcił kaplicy Zdzisław Gil, który omówił jej dzieje i przedstawił wyniki badań konserwatorskich⁵⁰¹.

Stanisław Oświęcim podjął decyzję o budowie kaplicy w związku ze śmiercią przyrodniej siostry Anny w styczniu 1647 r. Kamień węgielny poświęcono 2 v 1647, a prace budowlane ukończono 8 x⁵⁰². Na początku tego miesiąca fundator osobiście pojechał po sztuczownika do Klimontowa, a następnie w Leszczkowie zawarł z nim kontrakt na wykonanie dekoracji podczas nadchodzącej zimy. W następnych

492 Zob. Weber 1998. Tam przegląd starszej literatury na ten temat.

493 Szajnocha 1853, s. 65.

494 Nycz 1873, s. 22–26, 43–47.

495 Antoniewicz 1910, s. 11.

496 Bochnak 1925, s. 16; zob. Oświęcim 1907, s. 207–208.

497 Gajewski 1993, s. 78.

498 Karpowicz 2002 a, s. 195.

499 Karpowicz 1983, s. 112.

500 Oświęcim 1907, s. 156.

501 Gil 1995.

502 Antoniewicz 1910, s. 11; Gil 1995, s. 329.

tygodniach Oświęcim pozostał w swej podkrośnieńskiej posiadłości „pilnując i doglądając sam fabryki kaplicznej, aby w niej erroru jakiego nie było”⁵⁰³. Taka droga zatrudnienia artysty świadczy zarówno o jego znacznej sławie i wysokiej pozycji, jak i o wyrafinowanym guście i znanstwie zleceniodawcy, który był wykształconym podróżnikiem, dyplomatą i dworzaninem Władysława IV.

50.1 Artykulację wnętrza przeprowadzono za pomocą narożnych, przełamanych pilastrów kompozytowych podtrzymujących pełne, wyłamane nad nimi belko-

50.2 wanie o fryzie ozdobionym liściastą wicią (na ścianie wejściowej), rozwijającą się po bokach centralnie umieszczonego kwiatonu, wzbogaconą o charakterystyczny motyw strąków i wyrastających z niej dziecięcych twarzy. Na ścianach bocznych umieszczono pośrodku uskrzydłone główki przybrane chustami, a po ich bokach

50.3 panoplia skomponowane z bębnow, chorągwi, armat i elementów zbroi. Arkadę wejściową i wnęki okienne obramiono profilowaną listwą, ich wnętrza ozdobiono wykrojowymi płycinami, a nad wejściem i w ścianach tarczowych dodatkowo liściastą rozetą w podniebiu. Pod oknami w ścianach bocznych umieszczono główki przybrane chustami, odpowiadające tym na fryzie powyżej. Po bokach wejścia i dolnych okien wkomponowano uszakowe płyciny, pod którymi znajdują się marmurowe tablice w delikatnych kartuszowych obramieniach ujętych od dołu skrzydlatymi główkami, a po bokach palmetami. Tablice zawierają podpisy identyfikujące postaci przedstawione na olejnych portretach zawieszonych w płycinach oraz kolejne wersety sekwencji z mszy żałobnej. Powyżej umieszczono bar-

50.4 dziej plastyczne kartusze z herbami⁵⁰⁴ podtrzymywane przez aniołki i zwieńczone hełmami, spod których spływają liściaste labry. Nad wejściem znajduje się figu-

50.5 ra tronującej *Madonny z Dzieciątkiem*, opierającej stopy na półksiężycu otoczonym przez schematycznie ukazane obłoki. Maria, odziana w długi, bogato udrapowany płaszcz, w prawej ręce trzyma berło, a lewą podtrzymuje Dzieciątko. Koronę nad

50.6 jej głową unoszą dwa aniołki umieszczone powyżej, w partii fryzu.

Glify okien i odpowiadające im wnęki w górnej części kaplicy ozdobiono analogicznie jak w kondygnacji dolnej. Ich obramienia otaczają wywinięte na nie wydłużone kartusze oraz wić roślinna. W pendentywach umieszczono perforowane kartusze o długich rozcięciach i wydatnych wolutach. Pod nimi ustawiono wciśnięte w naroża figurki puttów w zróżnicowanych pozach, a do ich górnych

503 Oświęcim 1907, s. 207–208.

504 Herby odnoszące się również do osób na portretach zidentyfikował Antoniewicz 1910, s. 33–34, co powtórzył za nim Gil 1995, s. 337–338.

pasów podwieszono oderwane od ściany chusty podtrzymujące kwiatowo-owocowe girlandy.

50.7 Czaszę kopuły, oddzieloną wydatnym gzymsem, podzielono na sześć pól obramionych listwą. Wypełniają je kartusze o wydatnych wolutach, częściowo zaoblonych i pokrytych liściastym ornamentem. U dołu kartusze ozdobiono skrzydlatymi główkami i groteskowymi maskami. Te ostatnie zastosowano też w górnej części do dekoracji wolut łączących większe kartusze dolne z mniejszymi powyżej. Sploty sąsiednich kartuszy łączą zawieszane na chustach grube girlandy, do których podwieszono kolejne pęki owoców i warzyw. Powyżej umieszczono figury aniołków trzymających na głowach kosze z owocami. Postaci ukazane w różnorodnych, czasem bardzo skomplikowanych tanecznych pozach, stoją na wolutach kartuszy i trzymają się ich rękami. Otwór latarni otoczono wicią, której sploty łączą udrapowane chusty z frędzlami. W czaszy nakrywającej ją kopułki przedstawiono *Gołębicę Ducha Św.*

Dekoracja zwraca uwagę elegancką i przemyślaną kompozycją oraz dobrym poziomem wykonania, zwłaszcza w partiach ornamentalnych. Rzeźbę figuralną cechuje przestylizowana anatomia i prymitywny, niemal karykaturalny typ fizjonomiczny, rażący zwłaszcza w wizerunku *Madonny*. Jednakże nagie postacie aniołków w czaszy i pendentywach kopuły wyróżniają się ze względu na zróżnicowane pozy, oddane wprawdzie bez poprawności anatomicznej, ale w swobodnym, wirtuozerskim modelunku. Świadczą one, że autor dekoracji był nie tylko wybitnym ornamentalistą, ale posiadał również wysokie kompetencje jako figuralista.

Dotychczasowi badacze wielokrotnie podkreślali wartości architektoniczne dekoracji⁵⁰⁵, co doprowadziło do uznania Petroniego za jej projektanta⁵⁰⁶ lub postawienia tezy o współpracy architekta i sztukatora⁵⁰⁷. Związek kompozycji architektonicznej z rzeźbiarską ogranicza się jednak w zasadzie do opracowania w stiuku raczej banalnych podziałów architektonicznych wnętrza. Brak innej artykulacji może sugerować, że ozdobienie wnętrza stiukiem przewidziano już na etapie budowy. Zaprojektowanie całej dekoracji przez Petroniego należy jednak wykluczyć, ponieważ Falconi zastosował bardzo zbliżoną kompozycję w Podkamieniu, gdzie zatrudniono go zapewne kilka lat wcześniej. Również tezę o współpracy architekta i sztukatora należy odrzucić, ponieważ ten ostatni został zaangażowany w momencie ukończenia prac budowlanych, nie mógł więc mieć wpływu na architekturę kaplicy.

505 Gajewski 1993, s. 78.

506 Karpowicz 2002 a, s. 195.

507 Gil 1995, s. 47–48.



50.1. Wnętrze od pn.



50.2. Fragment dekoracji fryzu



50.3. Fragment dekoracji fryzu



50.4. Kartusz z herbami



50.6. Fragment fryzu nad rzeźbą Matka Boska



50.5. Rzeźba Matka Boska



50.7. Kopia



50.8. Rzeźba w pendentywie



50.9. Rzeźba w kopule

51. Książ Wielki, kaplica pałacowa p.w. śś. Piotra i Zofii⁵⁰⁸

2. ćw. w. XVII (?)

Dekorację wzmiankowano w *Katalogu zabytków* bez określenia jej datowania⁵⁰⁹. Andrzej Fischinger wspomniał o niej na marginesie monografii poświęconej twórczości Santiogo Gucciego uznając, że powstała na początku w. XVII i wykazuje bliskie analogie ze stiukami w zamku wawelskim⁵¹⁰.

Jedyne informacje na temat budowy pałacu pochodzą z napisu fundacyjnego, według którego budowlę wzniesiono w l. 1585–1595. W następnym stuleciu rezydencja ta była, obok zamku w Pińczowie, jedną z głównych siedzib Myszkowskich⁵¹¹.

Kaplicę urządzono w wolno stojącym pawilonie po pn. stronie dziedzica, wzniesionym na rzucie prostokąta z trójboczną apsydą i poprzedzonym parawanowym kolumnowym portykiem. Narożniki wnętrza opięto przełamanyymi pilastrami toskańskimi, na ścianie ołtarzowej zastąpionymi przez wyłamania zredukowanego belkowania, wygiętego nad otworami. Bogatsza dekoracja znajduje się na pd. ścianie tarczowej. Jej centrum stanowi obramienie marmurowej tablicy dedykacyjnej (być może starszej), którą ujęto w profilowaną ramę trzymaną przez dwie hermy wyrastające z liści, u dołu połączone za pomocą chust przewieszonych przez groteskową maskę przybraną wstążkami o rozdwojonych końcach, a u góry cienkimi pasami kartusza zwiniętego w duże woluty i ozdobionego cekinami. Po bokach umieszczono dwa obramienia z owalnymi marmurowymi płytami. Pola powyżej nich ozdobiono liściastą wicią z motywem groteskowych figurek ludzkich. Tym ornamentem wypełniono również płyciny w rozglifieniu okrągłego, obecnie ślepego okienka w szczycie ściany.

Skromna dekoracja, mimo nienajlepszego wykonania, odznacza się oryginalną kompozycją i ornamentyką. Jej datowanie jest bardzo trudne do ustalenia. Oprócz ornamentów przypominających wnętrza wawelskie – takich jak postaci wyrastające z wici roślinnej – zastosowano w niej również przełamane pilastry i fragmenty kartusza o splotach ozdobionych cekinami, które przemawiałyby raczej za datowaniem późniejszym niż zaproponowane przez Fischingera.



51.1. Ściana pd.

508 Za informacje o tej dekoracji dziękuję dr. Wojciechowi Walanusowi i mgr. Krzysztofowi Czyżewskiemu.

509 *Katalog zabytków...* 1953, s. 18.

510 Fischinger 1969, s. 23, 121, przyp. 73.

511 Fischinger 1969, s. 18.

52. Kurozwęki, kaplica Lanckorońskich przy kościele par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny i św. Augustyna
ok. 1701 (?)

Dekoracja kaplicy nie była dotychczas szerzej analizowana i nawet czas jej powstania jest trudny do ustalenia. Według ks. Jana Wiśniewskiego fundatorką kaplicy była Jadwiga z Tarłów, żona Jana Kazimierza Lanckorońskiego, a budowlę wzniesiono w r. 1697⁵¹². Autorzy *Katalogu zabytków* stwierdzili, że kaplica i jej portal powstały w 1., a stiuki w 2. poł. XVII w.⁵¹³ Adam Miłobędzki datował kaplicę na ok. r. 1676⁵¹⁴.

Powodem datowania budowy kaplicy na r. 1697 stała się zapewne inskrypcja na wsch. pilastrze jej pd. elewacji⁵¹⁵. Za datowaniem budowli przyjętym w *Katalogu zabytków* przemawiają natomiast formy dekoracji kamieniarskiej, złożonej z drobno rzeźbionych kapiteli pilastrów, latarni opiętej wolutami i obramień okiennych o glifach ozdobionych kasetonami z rozetami i boniowaniem, we wnętrzu ujętych w uszakowe obramienia. Monumentalny kolumnowy portal z fragmentami przyczołka może natomiast pochodzić z późniejszej fazy. Czas powstania dekoracji sztukatorskiej nie jest znany, ale ważną przesłanką do jej datowania są umieszczone na sklepieniu herby odnoszące się zapewne do Jana Kazimierza Lanckorońskiego i jego żony – Jadwigi z Tarłów. Na tę parę wskazują również herby na antependium ołtarza gł. kaplicy, noszącym datę 1701. Możliwe, że odnosi się ona do całości prac w mauzoleum, które objęły też wykonanie dekoracji sztukatorskiej. Nastawa, z wykonanymi w stiuku figurami aniołów i zwieńczeniem ozdobionym obłokami i figurkami puttów powstała zapewne później niż dekoracja kopuły. Możliwe, że wykonano ją niedługo przed konsekracją trzech ołtarzy w kaplicy, która odbyła się w r. 1728⁵¹⁶.

*

52.2 Dekoracja sztukatorska wnętrza rozpoczyna się w pendentywach, gdzie umieszczono ukazane frontalnie i statycznie postaci aniołów, odzianych tylko w miętko

512 Wiśniewski 1929, s. 133.

513 *Katalog zabytków...* 1957, s. 29.

514 Miłobędzki 1980, s. 248.

515 Napis ten pierwotnie brzmiał zapewne „EXTRUCTUM / AD PARTU VIRGI / NIS / [ANNO] 1697 / DIE (...)”. Obecnie jest jednak poważnie zniekształcony, przez co nie można go uznać za w pełni wiarygodne źródło. Wątpliwości budzi też jego umieszczenie w mało eksponowanym miejscu, nietypowym dla inskrypcji fundacyjnej.

516 Wiśniewski 1929, s. 132.

52.1 drapowane perizonia, trzymających na głowach kosze z owocami. Z czaszy kopuły wydzielono osiem trapezoidalnych pól o ćwierćkolistym wciętych górnych narożnikach. Rozdzielono je pasami dekoracji roślinnej w formie wykonanych za pomocą sztancy niewielkich kolistych festonów z owoców i liści lub kwiatów i girland. Powyżej, wokół otworu latarni, we wciętych narożnikach pól umieszczono również 52.3 prefabrykowane główki aniołków. W pola wpisano owalne obramienia w grubych, zwartych, ozdobionych chrząstkami kartuszach, przybranych od dołu w bujne kwiaty i liście, a od góry w obfite kwiatowe girlandy połączone z sobą i otaczające 52.4 całe wnętrze. Między górnymi splotami kartuszy umieszczono niewielkie uskrzydłone główki na tle muszli, a ponad nimi owalne tarcze herbowe ujęte w ulistnione gałązki lub małżowinowo-chrząstkowe kartusze.

Możliwe, że nietypowa kompozycja sztukaterii oparta o podział czaszy na pola, w których umieszczono owalne ramy, przeznaczone zapewne do wypełnienia malowidłami, bazuje na wcześniejszej dekoracji, pochodzącej z czasu budowy kaplicy⁵¹⁷. Równie nietypowa jest dekoracja figuralna ograniczona do umieszczonych w pendentywach figur o nieproporcjonalnych ciałach i sztucznych pozach. Ornamentyka łączy tradycyjne małżowinowo-chrząstkowe obramienia z bujną dekoracją kwiatową i gufrowanymi wstążkami o stylizacji charakterystycznej już dla pocz. w. XVIII. Do archaicznych cech dekoracji, świadczących o tradycjonalizmie autora stiuków, należy też obfite użycie monottonnych prefabrykatów. W przeciwieństwie do nich ornamenty roślinne tworzące główny akcent tej sztukaterii opracowano bardzo starannie i z dużą precyzją, czym dekoracja kurozwęcka wyraźnie różni się od innych prowincjonalnych dzieł końca XVII w.

52.5 Stiukowa dekoracja ołtarza zdecydowanie różni się od ozdób w czaszy i pendentywach. Figury w ołtarzu, spowite w draperie o drobnych, ostro łamanych 52.6 fałdach, rażą wprawdzie nieproporcjonalną anatomią i karykaturalnymi rysami twarzy, ale są znacznie bardziej plastyczne od postaci aniołów z koszami. Możliwe, 52.2 że współcześnie z wykonaniem tej nastawy wejście do kaplicy ozdobiono portalem, 52.7 choć nie można też wykluczyć, że do starszej struktury dodano jedynie stiukowy kartusz z herbami Zadora i Topór, ujęty liśćmi palmowymi, a także skrzydlate główki na fryzie.

517 Taką kompozycję zastosowano w czaszy kopuły kaplicy Żurowskich przy kościele par. w Nowym Korczyniu, ukończonej zapewne przed r. 1629 (w tym roku wykonano znajdujący się w niej ołtarz – zob. *Katalog zabytków...* 1957, s. 39).

Wybitniejszym dziełem jest scagliolowe antependium ołtarza gł. kaplicy, sygnowane przez Francesca Torianiego⁵¹⁸ i będące jego trzecim ujawnionym dziełem (obok dwóch podobnych prac w krakowskim kościele Mariackim)⁵¹⁹. Artysta ten został wypromowany na jednego z najistotniejszych i najbardziej wszechstronnych twórców I. poł. w. XVIII przez publikację Mariusza Karpowicza, który w sposób zupełnie niewiarygodny rozbudował 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 liczbę projektów małej architektury⁵²⁰. Znalazła się wśród nich znaczna liczba awangardowych dzieł powstałych pomiędzy krakowskim okresem twórczości Baltazara Fontany a przybyciem Franciszka Placidiego. Ta próba przedstawienia *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 działalności tego ostatniego rzeźbiarza jako projektanta, której Toriani miałby być kontynuatorem. Z przytoczonego przez Karpowicza tekstu elogium ku czci Torianiego nie wynika, że pracował on w kościele św. Anny pod kierunkiem Fontany, co sugeruje warszawski badacz. Ponadto niektóre elementy wystroju kolegiaty akademickiej, wskazane jako analogie dla domniemanych dzieł scagliolisty, nie zostały wykonane ani zaprojektowane przez Fontanę. Przypuszczenie, że Toriani pracował kiedyś pod kierunkiem tego rzeźbiarza nie jest więc zasadne.



52.1. Kopia

518 Umieszczona w prawym dolnym rogu, częściowo zatarta sygnatura brzmiała zapewne „Francisc, Turyani fecit” bądź „sculpsit”.

519 Są nimi 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 Ambroży Grabowski 1850, s. 167. Drugie, wykonane zapewne na zlecenie tego samego fundatora (o czym świadczą umieszczone na obu dziełach inicjały „SA”), przypisał Torianiemu Karpowicz 1999a, s. 26. Nieznany dotychczas źródłem informacji o autorstwie pierwszego antependium jest sygnatura „Franciscus Toriani sculpsit 1704”.

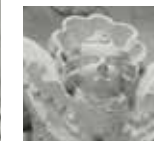
520 Por. Karpowicz 1999a, s. 19–37. Są to ołtarze w Iłży, Imbramowicach, Mokrsku, Kielcach, Krakowie, Rakowie, Pińczowie, Skaryszewie, Suchej Beskidzkiej i Zielonkach. Wskazane przez Karpowicza podobieństwa między tymi dziełami nie dowodzą wspólnego autorstwa ich projektów, ale raczej wykorzystania przez snycerzy zbliżonych wzorów graficznych. Na temat Torianiego zob. Danowska 2008 i Skrabski 2008, s. 96.



52.2. Rzeźba w pendentywie



52.3. Fragment dekoracji kopuły



52.4. Fragment dekoracji kopuły



52.5. Ołtarz



52.6. Rzeźba w ołtarzu



52.7. Portal

53. Lublin, kaplica Jana Symeona Olelkowicza Słuckiego p.w. św. Stanisława Kostki przy kościele Jezuitów p.w. śś. Janów l. 40 XVII w. (?)

Dzieje budowy kościoła i kolegium jezuickiego w Lublinie zostały dość dokładnie zbada- dane dzięki pracom archiwalnym Ludwika Zalewskiego, Bronisława Natońskiego i Jerzego Paszندی⁵²¹, ale podstawowe informacje na temat dekoracji sztukatorskiej świątyni wciąż pozostają przedmiotem spekulacji. Sugestia o podobieństwie stiuków do prac Falconiego, wyrażona początkowo bardzo ostrożnie, była powtarzana ze stopniowo rosnącą pewnością, aż zmieniła się w pewną i ugruntowaną atrybu- cję. Jej początek sięga czasu, gdy Marian Morelowski, zwiedzając kościół w towa- rzystwie Zalewskiego, doradził mu zapoznanie się z pracą Bochnaka o Falconim, ponieważ z daleka dostrzegł pewne podobieństwo stiuków w kaplicy do dzieł tego artysty. Spostrzeżenie to stało się przyczyną zabawnego nieporozumienia i tylko dlatego zostało opublikowane w formie krótkiego sprostowania⁵²². Zapewne na jego podstawie Wiktor Ziń uznał, że stiuki można powiązać z warsztatem Falconiego, twierdząc, iż taki pogląd wyraził Morelowski⁵²³. Natoński przypuszczał, że Falconi wykonał dekoracje przeciwległej kaplicy pw. Niepokalanego Poczęcia Najśw. Marii Panny, znane jedynie z niezbyt precyzyjnego opisu⁵²⁴, a Paszenda uznał go za de- koratora obydwu kaplic, wskazując na zbliżoną kompozycję stiuków zachowanych i nieistniejących oraz zatrudnienie artysty w krakowskim kościele zgromadze- nia⁵²⁵. Tezę o jego autorstwie przyjął także Jerzy Łoziński⁵²⁶. Dość osobliwe stano- wisko zajął Mariusz Karpowicz, który uznał Falconiego za autora niezachowanej dekoracji sztukatorskiej kościoła⁵²⁷, ale później opowiedział się przeciwko przypi- saniu mu dekoracji kaplicy Olelkowicza⁵²⁸. Ostrożniej wypowiedział się jedynie Adam Miłobędzki, uznając sztukaterię za przykład oddziaływania twórczości Falconiego⁵²⁹.

521 Zalewski 1947, Natoński 1967, Paszenda 1968 a, Paszenda 1977.

522 Morelowski 1949.

523 Ziń 1961, s. 93.

524 Natoński 1967, s. 124, przyp. 216. Według opisu, w czaszy kopuły znajdowały się cztery malowidła w stiukowych obramieniach, pomiędzy którymi, podobnie jak między oknami latarni, umieszczono postaci aniołów. Dopełnienie dekoracji stanowiły girlandy z owoców i kwiatów.

525 Paszenda 1968 a, s. 172.

526 Łoziński 1973, s. 174.

527 Karpowicz 1983, s. 100.

528 Karpowicz 2002 a, s. 196.

529 Miłobędzki 1980, s. 221.

Zbigniew Wojtasik w monograficznym opracowaniu sztukaterii kaplicy przyjął tezę o autorstwie Falconiego⁵³⁰. Oparł się on na sugestii Karola Majewskiego i Józefa Wzorka, którzy wskazali na podobieństwo dekoracji lubelskiej kaplicy Tyszkiewiczowskiej i figur w prezbiterium kościoła Brygidek, a także opublikowanej przez nich informacji o zatrudnionych tam rzeźbiarzach. Z trudnego do weryfikacji przekazu wynika, że w l. 1635–1642 dla tego zgromadzenia pracował Wawrzyniec Korsz, określony jako *statuarius*, Konrad Majer – *sculptor* i snycerz oraz drugi *sculptor* – Jan⁵³¹. Wojtasik uznał ich za członków warsztatu Falconiego, którzy mieli pracować także w kaplicy Olelkowicza. Porównując układy postaci, rysy twarzy i fryzury doszedł do wniosku, że postaci w kaplicy i kościele Brygidek wykonał ten sam sztuka-
tor, który był również autorem figur w kaplicy Tyszkiewicza. Jego zdaniem był to Wawrzyniec Korsz, a chcąc pogodzić ten wniosek z wcześniejszą atrybucją kaplicy Tyszkiewiczowskiej Falconiemu, Wojtasik uznał Korsza za głównego wykonawcę figur w jego warsztacie. Sam Falconi miał zaprojektować dekorację, a także wykonać w kaplicy olelkowiczowskiej kartusze i inne partie ornamentalne. Zdaniem tego autora również Konrad Majer i Jan mieli pracować przy dekoracji kaplicy⁵³². Sztukateria bywała różnie datowana. Paszenda określił jej powstanie na czas pomiędzy r. 1634 a 1644⁵³³, Łoziński na l. 30. w. xvii⁵³⁴, Miłobędzki na czas po r. 1633⁵³⁵, a Wojtasik uznał, że prace rozpoczęto po 1633, ale nie później niż ok. r. 1635⁵³⁶. Ostatnio ks. Jan Nieciecki poświęcił osobne opracowanie ikonografii malowideł w czaszy kaplicy⁵³⁷.

Już w r. 1596 wdowa po Janie Symeonie Olelkowiczu – Zofia z Mieleckich, będąca wtedy żoną Jana Karola Chodkiewicza – zobowiązała się do wzniesienia kaplicy z przeznaczeniem na mauzoleum swego pierwszego męża⁵³⁸. Możliwe, że budowa kaplicy w stanie surowym była ukończona już w r. 1604⁵³⁹. W r. 1609 rozpoczęto

530 Wojtasik 1989.

531 Majewski, Wzorek 1969, s. 130.

532 Wojtasik 1989, s. 213–215.

533 Paszenda 1968 a, s. 172.

534 Łoziński 1973, s. 174.

535 Miłobędzki 1980, s. 221.

536 Wojtasik 1989, s. 205.

537 Nieciecki 2009. Zaproponowane przez tego badacza datowanie malowideł na l. 30. lub 40. w. xvii zostało oparte na przesłankach ikonograficznych. Jednak ich obecna forma, zwłaszcza jasna kolorystyka oraz niektóre szczegóły, takie jak koliste obłoki i ornamentyka mebli przedstawionych w niektórych scenach, sugerują datowanie na w. xviii.

538 Natoński 1967, s. 120, przyp. 203.

539 Łoziński 1973, s. 173.

wykładanie ścian kaplicy marmurem, a w r. 1615 ukończono pierwszą fazę dekoracji. Należą do niej zdobienia do wysokości gzymsu wieńczącego kondygnację dolnych ścian tarczowych, a także fryz ze skrzydlatych główek u podstawy latarni⁵⁴⁰. Prace przerwano zapewne w r. 1618, w związku ze śmiercią fundatorki⁵⁴¹. W l. 1630–1631 w kaplicy ustawiono ołtarz⁵⁴². W r. 1633 Abraham i Zofia ze Sztemberku Leszczyńscy przekazali 2000 złp „na kaplicę”, co Wojtasik odniósł do wykonania sztukaterii⁵⁴³. Przeciwnie oratorium poświęcono w r. 1644. Sporządzono wtedy jego opis, uwzględniający również dekorację sztukatorską. Składały się na nią obramienia czterech malowideł i postaci aniołów⁵⁴⁴. Dekorację tę zniszczył prawdopodobnie wielki pożar kościoła w r. 1752⁵⁴⁵, który szczęśliwie oszczędził mauzoleum Olelkowicza⁵⁴⁶.

*

Kaplicę, wzniesioną na rzucie ośmioboku, zwieńczono kopułą wspartą na dwóch kondygnacjach pendentywów i ścian tarczowych. Niższa, stanowiąca przejście od ośmioboku do koła, została w pierwszej fazie ozdobiona kamiennymi kartuszami i malowaną groteską oraz zwieńczona wydatnym gzymsem. Wyższą wzniesiono na rzucie kwadratu o zaoblonych narożnikach, którego proste odcinki stanowią podstawy ścian tarczowych, ujętych w bogato profilowane, listwowe obramienia, a z wygiętych wyprowadzono pendentywy, tworząc oparcie dla gzymsu założonego na rzucie okręgu o krótszym obwodzie niż dolny. W tak ukształtowanych żagielkach umieszczono mięsiste kartusze o uszach z łukowatą perforacją, rozcięte w pasy zakończone wydatnymi wolutami, na których ustawiono figury aniołów na niewielkich postumentach. Postaci mają rozłożone skrzydła i ręce, którymi podtrzymują kartusze⁵⁴⁷. W czaszy wydzielono listwami cztery pola, rozdzielone przez hermowe półpostacie aniołów ze złożonymi do modlitwy rękami i skrzydłami rozpostartymi wokół otworu latarni. Ich podstawę stanowią małżowinowochrzęstkowe zwoje, spod których zwieszają się owocowe festony na poskręcanych chustach. Wewnątrz pól umieszczono kartusze z malowidłami, u góry wywinięte

540 O jego przynależności do I fazy dekoracji świadczą przede wszystkim formy główek, zbliżone do zdobiących dolną kondygnację tamburu.

541 Natoński 1967, s. 122.

542 Łoziński 1973, s. 174.

543 Wojtasik 1989, s. 205.

544 Natoński 1967, s. 123–124. Tekst opisu przytacza Paszenda 1968 a, s. 171–172.

545 Natoński 1967, s. 124.

546 Wojtasik 1989, s. 206.

547 W kartuszach znajdują się obecnie malowane hierogramy oraz herby Rzeczypospolitej i Dąbrowa – odnoszący się do osoby patrona.

na obramienia i ozdobione główkami, a u dołu przybrane girlandami i zachodzące na obramienia ścian tarczowych. Ich cienkie, wydłużone pasy po bokach zwijają się na końcach w drobne wolutki, a u dołu w większe ślimacznice, na których 53.4 umieszczono drobne figury siedzących aniołów, trzymających się splotów kartuszy. Latarnię zdobią osiemnastowieczne malowidła.

Dekorację skomponowano z motywów stosowanych również przez Falconiego, które były jednak powszechne w czasach, kiedy tworzył ten artysta, a sposób ich opracowania wyraźnie różni to dzieło od jego prac. Najbardziej zbliżone są kartusze w pendentywach, ale już obramienia w czaszy są bardziej zwarte, a ich boczne rozcięcia drobniejsze i jakby ściśnięte. Także festony na chustach wymodelowano bardziej jednostajnie i jakby mniej starannie niż w pracach tego sztukatora. Odmierna od dzieł Falconiego jest rzeźba figuralna, w kaplicy olelkowiczowskiej modelowana poprawnie, lecz bardzo statycznie i monotennie. Przypuszczenia o udziale Falconiego w wykonaniu tej dekoracji należy więc zdecydowanie odrzucić. Jak słusznie zauważył Wojtasik, fizjonomia i fryzury łączą je z figurami

105 na sklepieniu kościoła Brygidek, jednakże wyraźnie niższy poziom artystyczny, uproszczony modelunek i mniej naturalne pozy, a wreszcie zupełnie inne opracowanie piór, każą widzieć w tej ostatniej dekoracji raczej naśladownictwo stiuków kaplicy olelkowiczowskiej niż dzieło tego samego artysty⁵⁴⁸. Z tego powodu trzeba odrzucić hipotezę o autorstwie Korsza, która nawet w przypadku dekoracji brygidkowskiej nie jest wystarczająco udokumentowana. Również spekulacje na temat jego związków z Falconim są zupełnie bezpodstawne. Niewiarygodne jest też uznanie za pracę tego sztukatora niezachowanej dekoracji nawy, podobnie jak przypuszczenie o wspólnym autorstwie stiuków w obydwu kaplicach przyprezbiterialnych, oparte jedynie na podstawie zdawkowego opisu. Takiemu rozumowaniu stanowczo przeczy przykład krakowskiego kościoła Jezuitów pokazujący, że ten sam warsztat wcale nie musiał dekorować obu odpowiadających sobie sklepień.

Datowanie stiuków musi niestety pozostać w sferze spekulacji. Proponowane przez Wojtasika związanie darowizny Leszczyńskich z wykonaniem sztukaterii nie da się jednoznacznie potwierdzić ani obalić. Najistotniejszą przesłanką jest zastosowanie ornamentu małżowinowo-chrząstkowego o raczej wczesnej, dość ostrej redakcji, wskazującej na l. 40.

548 W prezbiterium kościoła Brygidek figury ewangelistów i aniołów, a także bardziej plastyczne ornamenty zostały dodane do listwowej dekoracji autorstwa Jana Wolffa (Kurzej 2006).



53.1. Kopia

53.2. Fragment dekoracji kopuły



53.3. Fragment dekoracji kopuły



53.4. Fragment dekoracji kopuły



54. Lublin, kaplica Janusza Tyszkiewicza Łohojskiego p.w. św. Krzyża przy kościele Dominikanów p.w. św. Stanisława

Jan Chrzyciel Falconi, przy udziale członka warsztatu Mistrza tarłowskiego, 1654–1658

Pokrewieństwo stiuków w kaplicy z łańcuckim dziełem kręgu Falconiego zauważyła Alina Trojan⁵⁴⁹, a Janina Eustachiewicz zwróciła uwagę na wzmianki dotyczące wypłat „p. Baptiście stukatorowi” za wykonanie dekoracji wnętrza⁵⁵⁰. Wiadomość tę połączył z Falconim Henryk Gawarecki, który uznał litery *IBFS* umieszczone na ścianie pd. za sygnaturę tego artysty⁵⁵¹. Atrybucję podtrzymał Jerzy Kowalczyk, który przedstawił dekorację na tle innych prac wiązanych wtedy z Falconim i opublikował dotyczące jej archiwalia. Badacz ten omówił również stosunek dekoracji sztukatorskiej do architektury oraz jej odbiór przez widza znajdującego się we wnętrzu i poza nim. Kowalczyk wysoko ocenił wartości architektoniczne dekoracji oraz rzeźbę ornamentalną, podczas gdy partie figuralne – jego zdaniem znacznie gorsze – cechują się nieudolnym modelunkiem i błędami anatomicznymi⁵⁵².

Według Kowalczyka sztukator odgrywał dużą rolę w aranżacji wnętrza, gdyż zaprojektował podziały ścian, wyznaczając pola do wypełnienia malowidłami. Autor stiuków świadomie nie dostosował się do zróżnicowanej bryły wnętrza, starając się je ujednoczyć i zmonumentalizować. Dążył on do perspektywicznego włączenia kaplicy we wnętrze kościoła, aby stała się jego dominantą, podobnie jak w widoku zewnętrznym⁵⁵³. Ustalenia Kowalczyka przyjął Adam Miłobędzki, który uznał, że zatrudnienie Falconiego w Lublinie stanowiło odejście od tradycji artystycznej tego miasta, gdzie uprzednio wykonywanie dekoracji sztukatorskich powierzano miejscowym muratorom⁵⁵⁴. Pogląd o decydującej roli sztukatora w ukształtowaniu kaplicy przyjął również Mariusz Karpowicz, który uznał, że Falconi współpracował z Janem Cangerem przy jej budowie⁵⁵⁵. Tezę o autorstwie Falconiego przyjął również Jacek Gajewski⁵⁵⁶.

549 Wyniki jej nieopublikowanej pracy seminaryjnej obronionej na KUL w r. 1953 referuje

Kowalczyk 1962 a, s. 27.

550 Eustachiewicz 1958, s. 228.

551 Gawarecki 1959, s. 68.

552 Kowalczyk 1962 a, s. 36.

553 Kowalczyk 1962 a, s. 28–29, 33.

554 Miłobędzki 1980, s. 221, 309.

555 Karpowicz 1983, s. 75.

556 Gajewski 1993, s. 79.

Kaplicę na pomieszczenie relikwii Krzyża Św. wznoszono w l. 1645–1658, z fundacji Janusza Tyszkiewicza. Po jego śmierci budowę wspomogli siostra zmarłego Katarzyna Jelec oraz kasztelan sandomierski Stanisław Witowski. Prace murarskie, prowadzone pod kierunkiem Jana Cangerera, ukończono w r. 1653, a wiosną następnego roku rozpoczęto dekorowanie wnętrza, angażując w tym celu malarza Tomasza Muszyńskiego i sztukatora Baptystę, tożsamego zapewne z Falconim. W lutym 1654 r. ten ostatni artysta przybył do Lublina i zawarł umowę z ówczesnym przeorem konwentu – o. Janem Czesławem Bajerem, opiewającą na kwotę 1500 (zapewne złp), do której nie wliczono kosztu materiałów. Wykonanie dekoracji rozpoczęło zapewne od ram wypełnionych później obrazami sztalugowymi. Po przerwie spowodowanej okupacją miasta przez Rosjan prace prowadzono zapewne do r. 1658, którą to datę umieszczono na fryzie wraz z inicjałami odnoszącymi się najpewniej do ówczesnego przeora o. Waleriana Świdzkiego. W drugiej fazie powstały zapewne figury proroków i fresk ze sceną *Sądu Ostatecznego* wypełniający czaszę kopuły⁵⁵⁷.

Opublikowane przez Kowalczyka rachunki zawierają istotne informacje dotyczące organizacji pracy przy wykonaniu stiuków oraz użytych materiałów. Sztukatora sprowadził do Lublina jeden z braci, pełniący funkcję kantora. Artyście zapłacono za drogę 12 (zapewne złp) w lutym r. 1654. W lipcu i sierpniu tego roku zanotowano wydatki dla chłopów usługujących sztukatorowi, a w październiku zapłacono jego pomocnikom. Pierwszą ratę jego honorarium wypłacono w sierpniu 1654 r., a kolejne w maju, lipcu i sierpniu następnego roku. Od lutego do kwietnia 1654 r. płacono za drewno na rusztowania. W lutym i marcu 1654 r. kupowano wapno, a od lutego do sierpnia tego roku sprowadzano alabaster. W kwietniu kupiono drut, a w lipcu, październiku oraz w maju i czerwcu następnego roku znaczne ilości gwoździ używanych zapewne do mocowania sztukaterii. W lipcu 1654 r. zaopatrzoneo sztukatorów w smołę i olej, a także kupowano i naprawiano używane przez nich naczynia⁵⁵⁸.

Kaplicę wzniesiono na przedłużeniu prezbiterium kościoła, do którego otwiera się arkadą wybitą w jego wsch. ścianie. Jej podniebie podzielono listwami na płyciny wypełnione bujną wicią, kobiecymi głowami w diademach przybranych girlandami oraz groteskowymi torsami przechodzącymi w roślinną wicę. Dolna część wnętrza, zasłonięta ołtarzem pełniącym równocześnie funkcję przegrody chórowej⁵⁵⁹,

557 Kowalczyk 1962 a, s. 28–30.

558 Kowalczyk 1962 a, s. 41–42.

559 Najprawdopodobniej obecny ołtarz powtarza umiejscowienie i gabaryty pierwotnej nastawy (zob. Kowalczyk 1962 a, s. 29, przyp. 10).

nie ma dekoracji. Za pośrednictwem niewielkich pendentywów przechodzi ona w nieregularny ośmiobok o krótszych bokach diagonalnych. Jego narożniki opięto przełamany pilastrami, podtrzymującymi wyłamane nad nimi pełne belkowanie o wydatnym gzymsie, wydzielającym kondygnację owalnego tamburu, bez artykulacji pionowej. Kompozytowe pilastry kondygnacji dolnej, nieposiadające baz, zaczynają się dopiero powyżej odsadzki nad pendentywami. Na ich trzonach umieszczono reliefowe przedstawienia leżących aniołków w zróżnicowanych układach i pozach, unoszących *arma passionis*. W niewidocznych z zewnątrz narożach od strony zach. są to: włócznia, gąbka na kij, szata i kości do gry oraz sznur, mieszek i kielich. W przeciwległych narożach aniołki unoszą koguta, konew z misą do mycia rąk i bicz oraz drabinę, prześcieradło, młotek i obcęgi, a na pilastrach ujmujących ścianę wsch. dźwigają kolumnę z koroną cierniową oraz krzyż i gwoździe. Pola ścian między pilastrami mieszczą obrazy olejne w profilowanych ramach, przedstawiające *Ukrzyżowanie* (na ścianie wsch), po jego bokach *Zdjęcie z Krzyża* i *Złożenie do grobu*, a na ścianach bocznych – *Znalezienie* i *Podwyższenie Krzyża*. Pod obrazami umieszczono dekorację z wici roślinnych wyrastających z nagich skrzydlatych torsów, której towarzyszą inicjały „IBFS” na ścianie pd., a także „FVST” oraz data „A 1658” na ścianie wsch. Ornamentem wiciowym, wychodzącym z uskrzydłonych główek, ozdobiono też fryz belkowania.

W tamburze, ponad pilastrami, ustawiono półplastyczne figury proroków trzymających prefiguracje Krzyża i tablice lub asymetryczne kartusze z odnoszącymi się do nich cytatami z Pisma Św. Od prawej są to *Ezechiel*, *Jeremiasz*, *Salomon*, *Dawid*, *Mojżesz* i *Izajasz*. Ukazani w kontrapoście, jedną ręką potrzynują krzyże wzbogacone o symboliczne atrybuty nawiązujące do ich przepowiedni. Wymukłe ciała o wydłużonych kończynach, za wyjątkiem Dawida ubranego w zbroję, spowito w długie szaty o miękkich, równoległych fałdach. Twarze, zróżnicowane przez długość włosów i zarostu, mają stypizowane rysy o głęboko osadzonych oczach, długich prostych nosach i wydatnych ustach. Przestrzeń między figurami zajmują głębokie wnęki okienne, ujęte w bogato profilowane obramienia zwieńczone przez grube, plastyczne kartusze, zwinięte po bokach w duże spływy wolutowe, przechodzące w ornament liściasty. Nad arkadą wejściową umieszczono okrągłą płycinę z rzeźbiarskim przedstawieniem twarzy Chrystusa na *Chuście św. Weroniki*, ujętą od dołu w bujne liście, z których wyrastają drobno modelowane kwiaty, a od góry – w kartusz zwieńczony kobiecą główką. Po bokach znajdują się kartusze z herbami *Leliwa* – *Janusza Tyszkiewicza* i *Jastrzębiec* – *Stanisława Witowskiego*, podpisane

ich inicjałami i ujęte w ponacinane kartusze rozcięte w symetryczne pasy zakończone drobnymi wolutami. Powyżej umieszczono mniejsze i grubsze kartusze ujęte w groteskowe skrzydlate figurki, przechodzące w wic roślinną. Czasę kopuły wypełniono freskiem, ale ściany latarni otrzymały dekorację w stiuku złożoną z główek, kartuszy i owocowych girland.

Najbardziej charakterystycznym elementem dekoracji kaplicy jest rzeźba figuralna. Jej mankamenty wskazane przez Kowalczyka wydają się typowe dla sztuczniarza, który specjalizował się w drobniejszej rzeźbie ornamentalnej. Reliefy z aniołkami unoszącymi *arma passionis* wyróżniają się jednak umiejętnym różnicowaniem wysokości reliefu, odważnymi skrótami perspektywicznymi oraz swobodną i urozmaiconą kompozycją, co różni je od monumentalnych i raczej sztywnych postaci starców. Oba zespoły figur łączą dość płaskie i monotonne mięsiste draperie, a także regularne rysy dziecka i starca, charakterystyczne pomimo różnych typów fizjonomicznych.

Na autorstwo Falconiego wskazuje sposób opracowania motywów roślinnych, a także odciskane ze sztanc profile listwowych obramień, jednakże w rzeźbie ornamentalnej widoczne są też nowe cechy stylistyczne. Podczas gdy kartusze mieszczące herby – dość płaskie i ściśle symetryczne – są dobrze znane z jego wcześniejszych dzieł, grube, niesymetryczne obramienia trzymane przez proroków jawią się jako wyjątkowo nietypowe. Ponadto o dokooptowaniu przez Falconiego nowych współpracowników świadczy stosowanie ornamentu małżowinowego, z którego utworzono elementy kartuszy nadokiennych, zmiękczone i pofalowane elementy innych obramień oraz – w wersji wzbogaconej o chrząstkę – uszy dodane do kartusza nad *Chustą św. Weroniki*. Ten ostatni, bardzo specyficzny motyw, podobnie jak małżowinowe kartusze o grubych, plastycznych wolutach i asymetryczne kształty ornamentów, w Polsce są znane jedynie z prac warsztatu tarłowskiego. W Lublinie nie został jednak zatrudniony najwybitniejszy figuralista tej ekipy, ale ornamentalista pracujący w Tarłowie i Kazimierzu Dolnym, a zapewne także i w Gołębiu. Bardzo możliwe, że udział tego sztuczniarza lub może innych mniej zdolnych członków warsztatu tarłowskiego nie był ograniczony jedynie do wykonania ornamentów, ale odegrał też znaczną rolę w ukształtowaniu postaci. Wprawdzie zarówno kompozycja, jak i ikonografia obydwu zespołów figur nie pozwalają na wskazanie ich bezpośrednich odpowiedników, jednakże sama skala oraz reliefowy modelunek przedstawień aniołków i proroków bliższy jest dziełom warsztatu tarłowskiego niż Falconiego. Również rysy twarzy są bardziej wyraziste i staranniej opracowane niż we wcześniejszych dziełach królewskiego serwitara.



54.1. Wnętrze od pd. zach.

54.2. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.3. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.4. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.5. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.6. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.7. Płaskorzeźba na trzonie pilastra



54.8. Płaskorzeźba Jeremiasz



54.9. Płaskorzeźba Salomon



54.10. Płaskorzeźba Izajasz

54.11. Kartusz



54.12. Kartusz z herbem Janusza Tyszkiewicza

54.13. Płaskorzeźba Chusta św. Weroniki



54.14. Fragment dekoracji ściany wsch.

55. Ludwinów koło Krakowa, kościół p.w. św. Bartłomieja
Baltazar Fontana, ok. 1694 lub po 1695, a przed 1703

Kościół nie był dotychczas uwzględniany nawet w topograficznych inwentarzach zabytków. Jedyłą wzmiankę na jego temat podał Olgierd Zagórowski, który ustalił, że zbudowano go kosztem Mikołaja Ludwika Grabiańskiego ok. r. 1694⁵⁶⁰.

Pomimo skromnych rozmiarów kościół posiada bardzo ambitny program przestrzenny. Składa się z kwadratowej nawy o niezwykle wysmukłych proporcjach, którą wraz z półkolistą apsydą wyniesiono jeszcze na obszernej krypcie, oraz zakrystii i kruchty⁵⁶¹. Dekoracja sztukatorska wypełnia konchę apsydy. W jej centrum ukazano Gołębicę Ducha Św. na tle glorii promienistej otoczonej przez chmurki i uskrzydłone główki, a ponad nią wyłaniającą się z obłoków postać Boga Ojca w rozwianej szacie, trzymającego w lewej ręce glob, a prawą unoszącego w geście błogosławieństwa. Dłonie i twarz mogły zostać nieco zdeformowane podczas prac konserwatorskich, na autorstwo Fontany wskazują jednak rysy twarzy i sposób modelowania włosów główek anielskich, charakterystyczny dla prac tego sztuka-
55.2 tóra, a także swobodne i dekoracyjne udrapowanie szaty Boga Ojca.

Biorąc pod uwagę autorstwo Fontany, możnaby datować dekorację na okres jego działalności w Krakowie. Nie można jednak wykluczyć, że Fontana pracował w Ludwinowie już około r. 1694, a więc przed zaangażowaniem go do prac w kościele św. Anny. Grabiański mógł sprowadzić go do Ludwinowa z niedalekiej Wieliczki, gdzie artysta pracował już w r. 1693. Taka interpretacja świadczyłaby o guście fundatora kościoła i jego dobrej orientacji w kwestiach artystycznych.

Tajemnicza pozostaje funkcja kościoła oraz geneza jego nietypowego układu przestrzennego. Zbliżony kształt nadano kościołowi w Jeleniu koło Jaworzna, wzniesionemu również z fundacji Grabiańskiego i konsekrowanemu w r. 1690⁵⁶². Podobieństwo obu budowli sugeruje, że fundator miał decydujący wpływ na ich ukształtowanie.

560 Zagórowski 1960, s. 464.

561 Te dwa ostatnie aneksy zapewne istniały już w pierwotnej koncepcji budowli, ale zostały wtórnie przekształcone i powiększone. Pierwszy był niezbędny ze względów funkcjonalnych, a na obecność drugiego wskazuje zach. wejście do krypty, ujęte w piaskowcowe obramienie z czasu budowy kościoła, dostępne za pośrednictwem otworu w posadzce kruchty. Zewnętrzne rozwiązanie przykrycia apsydy w formie półkropki z połową latarni wywodzi się zapewne z krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła, a wcześniej zostało ono zastosowane w Czarnicy.

562 Zob. Zagórowski 1960, s. 464, Katalog zabytków... 1952, s. 17. W tych opracowaniach podano informację o poświęceniu kościoła w r. 1691, natomiast według napisu na tablicy fundacyjnej został on konsekrowany przez biskupa Małachowskiego 5 XI 1690.



55.1. Koncha apsydy



55.2. Fragment dekoracji

56. Lwów, kaplica Boimów p.w. Męki Pańskiej (Ogrójcowa)
ok. 1611

Budowla uznawana za jeden z najważniejszych lwowskich zabytków i traktowana jako symbol sztuki tego miasta od dawna budziła zainteresowanie badaczy. Ponieważ jednak zbyt rzadko podchodzili oni krytycznie do wniosków poprzedników, wokół kaplicy narosło wiele nieporozumień. Dotyczy to zwłaszcza kwestii autorstwa, do której nie odnoszą się żadne znane przekazy archiwalne⁵⁶³. Władysław Łoziński uznał za jej głównego twórcę Hanusza Szolca, jednak – jak sam stwierdził – „nie mógł się oprzeć pokusie” przypisania Janowi Pfisterowi części dekoracji figuralnej kaplicy, a zwłaszcza popiersia w kopule⁵⁶⁴. Ustalenia te przyjął Tadeusz Przytkowski⁵⁶⁵. Tadeusz Mańkowski zwrócił uwagę na znaną już Łozińskiemu informację o sporze Hanusza Szolca z jego pomocnikami Danielem i Hanuszem Blokami (uznanymi przez niego za członków gdańskiej rodziny van den Blocke), którzy szczylicili się, że umieją więcej od swojego mistrza. Badacz ten zupełnie bezpodstawnie uznał, że spór dotyczył dekoracji kaplicy Boimów i usiłował w ten sposób uzasadnić opinię Łozińskiego, który uważał, że drugorzędne partie dekoracji są opracowane lepiej niż te bardziej wyeksponowane. Mańkowski próbował również wskazać rzeźby wykonane przez poszczególnych artystów zatrudnionych w kaplicy, a nawet scharakteryzować ich twórczość, stwierdzając że większość rzeźb autorstwa Szolca cechuje naiwna prostota, sztywność figur, słabe wycucie perspektywy przy pewnym zmyśle malowniczości. Idąc za sugestiami poprzedników, z Pfisterem związał on „niektóre postacie w kasetonach kopuły”, powołując się na ich podobieństwo do nagrobków w kaplicy Kampianów. Stwierdził on, że „na ogół ręka Pfistera zaważyła na stworzeniu całości dekoracji kaplicy Boimów, lecz sama przez się nie nadała jej piętna swej twórczości”. Zauważając, że epitafium pozostaje w luźnym związku z całością dekoracji kaplicy, badacz ten uznał, iż znaczna część jego figur nie została wykonana przez Pfistera, domyślając się autorstwa jego syna⁵⁶⁶.

Najwięcej bezpodstawnych wniosków na temat kaplicy zawierają prace Mieczysława Gębarowicza. Jego zdaniem architektem kaplicy był Andrzej Bemer. Za autorstwem tego artysty przemawiać miał – według niego – zdecydowanie północny charakter wystroju rzeźbiarskiego. Gębarowicz przypisał mu kamienne

563 Zwrócił na to uwagę Mańkowski 1946, s. 312.

564 Łoziński 1901, s. 153, 182, 183.

565 Przytkowski 1934, s. 13b.

566 Mańkowski 1946.

partie dekoracji, a przede wszystkim figury proroków stanowiące podstawę ołtarza. Wysunął też przypuszczenie, że Bemer współpracował z Pfisterem, który miał uczestniczyć w wykonaniu części kamieniarki kaplicy oraz jej dekoracji stiukowej. Zdaniem tego badacza na autorstwo Pfistera wskazuje opracowanie dłoni niektórych postaci – m.in. gest i układ rąk figury *Ecce Homo*, przypominający Chrystusa Zmartwychwstałego na nagrobku w Tarnowie⁵⁶⁷. W późniejszej publikacji, chcąc na siłę pogodzić powyższe wnioski z ustaleniami Łozińskiego, uznał on dekorację kaplicy za dwufazową, a Szolca za autora jej przekształcenia⁵⁶⁸. Stwierdził też, że związane z Pfisterem kasetony w kopule „mogą dostarczyć więcej czysto estetycznego zadowolenia” niż reliefy ołtarza, które jednak „górują nad nimi czysto lokalnymi akcentami”⁵⁶⁹.

Jerzy Łoziński w pracy o mauzoleach kopułowych zawarł kilka interesujących uwag na temat architektury kaplicy Boimów i programu ikonograficznego jego dekoracji. Zauważył on, że budowla łączy typ kaplicy „mieszczkańskiej”, otwartej na cmentarz, z kopułowym mauzoleum szlacheckim. Badacz ten przychylił się do tezy o autorstwie Bemera, stwierdzając że jego najwybitniejszym współpracownikiem był autor stiuków w kopule. Przeciwstawił się jednak tezie Gębarowicza, uznając kamieniarkę fasady za jednolitą, i wskazał, że przypisanie dekoracji kaplicy Szolcowi jest bezpodstawne⁵⁷⁰. Starsze atrybucje podtrzymał natomiast Tadeusz Mańkowski, który uznał, że Szolcowi należy przypisać rzeźby ołtarza, a jego zdolniejszym współpracownikom – dekorację belkowania na fasadzie i elewacjach bocznych. Pfisterowi atrybuował on popiersia w kasetonach kopuły, wskazując na ich podobieństwo do medalionów w kaplicy kampianowskiej. Uznał też, że przy wykonaniu figur epitafium Boimów artyście mógł pomagać syn. Zdaniem Mańkowskiego autorem programu ikonograficznego dekoracji był zaprzyjaźniony z fundatorem kaplicy ks. Walenty Wargocki, który zapisał w testamencie pewną sumę na jej uposażenie⁵⁷¹.

567 Gębarowicz 1962, s. 246, 249–253.

568 Gębarowicz 1966, s. 34–52. Podobnie jak w przypadku analizy nagrobka Ostrogskich (por. Gębarowicz 1962, s. 266–290) oparł się on na błędnie przeprowadzonej analizie, nadmiernie podkreślając wszystkie różnice między poszczególnymi rzeźbami zespołu i dopatrując się błędów w kompozycji całości, które następnie interpretował jako wynik niespójności między dwiema fazami, a także na nadinterpretacji drugorzędnych wzmianek archiwalnych, które miały stanowić dla tych teorii podstawę źródłową.

569 Gębarowicz 1966, s. 69.

570 Łoziński 1973, s. 233–239.

571 Mańkowski 1974, s. 237–241.

Kaplicę ufundował Jerzy (György) Boim, twórca fortuny i autorytetu mieszczańskiej rodziny pochodzenia węgierskiego, której znaczenie utrzymało się przez cały w. XVII⁵⁷². Prace przy jej wznoszeniu rozpoczęto prawdopodobnie w r. 1609, kiedy to 16 III kapituła wydała pozwolenie na budowę. 7 IX 1611 kaplicę określono jako ukończoną, ale poświęcono ją dopiero w r. 1615⁵⁷³. Stukowe rzeźby w kopule wykonano z pewnością po ukończeniu prac murarskich, czyli zapewne w ostatnim roku budowy.

Mimo tak ożywionej dyskusji na temat budowli i jej dekoracji kwestia materiału oraz techniki rzeźbiarskiej nie wzbudziła u badaczy większego zainteresowania. Najprawdopodobniej w stiuku wykonano jedynie dekorację kopuły i pendentywów wraz z obramieniami ścian tarczowych, chociaż dokładne odróżnienie elementów stiukowych od kamiennych wymagałoby przeprowadzenia badań materiałowych⁵⁷⁴.

Gładkie ściany wnętrza zwieńczono wyłamanym belkowaniem opartym na wspornikach złożonych z jońskich echinusów podtrzymywanych przez uskrzydłone główki. Ściany tarczowe wydzielono szerokimi arkadami zdobionymi ornamentem okuciowym, medalionami ze skrzydlatymi główkami oraz większą główką w kluczu. Całą ścianę wsch. zajmuje ołtarz, którego zwieńczenie ujmują stojące na tle pendentywów niewielkie posązki śś. *Wojciecha* i *Stanisława*. Po stronie zach. odpowiadają im, zapewne również wykonane z kamienia, figury śś. *Jerzego* i *Jadwigi* – patronów fundatora i jego żony. Ponad nimi umieszczono wykonane w stiuku (?) okuciowe kartusze podtrzymywane przez pary lecących aniołków i zwieńczone skrzydlatymi głowami. Wypełniają je gmerki fundatorów (od zach.) oraz wizerunki *Ecce Homo* i *Matki Boskiej Bolesnej* (od wsch.). Tak ukształtowaną środkową strefę wnętrza (odpowiadającą na zewnątrz pozornemu tamburowi) zwieńczono fryzem z tryglifów i metop ozdobionych rozetami oraz kimationowym gzymsem. Czaszę zbudowano z przecinających się szerokich i gładkich pasów, tworzących trzy kręgi

572 Mańkowski 1946, s. 308.

573 Gębarowicz 1966, s. 26–32.

574 Gębarowicz 1962, s. 248, określili ołtarz w kaplicy jako stiukowy, co zapewne jest błędem. Badacz ten pracował w bardzo trudnych warunkach i miał ograniczony dostęp do zabytków, o których często pisał na podstawie zdjęć, co powodowało częste pomyłki w określeniu materiału rzeźb. Za wykonane w masie sztukatorskiej błędnie uznał on też kamienne epitafium Elżbiety Humnickiej w kościele w Nawarii, figury ze zwieńczenia nagrobka trzech Sieniawskich w Brzeżanach, popiersia zmarłych w kaplicy Kampianów oraz część kamieniarki pałacu w Podhorcach (zob. Gębarowicz 1966, s. 83–84).

kasetonów w szerokich, profilowanych ramach. Pomiedzy nimi umieszczono niewielkie gwiazdki oraz lwie i anielskie główki przy narożach. Większość kasetonów wypełniono płaskorzeźbionymi popiersiami. W dolnym rzędzie przedstawiają one *Proroków Starego Testamentu*, w środkowym – na przemian *Ojców Kościoła* i aniołów z *arma passionis* oraz *Chrystusa ukazującego rany*, a w górnym – aniołów trzymających filakterie z napisem „SANCTUS” na zmianę z kartuszami wypełnionymi rozetą, klejnotami a także symbolem *Serca Bożego*. Płytkie kasetony, rozdzielone okuciem i gwiazdkami, wydzielono także w kopule latarni. Mieszczą one przedstawienia aniołków w locie, które trzymają wypisany na filakteriach początek tekstu *Glorii*, otaczając wizerunek *Trójcy Św.*

Jakkolwiek architektura kaplicy jest bardzo oryginalna i przemyślana, to ambitny program jej dekoracji, zarówno w stiuku, jak i w kamieniu, wykonano wyjątkowo nieudolnie. Szczególnie razi rzeźba figuralna o pokracznych proporcjach, karykaturalnych rysach i błędnej anatomii. Nieco bardziej udane są jedynie postaci *Chrystusa*, świętych i niektórych proroków w kopule i kilka rzeźb w ołtarzu – zwłaszcza figura *Św. Michała* na jego szczycie. Rzeźby ornamentalne mogą się wydawać lepsze, ale i one zostały opracowane dosyć niedbale. Dekoracja sztukatorska jest tylko częścią bogatego wystroju rzeźbiarskiego kaplicy, wykonanego przeważnie w kamieniu. Stiuk opracowano po snycersku, raczej wycinając rzeźby niż je modelując, na co wskazują ich ostre krawędzie. Wybór tego materiału do dekoracji kopuły był zapewne podyktowany chęcią zmniejszenia ciężaru rzeźb. Jak słusznie zauważył Mańkowski, w całej dekoracji kaplicy można rozróżnić kilka indywidualnych stylów, co wynika zapewne z zatrudnienia sporej liczby wykonawców⁵⁷⁵. Nie stanowi to jednak podstawy do wyróżnienia kolejnych faz budowy ani uznania kaplicy za dzieło wtórnie przekształcone.

Wypowiedzi na temat genezy form kaplicy ograniczono przeważnie do ogólnikowych stwierdzeń o zależności typu architektonicznego od kaplicy *Zygmuntowskiej* oraz o północnym czy śląskim charakterze dekoracji⁵⁷⁶. Konkretny wzór dla jednego z zastosowanych rozwiązań artystycznych wskazał jedynie Jerzy Szablowski, który zwrócił uwagę na analogiczne ukształtowanie czaszy mauzoleum *Myszkowskich*⁵⁷⁷. Jerzy Łoziński opowiedział się przeciwko tej tezie, dochodząc do wniosku, że

575 Mańkowski 1974, s. 238–240.

576 Mańkowski 1946, s. 308; Łoziński 1973, s. 232.

577 Szablowski 1946.

wypełnienie kasetonów popiersiami przypomina dekoracje malowanych stropów⁵⁷⁸. Takie porównanie nie wydaje się trafne, a rozwiązanie kopuły lwowskiej jest chyba zbyt charakterystyczne, by mogło powstać bez związku z kaplicą krakowską, gdzie nieco wcześniej zastosowano bardzo rzadki podział czaszy na kasetony, w ich najniższym rzędzie również umieszczając popiersia. W Krakowie jest to wprawdzie cykl świeckich portretów przodków, ale również niektóre z postaci w kaplicy lwowskiej, ze względu na aktualizowane stroje i brak podpisów, mogły być brane za wizerunki antenatów, a chęć wywołania takiego wrażenia mogła być zamierzona. Nawiązanie do kaplicy Myszkowskich wiąże się też z czasem powstania mauzoleum Boimów, które zbudowano przed rozpowszechnieniem się sztukaterii o kompozycji kartuszonej, w okresie gdy krakowska czasza z kasetonami była jedynym znanym rozwiązaniem o wyraźnie antykizującej kompozycji.

*

Utrzymująca się do dziś w literaturze przedmiotu opinia o udziale Jana Pfistera w wykonaniu dekoracji sztukatorskiej kaplicy⁵⁷⁹ wymaga rewizji stanu badań nad dorobkiem tego artysty. Ponieważ jedyną pewną informacją o jego twórczości jest sygnatura na nagrobku Ostrogskich w Tarnowie⁵⁸⁰ – dzieło zarówno wybitnym, jak i odosobnionym – postać owego twórcy stała się wyjątkowo intrygująca. Dlatego też jego dorobek za wszelką cenę starano się rozbudować za pomocą niezbyt precyzyjnych argumentów formalnych lub skąpych przekazów źródłowych.

Pierwszą taką próbę podjął Władysław Łoziński, który opublikował wzmianki o pobycie artysty na Rusi oraz jego związkach z Sieniawskimi. Przypisał mu nagrobki Adama Hieronima Sieniawskiego i jego synów, dekorację kaplicy przy brzeżańskim kościele zamkowym, w której je ustawiono, a także istniejące jedynie hipotetycznie stiuki w zamku. Jego zdaniem również cynowe sarkofagi Sieniawskich wyszły „spod dłuta Pfistera” (sic!) lub zostały odlane według jego modeli. Spośród dzieł lwowskich Łoziński przypisał artyście figurę w kościele Dominikanów, uważaną za pozostałość nagrobka Jana Swoszowskiego, część dekoracji kaplicy Kampianów oraz epitafium Boimów, opierając się na wzmiance o niewymienionym z nazwiska snycerzu Janie. Badacz ten zwrócił jednak uwagę na różnice między niektórymi z tych dzieł a nagrobkiem tarnowskim, stwierdzając, że „bardzo

578 Łoziński 1973, s. 235–236.

579 Łoziński 1901, s. 153, Przytkowski 1934, s. 13b; Mańkowski, 1946, s. 314–315; Gębarowicz 1962, s. 244–246, Łoziński 1973, s. 236; Heydel 2003, s. 81.

580 Heydel 2003, s. 80.

wybitnych znamion dłuta i maniery Pfisterowskiej nie znajdujemy w pomniku Boimów”, a także iż „pomniki brzeżańskie są dziełami wielkiego talentu i wysokiej doskonałości technicznej, ale w żadnym z nich rzeźbiarz ten nie rozwinął takiej bujności pomysłów, takiego bogactwa form i takiej w końcu charakterystyki swego indywidualizmu, jak w tarnowskim pomniku Ostrogskich”⁵⁸¹. Następnie Marian Sokołowski przypisał Pfisterowi posągi Ligęzów i ołtarz gł. w rzeszowskim kościele Bernardynów⁵⁸², a Tadeusz Przytkowski uznał to retabulum za jedno z najważniejszych dzieł artysty⁵⁸³. Zbigniew Hornung związał z wrocławskim rzeźbiarzem nagrobki w kolegiacie żółkiewskiej⁵⁸⁴.

Stan badań nad dorobkiem Pfistera został niezwykle zagmatwany przez nieprawdopodobne hipotezy Mieczysława Gębarowicza. Punktem wyjścia jego rozważań było bezpodstawne uznanie Wilhelma van den Blocka za autora nagrobka Ostrogskich. Dzieło to miało zostać wtórnie przekształcone przez Pfistera, na co badacz ten wysunął wiele nietrafnych argumentów formalnych i ikonograficznych. Wartość nagrobka ocenił przy tym dość nisko, stwierdzając, że Pfister „jako artysta-dekorator zawiódł zupełnie, stworzył bowiem całość, która swym przeładowaniem robi wrażenie nie bogactwa, a dorobkiewiczowskiego lubowania się w przepychu”. Jego zdaniem nagrobek Ostrogskich nie doczekał się powtórzeń ani naśladownictw, ponieważ dzieło to „widocznie budziło zawsze, tak jak i dzisiaj, poważne zastrzeżenia ze strony polskiego widza; ten bowiem nie może się pogodzić z brakiem umiaru i wszelkiego polotu u artysty; zamiast bowiem działania spokojną wielką formą, ucieka się on do przeładowywania kompozycji drobiazgami i brutalnego skontrastowania pod względem kolorystycznym dekoracji architektury”. Gębarowicz opowiedział się przeciwko wiązaniu z Pfisterem rzeźb kaplicy Kampianów oraz ołtarza w rzeszowskim kościele Bernardynów, ale za to powiększył jego dorobek o wiele rzeźb wykonanych z różnych materiałów, a także odniósł do niego kolejne wzmianki archiwalne jedynie na podstawie tożsamości imienia i zawodu⁵⁸⁵. Tadeusz Mańkowski uznał Pfistera za najwybitniejszego lwowskiego plastyka I. poł. w. XVII, podtrzymując większość starszych atrybucji i rozszerzając jego dorobek o kilka kolejnych, drobniejszych dzieł. Podkreślił on zwłaszcza

581 Łoziński 1901, s. 163–184. Podobieństwa między nagrobkami w Tarnowie i Brzeżanach dopatryzył się wcześniej Julian Zachariewicz 1896.

582 Sokołowski 1907.

583 Przytkowski 1934, s. 13b.

584 Hornung 1956, s. 19.

585 Gębarowicz 1962, s. 269–365, 379. Na temat nagrobka Ostrogskich zob. także Krakowski 1957.

rolę artysty jako „barokowego dekoratora”, ale porównując przypisane mu sztuki dostrzegł różnice w ich kompozycji i stylu⁵⁸⁶. Wpływów twórczości Pfistera Mańkowski dopatrywał się nawet w zespole stiukowych figur w nadłęczach arkad kościoła Bernardynów. Twierdząc, że zaznacza się w nich wspólność form z postaciami na szczycie nagrobka Adama Hieronima Sieniawskiego w Brzeżanach, napisał on, iż „może należałoby je przypisać warsztatowi Pfistera”⁵⁸⁷.

W ten sposób zakwestionowano autorstwo Pfistera w przypadku jedyne go sygnowanego dzieła, ale za to związane z nim niemal wszystkie wybitniejsze rzeźby na Rusi, o ile tylko pozwalało na to chociaż ogólne podobieństwo do innych związanych z nim prac i przyzwoity poziom wykonania, pomijając często analizę ornamentyki oraz kwestii technicznych i materiałowych. Ze wzrostem liczby przypisanych Pfisterowi rzeźb powiększał się oczywiście zespół motywów występujących w jego domniemanej twórczości, pozwalając na atrybuowanie mu kolejnych prac⁵⁸⁸. Rosło też znaczenie artysty jako czołowego przedstawiciela rzeźby lwowskiej. W ten sposób powstała samopotwierdzająca się teoria, pozwalająca na rozbudowywanie enigmatycznego dorobku artysty niemal bez ograniczeń. Logikę tę dobrze oddaje opinia Gębarowicza o figurach na fasadzie lwowskiego kościoła Bernardynów: „ich twórca musiał być utalentowanym i doświadczonym artystą, a takim był w tym czasie przede wszystkim Pfister. (...) A przy tym nie umiemy

wśród ówczesnych artystów wskazać innego, któremu można by przypisać tak dojrzałe dzieła sztuki”⁵⁸⁹.

Należy podkreślić, iż żadna ze wspomnianych atrybucji nie została przekonująco uzasadniona, a większość można śmiało odrzucić jako bezpodstawne. Wiele z nich opiera się na założeniu, iż Pfister pracował nie tylko w kamieniu, ale również w drewnie, stiuku lub cynie⁵⁹⁰, co stanowiłoby sytuację zupełnie wyjątkową, zważywszy na obowiązujący system cechowy, w którym artystów dzielono ze względu na materiał, jakim się posługiwali. Hipotezę o wykonaniu przez Pfistera jakichkolwiek prac sztukatorskich należy zdecydowanie odrzucić jako zupełnie bezpodstawną. Nie poparto jej bowiem żadnymi przekazami źródłowymi, a trudno przypuszczać, żeby autor wybitnych rzeźb w Tarnowie wykonał również znacznie prymitywniejsze dekoracje stiukowe. Związanie z twórcą tarnowskiego nagrobka jakichkolwiek dzieł na Rusi należy traktować z daleko idącą ostrożnością i warto brać je pod uwagę jedynie w przypadku dzieł wykonanych z marmuru i alabastru, które pod względem kompozycji i poziomu wykonania byłyby zbliżone do sygnowanego nagrobka w Tarnowie. Takie dzieła nie są jednak znane.

4

586 Mańkowski 1974, s. 238–252.

587 Mańkowski 1974, s. 254. Figury, które już Gębarowicz 1962, s. 236–237, uznał za siedemnastowieczne, powstały zapewne w następnym stuleciu, o czym świadczy klasycyzujący modelunek, drobne, jakby mokre fałdy szat i połączone promienie padające na świętych z niewielkich obłoków. *Terminum ante quem* dla ich powstania stanowi ustawienie ołtarzy przytęczowych, wykonanych przez Tomasza Huttera w r. 1736, które zasłoniły stiuki we wsch. prześle nawy.

588 Zjawisko to dobrze ilustruje praca Ingi Sapetowej 1994, s. 495–507, w której autorka, omawiając domniemane dzieła Pfistera w Rzeszowie, przypisała mu krucyfiks w tamtejszym kościele Bernardynów. Polemikę z częścią jej tez podjął Tomasz Zaucha (1997). Podobny charakter mają wypowiedzi badaczy ukraińskich (streścił je Zaucha 2007, s. 167), a także Romana Kota (2006, 2007) i Piotra Oszczanowskiego (2011), którzy bezkrytycznie przyjęli starsze atrybucje i usiłowali je poprzeć nowymi argumentami. Podobnie postąpił również Tomasz Zaucha, dopuszczając możliwość udziału Pfistera w dekorowaniu kościoła parafialnego w Brzeżanach, odrzuconą nawet przez Gębarowicza, i usiłował rozszerzyć dorobek artysty o rzeźby na fasadzie kościoła w Buszczu, uznając – skądinąd trafnie – że lwowski badacz nie przypisał ich Pfisterowi tylko dlatego, że nie dysponował ich fotografiami (por. Zaucha [2009], s. 94–96, 103–104). Błędne poglądy na temat twórczości Pfistera stały się też podłożem niewiarygodnych teorii badaczy zagranicznych (por. Aggházy 1981, s. 152–153).

589 Gębarowicz 1962, s. 244–245.

590 Zob. Mańkowski 1946, Gębarowicz 1962.



56.1. Kopuła



56.2. Płaskorzeźba w kasetonie kopuły



56.3. Płaskorzeźba w kasetonie kopuły



56.5. Płaskorzeźba w kasetonie kopuły

56.4. Kopułka latarni

57. Lwów, kościół Dominikanów p.w. św. Marii Magdaleny, ołtarz gł.
l. 30 w. XVII

Władysław Łoziński datował ołtarz na czas ukończenia budowy klasztoru, czyli ok. r. 1615, zwracając uwagę na nietypowy materiał, z jakiego wykonano nastawę. Opublikował też skąpe wiadomości archiwalne na temat pracującego przy budowie kamieniarza Alberta Kielara, nie decydując się jednak na przypisanie mu autorstwa ołtarza. Sceptycznie podszedł też do niepotwierdzonej tradycji klasztornej, według której nastawę wykonał jeden z zakonników. Wysunął za to przypuszczenie, że dominikanie skorzystali z usług artystów pracujących przy kaplicy Boimów⁵⁹¹. Tadeusz Mańkowski opublikował wzmiankę o poświęceniu ołtarza w r. 1612⁵⁹². Poglądom wcześniejszych badaczy przeciwstawił się Mieczysław Gębarowicz, który odniósł ów przekaz do poświęcenia kamienia węgielnego. Autorstwo ołtarza przypisał on Kielarowi, a także podkreślił różnice między tym dziełem a retabulum w kaplicy Boimów, stwierdzając, że to ostatnie „znajduje swe analogie w zasięgu sztuki północnej, ściśle niderlandzko-niemieckiej, gdy na ołtarzu św. Marii Magdaleny wycisnęło swe piętno południe”⁵⁹³. W późniejszej publikacji Mańkowski ustosunkował się sceptycznie do tezy o autorstwie Kielara, zwracając uwagę, że zajmował się on przede wszystkim wyrobem płyt nagrobnych⁵⁹⁴. Wątpliwości te wydają się jak najbardziej uzasadnione. Ponieważ Kielar nie jest znany z żadnych prac sztukatorskich⁵⁹⁵, a jego nieokreślone bliżej prace przy kościele mogły polegać na odkuwaniu portali i innych dekoracji kamieniarskich, hipoteza o wykonaniu przez niego ołtarza nie jest wiarygodna.

Wznoszenie budynków dla dominikańskiego nowicjatu rozpoczęto dzięki zapisowi Anny Pstrokońskiej z r. 1600. Już w r. 1615 w klasztorze mieszkało 12 braci⁵⁹⁶. Budowa kościoła trwała jeszcze w r. 1632, a została ukończona zapewne ok. r. 1634, kiedy to przeor klasztoru sprzedał znaczną liczbę cegieł⁵⁹⁷. Nie można jednak przyjąć tej daty za *terminum post quem* dla powstania ołtarza, ponieważ wsch. część świątyni

591 Łoziński 1901, s. 138–144.

592 Mańkowski 1932, s. 77.

593 Gębarowicz 1966, s. 69–74.

594 Mańkowski 1974, s. 254–257.

595 Zob. Gębarowicz 1966, s. 70–71, Kielar... 1979.

596 Łoziński 1901, s. 138.

597 Gębarowicz 1966, s. 73, przyp. 4.

mogła być oddana do użytku przed ostatecznym zakończeniem prac murarskich⁵⁹⁸. Wczesne datowanie zaproponowane przez Łozińskiego i Mańkowskiego należy jednak zdecydowanie odrzucić, ponieważ umieszczony przy jednej z kolumn ołtarza wizerunek Św. Róży z Limy (zm. 24 VIII 1617) nie mógł powstać za jej życia.

*

57.1, 57.3 Ołtarz ma formę dwukondygnacyjnego łuku triumfalnego o trzech polach jednakowej wielkości w każdej kondygnacji, zestawionych pod kątem wynikającym z dopasowania struktury do trójbocznego zamknięcia prezbiterium. Jego architektura składa się z czterech korynckich kolumn ustawionych na przełamanych, dwukondygnacyjnych postumentach w narożnikach trójbocznego zamknięcia prezbiterium. Między rozdzielone wydatnymi gzymsami piedestały wpisano arkady podtrzymujące tralkową balustradę, rozpiętą pomiędzy dolnymi bębniami kolumn o trzonach ozdobionych przez duże główki aniołków i festony zawieszane na chustach. W ich tle ustawiono przełamane lizeny, które podtrzymują arkady zamykające pola kondygnacji górnej.

Wszystkie prześwity – z wyjątkiem środkowego w kondygnacji dolnej, pierwotnie zapewne mieszczącego mense – wypełniono płaskorzeźbami przedstawiającymi sceny z życia patronki kościoła. W polach bocznych ukazano *Trzy Marie zdążające do grobu* i *Aniołka ukazującego całun niewiastom*. Pole środkowe górnej kondygnacji umieszczono w głębokiej, rozglifionej wnęcie, której ścianki boczne i podłucze ozdobiono bujną wicią wyrastającą z arkad, pod którymi ukazano postaci Św. Cecylii i niezidentyfikowanej świętej trzymającej księgę. Centralna scena przedstawia

57.2 *Wizję św. Marii Magdaleny* modlącej się przed krzyżem, nad którą pojawiają się muzykujące aniołki oraz *Gołębica Ducha Św. i Bóg Ojciec* w otoczeniu obłoków i uskrzydłych główek. W polach bocznych umieszczono prostokątne płaskorzeźby w puklowanych ramach, zwieńczone półkolistymi przyczółkami. Z lewej strony ukaza-

57.5 no scenę *Noli me tangere*, w której Chrystus objawia się świętej jako ogrodnik, na tle palmy oraz otoczonego przez obłoki anioła trzymającego tropaion, a w tympanonie umieszczono popiersie Św. Szczepana. Po prawej przedstawiono, w zaktualizowanej formie, scenę nawrócenia świętej (?). Jezus wygłasza kazanie z ambony o koszu ozdobionym anielską główką z festonami i zwieńczonej ozdobnym baldachimem, a słuchające go kobiety noszą suknie modne w XVII w. W przyczółku umieszczono popiersie Św. Wawrzyńca.

57.4

598 Niewykluczone, że niedługo po zbudowaniu prezbiterium zaczęto wznosić nawę. Jej istnienie już w XVII w. sugeruje forma wsporników w arkadzie tęczowej (Gębarowicz 1966, s. 71).

Dolne części kolumn ozdobiono płaskorzeźbionymi wizerunkami świętych niewiast⁵⁹⁹, m.in. Agnieszki i Róży z Limy, a na kapitelach ustawiono figury klęczących świętych zakonnych – *Franciszka*, *Dominika*, *Jacka* oraz *Katarzyny ze Sieny*. Pomiedzy nimi, nad polami bocznymi, ukazano płaskorzeźbione popiersia aniołów trzymających palmy, a nad polem środkowym – *Matki Boskiej* na tronie, z półksiężycem u stóp, trzymającej berło i różaniec. Dopełnieniem kompozycji, nawiązującym do postaci Św. *Franciszka*, jest umieszczony na sklepieniu krucyfiks w glorii unoszony przez skrzydła serafinów.

Ołtarz, ściśle dopasowany do wnętrza, ale stanowiący jednocześnie strukturę w dużym stopniu autonomiczną, należy do najbardziej oryginalnych dzieł tego typu i świadczy o wysokich zdolnościach architektonicznych jego projektanta. Znacznie słabsza jest jego dekoracja rzeźbiarska, której braki wyraźnie widać w modelunku figur, pogrubionym jeszcze przez wtórne warstwy pobiał. Pełne rażących błędów anatomicznych są zwłaszcza płaskorzeźby w polach, natomiast figury świętych przy kolumnach i klęczących zakonników ukazano bardziej poprawnie i z większą starannością w oddaniu rysów twarzy. W raczej obiegowej ornamentyce jest interesujące włączenie do arabeskowej wici elementów okucia z charakterystycznym motywem cęgowym, w połączeniu z okrągłymi chrząstkami, co przemawia za jej datowaniem na l. 30. XVII w.

Nietypowa kompozycja ołtarza, w której widoczne są dalekie echa antycznych kolumn i łuków triumfalnych, nie ma znanych analogii w małej architekturze w. XVII. Natomiast jego rzeźba, z jej uproszczeniami, płaskim i pogrubionym modelunkiem i nieporadnym oddaniem anatomii, a nawet typem fizjonomicznym, jest bardzo zbliżona do dekoracji przęsła krzyżowego fary w Złoczowie. Niektóre szczegóły, takie jak np. skrzydła aniołów i owocowe girlandy, opracowano tam nieco inaczej, dlatego nie można mieć pewności co do wspólnego autorstwa tych dekoracji.

599 Łoziński 1901, s. 138, uznał je za postaci alegoryczne.



57.1. Widok ogólny, stan przed r. 1930

57.2. Płaskorzeźba Kobiety przy pustym grobie

57.3. Widok ogólny



57.4. Zwieńczenie pola bocznego

57.5. Pole środkowe



57.6. Pole boczne



58. Lwów, kaplica p.w. śś. Trzech Hierarchów przy cerkwi Wołoskiej (Uspieńskiej)

po 1671

Mieczysław Gębarowicz datował wystrój tej budowli na l. 80. XVII w., wskazując na podobieństwo zastosowanych w niej motywów do dekoracji kolumny międzyokiennej w Czarnej Kamienicy⁶⁰⁰. Adam Miłobędzki uznał, że stiuki powstały po r. 1671. Wskazując na ich skalę, ekspresję i mięsistość, diametralnie różną od kamieniarki elewacji, stwierdził, że forma sztukaterii jest wynikiem ewolucji, która dokonała się w środowisku muratorskim a nie kamieniarskim⁶⁰¹.

Niewielką budowlę, przylegającą do Cerkwi Wołoskiej, wzniósł w r. 1578 budowniczy Piotr zwany Krassowskim lub Niezgodą⁶⁰². Obecny kształt nadano jej w wyniku przebudów dokonanych po r. 1642 i ok. r. 1671⁶⁰³.

Kaplica ma formę trójdzielnej cerkwi nakrytej trzema kopułami na wysokich tamburach – większą, ośmioboczną pośrodku i mniejszymi, okrągłymi, nad częścią ołtarzową i pd. Podstawy bębnow stanowią zdobione rozetkami fryzy. W górnej części każdy z nich przepruto ośmioma oknami lub odpowiadającymi im wnękami zamkniętymi odcinkowo, ozdabiając nadłucza skrzydłatymi główkami. Czasze podzielono listwami na osiem pól.

W pendentywach środkowej kopuły umieszczono czterolistne pola z malowidłami ujęte w spłaszczone kartusze, których brzegi ozdobiono chrząstką a płaszczyzny – liśćmi. Pomiedzy nimi wkomponowano owocowe girlandy na chustach, które też zastępują kartusze w pendentywach kopuł bocznych. Przestrzeń pod oknami i pola czasz wypełniono grubą wicią, w głównej kopule naśladowującą winną latorośl.

Dekoracja, wykonana niezwykle prymitywnie, cechuje się płaskim, uproszczonym modelunkiem i jest dalekim echem dzieł wybitniejszych sztukatorów. Jest ona interesująca przede wszystkim jako przykład ozdobienia italianizującą sztukaterią świątyni prawosławnej. Niewykluczone, że dekorację taką zastosowano ze względu na mauzolealną funkcję budowli, zbliżając ją w ten sposób do typu grobowych kopułowych⁶⁰⁴.

600 Gębarowicz 1966, s. 155.

601 Miłobędzki 1980, s. 320.

602 Karpowicz 1997, s. 372.

603 Krasny 2003, s. 72.

604 Według niektórych autorów kaplica pełniła funkcję rodzowego mauzoleum Korniaktów (zob. *Architektura Lwowa...*, s. 92).



58.1. Kopuła środkowa



58.2. Kopuła boczna

59. Łańcut, zamek, gabinet w baszcie płn.-zach.

Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie,

l. 40. w. XVII (?)

Dzieło to Adam Bochnak przypisał Falconiemu, uznając dekorację za identyczną ze stiukami w większym gabinecie wiśnickim⁶⁰⁵. Atrybucję tę przyjął Jacek Gajewski, określając czas powstania dekoracji na ok. r. 1641⁶⁰⁶, a jego wnioski powtórzyli Adam Miłobędzki⁶⁰⁷ i Mariusz Karpowicz⁶⁰⁸.

Zamek Lubomirskich w Łańcucie wznoszono od r. 1629 na miejscu starszej siedziby Stadnickich⁶⁰⁹. Według napisu na bramie prace ukończono w r. 1641⁶¹⁰. Stiuki nie wiążą się organicznie z architekturą, owa data nie może więc być traktowana jako

64 terminum ad quem, podobnie jak w przypadku zamku w Wiśniczu. Przybliżone określenie czasu ich wykonania na l. 40. XVIII w., podobnie jak w przypadku dekoracji zamku w Baranowie, opiera się na podobnym datowaniu większości prac Falconiego.

59.1 Ośmioboczne wnętrze nakryto sklepieniem klasztornym podzielonym na osiem pól, rozłożonych wokół środkowego obramienia z liściastą rozetą. Pola wypełniono na przemian roślinną wicią złożoną z bujnych liści i wąskimi kartuszami o równoległych nacięciach i drobnymi wolutach. Ich górnym częściom nadano charakter groteskowych masek z wolutowymi uszami, a dolne, wywinięte na obramienia, ozdobo

59.3 główkami aniołków i ujęto w owocowe girlandy na chustach. Obramienia boczne z środkowym łączą główki i niewielkie kartusze z rautami, między którymi zawieszono festony.

64.3 Kompozycja ma swój najbliższy odpowiednik w sztukaterii większego gabinetu zamku w Wiśniczu, wykonanej zapewne nieco wcześniej na zlecenie tego samego fundatora. Zbliżone są również formy kartuszy i masek, jednakże w Łańcucie są one nieco pogrubione i mniej finezyjne. Charakterystyczne formy główek o regularnych rysach i włosach zebranych w ornamentalnie potraktowane, zwinięte na 23.5 końcach kosmyki, są identyczne ze zdobiącymi kaplicę Czarneckiego w krakowskim kościele Jezuitów. Na podstawie owych podobieństw można przypuszczać, że wszystkie te dzieła wykonał jeden artysta związany z warsztatem Falconiego.

605 Bochnak 1925, s. 11.

606 Gajewski 1993, s. 35.

607 Miłobędzki 1980, s. 220.

608 Karpowicz 1983, s. 100; Karpowicz 2002 a, s. 194.

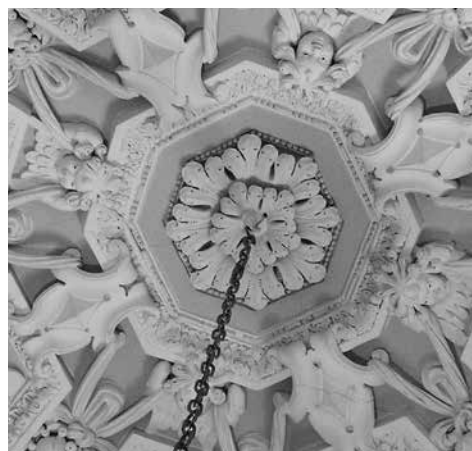
609 Szlezynger 1994, s. 27.

610 Bochnak 1925, s. 11.



59.1. Sklepienie

59.2. Fragment dekoracji sklepienia



59.3. Fragment dekoracji obramienia



60. Niepołomice, kaplica Lubomirskich p.w. św. Karola Boromeusza przy kościele par. p.w. Dziesięciu Tysięcy Męczenników

Adam Bochnak uznał dekorację kaplicy za warsztatowe dzieło współpracowników Falconiego⁶¹¹. Katarzyna Sinko-Popielowa za szczególnie bliskie sztukateriom w kaplicy uznała dekoracje podwieżowe na Bielanych. Z architektem kaplicy związała ona również pd. zakrytą kościoła i pn. bramkę w murze cementarnym⁶¹². Adam Miłobędzki przypisał sztukaterie w kaplicy Falconiemu i datował je na czas po r. 1640. Zwrócił on również uwagę na polichromię czaszy kopuły, którą uznał za naśladownictwo dekoracji kaplicy zamkowej w Wiśniczu⁶¹³. Tezę o autorstwie Falconiego podtrzymał Jacek Gajewski, który uznał, że sztukaterie zostały dopasowane do wcześniejszych podziałów architektonicznych i oświetlenia wnętrza⁶¹⁴, a później przyjął ją Mariusz Karpowicz⁶¹⁵.

Według napisu na tablicy fundacyjnej kaplica, ufundowana przez Stanisława Lubomirskiego, została wzniesiona, uposażona i ozdobiona w r. 1640. Nie można jednak mieć pewności, czy wszystkie prace przy jej dekoracji przeprowadzono w jednym roku. Architektem budowy był zapewne nieznaną skądinąd Zygmunt Ragoncicz, który jako „murarius capellae s: Caroli alias lapicida” wpisał się 26 VII tegoż roku do niepołomickiego bractwa św. Anny⁶¹⁶. Umieszczony w ołtarzu cudowny obraz św. Karola został sprowadzony do Niepołomic przez Annę Branicką już w r. 1604. Początkowo umieszczony w zamku, w r. 1617 został przeniesiony do kościoła⁶¹⁷.

60.1. Dekoracja ścian i pendentywów

Jan Chrzyciel Falconi, przy udziale Mistrza Kaplicy Czarneckiego, 1640

60.1 Wnętrze artykułowano korynckimi pilastrami na wysokim cokole, przełamany na narożach, wydzielającymi szersze przeszło na osi każdej ze ścian. Wraz z arkadami 60.1 mniejszego porządku tworzą one schemat łuku triumfalnego. Pilastry podtrzymują pełne, wyłamane nad nimi belkowanie z fryzem zdobionym motywami liściastymi

611 Bochnak 1925, s. 12.

612 Sinko-Popielowa 1938, s. 99–100.

613 Miłobędzki 1980, s. 173, 221.

614 Gajewski 1993, s. 78.

615 Karpowicz 1983, s. 100; Karpowicz 2002 a, s. 194.

616 *Catalogus fratrum...*, k. 38 r. Wzmiankę tę odnalazł Jan Kracik, 2008, s. 113, który nazwisko muratora odczytał jako „Ragoncysz”. Wydaje się jednak, że nazwisko ma charakter patronimiczny i zostało utworzone z tematu Ragonc- i końcówki -icz. Ragoncysz (lub Ragonzio) mógł się więc nazywać ojciec wspomnianego muratora.

617 Sinko-Popielowa 1938, s. 98.

60.4 oraz girlandami z owoców i warzyw, przewieszonymi przez uskrzydłone główki na osi każdej ze ścian. W stiuku wykonano też kapitele pilastrów, archiwolty oraz profile gzymsu i architrawy. W nadłęczach środkowych arkad umieszczono kwieciste rozety, a ich klucze ozdobiono wolutami. Bezpośrednio nad arkadami bocznymi, które wypełniono malowidłami, wkomponowano elementy kartuszy otaczające 60.2 duże graniaste główki ćwieków. Powyżej umieszczono uszakowe ramy. Obramienia 60.2 okien w ścianach tarczowych po bokach i od dołu ujęto spływami wolutowymi ze stiuku, nad którymi zawieszono owocowo-liściaste festony na chustach. W nadokienne przyczółki wkomponowano niewielkie uskrzydłone główki. Pendentywy 60.3 mieszczą mięsiste, plastyczne kartusze urozmaicone drobnymi nacięciami i zwinięte w grube, zaoblone woluty, pod którymi umieszczono główki aniołków. Trzy kartusze zajmują herby przodków fundatora – Szreniawa, Gryf i Kotwicz⁶¹⁸.

Stosunkowo skromna dekoracja kaplicy prezentuje dość zróżnicowane motywy, z których nie wszystkie występują w innych dziełach Falconiego. Należą do nich fragmenty kartuszy nad arkadami w polach bocznych, wolutowe klucze środkowych 50 arkad, a także główki aniołków, opracowane nieco staranniej i bardziej wyidealizowane niż w Krośnie, a zbliżone do znanych z krakowskiej kaplicy Czarneckiego 23.5, 59 w kościele św. Piotra i Pawła i gabinetu zamkowego w Łańcucie. Charakterystyczne dla Falconiego są natomiast duże mięsiste girlandy, a także profile belkowania i arkad z motywem muszli i twarzy, wykonane za pomocą sztanc użytych 21, 50 w Klimontowie, Krośnie, kaplicy św. Franciszka Ksawerego w krakowskim kościele 23.4 Jezuitów. Najprawdopodobniej sztukaterie kaplicy w Niepołomicach Falconi wykonał przy pomocy współpracującego z nim Mistrza Kaplicy Czarneckiego, a może także innych sztukatorów zatrudnionych w Wiśniczu. Zaangażowanie większej ekipy do tego niewielkiego zamówienia mogło być spowodowane chęcią jego szybkiego ukończenia, a umożliwiły to zapewne znaczne środki finansowe, którymi dysponował fundator.

60.2. Dekoracja arkady wejściowej

Mistrz Kaplic Kościoła Karmelitów w Wiśniczu, ok. 1640

60.5 Od wystroju reszty wnętrza kaplicy zdecydowanie różni się oprawa arkady wejściowej mieszczącej kartusz z herbem fundatora. Na jego boki nałożono dwie skrzydlate hermy przechodzące w spiralnie zwinięte kokony, które splatają się u dołu,

618 W czwartym, pustym kartuszu, powinien się znajdować herb ojczystej babki fundatora Barbary Hrussoy de Zabłath.

w miejscu ozdobionym niewielką groteskową maską. Ich szyje owijają pofalowane pasy kartusza, który powyżej tarczy przechodzi w ornament małżowinowochrząstkowy, stanowiący podstawę dla hełmu z klejnotem, spod którego spływają bujne liściaste labry. Herb umieszczono na tle udrapowanej chusty, podtrzymywanej przez duże, pełnoplastyczne figury puttów, wskazujących wolnymi rękami na godło. Podłucze wnęki ozdobiono wicią, z której wyrastają rozwinięte kwiaty, a poniżej umieszczono niewielkie uskrzydłone główki.

Kartusz i towarzyszące mu figury odznaczają się wysokim poziomem artystycznym oraz plastycznością, które różnią je od pozostałych partii dekoracji. Na uwagę zasługuje zwłaszcza odrębny typ fizjonomiczny, zbliżony do główek w kaplicach kościoła Karmelitów w Wiśniczu, oraz zastosowanie ornamentu małżowinowego, który nie występuje w pracach Falconiego. Dla warsztatu zdobiącego kaplice wiśnickie charakterystyczna jest też dekoracja podłucza arkady, uzupełniająca oprawę herbu. Plastyczność sztukaterii oraz drobiazgowo opracowanie aktu nie występują wprawdzie w wiśnickich stiukach tego warsztatu, ale różnica ta wynika zapewne z innego charakteru dekoracji.



60.1. Wnętrze od pd. zach.



60.2. Kopia



60.4. Fragment dekoracji ściany

60.3. Pendentyw



60.5. Dekoracja arkady wejściowej

61. Nowy Korczyn, kaplica p.w. Matki Boskiej Różańcowej przy kościele par. p.w. Trójcy Św.
ok. 1659 (?)

Nawet podstawowe fakty dotyczące tej budowli są trudne do ustalenia. W *Katalogu zabytków* czas jej wzniesienia oraz wykonania sztukaterii określono na ok. poł. w. XVII⁶¹⁹, natomiast Jerzy Łoziński wyznaczył terminum ante quem powstania dekoracji na r. 1663⁶²⁰.

Naroża kaplicy, wniesionej na rzucie niezbyt foremnego ośmioboku, wewnątrz i na zewnątrz opięto kolumnami, a pola między nimi ujęto w listwowe obramienia o półkoliście wygiętych górnych bokach. Kolumny zewnętrzne łączą strefę okien i umieszczonych pod nimi nisz, a wewnętrzne – podtrzymują wyłamane nad nimi belkowanie z wydatnym gzymsem niesięgającym parapetów okien, które rozdzielono wąskimi pilastrami drugiej kondygnacji. Nad wyłamanym belkowaniem przechodzą one w wyróżnione szerokimi listwami szwy sklepienia klasztornego. W każdej z tak wydzielonych wysklepek umieszczono trapezoidalną ramę z uszakami, w co drugiej półkoliście wyginając dolne i górne krawędzie. Wszystkie ramy otoczono ornamentem małżowinowo-chrzastkowym o drobiazgowej stylizacji przypominającej snycerkę. Na splotach ornamentu, po bokach, ukazano półpostaci aniołów ze złożonymi rękami. Powyżej symetrycznych, czysto ornamentalnych zwieńczeń o eleganckim rysunku umieszczono niewielkie owalne pola, ujęte dekoracją w formie liści laurowych, mieszczących inskrypcje identyfikujące malowidła w obramieniach⁶²¹.

Budowla, pomimo ambitnego programu architektonicznego wzniesiona raczej niedbale, cechuje się nieregularnościami rzutu oraz sprymitywizowanym detalem. Dotyczy to również dekoracji sztukatorskiej, która jednak pomimo niezbyt precyzyjnego i raczej płaskiego modelunku wyróżnia się dużą oryginalnością. Jej małżowinowa ornamentyka złożona z drobnych, symetrycznych, perforowanych splotów z amorficznymi chrząstkami jest zbliżona do dekoracji na sklepieniu nawy kościoła i mogła zostać wykonana przez ten sam warsztat. Zapewne nie byli to wykwalifikowani sztucatorzy, ale ekipa prowincjonalnych muratorów, którzy jedynie w kaplicy usiłowali wzbogacić repertuar stosowanych przez siebie form o bardziej

619 *Katalog zabytków...* 1957, s. 39.

620 Łoziński 1973, s. 280. Datowanie to powtórzył Miłobędzki 1980, s. 248.

621 Obecne napisy, o liternictwie charakterystycznym dla w. xx, powtarzają zapewne wcześniejsze inskrypcje.

154 plastyczne motyw figuralne. Sklepienie nawy pokryto tradycyjnymi w środowisku krakowskim geometrycznymi obramieniami z nałożonymi na boki pół małżowinowymi listkami, pośrodku przęsła umieszczając utworzone z tego ornamentu kartusze z herbami. Możliwe, że warsztat zatrudniony do budowy kaplicy ukończył i zasklepił również nawę kościoła, który według napisu na tablicy pamiątkowej poświęcono w r. 1659⁶²². Kaplica Różańcowa mogła zatem powstać w zbliżonym czasie, co zgadzałoby się z jej datowaniem przyjętym przez Łozińskiego. Prezbiterium, ozdobione dekoracją z listew zdobionych kimationem, może natomiast należeć do wcześniejszej fazy budowy. Formy zbliżone do kapiteli w nawie fary mają też głowice pilastrów w korczyńskiej świątyni Franciszkanów, co pozwala domyślać się udziału tego warsztatu również w jej przebudowie.

Ośmioboczny rzut i porządkowa artykulacja zbliżają kaplicę w Korczynie do budowli o tym samym wezwaniu przy kościele w Działoszycach. Zapewne w oparciu o jej datowanie (na r. 1663) Łoziński określił czas powstania kaplicy korczyńskiej, która jest okazalsza i dlatego mogła zostać uznana za pierwowzór. Modelunek 6 stiuków w Działoszycach jest bardziej prymitywny i płaski, ale ich kompozycję 27 wzbogacono o motywy zaczerpnięte z krakowskiej kaplicy Liberiusza, co sugeruje, że powstała ona nieco później niż korczyńska.



61.1 Sklepienie



61.2 Zwieńczenie obramienia na sklepieniu

622 Napis ten mówi o obchodach pierwszej rocznicy poświęcenia kościoła w r. 1660. Odmiennie daty poświęcenia podano w *Słowniku geograficznym...* 1883, s. 396 (r. 1648) i w *Katalog zabytków...* 1957, s. 40, (r. 1650).

62. Nowy Sącz, kaplica Konstantego Lubomirskiego p.w. Przemienienia Pańskiego przy kościele Franciszkanów p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny ok. 1672 (?)

Kaplica była omawiana przede wszystkim w ramach prac poświęconych dziejom miasta. Podstawowe fakty na jej temat przedstawił ks. Jan Sygański⁶²³. Adam Miłobędzki wskazał na zależność dekoracji od malowideł w kopułach kaplic fundowanych przez Stanisława Lubomirskiego w Nowym Wiśniczu i Niepołomicach⁶²⁴. Zbigniew Beiersdorf i Bogusław Krasnowolski skrótowo omówili architekturę budowli, zwracając uwagę, że kaplica o tym wezwaniu istniała już w r. 1597, a w tradycji zakonnej jej powstanie łączono z początkiem konwentu⁶²⁵.

Obecną kaplicę zbudowano wkrótce po najeździe szwedzkim z fundacji Konstantego Lubomirskiego. Zamiar fundacji podjął on być może już w r. 1654, a zapewne do niej odnosi się zapis z r. 1657. Ostatecznie kaplicę ukończono po śmierci fundatora (zm. 1663) staraniem wdowy – Domiceli ze Szczawińskich. Za czas zakończenia budowy można przyjąć datę 1672, widoczną niegdyś na tablicy fundacyjnej⁶²⁶. Trójczłonowy układ budowli, mający bliski odpowiednik w krakowskiej kaplicy Matki Boskiej Piaskowej przy kościele Karmelitów, może wynikać z adaptacji murów wcześniejszego oratorium. Wnętrze łączyło zapewne funkcję sanktuarium Cudownego Obrazu i mauzoleum fundatora, na co wskazuje istnienie krypty⁶²⁷. Kościół spłonął w r. 1753, a po r. 1789 został rozebrany. Pozostałości zabudowań klasztornych ok. r. 1800 kupiła gmina ewangelicka⁶²⁸, a kaplica do dziś pełni funkcję zboru.

62.1 Środkową część wnętrza nakryto eliptyczną kopułą. W podtrzymujących ją pendentywach umieszczono malowidła w owalnych ramach, ozdobionych u dołu palmetami i zwieńczonych przez groteskowe maski oraz stylizowane przedstawienia delfinów. Podstawę czaszy stanowi belkowanie z fryzem ozdobionym skrzydlatymi główkami i wydatnym gzymsem. Jej wnętrze otrzymało architektoniczną

artykulację z korynckich pilastrów podtrzymujących pełne belkowanie, między którymi umieszczono uszakowe ramy zwieńczone dekoracją roślinną. Na gzymsie, wokół otworu latarni, znajdują się półpostaciowe figury aniołów podtrzymujących jej otok uniesionymi rękami.

Skromna dekoracja sztukatorska nie jest dziełem wybitnym, chociaż figury aniołów ukształtowano w zasadzie poprawnie. Interesująca jest przede wszystkim jej kompozycja będąca uproszczeniem sztukaterii krakowskiej kaplicy Liberiusza, co świadczy o silnym oddziaływaniu i dużym znaczeniu tej ostatniej budowli dla sztuki Małopolski.

623 Sygański 1892, s. 55–56, gdzie kaplicę datowano na r. 1654; pełniejsze wiadomości podaje Sygański 1902, s. 40–41, 46.

624 Miłobędzki 1980, s. 173. Badacz ten datował kaplicę na r. 1663, uznając być może datę śmierci fundatora za czas budowy. Takie datowanie przyjęli też Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki 1982, s. 349.

625 Beiersdorf, Krasnowolski 1992 a, s. 513–514.

626 Sygański 1902, s. 40–41, 46–47.

627 Beiersdorf, Krasnowolski 1992 b, s. 685.

628 Sygański 1892, s. 55–56.



62.1. Kopia

63. Nowy Wiśnicz, kościół Karmelitów p.w. Chrystusa Zbawiciela

Pierwsze wiadomości źródłowe o artystach zatrudnionych przy dekoracji kościoła wy dobył Jerzy Mycielski. Zwrócił on uwagę na zapis w kronice klasztoru z r. 1639, mówiący o wykonaniu obrazów do kościoła przez Mateusza Ingenraema pochodzącego z Antwerpii oraz o ozdobieniu zakrystii przez Stanisława Kosteckiego⁶²⁹. Zdaniem Bochnaka dekorację sztukatorską kościoła zaprojektował jeden artysta, który wykonał ją przy udziale współpracowników. Miał nim być Falconi, który przeszedł na służbę Stanisława Lubomirskiego po ukończeniu prac przy kościele śś. Piotra i Pawła w Krakowie. Bochnak datował dekorację kościoła w Wiśniczu między 1635 a 1639 r., uznając, że zatrudnienie w tymże roku Stanisława Kosteckiego spowodowane było wyjazdem zdolniejszych sztukatorów⁶³⁰. Jego ustalenia przyjęli Adam Miłobędzki⁶³¹, który datował dekorację sztukatorską wnętrza kościoła na ok. r. 1635, oraz Maria Brykowska⁶³² i Piotr Szlezynger⁶³³. Ten ostatni badacz opublikował też źródłowe wzmianki o malarzach zatrudnionych przy dekoracji kościoła oraz wyraził przypuszczenie, że warsztat Falconiego wykonał nie tylko sztukaterie, ale również kamieniarkę fasady⁶³⁴. Również Mariusz Karpowicz uznał stiuki w kościele za pewne dzieło Falconiego⁶³⁵.

Klasztor wraz z kościołem został ufundowany przez Stanisława Lubomirskiego jako wotum za zwycięstwo w bitwie pod Chocimiem. Ze względu na wotywny charakter fundacji, zakon wyraził zgodę na odstępstwo od przepisów budowlanych zalecających surowość i prostotę⁶³⁶, a także dotyczących wezwania kościoła i zabraniających lokalizacji konwentów w dobrach prywatnych⁶³⁷. Budowę klasztoru rozpoczęto w r. 1622, a kościół powstał w l. 1631–1635⁶³⁸. Prace prowadzono pod kierunkiem Macieja Trapoli „qui curam habuit ab ipsis fundamentis ecclesiae et monasterii

629 Mycielski 1912, szp. CCXLIII. Informacji tej udzielił temu autorowi Jan Tadeusz Lubomirski z Warszawy, powołując się na list Ignacego Potockiego do marszałka Lubomirskiego z r. 1777.

630 Bochnak 1925, s. 8–9.

631 Miłobędzki 1980, s. 171, 220.

632 Brykowska 1991, s. 103.

633 Szlezynger 1984, s. 82, Szlezynger 1988, s. 125.

634 Szlezynger 1994, s. 16, 52.

635 Karpowicz 1983, s. 100.

636 Brykowska 1991, s. 103–104.

637 Szlezynger 1994, s. 46.

638 Miłobędzki 1980, s. 170.

huius”⁶³⁹. Nie jest jednak pewne, czy był on jego projektantem⁶⁴⁰. W r. 1632 kapituła generalna zakonu udzieliła Lubomirskiemu dyspensy od przepisów dotyczących wystroju kościoła, co było równoznaczne ze zgodą na wykonanie sztukaterii⁶⁴¹. Dekorację wnętrza ukończono zapewne przed konsekracją, która odbyła się w r. 1635. W r. 1638 kończono wieże i fasadę, a w l. 1639–1641 zatrudniono malarzy⁶⁴². Według zapisów w kronice klasztoru: „intus vero ecclesiae adornata pulcherrimis imaginibus prout apparent quas omnes insignis pictor Matthaëus Ingenraem Belga Antverpiensis evocatus Roma Expensis Illustr. Fundatori nostri pinxit. (...) Sacristia quoque stucco adornata et pictura non contemnenda a pictore Polono D. Stanislao Kostecki civem Cracoviensem depicta”⁶⁴³. Klasztor skasowano w r. 1783, a jego budynki przeznaczono na sąd i więzienie⁶⁴⁴, które mieści się w nim do dzisiaj. Kościół, pełniący funkcję kaplicy więziennej, zachował się w prawie niezmiennym stanie do xx w. Jesienią r. 1940 Niemcy rozpoczęli jego rozbiórkę, a także zniszczyli całość wyposażenia oraz dekorację sztukatorską głównego wnętrza kościoła i kaplic. Po wojnie stiuki zachowały się jeszcze w przedsionku krypty oraz w zakrystii⁶⁴⁵. Krypta została zasypana w r. 1951⁶⁴⁶ i jest obecnie niedostępna. Dekoracja zakrystii prawdopodobnie uległa zniszczeniu w późniejszym czasie⁶⁴⁷.

W literaturze ugruntowała się opinia, że dekorację wnętrza świątyni oraz kaplic wykonał warsztat Falconiego, a stiuki w zakrystii – malarz Stanisław Kostecki, który właśnie przy tej okazji został uznany za sztukatora. Przekonanie o autorstwie Falconiego jest całkowicie pozbawione podstaw źródłowych, natomiast teza

639 Szlezzynger 1988, s. 115.

640 Miłobędzki 1980, s. 170, wyraził wątpliwość, czy Trapola projektował wznoszone przez siebie budowle. Za jego autorstwem opowiedzieli się Szlezzynger 1988, s. 115, i Brykowska 1991, s. 28, 46, natomiast Karpowicz 2002, s. 118–123, uznał, że projektantem wszystkich wiśnickich budowli był Andrea Spezza. Brak jakichkolwiek wzmianek o jego zatrudnieniu w Wiśniczu, a także niewielkie podobieństwo wiśnickich budowli do potwierdzonych dzieł tego architekta, ograniczone przeważnie do motywów obiegowych, każą traktować tę hipotezę z dużą ostrożnością.

641 Szlezzynger 1988, s. 126.

642 Szlezzynger 1988, s. 116; Brykowska 1991, s. 103.

643 Cyt. wg Szlezzynger 1988, s. 122, przyp. 38, 39.

644 Szlezzynger 1988, s. 116.

645 Lepiarczyk 1947, s. 244–246.

646 Szlezzynger 1988, s. 116. Zob. też dokumentację pomiarową i architektoniczną w Szlezzynger 2009.

647 Według informacji pracowników więzienia dekoracja zakrystii nie zachowała się. Również w innych pomieszczeniach klasztoru nie ma obecnie dekoracji sztukatorskich. Jestem wdzięczny pracownikom więzienia oraz mgr Bożenie Faglio za możliwość obejrzenia pozostałości kościoła.

o wykonaniu stiuków przez Kosteckiego jest prawdopodobnie wynikiem nadinterpretacji wzmianki opublikowanej przez Mycielskiego. Z tekstu kroniki, który można przetłumaczyć następująco: „zakrystia również została ozdobiona stiukiem oraz nienagannymi malowidłami przez malarza polskiego p. Stanisława Kosteckiego, obywatela krakowskiego namalowanymi”, nie wynika bynajmniej, żeby Kostecki miał wykonać sztukaterie. Zagadkową postacią jest Mateusz Ingenraem (według niektórych publikacjach Ingermann), który ozdobił wnętrze kościoła obrazami. Wobec braku jakichkolwiek przekazów o istnieniu w świątyni malarstwa ściennego można przyjąć, że wykonał on obrazy ołtarzowe⁶⁴⁸.

63.1. Dekoracja architektoniczna

przed 1635

Artykulację wnętrza kościoła przeprowadzono za pomocą obustronnie zdwojonych pilastrów o kompozytowych kapitelach wykonanych ze stiuku. Podtrzymują one pełne, wyłamane nad nimi belkowanie z fryzem zdobionym panopliami złożonymi z kul armatnich, szyszaków, włóczni, hełmów, dział i wyciorów⁶⁴⁹. Wspiera ono pas attyki, a ponad nim gurdy kolebkowych sklepień. W przęsła ścian nawy wkomponowano bogate obramienia arkad prowadzących do kaplic, a w prezbiterium – odpowiadające im ślepe arkady. Zbudowano je z pseudopilastrów podtrzymujących szerokie uszakowe obramienia, ujmujące liściastą dekorację w nadłuczach. Klucze arkad zwieńczono muszlami umieszczonymi na tle płycin ujętych spływami wolutowymi. Powyżej umieszczono otwory *coretti* w obramieniach zwieńczonych trójkątnymi przyczółkami. W przęsłach sklepień rozmieszczono po trzy owalne ramy ujęte w prostokątne płyciny, z których boczne, wzbogacone o wyróżnione klucze, zwieńczono odcinkowymi przyczółkami wypełnionymi spływami wolutowymi, na których znajdują się wazony płomieniste. W nawie i prezbiterium boczne ramy ujmowały otwory okienne, a w ramionach transeptu – odpowiadające im płyciny.

63.1, 63.2

648 Do takiego wniosku doszedł Mycielski 1912, szp. ccxliii.

649 Bochnak 1925, s. 8.

63.2. Przęsło krzyżowe

Mistrz Przęsła Krzyżowego Kościoła Karmelitów w Wiśniczu, przed 1635

63.3 Najbogatszą oprawę uzyskało sklepienie klasztorne skrzyżowania nawy i transeptu, gdzie wokół środkowej okrągłej ramy rozłożono obramienia na przemian ośmioboczne, w których umieszczono otwory okienne, później zaślepione⁶⁵⁰, i owalne, umieszczone na tle nawiniętych na nie kartuszy, które również, niezależnie od ram, ujmują mniejsze pola pomiędzy nimi. Do kartuszy podwieszono zwinięte chusty podtrzymujące kompozycje z owoców i liści. W zwieńczeniach ram owalnych znajdowały się duże, plastyczne, uskrzydłone głowy, a nad ramami ośmiobocznymi mniejsze główki, na przemian z widocznymi w perforacjach kartusza graniastymi łebkami ćwieków. W pachach sklepienia umieszczono niemal pełnoplastyczne figury aniołów podtrzymujących nad głowami muszle stanowiące podstawę dla ram.

63.4 Dekoracja odznaczała się wyjątkową plastycznością oraz wysokim poziomem artystycznym. Figury aniołów, uskrzydłone główki oraz rozcięcia i woluty kartuszy płynnie przechodzą w rzeźbę pełną. Charakterystyczna jest zwłaszcza stylizacja tych ostatnich ornamentów, o urozmaiconym rysunku i zmiennej grubości zwojów, przybierających czasem formy zupełnie abstrakcyjne.

63.3. Kaplice

Mistrz Kaplic Kościoła Karmelitów w Wiśniczu, przed 1635

Sklepienia pierwszej od strony ołtarza (pd.-wsch.) pary kaplic podzielono na krzyż pasami arabeskowej wici. W lewej kaplicy (wsch.) rozwija się ona z wazonów o brzuścach zdobionych groteskowymi maskami, a w prawej (pd.) po dwie przenikające się wici wyprowadzono z narożników zdobionych liśćmi akantu. W centrach umieszczono rozety otoczone przez uskrzydłone główki. Pola w wysklepkach, wydzielone bogato profilowanymi listwami, szczelnie wypełniają drobne zwarte kartusze, niewychodzące na obramienia. W kaplicy lewej przechodzą one w ornament liściasty, a w prawej – w drobne podłużne pasy z półkolistymi nacięciami. Arabeska zdobi również podłuzca arkad. Wyrasta ona z wazonów, których podstawę stanowią główki aniołków, umieszczone też w kluczach.

63.7 Sklepieniom drugiej pary kaplic nadano charakter krzyżowy przez nałożenie na szwy szerokich profilowanych listew. Trójkątne pola w kaplicy lewej (pn.) wypełniały okuciowe woluty owinięte liśćmi akantu, a w prawej (zach.) – arabeska. W podłuczach umieszczono niewielkie główki w bogato udrapowanych

⁶⁵⁰ Bochnak 1925, s. 8.

zawojach, spod których zwieszają się pęki owoców na chustach przybranych karbowaną wstęgą.

Dekoracja kaplic była sztywna i ściśle symetryczna. Ornamentykę podporządkowano rygorystycznie tektonice sklepień, a całość, zwłaszcza w porównaniu ze swobodną kompozycją przęsła krzyżowego, wydaje się płaska i mało wyrazista. Nietypowa jest stylizacja kartuszy o bardzo zwartych formach oraz wolut wyrastających z wici, które przypominają elementy ornamentu okuciowego. Charakterystyczne są również główki o regularnych rysach i włosach zebranych w drobne symetryczne kosmyki. W podłuczach mają one pełniejsze rysy, znane również z dekoracji kartusza kaplicy w Niepołomicach.

60.2

63.4. Krypta

Dekoracją sztukatorską ozdobiono też kryptę pod wsch. ramieniem transeptu i poprzedzający ją przedsionek, dostępny schodami z wnętrza i z zewnątrz kościoła. Oba wnętrza nakryto kolebkami z lunetami, których szwy wydzielono za pomocą listew wzbogaconych u nasady o liście akantu. W centrum sklepienia krypty (?) umieszczono pole o kształcie zbliżonym do okręgu (?) ujęte w kartusz, pod którym podwieszono główki anielskie przybrane chustami i festonami z warzyw i owoców. Pola lunet również wypełniono kartuszami, a na ścianach tarczowych umieszczono profilowane obramienia.

63.9

Kwestię autorstwa tej dekoracji trudno rozstrzygnąć. Płaskie, rozciągnięte kartusze, zwinięte w drobne woluty na końcach wydłużonych pasów przypominają nieco sklepienie przęsła krzyżowego, natomiast główki opracowano w sposób zbliżony do użytych w dekoracji pierwszej pary kaplic.

63.5. Zakrystia

Mistrz Kaplicy św. Ignacego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, 1639

Centralną część klasztornej krypty wypełnia malowidło w obramieniu z szerokiej profilowanej listwy. Po jego bokach umieszczono cztery wielkie, płaskie kartusze, złożone z nieproporcjonalnie szerokich, monottonnych płaszczyzn zakończonych dużymi wolutami, którym towarzyszą drobne główki i owocowe girlandy.

63.10, 63.11

Charakterystyczne dla tej dekoracji są prymitywne formy nadmiernie rozciągniętych kartuszy, którym towarzyszą nieproporcjonalnie małe ornamenty. Ornamenty te mają swoje nieco mniejsze odpowiedniki w dekoracji

23.3 kaplicy św. Ignacego w krakowskim kościele śś. Piotra i Pawła oraz w mniejszej skali – w gabinecie baszty pn. wiśnickiego zamku.

*

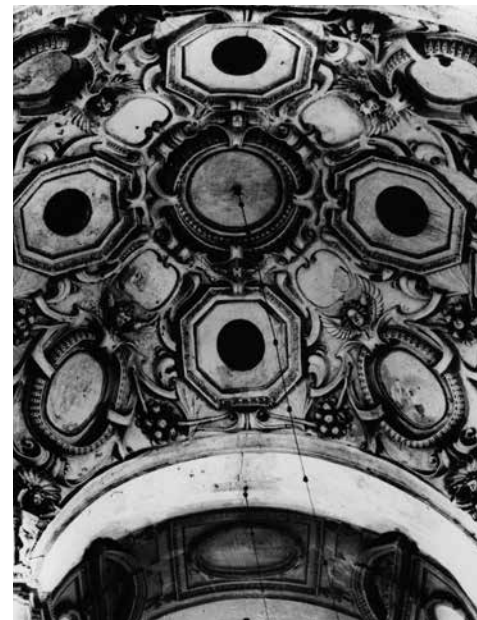
Sztukaterie w poszczególnych wnętrzach kościoła zdecydowanie różniły się stylem i poziomem artystycznym. Wyraźnie odrębny charakter miały architektoniczne dekoracje głównego wnętrza kościoła. Precyzja wykonania łączy je ze stiukami w przęśle krzyżowym, które jednak wyróżniono bogatą dekoracją figuralną. Nie ulega wątpliwości, że odrębność tej sztukaterii jest świadomym zabiegiem i dlatego trudno rozstrzygnąć, czy do jej dekoracji zatrudniono osobną grupę sztukatorów czy też całe wnętrze ozdobił jeden warsztat, który zastosował dekorację figuralną jedynie w środkowym przęśle. Natomiast grupę wyraźnie odrębną warsztatowo stanowią dekoracje kaplic. Wprawdzie schemat sztukaterii obu ich par nieco się różni, ale ich cechy stylistyczne wskazują na działalność jednej grupy artystów. Na odrębność dekoracji zakrystii zwrócono uwagę już wcześniej⁶⁵¹. Prawdopodobnie dekoracja przedsionka krypty jest również dziełem osobnego warsztatu, którego innych prac nie udało się wskazać.



63.1. Wnętrze od pn. zach., stan przed r. 1940



63.2. Ściana nawy, stan z w. XIX

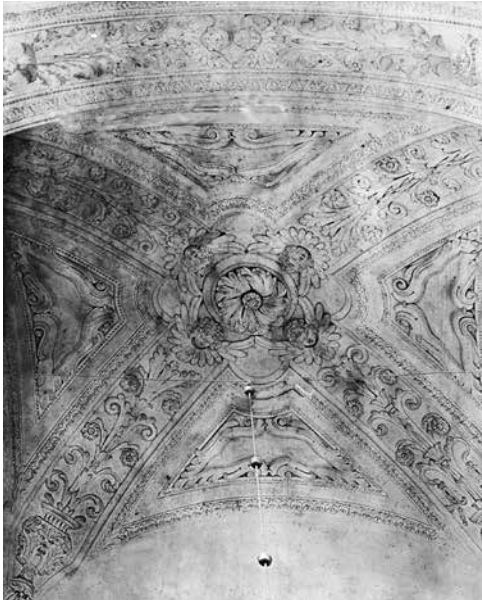


63.3. Sklepienie przęsła krzyżowego, stan z r. 1918

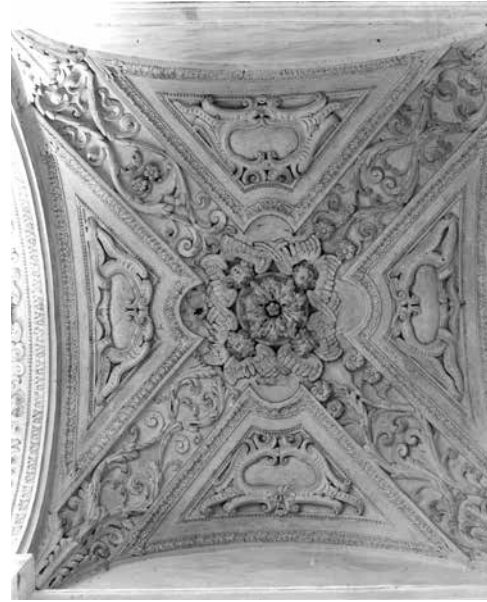


63.4. Sklepienie przęsła krzyżowego, fragment, stan z r. 1918

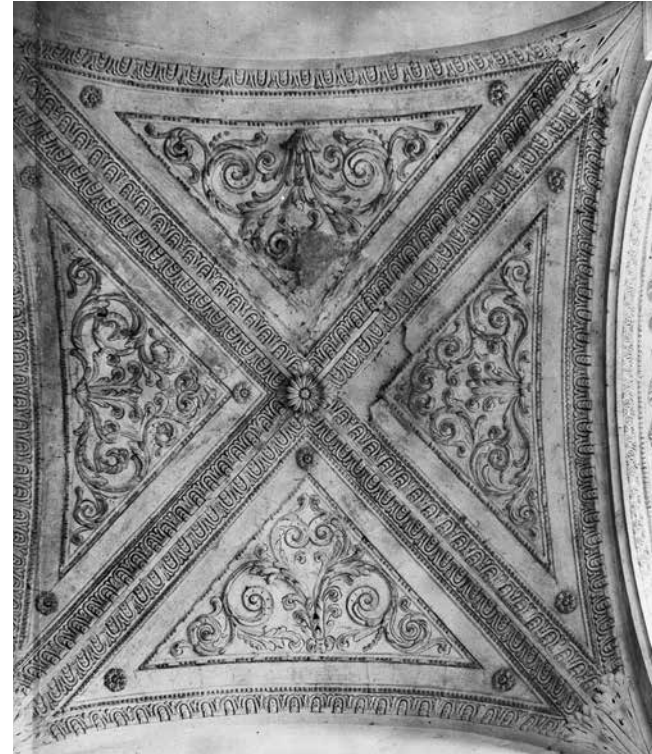
651 Bochnak 1925, s. 9.



63.5. Sklepienie
kaplicy wsch.,
stan z r. 1918



63.6. Sklepienie
kaplicy pd., stan
z r. 1918



63.8. Sklepienie
kaplicy zach.,
stan z r. 1918



63.9. Sklepienie
przedsionka
krypty, fragment
dekoracji, stan
z r. 1918



63.7. Sklepienie
kaplicy pn., stan
z r. 1918

63.10. Sklepienie
zakrystii, frag-
ment dekoracji,
stan z r. 1918



63.11. Sklepienie
zakrystii, frag-
ment dekoracji,
stan z r. 1918

64. Nowy Wiśnicz, zamek

Adam Bochnak uznał, że warsztat Falconiego wykonał dekorację wielu pomieszczeń w zamku, z których zachowały się jedynie zdobienia gabinetu i kaplicy. Prace w zamku związał on z wymienioną na bramie datą przebudowy w r. 1621. Zdaniem tego badacza Falconi wykonał osobiście sztukaterie w gabinecie, a pozostałe dekoracje zrealizowali jego pomocnicy⁶⁵². Jego ustalenia przyjęli wszyscy późniejsi badacze, którzy koncentrowali się głównie na architekturze zamku i kaplicy. Jerzy Łoziński datował budowę oratorium na l. 1621–1636⁶⁵³, a Adam Miłobędzki na l. 30. w. XVII, odnosząc wzmianki o jego uposażeniu w r. 1619 i ukończeniu w r. 1623 do wcześniejszej budowli⁶⁵⁴. Hipotezy tej nie przyjął Piotr Szlezynger, który określił czas budowy kaplicy na l. 1615–1620 i wysunął przypuszczenie, że również jej kamieniarka może być dziełem lokalnego warsztatu kierowanego przez Falconiego, który posiadał serwitariat na prace w marmurze i (zdaniem tego badacza) pracował w Wiśniczu w l. 1633–1639. Szlezynger uznał również, że polichromia kopuły kaplicy naśladuje dekorację stiukową⁶⁵⁵. Jacek Gajewski datował sztukaterię gabinetu w baszcie zach. na l. ok. 1635–1639⁶⁵⁶. Jego pogląd przyjął Mariusz Karpowicz⁶⁵⁷.

Zamek Kmitów w Nowym Wiśniczu został zakupiony przez Sebastiana Lubomirskiego i gruntownie przekształcony przez jego syna Stanisława. Zasadnicze prace budowlane prowadzono w l. 1615–1621⁶⁵⁸. Do ich ukończenia można odnieść daty umieszczone nad bramą zamku i w otoku latarni kaplicy. Dekoracje sztukatorskie nie są datowane źródłowo, a jest mało prawdopodobne, że wykonano je bezpośrednio po ukończeniu prac budowlanych. W licznych pomieszczeniach zamku zachowały się bowiem wcześniejsze stylistycznie dekoracje sklepienne złożone z geometrycznych pól, wydzielonych przez płaskie listwy, urozmaicone okuciovymi ćwiekami. Prawdopodobnie te oszczędne zdobienia – wywodzące się z niderlandzkich wzorników, ściśle podporządkowane architekturze i wykonywane zapewne przez warsztaty muratorskie – prezentują styl dekoracji sklepiennych rozpowszechniony przed pojawieniem się sztukatorów stosujących bardziej plastyczną ornamentykę o genezie włoskiej. Również przyjęte przez wcześniejszych

652 Bochnak 1925, s. 9, 10.

653 Łoziński 1973, s. 188

654 Miłobędzki 1980, s. 172.

655 Szlezynger 1990 a, s. 73, 75.

656 Gajewski 1993, s. 35.

657 Karpowicz 1983, s. 100, Karpowicz 2002 a, s. 194.

658 Szlezynger 1990 a, s. 73.

badaczy datowanie stiuków w zamku, oparte o datę ukończenia wystroju kościoła, należy odrzucić wraz z tezą o wspólnocie warsztatowej tych dzieł. Wszystkie trzy sztukaterie można datować wyłącznie orientacyjnie, w oparciu o znany czas powstania innych zbliżonych dzieł.

64.1. Kaplica zamkowa, sklepienie empory pn. i piętra l. 40. XVII w. (?)

Wnętrze o proporcjach wąskiego korytarza sklepieno kolebką z lunetami, których szwy połączono na krzyż za pomocą szerokich, profilowanych listew wspartych na odcinkach gzymsu. Pola między nimi wypełniono czterolistnymi kartuszami zwiniętymi w drobne woluty i ozdobionymi uskrzydłonymi główkami oraz wicią roślinną. Dekoracja została w większości zrekonstruowana w oparciu o zachowane fragmenty w części wsch., gdzie znajdują się dwie częściowo oryginalne główki.

Ta skromna dekoracja, która jedynie w niewielkiej części zachowała swój pierwotny wygląd, może być przedmiotem jedynie bardzo ogólnej analizy. Zwraca uwagę podporządkowanie dekoracji podziałom listwowym. Monotonne ornamenty roślinne, stylizacja dość płaskich kartuszy o niewielkich wolutach oraz główki o szerokich twarzach i drobnych rysach (ich górne części wraz z włosami są rezultatem prac konserwatorskich) są zbliżone do prac Falconiego i współpracujących z nim sztukatorów. Skromna forma i stan zachowania dzieła nie pozwalają na jednoznaczną atrybucję, choć można przypuszczać, że autorem dekoracji był pracujący w Wiśniczu Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie.

64.2. Gabinet w baszcie pn.

Mistrz Kaplicy św. Ignacego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, ok. 1639 (?)

Niewielkie pomieszczenie o nieregularnym kształcie nakryto kopułką podzieloną za pomocą szerokich gurtów na cztery (?) pola, wypełnione przez płaskie, jakby rozciągnięte kartusze. Analogiczne obramienie ma herb Szreniawa umieszczony na pendentywie wypełniającym jeden z narożników.

Dekoracja została zrekonstruowana wraz ze sklepieniem na podstawie fragmentu zachowanego w narożu. Zachowane w tej partii spłaszczone i nieporadnie modelowane kartusze są jednak wystarczająco charakterystyczne, aby związać jej autorstwo z wykonawcą stiuków w kaplicy św. Ignacego w krakowskim kościele

63.5 Jezuitów, którego drugim dziełem w Wiśniczu była dekoracja w zakrystii kościoła Karmelitów.

64.3. Gabinet w baszcie zach.

Mistrz Kaplicy Czarneckiego w Kościele św. Piotra i Pawła w Krakowie, l. 40. XVII w. (?)

Podstawę kompozycji stanowi belkowanie z profilowanym gzymsem. W przestrzeni pomiędzy nim a wnękami okien i wejścia umieszczono płyciny wypełnione

64.6 liściastą wicią. Podłusza wnęk ozdobiono geometrycznymi płycinami wydzielonymi perełkowaniem. Kopułę nakrywającą wewnątrz podzielono za pomocą obramień

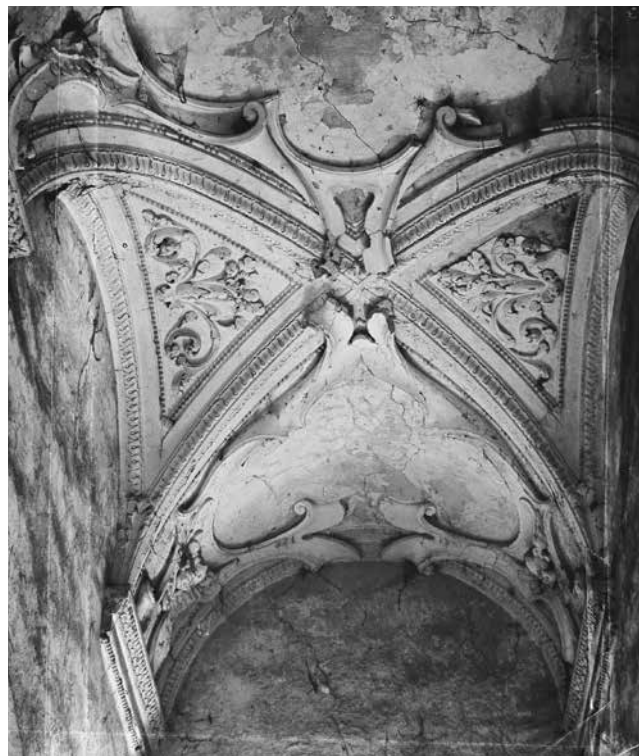
64.4 z bogato profilowanych listew na sześć pól rozłożonych wokół centralnie umieszczonej liściastej rozety. Zajmują je obszerne, miejscami perforowane kartusze, rozcięte w cienkie, symetryczne pasy zwinięte na końcach w drobne woluty wywinięte na obramienia. Górnym i dolnym częściom kartuszy nadano formy groteskowych masek.

64.5 Przestrzenie między obramieniami zajmują kompozycje z owoców na chustach związanych w symetryczne pętle i podwieszonych do symetrycznych wolut, między którymi umieszczono palmety i ranty.

Najbardziej zbliżona do zastosowanej tu kompozycji jest dekoracja gabinetu

59 w alkierzowej baszcie zamku w Łańcucie, którą zdobią kartusze o bardzo zbliżonych formach z charakterystycznymi motywami swobodnie rzeźbionych groteskowych masek i rantów. Ten ostatni ornament oraz charakterystyczne formy kartuszy o długich, wąskich pasach i drobnych wolutach są również typowe dla dzieł

23.5 autora stiuków w kaplicy Czarneckiego.



64.1. Empora kaplicy, sklepienie, stan z r. 1918



64.2. Gabinet w baszcie pn., fragment dekoracji sklepienia, stan przed restauracją



64.3. Empora kaplicy, fragment dekoracji sklepienia



64.4. Gabinet
w baszcie zach.,
kopuła



64.6. Gabinet
w baszcie
zach., fragment
dekoracji



64.5. Gabinet
w baszcie zach.,
kopuła, fragment
dekoracji

65. Pieskowa Skała, kaplica zamkowa p.w. św. Michała
po 1662, przed 1667

Stanisław Tomkowicz, wskazując na wezwanie kaplicy, styl budowli oraz informację o zgodzie biskupa Trzebieckiego na odprawianie w niej nabożeństw wyrażonej w r. 1661, odniósł urządzenie wnętrza do czasów Michała Zebrzydowskiego⁶⁵⁹, co przyjął za nim Alfred Majewski⁶⁶⁰. Adam Miłobędzki sytuował powstanie stiuków między r. 1640 a 1667⁶⁶¹.

Zamek w Pieskowej Skale w pierwszych dziesięcioleciach w. XVII wielokrotnie zmieniał właścicieli. W l. 30. tego stulecia przeszedł na własność Jana Zebrzydowskiego, który w r. 1640 przekazał go synowi Michałowi. W jego czasach zamek został rozbudowany. Powstały wtedy bastionowe fortyfikacje od strony wsch. oraz kaplica. W l. 1655–1657 zamek został zniszczony przez Szwedów. Nie jest jasne, do kiedy budowla ta pozostawała własnością Zebrzydowskiego; według Wespazjana Kochowskiego zmarł on w Pieskowej Skale w r. 1667, natomiast zdaniem Kacpra Niesieckiego już w r. 1656 Ferdynand III nadał tytuł hrabiego na Pieskowej Skale Janowi Wielopolskiemu. Następnie zamek przeszedł na jego syna, również Jana (zm. 1687) i wnuka Franciszka. Malarską dekorację kaplicy wykonał Stanisław Zawadzki w l. 30. w. XX⁶⁶².

Sztukatorski wystrój wnętrza ogranicza się do dekoracji kopuły. Jej czasza, odcięta wydatnym gzymsem opartym na wspornikach, została podzielona na sześć pól za pomocą lizen utworzonych z profilowanej listwy. Pomiedzy nimi umieszczono pary obramień w dwóch naprzemiennych odmianach – większe trapezoidalne z uszakami, a powyżej mniejsze, okrągłe, albo większe o półkole wygiętych górnych i dolnych krawędziach oraz mniejsze z uszakami. Dolne ramy ozdobił grubymi, skręconymi wolutami wzbogaconymi o pojedyncze kwitnące gałązki albo grubymi pasami kartuszy, z których zwieszają się rozłożone chusty z owocami. Poniżej i ponad obramieniami umieszczono główki aniołków o szeroko rozpostartych skrzydłach. Ich twarze mają charakterystyczne, karykaturalnie przestylizowane rysy o wydętych czołach i policzkach, głęboko osadzonych, jakby zmrużonych oczach i małych ustach. Górne obramienia zdobią nawinięte na nie kartuszkowe listki lub zakończone kulkami spływy i łezki pod uszakami.

659 Tomkowicz 1904.

660 Majewski 1953, s. 28. Tam na s. 30 podano datowanie sztukaterii na w. XVIII, co jest prawdopodobnie wynikiem pomyłki drukarskiej.

661 Miłobędzki 1980, s. 248.

662 Majewski 1953, s. 9, 10, 30.

Skromna dekoracja cechuje się znacznym uproszczeniem kompozycji oraz pogrubieniem i sprymitywizowaniem motywów ornamentalnych, co sugeruje, że jest ona wtórna w stosunku do wybitniejszych pierwowzorów. Schemat dekoracji jest wyraźnie zależny od kopuły krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła, podczas gdy ornamenty, zwłaszcza grube woluty i spływy pod uszakami, nawiązują do krakowskiej kaplicy Liboriusza. Pozwala to uściślić datowanie sztukaterii w Pieskowej Skale, a także – jeśli rzeczywiście powstała ona za czasów Michała Zebrzydowskiego – każe uznać, że pozostał on właścicielem zamku niemal do końca życia.



65.1. Kupuła



65.2. Fragment dekoracji

66. Pilica, kościół kolegiacki p.w. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty
Rozbudowę kościoła i jego dekorację sztukatorską omówił Michał Wardzyński, uznając formy budowli za zależne od dzieł Domenica del Signore. Przebudowę kościoła datował on na l. 1700–1704, a budowę kaplicy św. Józefa na ok. 1700 r. Uznał on też, że prace po dłuższej przerwie spowodowanej wojną północną lub śmiercią fundatora ukończył prowincjonalny warsztat muratorski, odpowiedzialny za prymitywne dekoracje wnętrza nawy oraz elewacji zakrystii. Jego zdaniem dekoracja kaplicy św. Józefa łączy elementy kompozycji sztukaterii w kościele jasnogórskim i tamtejszej kaplicy Cudownego Obrazu z motywami znanymi z prac rodziny del Signore. Według Wardzyńskiego autorem dekoracji miał być nieznan z innych prac artysta, zatrudniony czasowo do tego zlecenia przez Domenica del Signore, lub jeden ze sztukatorów obecnych pod Jasną Górą w pocz. XVIII w. W ich zatrudnieniu mógł pośredniczyć Ignacy Męciński, członek rodziny hojnie wpierającej paulinów, który zapisał pileckiemu bractwu św. Józefa 9000 złp⁶⁶³.

Jedyne informacje na temat przebudowy kolegiaty w Pilicy pochodzą z epitafium ks. Franciszka Leśniowicza (Leszniowica), prepozyta pileckiego i profesora Akademii Krakowskiej. Zmarły w 1711 r. duchowny podczas swego ponad 40-letniego przełożenia, ozdobił kościół wewnątrz i na zewnątrz, a także zbudował i uposażył kaplicę dla założonego przez siebie bractwa św. Józefa⁶⁶⁴, które erygowano w r. 1693⁶⁶⁵. Przyjęte przez Wardzyńskiego datowanie przebudowy kościoła oraz urzędzenia kaplicy św. Józefa nie mają więc oparcia w źródłach⁶⁶⁶. Po przebudowie nawa otrzymała schemat ściennofilarowy, monumentalną artykulację z parami pilastrów dźwigających belkowanie i gurdy sklepienne oraz mniejszym porządkiem we wnękach między filarami. Na zewnątrz dążono do ujednoczenia bocznych elewacji połączonych kaplic i aneksów, które zwieńczono edikulowymi szczytami, a od pn. opięto pilastrami. W ten sposób w bryle budowli wyodrębnione pozostało jedynie prezbiterium, kopułowa kaplica Padniewskich i kruchta od zach. Prace ukończono zapewne przed poświęceniem kościoła w r. 1712⁶⁶⁷. Ważną wskazówką co do datowania kaplicy św. Józefa są umieszczone na jednym z malowideł herby

663 Wardzyński 2008, s. 450–451.

664 Wiśniewski 1933, s. 21, 24, 30, 35.

665 Błażkiewicz 1982, s. 205.

666 Możliwe, że za terminum ante quem uznał on datę bulli papieskiej z r. 1704, nadającej ks. Kazimierzowi Dobrakowskiemu koadiutorię przy zniedołężniałym prepozycie Leśniowiczu (zob. Wiśniewski 1933, s. 35–36).

667 Wardzyński 2008, s. 450.

Abdank i Jastrzębiec, odnoszące się zapewne do Jana Kazimierza Warszyckiego, który został właścicielem Pilicy po śmierci ojca Stanisława w r. 1680, i jego żony Domiceli z Wierzbowskich. Daty śmierci Domiceli i Jana Kazimierza nie są znane; wiadomo jedynie, że kolejny właściciel Pilicy, Michał Warszycki, zmarł w r. 1694⁶⁶⁸, dekoracje musiały więc powstać wcześniej, zapewne ok. r. 1690⁶⁶⁹.

66.1. Kaplica p.w. św. Józefa

ok. 1690

Kaplicę wzniesiono na rzucie prostokąta przy pd. ścianie kościoła, pomiędzy kruchtą a mauzoleum Padniewskich⁶⁷⁰. Ściany zwieńczono ciągłym fryzem zdobionym wicią roślinną z kwiatkami i wolutami. Szwy sklepienia kolebkowego z lunetami podkreślono za pomocą gładkich opasek, którymi również wydzielono obszerne koliste pola na osi. Wypełniono je spłaszczonymi kartuszami z malowidłami, otoczonymi przez wieńce laurowe. Wysklepki po bokach ozdobiono bujną wicią z wydłużonych liści akantu, pośród której umieszczono duże postaci aniołków podtrzymujących obramienie środkowego pola, a przy bocznych – dźwigających tablice z napisami. Lunety wypełniono zbliżonymi do trójkąta polami obramionymi akantem, a na punkty ich zbiegu nałożono uskrzydłone główki.

Dekoracja o sztywnej, zachowawczej kompozycji, ściśle podporządkowanej podziałom sklepienia, łączy tradycyjne, uproszczone kartusze z motywami bardziej awangardowymi, do których należą asymetryczne tabliczki trzymane przez aniołki i bujny ornament akantowy. Takie połączenie, razem z prymitywnym modelunkiem i wydłużonymi proporcjami figur, przypomina dekorację bazyliki jasnogórskiej.

66.2. Nawa

Skromną dekorację sztukatorską otrzymała też nawa kościoła. Składają się na nią korynckie kapitele, wiciowa dekoracja fryzu i roślinne zwoje na gurtach, z których, pomiędzy przesłami, wyrastają nieudolnie rzeźbione postacie. Choć prymitywny modelunek łączy tę dekorację ze stiukami na elewacjach zewnętrznych, różnią się one ukształtowaniem wici roślinnej, która w nawie jest

668 Zob. Wiśniewski 1933, s. 7, przyp. 1.

669 Taką datę podaje Błażkiewicz 1982, s. 198.

670 Portal prowadzący do kaplicy św. Józefa od strony mauzoleum Padniewskich, z odnoszącą się do niego inskrypcją fundacyjną i gmerkiem muratora Kacpra Fodygi, został tu zapewne wmurowany wtórnie, po zamurowaniu pierwotnego wejścia w związku z rozbudową kościoła.

cieńsza i bardziej klasyczna. Obu sztukaterii nie można więc wspólnie datować. Ponadto stylizacja wici na fryzie nawy, przypominająca prace z połowy XVII w., pozwala wątpić, czy dekoracja ta jest późniejsza od wystroju kaplicy św. Józefa.

66.3. Dekoracja zewnętrzna

Być może najpóźniej powstała dekoracja zewnętrzna, obejmująca kapitele i fryz na połączonych elewacjach zakrystii i kaplic od strony pn. oraz kompozycję heraldyczną na ścianie szczytowej o szczególnie prymitywnych formach, zniekształconych jeszcze przez późniejsze przeróbki. Spośród umieszczonych tam herbów, odnoszących się zapewne do właścicieli Pilicy jako dobrodziejów kolegiaty, jeden należał do Ludwika Pocięja, na którego dobra te przeszły w r. 1703⁶⁷¹. Najbliższe tej dekoracji są równie prymitywne stiuki kościoła w Nakle koło Lelowa, wykonane być może przez ten sam warsztat, gdzie zastosowano podobnie stylizowane wolutowe kapitele, akantowe fryzy, a także motyw główki otoczonej przez duże płaskie liście. Adam Miłobędzki przypuszczał, że ta ostatnia dekoracja została zainspirowana przez stiuki w jasnogórskiej kaplicy Cudownego Obrazu⁶⁷², jednak motywy zastosowane zarówno w Nakle, jak i w Pilicy są tak dalece uproszczone, że trudno wskazać ich pierwowzór.



66.1. Kaplica św. Józefa, sklepienie

66.2. Kaplica św. Józefa, fragment dekoracji sklepienia

66.3. Kaplica św. Józefa, fragment dekoracji sklepienia



671 Zob. Wiśniewski 1933, s. 7, 19.

672 Miłobędzki 1980, s. 252.



66.4. Nawa,
fragment
dekoracji



66.5. Szczyt nad
zakrystią

67. Podhorce, kaplica pałacowa p.w. Matki Boskiej Bolesnej

Jan Chrzyciel Falconi, ok. 1644

Pierwsze opracowanie poświęcił kaplicy podhoreckiej Juliusz Ross, który przypisał autorstwo dekoracji Falconiemu. Zwrócił on uwagę na podobieństwo fryzu kondygnacji górnej do prac tego artysty w Klimontowie i Lublinie, a zwłaszcza na panoplia, które zostały powtórzone w sztukaterii krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów. Ross przypomniał też, że fundator tej ostatniej budowli – Stanisław Oświęcim – był w czasie wznoszenia zamku w Podhorcach dworzaninem jego właściciela – Stanisława Koniecpolskiego. Badacz ten zwrócił również uwagę na źródła, świadczące że kaplica była pierwotnie nakryta kopułą⁶⁷³. Adam Miłobędzki datował dekorację kaplicy na ok. r. 1640⁶⁷⁴. Zbigniew Bania zaproponował datowanie na l. 1643–1645, przyjmując tezę Bochnaka, który uznał, że do r. 1642 Falconi pracował dla Stanisława Lubomirskiego⁶⁷⁵. Mariusz Karpowicz datował dekorację na ok. r. 1650⁶⁷⁶. Autorstwo Falconiego podtrzymał też Jacek Gajewski, który podkreślił rolę dekoracji w ujednoczeniu dwuprzęsłowego wnętrza⁶⁷⁷. Ostatnio Piotr Krasny zaproponował datowanie stiuków na ok. 1644, zwracając uwagę, że wtedy warsztat Falconiego działał w niedalekim Podkamieniu⁶⁷⁸. Bania skoncentrował się na analizie form oraz programie funkcjonalnym i ideowym rezydencji podhoreckiej⁶⁷⁹. Większość jego ustaleń przyjęli Jan Ostrowski i Jerzy Petrus, którzy szczegółowo zrekonstruowali wystrój wnętrz pałacowych oraz losy zgromadzonych w nich dzieł sztuki⁶⁸⁰.

Moment rozpoczęcia budowy pałacu nie jest znany. Trwała ona w r. 1637, a w r. 1641 prowadzono roboty wykończeniowe. Pracami kierował początkowo Mikołaj Silvestri, a po jego śmierci Johann Ludwig von Wohlzogen, jednak za projektanta pałacu uchodzi Andrea dell’Aqua⁶⁸¹.

Kaplica zajmuje pd. część środkowego ryzalitu w głównym korpusie pałacu. Wnętrze, na rzucie zbliżonym do kwadratu z trójboczną apsydą od pd., znajduje

67.1

673 Ross 1974, s. 42, 49–51.

674 Miłobędzki 1980, s. 220.

675 Bania 1981, s. 103, 128–130.

676 Karpowicz 1983, s. 100.

677 Gajewski 1993, s. 51–54.

678 Krasny 2005, s. 171.

679 Bania 1981.

680 Ostrowski, Petrus 2001.

681 Bania 1981, s. 102–103, 167. Ostatnio Mariusz Karpowicz, 2002 a, s. 146, przypisał projekt pałacu Konstantemu Tencalli, co nie ma dostatecznego oparcia w faktach.

się w środku pn. amfilady i piętra. Ściany podzielono na dwie kondygnacje. Dolną artykułowano pilastrami korynckimi o gładkich trzonach podtrzymującymi pełne, wyłamane nad nimi belkowanie z fryzem zdobionym panopliami złożonymi z bębnow, skrzyżowanych chorągwi i proporców, armat, muszkietów i buńczuków. Nad kapitelami umieszczono szyszaki oraz tarcze na tle szabli, maczug i nadziaków. Kondygnację górną opięto pilastrami jońskimi o kanelowanych trzonach. Jej fryz zdobią wić roślinna oraz uskrzydłone główki, przez które przewieszono chusty podtrzymujące owocowo-warzywne girlandy, a w przęsłach apsydy – wić wyrastająca z torsów nagich puttów. Wnęki okienne mieszczą listwowe ramy. Ich boki wzbogacono kwiecistymi wazonami, a w podniebiach umieszczono rozety. Pierwotne sklepienie pokrywała bogata dekoracja z malowanym wyobrażeniem *Wniebowzięcia Matki Boskiej*⁶⁸².

W pełni zachowane dzieła warsztatu Falconiego pozwalają przypuszczać, że dekoracja koncentrowała się na sklepieniu, któremu nadano prawdopodobnie formę centralizującej pseudokopuły. Istniejąca do dzisiaj ornamentyka ścian powtórza się w wielu pracach tego sztukatora. Charakterystyczne jest rozwiązanie wnek okiennych, znane z Baranowa i Podkamienia. Na autorstwo tego samego artysty wskazuje również ornamentyka fryzów, a zwłascz za sposób opracowania główek.

67.2, 67.3

1, 68



67.1. Wnętrze od pd.



67.2. Wnętrze od pn. wsch.



67.3. Kondygnacja górną od zach.

682 Ross 1974, s. 46.

68. Podkamień, kaplica Cetnerów p.w. św. Dominika przy kościele
Dominikanów p.w. Matki Boskiej Różańcowej

Jan Chrzyciel Falconi, zapewne przy udziale Mistrza Kaplicy Czarneckiego, ok. 1644

Sztukaterie w Podkamieniu wprowadził do literatury naukowej Jacek Gajewski, który przypisał ich wykonanie Falconiemu, wskazując na związki z kaplicą Oświęcimów w Krośnie, gabinetami w Wiśniczu i Łańcucie, a także na formy kartuszy zbliżone do dekoracji kaplic Czarneckiego i Trójcy Św. przy krakowskim kościele Jezuitów oraz prezbiterium kościoła Bernardynek w Rzeszowie. Gajewski dostrzegł też podobieństwo ornamentów roślinnych do dekoracji w Klimontowie, Lublinie i Łowiczu. Jego zdaniem stiuki w Podkamieniu stoją pomiędzy dekoracją kaplicy w Krośnie a sztukateriami w Łowiczu i Lublinie i powstały latem 1648 r. Uznał on, że kaplice nadbudowano wtórnie nad wsch. przęsłami naw ok. r. 1635. Badacz ten poświęcił dużo miejsca stosunkowi dekoracji do wcześniejszej architektury kaplicy. Zwrócił on uwagę, że za pomocą sztukaterii wprowadzono do wnętrza ład kompozycyjny, niwelując asymetryczne rozmieszczenie okien w ścianie ołtarzowej i tamburze⁶⁸³. Mariusz Karpowicz datował wykonanie dekoracji na r. 1648 i uznał, że kaplica została zaprojektowana przez Konstantego Tencallę dla Stanisława Koniecpolskiego, który powierzył jej dekorację Falconiemu⁶⁸⁴. Również te przypuszczenia warszawskiego badacza są całkowicie błędne, co wykazały badania Piotra Krasnego, który zebrał przekazy historyczne dotyczące klasztoru w Podkamieniu. Architekturę kościoła i obu oratoriów na zakończeniach naw uznał on za jednofazową. Stwierdził też, że dekoracja kaplicy nie mogła powstać latem 1648 r., ponieważ okolice Podkamienia zajęte były wtedy przez wojska kozackie, a prace przy kościele przerwano już w maju tego roku, kiedy też nastąpiła ewakuacja klasztoru. Zaproponował on bardziej prawdopodobne datowanie na ok. r. 1644, kiedy to pochowano w kaplicy Mikołaja Cetnera, nadając jej tym samym funkcję mauzoleum tej rodziny. Zgadając się z tezą o autorstwie Falconiego, Krasny uznał sztukaterie w Podkamieniu za jedno z najbardziej udanych jego dzieł⁶⁸⁵.

Budowę kościoła, który zastąpił wcześniejszą świątynię ufundowaną przez Baltazara Cetnera, rozpoczęto prawdopodobnie w r. 1635. Kaplice powstały pewnie współcześnie z resztą budowli, której wznoszenie współfinansował Aleksander

683 Gajewski 1993, s. 25, 28, 35, 44, 45, 48. Badacz ten błędnie sytuował Podkamień na Podolu.

W rzeczywistości miejscowość leży na Rusi Czerwonej, w dawnej ziemi lwowskiej, przy granicy z Wołyniem.

684 Karpowicz 2002 a, s. 150–151, 195.

685 Krasny 2005, s. 131, 171.

Cetner. Dekoracja kaplicy św. Dominika powstała najpewniej w r. 1644, czyli niedługo po ukończeniu prac budowlanych⁶⁸⁶.

*

Kaplicę o rzucie prostokąta zamkniętego półkolistą apsydą nakryto owalną kopułą na wysokim tamburze. Wnętrze podzielono na dwie kondygnacje, które zwieńczono za pomocą pełnych belkowań o bogatych, wykonanych w stiuku profilowaniach oraz fryzach ozdobionych wicią roślinną. Arkady prowadzące do kaplicy z nawy głównej i bocznej obramiono profilowaną listwą, a ich podłuczca ozdobiono liściastą wicią. Podobne obramienia, wzbogacone o uszaki, otrzymały okna dolnej kondygnacji oraz odpowiadająca im płycina na ścianie pn. Wnęki okienne ozdobiono polami z reliefowymi przedstawieniami kwiecistych wazonów, a podłuczce płytszej wnęki okna apsydy – z ornamentem liściastym. W pendentywach nad arkadą zach. umieszczono dwa kartusze zwinięte w wydatne woluty, zwieńczone wąsatymi głowami rycerzy w przyłbicach, spod których spływają liściaste labry. W kartuszu po stronie pn.-zach. widoczny jest ślad herbu Cetnerów – Przyrowa. Nad pozostałymi obramieniami umieszczono mniejsze kartusze o formach bardziej płaskich i zwartych, między którymi, na chustach przechodzących przez ich górne woluty i na zewnątrz kontynuowanych jako karbowane wstęgi, zawieszono girlandy z owoców i warzyw. Jedną z nich, na ścianie pn., oderwano od tła, maskując w ten sposób występ muru. Kartusze i część girlandy na ścianie wsch. usunięto prawdopodobnie już w związku z ustawieniem w kaplicy większego ołtarza w 2. poł. w. XVII.

Obramienia okien górnej kondygnacji wyposażono od dołu w większe uszaki, pomiędzy którymi umieszczono wolutowe spływy połączone chustami. Boki wnęk okiennych rozwiązano tak jak w kondygnacji dolnej, a ich podniebia ozdobiono rozetami. Oknom, rozmieszczonym nieregularnie od wsch. i pd., odpowiada analogicznie rozwiązana wnęka i płyciny w pozostałych ścianach. Wszystkie obramienia zwieńczono kartuszami zwiniętymi w zaoblone woluty i wywiniętymi na obramienia oraz znajdujący się nad nimi architraw, a między nimi zawieszono girlandy na chustach. Do nich z kolei, na chuście związanej w pętelki, podwieszono kompozycje z kwiatów i liści wypełniające przestrzenie między obramieniami.

Czaszę kopuły, wokół otworu sześciobocznej latarni, podzielono na sześć pól za pomocą podziałów ramowych, na które nałożono profilowane listwy. Pola wypełniono płaskimi, symetrycznie ponacinanymi kartuszami, których wąskie pasy po bokach i niewielkie symetryczne woluty u góry wywinięto na obramienia. Co

686 Krasny 2005, s. 131, 171.

68.4 drugi kartusz zwinęto w większe ślimacznice, a wszystkie u dołu ozdobiono skrzydlatymi główkami.

Jak słusznie zauważył Gajewski, plastyczność dekoracji różnicowano od partii modelowanych płasko i linearnie, np. w arkadach i glifach okiennych, po bardziej wychodzące w przestrzeń girlandy i kartusze w kopule. Całość wykonano bardzo precyzyjnie, ze starannością i dbałością o szczegóły. Zastosowane motywy cechuje przy tym duża różnorodność; stosunkowo płaskie kartusze w kopule są zbliżone do znanych z kaplicy Czarneckiego w krakowskim kościele śś. Piotra i Pawła oraz gabinetu zamkowego w Wiśniczu. Kartusze herbowe i te nad oknami tamburu mają swoje odpowiedniki w górnej strefie kopuły krośnieńskiej kaplicy Oświęcimów, a płaskie i zwarte kartusze nad obramieniami dolnej kondygnacji są najbardziej zbliżone do form zastosowanych w kolegiacie łowickiej. Główki, jedne z bardziej udanych w dziełach Falconiego, opracowane staranniej i bardziej poprawnie niż w Krośnie i krakowskiej kaplicy św. Franciszka Ksawerego w kościele śś. Piotra i Pawła, najbliższe są przykładom z Niepołomic. Charakterystyczna dla Falconiego jest ornamentyka roślinna, zwłaszcza wiciowe fryzy, na których, podobnie jak w Klimontowie i Baranowie, wici roślinnej towarzyszą drobne groteskowe figurki. Dekoracja wnęk okiennych z motywem linearnie rzeźbionych wazonów z kwiatami powtarza się w Baranowie. Na autorstwo Falconiego wskazują również profilowania listew, powtarzające się w Krośnie, oraz charakterystyczny dla jego warsztatu kimation z motywem twarzy zastosowany także w Niepołomicach. Owa różnorodność sugeruje, że dekorację kaplicy podkamieńskiej wykonał Falconi przy pomocy dwóch współpracowników – Mistrza Kaplicy Czarneckiego oraz rzeźbiarza, który pracował także w Łowiczu.

Należy zgodzić się z datowaniem zaproponowanym przez Krasnego oraz sugestią, że ozdobienie kaplicy wiązało się z nadaniem jej funkcji mauzoleum Cetnerów, gdyż taki jej charakter podkreśla umieszczenie herbu Przyrowa w kartuszu. Jest to więc kolejna budowla o charakterze prywatnego mauzoleum, gdzie wystrój rzeźbiarski stanowi nieodłączne dopełnienie architektury wnętrza, ważne zarówno ze względów estetycznych, jak i ideowych.



68.1. Tambur kopuły



68.2. Dekoracja wnęki okiennej



68.3. Obramienie malowidła



68.4. Obramienie malowidła



68.5. Czasza kopuły

68.6. Kartusz z herbem Przyrowa



68.7. Kartusz nad arkadą wejściową



68.8. Girlanda na ścianie pn.

69. Rytwiany, kościół Kamedułów p.w. Zwiastowania Najśw. Marii Pannie po 1633, przed 1637

Adam Bochnak uznał dekoracje kościoła, konsekrowanego w r. 1637, za warsztatowe prace pomocników Falconiego. Sam mistrz miał być autorem dekoracji refektarza gościnnego. Według tego badacza całość wystroju sztukatorskiego ukończono przed śmiercią fundatora, Jana Magnusa Tęczyńskiego, który zmarł w r. 1638⁶⁸⁷. Jerzy Kowalczyk przeciwstawił się wiązaniu z Falconim stiuków w nawie kościoła, jego zastrzeżeń nie budziła jednak atrybucja sztukaterii refektarza⁶⁸⁸. Adam Małkiewicz zauważył, że dekoracja została wykonana pomimo sprzeciwu zakonników, na wyraźne życzenie samego fundatora⁶⁸⁹. Maria Brykowska, wskazując na niską klasę artystyczną sztukaterii, przypuszczała, że jej autorem był jeden z zakonników. Jej zdaniem udział w powstaniu dekoracji mógł mieć o. Sylwan Boselli, „za którego pośrednictwem nieznanemu autorowi stiuków mógł znać wnętrza np pał. Dożów, Sala Regia na Watykanie, jak i dekoracji kościołów wiedeńskich, m.in. dominikanów i franciszkanów”. Jednocześnie autorka uznała, że dekoracje kapitułarza, refektarza i lawaterza są najbliższe pracom Falconiego. Brykowska doszła do wniosku, że część dekoracji wykonano przed przyjazdem do Rytwian Wenantego z Subiaco w r. 1629, a pozostałe do r. 1637. Zwróciła też uwagę na sztukatorską dekorację w kaplicy jednego z eremów, uznając że domek ozdobiony w ten sposób nie służył zakonnikom, ale był przeznaczony dla fundatora⁶⁹⁰. Adam Miłobędzki uznał, że sztukaterie rytwiańskie mają genezę północnowłoską z przewagą elementów genueńskich, a także wskazał na związki z dekoracją praskiego pałacu Wallensteina oraz na podobieństwo ramowych dekoracji ścian do wystroju kościołów kartuskich w Hiszpanii i Włoszech. Dostrzegł on nierówny poziom wykonania dekoracji wskazujący na różnice warsztatowe. Jego zdaniem odrębny charakter mają przede wszystkim sztukaterie głównego wnętrza kościoła, które mogły być wcześniejsze od pozostałych i powstać przed r. 1629. Do grupy późniejszej, a zarazem bliższej pracom Falconiego, zaliczył on dekoracje kapitułarza i lawabo oraz refektarza,

687 Bochnak 1925, s. 13, 14.

688 Kowalczyk 1962 a, s. 40.

689 Małkiewicz 1972, s. 97.

690 Brykowska 1974, s. 233, przyp. 41, s. 239, s. 242, przyp. 52. Można przypuszczać, że autorka miała na myśli stiuki w wiedeńskim kościele Bernardynów (Franziskanerkirche), gdyż tamtejszej świątyni Franciszkanów (Minoritenkirche) nie ozdobiono tą techniką. Autor stiuków rytwiańskich raczej nie mógł też znać obecnego wystroju kościoła Dominikanów w Wiedniu, gdyż ten powstał zapewne nieco później (zob. Schemper 1983, s. 58–59).

który ukończono przed r. 1638. Natomiast słabsze stiuki w jednej z kaplic są – według niego – zbliżone do dekoracji kościoła w Nowym Wiśniczu. Towarzyszące stiukom freski uznano za dzieło Wenantego z Subiaco powstałe między l. 1629–1638⁶⁹¹. Też o wykonaniu dekoracji refektarza przez Falconiego podtrzymał również Jacek Gajewski, który datował ją na początek l. 30. w. xvii⁶⁹². Jedyne Mariusz Karpowicz uznał, że Falconi wcale nie pracował w Rytwianach⁶⁹³.

*

Fundatorem eremu był Jan Magnus Tęczyński, który wraz ze Stanisławem Lubomirskim został opiekunem bielańskiej fundacji Mikołaja Wolskiego⁶⁹⁴. Kamień węgielny położono 1 v 1624, a ukończoną świątynię konsekrowano 27 ix 1637⁶⁹⁵. Większość prac budowlanych przy kościele przeprowadzono w latach 1625–1627, według anonimowego projektu realizowanego przez o. Sylwana Bosellego, który następnie nadzorował budowę eremu na Kahlenbergu⁶⁹⁶. Dekoracja refektarza paradnego powstała najpóźniej w r. 1638, wtedy bowiem zmarł fundator, którego herb na niej umieszczono. Po nim Rytwiany odziedziczyła córka Izabela, która wraz z mężem Łukaszem Opalińskim potwierdziła fundację klasztoru⁶⁹⁷, a następnie powiększyła jego uposażenie⁶⁹⁸. Z czasów Opalińskich pochodzi dekoracja kaplicy w domku gościnnym⁶⁹⁹.

*

Orientowaną świątynię wzniesiono na rzucie typowym dla architektury kamedulów, gdzie nawę zintegrowaną z chórem zakonnym flankują wyraźnie od niej oddzielone dodatkowe pomieszczenia, rozdzielone wąskimi przejściami na poprzecznej osi. Do części zach. przylegają kaplice św. Romualda (od pd.) i św. Jana Chrzciciela (od pn.), a do części wsch. – kapituła (od pn.) i zakrystia oraz niewielka kapliczka św. Marii Magdaleny (od. pd.).

691 Miłobędzki 1980, s. 166–169, 219.

692 Gajewski 1993, s. 61.

693 Karpowicz 2002 a, s. 196.

694 Gajewski 1976, s. 375.

695 Brykowska 1974, s. 231. Zdaniem autorki przed konsekracją kościoła nie ukończono fasady, na co wskazuje testament Jana Tęczyńskiego, w którym przeznaczył on pewną sumę „na zbudowanie facjaty (...) ex lapide marmoro”. Zapis nie został jednak szybko zrealizowany, gdyż w r. 1655 Izabela i Łukasz Opalińscy zobowiązali się „fabrykę klasztoru rytwiańskiego dokończyć to jest facyatyw ozdobić” (tamże, s. 231–232). Wspomniane prace zrealizowano zapewne w skromniejszym zakresie, niż pierwotnie planowano.

696 Miłobędzki 1980, s. 167.

697 Brykowska 1974, s. 232.

698 Chlebowski 1889, s. 119.

699 Brykowska 1974, s. 233, przyp. 41.

Główne wnętrze kościoła mieści chór zakonny i nawę, oddzielone od siebie monumentalnym snycerskim ołtarzem-przegrodą⁷⁰⁰. Dolną część ścian zasłania boazeria, a w chórze stalle. Powyżej nich umieszczono postumenty pilastrów ukształtowanych w formie herm zastosowanych w dwóch wariantach. Pierwszy – zastosowany w przęsłach skrajnych – składa się ze zdobionych cekinami trzonów ustawionych na wysokich wspornikach zakończonych spływami wolutowymi. Pod trzonami widoczne są stopy, a ich górne części mają kształt figur aniołów trzymających owalne ramy malowideł przedstawiających sybille, pod którymi umieszczono kartusze z podpisami. W drugim wariacie hermy składają się z dwóch kondygnacji wsporników, powyżej których umieszczono kartuszkowe obramienia z malowidłami i podpisami, a nad nimi główki. Hermy zwieńczono jońskimi kapitelami dźwigającymi wyłamane belkowanie. Pola ścian między pilastrami wypełniają listwowe ramy, otoczone przez kartusze nawinięte na nie po bokach i zwieńczone główkami ujętymi w chusty lub spływy wolutowe. W środkowym przęśle analogiczne obramienia obejmują otwory empor. Wnętrze nakryto kolebką z lunetami, które wydzielono za pomocą profilowanych listew i połączono z polami pod malowidła na osi. Otaczają je kartusze, pomiędzy którymi zawieszono płaskie girlandy i festony oraz główki przybrane chustami. W lunetach i pomiędzy nimi umieszczono w kartuszkowych obramieniach mniejsze malowidła przedstawiające świętych.

Wewnętrzne obramienia okien czterech głównych aneksów oraz odpowiadające im pola na ścianach mieszczą listwowe ramy. Ozdobiono je kartuszkami zwiniętymi w woluty. Niektóre z nich przybrano owocowymi festonami, inne – przez dodanie główek, a czasem także nóg, upodobniono do herm. Sklepienia rozwiązano podobnie jak w głównym wnętrzu kościoła. Zawieszono na wspornikach kolebki mają lunety obwiedzione listwą. Na osiach sklepień, wewnątrz przęseł oraz w lunetach rozmieszczono obramione kartuszkami pola z malowidłami o zróżnicowanym wykroju. Dekoracja poszczególnych wnętrz wykazuje też drobne różnice. W kaplicy św. Jana jest ona mniej plastyczna, a kartuszkom na sklepieniu towarzyszą jedynie drobne główki. Bardziej dekoracyjnie ukształtowano obramienie okna w ścianie zach., zwieńczone kartuszem rozpiętym między dwoma wazonami. Podobny charakter ma sklepienie zakrystii. Obramienia okien ograniczono tu do

700 Zdaniem Miłobędzkiego, 1980, s. 169, struktura ta mogła stać pierwotnie przy ścianie wsch. Przypuszczenie to należy odrzucić, nie tylko ze względu na zachowane w chórze oryginalne stalle (które badacz ten chyba niesłusznie datował na 2. poł. w. xvii), ale także na umiejscowienie okien.

wolut i kartuszy, a naprzeciw nich, ponad szafami, umieszczono kartusze z malowidłami. Lunety ozdobiono drobną wicią wzbogaconą o niewielkie pięciopłatkowe kwiaty. Boki centralnego kartusza ukształtowano w formie groteskowych masek.

69.11 Na wsch. ścianie kapitułarza umieszczono plastyczną stiukową ramę obrazu przedstawiającego *Ukrzyżowanie*. Składa się ona z ozdobionego wicią wałka, ujętego w listwy o bogatych profilowaniach. W górnej części przybrano ją w główki aniołków, na których zawieszono girlandy i festony. Przestrzeń po bokach ramy wypełniono plastyczną wicią zwiniętą u dołu w duże woluty. Poniżej umieszczono mniejsze malowidła w ramach zwieńczonych przez przyczółki wypełnione muszlami. W skrajnych lunetach umieszczono po trzy malowidła w połączonych kartuszowych obramieniach. Centralne pole w kształcie owalu otoczono skrzydlatymi główkami. Kartusze wokół owalnych pól między lunetami ujęto w spływy wolutowe, na które nałożono uskrzydłone główki ukazane z profilu. Bogatsze jest sklepienie kaplicy św. Romualda. Pomiędzy lunetami umieszczono duże pola malarskie. Kartuszowe obramienia, zwinięte w woluty i wzbogacone o główki oraz kwiatki, stykają się ze sobą, zajmując niemal całą powierzchnię sklepienia.

Do zakrystii przylegają aneksy mieszczące lawaterz i niewielką kapliczkę św. Marii Magdaleny. Pole ołtarzowe ujęto spływami wolutowymi – ozdobionymi cekinami i festonami z owoców, zwieńczonymi głowami aniołów podtrzymujących wyłamane nad nimi belkowanie z fryzem ozdobionym wicią i główkami – i zwieńczono odcinkowym przyczółkiem z kartuszem. Nad oknem umieszczono kartuszną dekorację, a na przeciwległej ścianie analogicznie ozdobioną ramę, pod którą znajduje się kartusz stanowiący obramienie wnęki na Oleje Św. Szwy krzyżowego sklepienia zasłaniają listwy, a przy ścianach, na osiach lunet, umieszczono główki. Marmurowy lawaterz umieszczono pod oknem, w obramieniu z jońskimi pseudopilastrami, o trzonach z girlandami owoców i kapitelami z motywem główek, podtrzymujących przyczółek z wizerunkiem dwugłowego orła. Kapitele rozciągnięto na boczne ścianki ozdobione fryzem z herbowym Toporem Tęczyńskiego, pod którym podwieszono chusty. Zewnętrzne lico struktury zdobią analogiczne połówki kapiteli z główkami. Sklepienie ukształtowano jak w kapliczce św. Marii Magdaleny. Przedśionki rozdzielające aneksy na poprzecznej osi kościoła nakryto parami krzyżowych przeseł o szwach wyznaczonych listwami. U nasady ich spływów umieszczono główki aniołków.

*

Stukateria zdobi też wnętrze tzw. paradnego refektarza w domu gościnnym. Dekorację umieszczono na sklepieniu zwierciadlanym wyprowadzonym ze ściany obniżonej w stosunku do innych pomieszczeń budynku. Ramy podziałów zasłaniają krawędzie styku płaszczyzn sklepienia, co sprawia, że wydaje się ono większe i wyższe niż w rzeczywistości, dzięki czemu wnętrze wydaje się bardziej przestrzenne⁷⁰¹. Boczne płaszczyzny wypełniono ramami o skomplikowanym wykroju, ujętymi w kartusze przybrane plastycznymi girlandami owoców i skrzydlatymi główkami. Na szwy pomiędzy nimi nałożono hermy, w dolnej części ozdobione liśćmi lub cekinami, trzymające na głowach kosze kwiatów lub owoców. Boczne obramienia połączono za pomocą dużych klamer z prostokątnymi polami na górnej płaszczyźnie. Wąską przestrzeń pomiędzy nimi wypełnia więc z drobnymi kwiatkami. Na klamrach łączących środkowe pole z bocznymi umieszczono herby Topór.

W stiuku wykonano też dekorację okapu kominka. Zdobi go roślinna wic oraz duży, pięciodzielnny herb fundatora, przybrany w labry i trzy klejnoty. Zwieńczenie stanowi wyłamanie belkowania obiegającego wnętrze, na którym ustawiono trzy wazony. Środkowy, wypełniony owocami, flankują plastyczne główki ze skrzydłami.

*

Styl stiuków we wszystkich wnętrzach jest podobny. Charakterystyczne są masywne kartusze, na ogół ściśle przylegające do listwowych ram, które tworzą kompozycyjny stelaż dekoracji. Towarzyszące im ornamenty są pogrubione, a jednocześnie modelowane płasko i tylko sporadycznie odchodzą od tła. Całość jest opracowana schematycznie i prezentuje raczej niski poziom artystyczny. Spośród motywów dekoracyjnych charakterystyczne są hermy użyte do artykulacji nawy oraz zdobiące obramienia okienne i szwy sklepienia refektarza. Możliwe, że motyw ten jest zależny od dekoracji kościoła bielańskiego.

Zarówno ornamentyka, jak i kompozycja stiuków we wszystkich pomieszczeniach jest na tyle jednorodna, iż należy uznać, że powstały one współcześnie, w ramach jednolitej koncepcji artystycznej. Można jednak wyróżnić wśród nich dwie grupy dekoracji, które różni stopień plastyczności. Bardziej trójwymiarowe są stiuki w refektarzu, kaplicy św. Romualda oraz na ścianie kapitułarza, natomiast bardziej płaskie na pozostałych sklepieniach. Można również wskazać na dwa typy główek: pierwszy charakteryzują okrągłe twarze o pełnych, a czasem nawet nalanym rysach, drugi zaś – lica bardziej podłużne z ornamentalnie potraktowanymi,

⁷⁰¹ Gajewski 1993, s. 61.

meandrycznymi splotami włosów. Pierwsze występują w refektarzu oraz w dekoracjach ściennych, drugie – na sklepieniach. Różnice te sugerują udział dwóch głównych artystów, pracujących zapewne ze swymi pomocnikami. Oba typy dekoracji współlistnieją z sobą w poszczególnych wnętrzach, co dowodzi, że ich autorzy ściśle współpracowali. Należy więc przyjąć, że system pracy był tu podobny jak w klasztorze bielańskim, gdzie równocześnie pracowały połączone grupy sztukatorów.

Jednolitość dekoracji podkreśla też użycie w różnych wnętrzach tych samych sztanc do odciskania profilowań listew. Dwa z zastosowanych tu wzorów są identyczne z użytymi w kościele na Bielanach, co wraz z pokrewieństwem ornamentyki stanowi istotną przesłankę, iż do dekoracji rytwiańskich zatrudniono niektórych sztukatorów pracujących wcześniej w eremie pod Krakowem. Fundator eremu rytwiańskiego zapewne poznał ich dzieła nadzorując prace w klasztorze podkrakowskim po śmierci Mikołaja Wolskiego. Sztukatorzy mogli należeć do słabszego z czynnych tam warsztatów. Przyjmując tę hipotezę, można by uściślić datowanie sztukaterii rytwiańskich na czas po wykonaniu dekoracji bielańskich, a więc po r. 1633. Prace w Rytwianach ukończono zapewne przed konsekracją w r. 1637.

Hipotezę o związku tych dekoracji z warsztatem Falconiego, opartą na powierzchownym podobieństwie, należy stanowczo odrzucić. Równie nieprawdopodobne jest przypuszczenie Brykowskiej o wykonaniu stiuków przez samych zakonników, których zwyczajem zakazywały zdobienia kościołów w ten sposób. Należy też raczej wykluczyć możliwość sprowadzenia sztukatorów przez o. Bosellego, którego fundator klasztoru musiał przekonywać do wyrażenia zgody na ozdobienie świątyni⁷⁰².

*

Do zespołu dekoracji wykonanych w l. 30. w. XVII nie należy sztukateria w kaplicy tzw. Eremu Tęczyńskiego. Ze stiuku wykonano tam ołtarz w typie edikuli zwieńczonej przerwanym przyczółkiem o falistym wykroju. W partii belkowania umieszczono kartusz z herbem Łódzia. Szczątkowo zachowana dekoracja krzyżowego sklepienia składała się zapewne z listew wyróżniających szwy, których nasady przysłonięto liśćmi akantu, oraz wypełniających pola kartuszy, którym towarzyszyły girlandy.

Ta skromna dekoracja jest ciekawym świadectwem kontynuowania akcji dekorowania klasztoru w czasach Opalińskich. Schemat ołtarza nawiązuje do zastosowanego w kaplicy św. Marii Magdaleny. Sądząc po wklęsło-wypukłym wykroju przyczółka, dekoracja kaplicy powstała zapewne w ostatniej ćw. w. XVII.

⁷⁰² Zob. Małkiewicz 1972, s. 97.



69.1. Nawa, ściana pn.



69.2. Nawa, fragment dekoracji ściany



69.3. Nawa, fragment dekoracji sklepienia



69.4. Nawa, fragment dekoracji ściany



69.5. Nawa, sklepienie



69.6. Kaplica św. Jana Chrzciciela, sklepienie

69.8. Kaplica św. Jana Chrzciciela, fragment dekoracji sklepienia



69.9. Kaplica św. Jana Chrzciciela, fragment dekoracji sklepienia



69.10. Zakrystia, sklepienie

69.11. Kapitułarz, wnętrze od zach.



69.12. Kapitelz, obramienie malowidła na ścianie pd.



69.13. Kapitelz, fragment dekoracji



69.14. Kapitelz, fragment dekoracji

69.15. Kaplica św. Romualda, sklepienie



69.18. Refektarz, fragment dekoracji sklepienia



69.16. Ołtarz św. Marii Magdaleny



69.17. Obramienie wnęki na Oleje św.



69.19. Lawaterz



69.20. Refektarz, sklepienie

69.22. Przesionek pn., sklepienie



69.21. Kominek w refektarzu



69.23. Kaplica w eremie, fragment dekoracji ołtarza

70. Rzeszów, kościół Bernardynek (później Pijarów) p.w. Św. Jana Chrzciciela Jan Chrzciciel Falconi, przed 1649

Emanuel Świeykowski zwrócił uwagę na daleko idące podobieństwo dekoracji prezbiterium do kaplicy Czarneckiego w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła⁷⁰³. Adam Bochnak przypisał Falconiemu stiuki w prezbiterium oraz geometryczną dekorację sklepienia nawy. Na podstawie herbu w kartuszu na łuku tęczowym, odnoszącego się do fundatorki kościoła Zofii Pudencjany z Ligęzów i jej męża Władysława Dominika Ostrońskiego-Zasławskiego, uznał, że prace ukończono przed jej śmiercią w r. 1649⁷⁰⁴. Atrybucję tę podtrzymał Adam Miłobędzki, który datował sztukaterie na czas przed lub po r. 1649⁷⁰⁵, oraz Mariusz Karpowicz, który sytuował ich powstanie między datami 1642 i 1649⁷⁰⁶. Miłobędzki widział wkład Falconiego również w ukształtowaniu typu przestrzennego świątyni oraz rozplanowaniu fasady⁷⁰⁷. Przypuszczenie to odrzucił Gajewski, który uznał, że projektantem i budowniczym kościoła był Jan Canger. Zdaniem tego badacza sztukaterie powstały wkrótce po zakończeniu budowy kościoła, być może w l. 1646–1647, jak wskazuje chronologia prac Falconiego oraz późniejsze zaangażowanie męża fundatorki w wojny kozackie. Komponując dekorację sklepień, artysta świadomie nawiązał do systemu dekoracji rozpowszechnionego w okolicy wielkich jezior alpejskich, który polegał na koncentrowaniu stiuków w prezbiterium i eksponowaniu bogatego kartusza na ścianie tęczowej, przy ograniczeniu ozdób nawy do prostych podziałów i skromnej ornamentacji architektonicznej. Podobną genezę ma rozwiązanie sklepienia prezbiterium sugerujące przykrycie za pomocą kopuły⁷⁰⁸. Przeciwno autorstwu Falconiego opowiedziała się jedynie Inga Sapetowa, która uznała dekorację kościoła za dzieło czynnego na Śląsku Domenica Antonia Rossiego⁷⁰⁹, co słusznie skrytykował Tomasz Zaucha⁷¹⁰, a następnie Mariusz Karpowicz⁷¹¹.

Artykulację wnętrza kościoła przeprowadzono za pomocą przełamanych na narożach pilastrów (w prezbiterium) i wydatnych filarów (w nawie), które

703 Świeykowski 1907 b, szp. LXXXIX–XC.

704 Bochnak 1925, s. 14.

705 Miłobędzki 1980, s. 220, 249.

706 Karpowicz 1983, s. 100; Karpowicz 2002 a, s. 194.

707 Miłobędzki 1980, s. 249.

708 Gajewski 1993, s. 55, 59, 60.

709 Sapetowa 1994, s. 511–513.

710 Zaucha 1997, s. 73.

711 Karpowicz 2002 a, s. 194.

wyposażono w bogate stiukowe kapitele. Porządek joński wzbogacono tu przywie-

70.3

szonymi do wolut girlandami i skrzydlatymi główkami na wklęsłej części echinusów. W stiuku wykonano też profile belkowań i archiwolt, a także listwowe dekoracje sklepień. W prezbiterium i nawie użyto listew o identycznym profilu, ujętych kimationem i obramionych płaskimi pasami z astragalem. Zdobienia te nałożono na szwy sklepień, a w nawie utworzono z nich, na osi, połączone z sobą pola na przemian okrągłe i prostokątne o półkuliście wybrzuszonych bokach. Prezbiterium

70.2

nakryto sklepieniem klasztornym z głębokimi lunetami, które wydzielono listwami łączącymi się z dużym polem owalnym na środku. Po jego bokach, na przekątnych osiach sklepienia, rozmieszczono uskrzydłone główki, na których zawieszono pęki owoców na chustach związanych w symetryczne pętle. W ten sposób wypełniono powierzchnie między lunetami, nadając im charakter szerokich gurtów podtrzymujących pole centralne. W wysklepkach umieszczono kartusze zwinięte w duże woluty, wywinięte na obramienia. Zdobia je na osiach główki aniołków lub groteskowe maski, a dolne naroża wysklepek zajmuje bujna roślinna wić. Podobnie

70.4

ozdobiono boczne ściany tarczowe wokół okien. Płaskie, ramowe podziały wprowadzono również w podłucha wnęk okiennych i przyściennych w nawie oraz arkady tęczowej, które dodatkowo wzbogacono podwójną rozetą z drobnych płatków. Na łuku tęczowym od strony nawy umieszczono bogaty kartusz zwieńczony księżęcą koroną, a u dołu ozdobiony skrzydlatą główką.

Dekoracja prezbiterium jest harmonijna i precyzyjnie wykonana. Jej schemat stanowi rozwinięcie kompozycji sklepień kaplic w krakowskim kościele Jezuitów.

23.5

Jak słusznie zauważył Świeykowski – najbardziej zbliżoną dyspozycję zastosowano w kaplicy Czarneckiego. Opracowanie szczegółów jest jednak typowe dla prac Falconiego. Uwagę zwraca zwłaszcza plastyczność dekoracji, duże, wielokrotnie zwinięte woluty kartuszy oraz opracowanie główek i stylizacja włosów. Należy więc przyjąć, że on właśnie jest autorem stiuków rzeszowskich. Związek ich kompozycji z kaplicą Czarneckiego nie podważa tej atrybucji, gdyż autor tej ostatniej sztukaterii był zapewne blisko związany z warsztatem Falconiego, a koncepcje charakterystyczne dla obu artystów przenikają się w wielu dziełach.

60.I, 68



70.I. Wnętrze od pd. zach.



70.2. Sklepienie prezbiterium



70.3. Kapitel w nawie



70.4. Fragment dekoracji prezbiterium

71. Sandomierz, kaplica Szemberków p.w. śś. Męczenników Sandomierskich przy kościele Dominikanów p.w. św. Jakuba 1642

Sandomierskim dekoracjom sklepiennym poświęcił nieco miejsca Adam Miłobędzki, który zwrócił uwagę na podobieństwo motywów zastosowanych w kaplicy i prezbiterium pobliskiego kościoła św. Pawła⁷¹². Według niepotwierdzonej informacji kaplicę ufundował Teofil Szemberk z Reichenbachu (zm. 1605). Została ona przebudowana lub wzniesiona na nowo w l. ok. 1640–1642, zapewne staraniem jego syna Jacka, kasztelana kamienieckiego, i jego żony Katarzyny, z domu Jakubowskiej. Fundatorów określają herby, a rok ukończenia prac – data na kartuszu. W XVIII w. wnętrze pokryto malowidłami, a ściany zewnętrzne obecną artykulacją⁷¹³. Według niemożliwego do zweryfikowania domysłu, dekorację sztukatorską miał wykonać jeden z braci zakonnych, który pracował także we Lwowie i Nowogródku⁷¹⁴.

Narożniki kaplicy artykułowano przełamany mi tokańskimi pilastrami, podtrzymującymi wylamane nad nimi belkowanie złożone z bardzo szerokiego fryzu i gzymsu z kimationem. Między ich trzonami rozpięto szerokie arkady w ościeżach zdobionych kaboszonami i rantami na niewielkich kartusikach oraz rozetkami i stylizowaną wicią roślinną i nadłęczach wypełnionych skrzydlatymi główkami. Na fryzie umieszczono szerokie i płaskie małżowinowo-chrzastkowe kartusze ujęte w zawieszono na chustach owocowo-warzywne girlandy z charakterystycznym motywem długich, zakręconych strąków. W kartuszach umieszczono tarcze z herbami Szemberków (herb własny) i Jakubowskich (Topór), a także napisem „ANNO 1642”. Czwarty kartusz jest obecnie pusty. Ściany tarczowe obramiono podwójnymi archiwoltami z wicią i rozetkami. Umieszczone w nich okrągłe okna i odpowiadające im płyciny ujęto w wieńce laurowe podtrzymywane przez groteskowe postacie wyrastające z wici roślinnej. W pendentywach, na niewielkich wspornikach, umieszczono figury ewangelistów. W czaszy kopuły, oddzielonej wydatnym gzymsem, znajdują się cztery niewielkie okrągłe pola, ujęte w duże spłaszczone kartusze z wielkimi klamerkami na osiach. Pomiedzy nimi rozwieszono girlandy na długich, karbowanych chustach, a powyżej, wokół małżowinowego obramienia otworu latarni, wkomponowano osiem skrzydlatych główek przybranych chustami i wstęgami.

71.1

71.2, 71.3

712 Miłobędzki 1980, s. 238.

713 Katalog zabytków... 1962 b, s. 71; Łoziński 1973, s. 187.

714 Makarewicz 1979, s. 44.

Dekoracja odznacza się przemyślaną i elegancką kompozycją, widoczną zwłaszcza w oryginalnym rozwiązaniu czaszy. Partie ornamentalne, mimo znacznych uproszczeń i stylizacji, prezentują dość dobry poziom wykonania, a uskrzydłone główki nie są pozbawione wdzięku. Znacznie słabsze są figury apostołów o nienaturalnie sztywnych pozach i rażących błędach anatomicznych. Ich najbliższym odpowiednikiem są równie słabe artystycznie figury o tej samej tematyce w prezbiterium lubelskiego kościoła Brygidek⁷¹⁵. Obydwie dekoracje łączy też zastosowanie podobnych girland i główek o bardziej klasycznych rysach i dużych rozpostartych skrzydłach. Podobieństwa te są na tyle wyraźne, iż pozwalają uznać, że sztuka-
105 torzy zatrudnieni w Sandomierzu wykonali też wspomniane elementy dekoracji lubelskiej, modernizując tradycyjną kompozycję listwową⁷¹⁶. Zbliżone girlandy i podobnie stylizowany kartusz dodano również do listwowej sieci w prezbiterium sandomierskiego kościoła św. Pawła. Towarzyszące im główki cherubinów są jednak mniej plastyczne i nieco uproszczone, co nadaje im cechy naśladownictwa i sugeruje, że ta ostatnia sztukateria została przekształcona wtórnie, po r. 1642⁷¹⁷.



71.1. Wnętrze od pn. wsch.



71.2. Rzeźba św. Marek w pendentywie



71.3. Kopia

715 Za zwrócenie mi uwagi na podobieństwo dekoracji sandomierskich i lubelskiej dziękuję dr. Michałowi Wardzyńskiemu.

716 Na temat dekoracji sklepiennych w kościele Brygidek zob. Kurzej 2006.

717 Taką interpretację sugerował Miłobędzki 1980, s. 238.

72. Stary Sącz, kościół Klarysek p.w. Trójcy Św., dekoracja trzech retabulów w prezbiterium

Baltazar Fontana, 1699

Julian Pagaczewski, który przypisał to dzieło Baltazarowi Fontanie, zauważył, że w jego powstaniu mógł mieć udział ks. Piskorski, blisko związany z ówczesną księżką Konstancją Jordanówną, której dedykował swoje dzieło poświęcone życiu bł. Salomei⁷¹⁸. Mariusz Karpowicz uznał, że sztukator wykonał również projekt całej aranżacji⁷¹⁹.

Okoliczności powstania dekoracji są dobrze znane dzięki publikacjom źródłowym Stanisława Załęskiego⁷²⁰ i Wiktora Bazieliha⁷²¹. Przekształcenie prezbiterium kościoła rozpoczęto na początku r. 1696 od wymurowania krypt. Wiosną tego roku założono nową posadzkę i stopnie ołtarzy⁷²². Do tych prac odnosi się napis „Constantia Jordanówna Abbatissa Vetero Sandecensis erexit A. D. 1696”, umieszczony na stopniach ołtarza gł.⁷²³ 4 IV 1696 biskup Małachowski wydał zgodę na rozebranie i przeniesienie starszych nastaw z prezbiterium kościoła⁷²⁴. Do wykonania nowych ołtarzy przystąpiono dopiero w r. 1699. Na marmur do ich budowy zapłacono wtedy 140 tal. (876 złp) za pośrednictwem ks. Sebastiana Piskorskiego⁷²⁵, który jak widać pośredniczył nie tylko w zatrudnieniu artystów, ale i zdobywaniu materiałów.

Umowę z Baltazarem Fontaną zawarto 29 VII 1699. Według niej po zakończeniu prac sztukator miał otrzymać honorarium w wysokości 3000 złp. Osobno zatrudniono murarza z tygodniową pensją w wysokości 8 złp, a także kamieniarza, polernika i pomocnika, którym płacono odpowiednio 9, 4 i 3 złp⁷²⁶. Owym kamieniarzem był Dominik, zapewne tożsamy ze współpracownikiem Fontany w krakowskim

718 Pagaczewski 1909, s. 30–31.

719 Karpowicz 1994 a, s. 16.

720 Załęski 1892, s. 89.

721 Bazieliha 1939, s. 74–75, 95–96; Bazieliha 1966, s. 190–191, 196–197.

722 Załęski 1892, s. 89; Bazieliha 1966, s. 190. Prace te kosztowały 2221 złp, a za marmur zapłacono 2108 złp.

723 Pagaczewski 1909, s. 30.

724 Załęski 1892, s. 89, przyp. 3.

725 Bazieliha 1966, s. 190.

726 Oryginał umowy nie jest znany, ale została ona streszczona w inwentarzu dóbr sądeckich, którego najistotniejsze fragmenty przytoczył Bazieliha 1939, s. 95–96. Jego publikacja i zawarte w niej informacje zostały pominięte w monograficznym opracowaniu twórczości Fontany (zob. Karpowicz 1990; Karpowicz 1994 a).

kościół św. Anny⁷²⁷. Fontanie zapłacono za pośrednictwem Piskorskiego, który zapewne pośredniczył również w przekazaniu 60 tal. (360 złp) honorarium za obrazy Św. Antoniego i Św. Klary do ołtarzy bocznych⁷²⁸. Ta informacja, podobnie jak i formy obydwu obrazów wskazują, że ich autorem był Karol Dankwart⁷²⁹. Odrębne wypłaty zanotowano dla innych rzemieślników. Kamieniarz, polernik i pomocnik otrzymali w sumie 196 złp, murarz 62 złp, a kowal 61 złp 28 gr. 15 złp wydano „posyłając do Krakowa po panów sztukatorów do tej roboty”, a 5 złp 10 gr wydano na blejwas i miskę⁷³⁰. Całość prac przy ołtarzach wraz z materiałami kosztowała 4945 złp 25 gr „oprócz wiktu, który na ten czas in magno praetio zostawał w tych tu krajach podgórskich”⁷³¹. Z przytoczonych dokumentów wynika, że podobnie jak w Krakowie, także w Sączu Fontana nie wykraczał poza ramy swojego fachu, a malarz i kamieniarz, choć współpracowali z nim przy innych zleceniach, wystąpili jako niezależni rzemieślnicy.

*

W apsydzie prezbiterium kościoła ustawiono ołtarz gł. w typie monumentalnej edikuli z obrazem Trójcy Św., a po jego bokach – dwie dodatkowe nastawy bez mens, w formie ram z obrazami, flankowanych przez ustawione na postumentach figury aniołów, od góry ujęte przez fragmenty przyczółka na podwieszonych wspornikach i zwieńczone gloriami. Dekoracja sztukatorska ołtarza gł. koncentruje się w zwieńczeniu, gdzie na tle promieni przerywających przyczółek umieszczono figurę Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, stojącą na księżycu otoczonym przez obłoki, putta i główki aniołków. Adorującą ją siedzące aniołki przedstawiono również na flankujących figurę odcinkach belkowania. Kompozycję dopełniono puttami na ścianach po bokach ołtarza, z których lewe zwrócone jest ku zwieńczeniu, a prawe w stronę tabernakulum. Stojące bliżej ołtarza figury aniołów przy bocznych retabulach zwracają się ku obrazowi ołtarza gł., ale gestami rąk wskazują na nastawy boczne, spajając optycznie całość kompozycji. Lewa rzeźba z zewnętrznej pary

72.1

72.2, 72.3

727 Zob. Bazieliha 1966, s. 197. Badacz ten uznał Dominika za sztukatora. Jego imię zanotowano w związku z wypłaceniem mu 12 złp, kiedy opuszczał Sącz. Pozostali artyści wyjechali nieco później, otrzymując 30 złp kontentacji.

728 Bazieliha 1966, s. 196–197.

729 Już Bazieliha 1966, s. 197 przypuszczał, że autorem obrazów był jeden z wybitniejszych malarzy czynnych wówczas w Krakowie. Karpowicz, 2002 c, s. 164, nie znając źródeł dotyczących powstania obrazów ani pracy Bazieliha, przypisał Dankwartowi tylko obraz Św. Klary.

730 Bazieliha 1966, s. 196–197.

731 Bazieliha 1939, s. 96.

wyciągniętą ręką wskazuje ku środkowi prezbiterium, a skrajna figura po prawej, z dłońmi złożonymi na piersi, zwraca się ku pobliskiemu obrazowi. W glorii lewej nastawy przedstawiono putta i uskrzydłone główki, a prawej – putta unoszące monstrancję. Pod oboma bocznymi obrazami umieszczono kompozycje ze skrzyżowanych gałęzi palmowych przewiązanych wstęgą.

Przypuszczenie, że Fontana był projektantem całej aranżacji pozostaje niepotwierdzone, chociaż formy ołtarzy przypominają nie tylko nastawy z kościoła św. Anny, ale także niektóre jego wcześniejsze prace na Morawach, np. zwieńczenie ołtarza w Wyszkowie. Wiele odpowiedników w jego twórczości mają także wszystkie kompozycje rzeźbiarskie. Znaczny udział w projektowaniu aranżacji prezbiterium mógł mieć jednak również ks. Piskorski lub inni pracujący dla niego artyści. Można w nim też widzieć prawdopodobnego autora programu ikonograficznego aranżacji apsydy, który łączy epizody z legend świętych franciszkańskich w aluzyjny komentarz do Ofiary Eucharystycznej sprawowanej na ołtarzu.



72.1. Apsyda

72.2. Retabulum przy ścianie pn.-wsch.



72.3. Retabulum przy ścianie pd.-wsch.



73. Święta Anna koło Przyrowa, kaplica p.w. św. Anny przy kościele Bernardynów p.w. św. Anny

po 1695

Adam Miłobędzki, który raczej niesłusznie uznał architekturę kościoła za wielofazową, datował stiuki na ok. r. 1700, wskazując, że wykonano je w celu modernizacji wnętrza kaplicy⁷³². Mariusz Karpowicz doszedł do wniosku, że autorem stiuków 14 był ornamentalista biorący udział w dekoracji sklepienia bazyliki jasnogórskiej, który – zdaniem tego badacza – pracował również w Lesznie, Łądzie, Przemęcie, Gostyniu, Konarzewie oraz poznańskim kościele Jezuitów i w kaplicy Matki Boskiej przy tamtejszym kościele Franciszkanów. Malowidła w kopule kaplicy badacz ten przypisał Karolowi Dankwartowi⁷³³. Później Karpowicz uznał dekorację kaplicy za własnoręczne dzieło Bianca, który miał być „partnerem” Dankwarta również na Jasnej Górze i w Poznaniu. Zdaniem warszawskiego badacza obaj artyści ok. r. 1695 „zostawili pomocników na rusztowaniach Częstochowy i uciekli na krótki przeciąg czasu w gościnę do bernardynów”⁷³⁴. Ostatnio Michał Wardzyński wskazał na wzmiankę archiwalną o ufundowaniu dekoracji sztukatorskiej kaplicy (wraz z niezachowanym ołtarzem wykonanym w tej samej technice) przez referendarza koronnego Władysława Przerębskiego, który w r. 1695 przekazał na ten cel 3000 złp. Badacz ten datował wykonanie stiuków na rok następny, a ich autora określił jako anonimowego dekoratora z pracowni Giovanniego Albertiego. Za najbliższe omawianemu dziełu uznał on stiuki na arkadzie łuku tęczowego kościoła parafialnego w Łądku Zdroju, gdzie pracowali artyści związani z nyskim dworem biskupim – Karol Dankwart, Giovanni Alberti, Bartholomeo Mutino i Pietro Simonetti. Wardzyński związał z warsztatem Albertiego także dekoracje kościoła Jezuitów w Nysie, kolegiaty w Otmuchowie i pałacyku w pobliskim Zwierzyńcu, uznając sztukaterie w Świętej Annie za najbardziej awangardowe i różnorodne dzieło tego warsztatu. Jego zdaniem na wspólne autorstwo ze stiukami w Nysie i Łądku wskazują „identyczne, dynamicznie upozowane i śpiewające chóralnie figurki anielskie oraz motywy zdobnicze zredagowane w tym samym typie suchego akantu”⁷³⁵.

W r. 1609 ok. 2 km na pn. od Przyrowa, przy samej granicy z Wielkopolską, na miejscu wcześniejszych objawień św. Anny osadzono bernardynów oraz

732 Miłobędzki 1980, s. 248, 423.

733 Karpowicz 1983, s. 164–166; Karpowicz 1985, s. 381, 382.

734 Karpowicz 2002 c, s. 167, 168.

735 Wardzyński 2008, s. 437, przyp. 64, s. 444, 445.

rozpoczęto budowę kościoła, realizowaną z funduszy kasztelanów: krakowskiego – Janusza Ostrębskiego i sądeckiego – Joachima Ocieskiego. Świątynię konsekrowano w r. 1617⁷³⁶. W r. 1695 Władysław Przerębski ofiarował 3000 złp „pro efformatione stucateriae capellae S. Annae et altaris”⁷³⁷. Z powodu wilgoci ołtarz wkrótce zastąpiono drewnianym⁷³⁸.

*

Podłucze arkady prowadzącej do kaplicy podzielono na wykrojowe płyciny ozdobione na przemian freskami i kompozycjami z przewiązanych wstążką dębowych i laurowych gałązek. Nad arkadą umieszczono fresk przedstawiający *Nauczanie Marii* w płaskim kartuszu ozdobionym nacięciami i guzami oraz dużymi rozcięciami po bokach, przypominającymi uszy.

Z czaszy kopuły wydzielono cztery koncentryczne pola obramione gładką listwą o profilu wałka i mieszczące malowidła w owalnych ramach. Otacza je bujna dekoracja liściasta ujęta od dołu w dostawione prostopadle spływy wolutowe, na których siedzą figurki aniołków trzymających karty z napisami. Obramienia zwieńczono kompozycjami architektonicznymi, złożonymi z wklęsłych, bezarchitrawowych belkowań wspartych na konsolkach i podtrzymujących fragmenty przyczółka, pomiędzy którymi znajdują się płaskie, karbowane kartusze o skomplikowanym wykroju, u dołu ujęte w spływy wolutowe i ozdobione guzami lub owinięte liśćmi i zwieńczone muszlami. Na fragmentach przyczółków po ich bokach umieszczono figurki aniołków wskazujących w kierunku widza lub zdobiących kartusze laurowymi girlandami. Na pasach między polami umieszczono malowidła wychodzące na otaczające je listwowe ramy. W płycinach pod i nad freskami umieszczono skrzyżowane gałęzie przewiązane karbowanymi wstążkami. Otwór latarni wydzielono wieńcem laurowym, a poniżej – festonem z kwiatów, owoców i liści podtrzymywanym przez putta.

Najbardziej oryginalną cechą tej sztukaterii jest kompozycja obramień łączących ornamenty roślinne i motywy architektoniczne. Wieńczące je wklęsłe gzymsy z fragmentami przyczółka są charakterystycznym motywem, znanym ze sklepienia nad grobem św. Jana Kantego w krakowskim kościele akademickim. Niektóre dekoracje roślinne – zwłaszcza przewiązane chustami gałązki – również

736 Grudziński 1985, s. 366, 367. Prawdopodobnie z czasu budowy pochodzą zachowane w zakrystii stiuki z motywami o genezie niderlandzkiej oraz fragment w nawie za pn. ołtarzem przytęczowym.

737 *Archivum almi conventus przyroviensis...*, s. 54.

738 Wardzyński 2008, przyp. 64.

są zbliżone do dzieł Fontany, podczas gdy duże płaskie kartusze należą jeszcze do poprzedniej mody ornamentalnej. Zarówno figury, jak i ornamenty zostały wy-modelowane bardzo starannie, co w połączeniu z ciekawą kompozycją pozwala zaliczyć tę dekorację do najwybitniejszych dzieł małopolskiego sztukatorstwa, ustępującą jedynie pracom Fontany. Przewyższa ona znacznie zarówno stiuki jasno-górskie, jak i dekorację kościoła w Łądku, nie wspominając o innych pracach wiązanych z warsztatem Albertiego. Wbrew panującym opiniom dekoracja w Świętej Annie raczej nie jest jednorodna i można wskazać w niej nieco słabiej opracowane figurki puttów.

Podobieństwa wskazane przez Wardzyńskiego na poparcie tezy o autorstwie współpracownika Giovanniego Albertiego odnoszą się do motywów stosowanych przez wiele warsztatów sztukatorskich, z których najbardziej rozpowszechniony był ornament akantowy, często o bardzo zbliżonej stylizacji. Natomiast wyraźnie różnią się putta, które w Łądku mają szczuplejsze twarze o bardziej ekspresyjnym wyrazie. Wyraźnie odmienny jest również modelunek skrzydeł i drapeirii. Dekoracja kaplicy św. Anny pozostaje więc dziełem bez wyraźnych analogii, chociaż w wielu współczesnych jej sztukateriach wskazać można bardzo zbliżone elementy.



73.1. Kopuła



73.2. Obramienie malowidła



73.3. Fragment dekoracji

74. Tarłów, kościół par. p.w. św. Wojciecha i Stanisława
Mistrz tarłowski, ok. 1647

7, 19 Dekoracje kościoła dość szczegółowo opisał ks. Jan Wiśniewski, który chwalił wielki talent ich autora⁷³⁹. Mariusz Karpowicz stwierdził, że kościół w Tarłowie, Domek Loretański w Gołębiu i kaplica Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny w Kazimierzu Dolnym zostały ozdobione przez tych samych artystów⁷⁴⁰. Kazimierz Parfianowicz za kierownika warsztatu, który wykonał te dzieła, uznał Piotra Likkiela. Wskazał też na jednolite formy ich wystroju rzeźbiarskiego i dekoracji architektonicznej. Jego zdaniem w Tarłowie pracowało kilku sztukatorów, z których jeden wykonał figury nad arkadami kaplic, a drugi płaskorzeźby we wnętrzu kaplicy pd.⁷⁴¹ W późniejszej publikacji Karpowicz, omawiając formy dekoracji kościoła tarłowskiego, wskazał na wysokie umiejętności techniczne autora, jego zdolności malarskie, przejawiające się w polichromowaniu stiuków, oraz zainteresowanie psychologią. Wierne oddanie szczegółów polskiego ubioru i uzbrojenia miało – jego zdaniem – wskazywać, że artysta był Polakiem lub przynajmniej spędził dłuższy czas w naszym kraju. Karpowicz słusznie uznał dekorację kościoła tarłowskiego za jedno z najlepszych w Europie dzieł tego typu⁷⁴². Także Adam Miłobędzki stwierdził, że architektura kościoła jest integralnie związana z jego dekoracją⁷⁴³. Ikonografii stiuków tarłowskich osobne studium poświęciła Marta Leśniakowska, która w kwestiach dotyczących ich formy przyjęła ustalenia wcześniejszych badaczy⁷⁴⁴. Zagadnień treściowych dotyczy też jeden z rozdziałów pracy Lidii Kwiatkowskiej-Frejlich, która przedstawiła poglądy wcześniejszych badaczy na temat autorstwa dekoracji i architektury kościoła, nie zajmując żadnego stanowiska⁷⁴⁵.

Według napisu na tablicy fundacyjnej kościół został wzniesiony w r. 1647 z fundacji Zbigniewa Oleśnickiego, która to data odnosi się być może do ukończenia budowy, a konsekracja odbyła się 10 VIII 1659⁷⁴⁶. Po bezpotomnej śmierci fundatora

739 Wiśniewski 1911, s. 316–318.

740 Karpowicz 1975, s. 85.

741 Parfianowicz 1978. Stiuki w kaplicy pn. uznał on za malowidła (tamże, s. 127).

742 Karpowicz 1983, s. 119–122.

743 Miłobędzki 1980, s. 214.

744 Leśniakowska 1984.

745 Kwiatkowska-Frejlich 1998, s. 45–46. Na temat ikonografii wystroju sztukatorskiego kościoła zob. też Kurzej 2010.

746 Pielas 2007, s. 400. Wysłunięte przez tego autora przypuszczenie, że kaplica pd. nosiła pierwotnie wezwanie św. Anny, nie jest prawdopodobne ze względu na ikonografię jej wystroju. Wiśniewski 1911, s. 310, jako datę konsekracji podał r. 1655.

w r. 1662 dobra odziedziczył jego brat Jan, który był ostatnim męskim przedstawicielem rodu⁷⁴⁷. Czas powstania dekoracji ani inne wiadomości archiwalne na jej temat nie są znane. Można jednak przypuszczać, że sztukaterie wykonano bezpośrednio po ukończeniu prac budowlanych.

*

Dekoracja świątyni wykonana w stiuku i terakocie – materiałach potraktowanych jako równorzędne, wzajemnie uzupełniające się tworzywa⁷⁴⁸ – obejmuje całe wnętrze oraz fasadę. Należą do niej zarówno rozbudowane kompozycje rzeźbiarskie, opracowane pełnoplastycznie bądź w stosunkowo płaskim reliefie, jak ramowe podziały sklepień, profile belkowań oraz integralne części porządków architektonicznych. W fasadzie należą do nich kapitele kolumn części środkowej, o spłaszczonych jońskich echinusach w kondygnacji dolnej i przestylizowanych korynckich kalatosach w górnej, a także tralki w pasie attyki, kontynuujące kamienną balustradę balkonu nad wejściem, skromne chusty zdobiące kapitele pilastrów drugiej kondygnacji wież i płaskie kartusze ujmujące umieszczone między nimi owalne prześwity. Dekoracja rzeźbiarska rozpoczyna się od przedstawienia pary aniołów unoszących kartusz z herbem Dębno, umieszczonego ponad niewielkim oknem przerywającym przyczółek portalu. We wnęce, ponad balkonem na osi fasady, znajduje się dużych rozmiarów grupa rzeźb przedstawiających Trójcę św. Pełnoplastyczne figury Chrystusa i Boga Ojca siedzą naprzeciw siebie, wspólnie podtrzymując berło. Bóg Ojciec, odziany w bogato haftowany płaszcz, lewą ręką przytrzymuje oparty na kolanie glob, a Chrystus ugiętą w łokciu prawą rękę wyciąga w stronę widza. Tło stanowią reliefowe przedstawienia skrzydlatych główek wśród obłoków, pomiędzy którymi, na tle świetlistego nimbu, unosi się *Gołębic Duchą Św.*, pomiędzy nagimi aniołkami. Umieszczony poniżej płaski kartusz mieści inskrypcję odnoszącą się do jedności osób Trójcy⁷⁴⁹.

Nawę i prezbiterium kościoła opięto parami kompozytowych pilastrów o kapi-
telach zdobionych przez główki ze stylizowanymi skrzydełkami przechodzącymi

747 Leśniakowska 1984, s. 156, przyp. 8.

748 Z terakoty wykonano najbardziej plastyczne figury nad wejściami do kaplic i grupę *Trójcy Św.* na fasadzie (Karpowicz 1983, s. 122.)

749 Umieszczone w górnej kondygnacji fasady posągi św. Wojciecha i Stanisława o wyjątkowo nieudolnych, karykaturalnych formach zastąpiły wcześniejsze, również ceramiczne figury z końca w. xviii, wykonane przez Franciszka Dwornikiewicza z Zaklikowa (Kwiatkowska-Frejlich 1998, s. 45, przyp. 8). Trudno rozstrzygnąć, czy rzeźby o tej tematyce i rozmiarach znajdowały się na fasadzie już w xvii w., ale jest to bardzo prawdopodobne.

w woluty. Podtrzymują one pełne, wyłamane nad nimi belkowanie o gładkim fryzie zdobionym na brzegach ornamentem roślinnym. Powyżej pasów kostki jońskiej i kimionu wydatny gzymś z mutulami stanowi podstawę obiegającej całe wnętrze galeryjki wyposażonej w drewnianą balustradę, posadowionej na listwie z ujętymi w roślinne ornamenty krzyżami i ławkicami. Sklepienie nawy podzielono na geometryczne płyciny, wydzielone za pomocą delikatnych profilowań, zapewne pierwotnie wypełnione malowidłami⁷⁵⁰. Bogatszą listwą obramowano jedynie łuk tęczy.

74.5 W prezbiterium sklepienie podzielono parami szerokich gurtów, pozostawiając większe pola jedynie w lunetach okiennych i apsydzie. Nad ołtarzem umieszczono

74.3 scenę *Wniebowzięcia Matki Boskiej* ujętą w obszerne listwowe obramienie. Maria z rękami rozłożonymi w geście orantki jest unoszona przez trzy nagie aniołki, a dwa następne dźwigają nad jej głową koronę. Obramienie zwieńczono kartuszem ujętym u góry w niewielkie małżowinowe spływy, a u dołu w szerokie woluty ozdobione profilowymi główkami aniołków, spod których na wąskich, elegancko udrapowanych i symetrycznie splecionych wstęgach zwieszają się girlandy owoców. Analogiczną dekorację umieszczono między lunetą okienną a gurtem. Powyżej i z boku – w podniebiach lunet – umieszczono reliefy z aniołkami w urozmaiconych, tanecznych pozach, ujęte w ramy, na które nawinięto kartuszone i małżowinowe sploty. Podobne trzy płyciny znajdują się w drugiej lunecie na środku sklepienia. Środkowa, obramiona dodatkowo w niewielkie girlandy, mieści wizerunek anioła w locie podkreślonym przez rozwianie zarzuconej na ramię tkaniny, unoszącego krzyż i ławkicę. Z boku przedstawiono anioła trzymającego koronę

74.7 oraz gałęzie palmy i lauru, a po drugiej stronie – grającego na fanfarze, w wyrafinowanej skrzyżowanej pozie, z prawą ręką wzniesioną ku górze. Gurty sąsiadujące z tymi przedstawieniami podzielono na wykrojowe płyciny z elementami roślinnymi, wśród których są palmowe i laurowe gałęzie otaczające mobilia herbu Dębno. Gurty zewnątrz ozdobiono zmonumentalizowaną wicią wyrastającą z wazonów o brzuścach ozdobionych chustami. Na jej bujnych liściach stoją putta, a w koronach siedzą ptaki przedstawione w płytowym reliefie.

74.4, 74.6

Arkady prowadzące do kaplic wsparto na wolno stojących toskańskich kolumnach, wspierających bogato profilowane archiwolty, po bokach których umieszczono pełnoplastyczne figury. Nad arkadami umieszczono obszerne półkolisty nadświetla obramione elementami małżowinowych kartuszy. Artykulacja kwadratowych wnętrz została ograniczona do wieńczącego je ciągłego belkowania z wydatnym

750 Wiśniewski 1911, s. 313.

gzymsem, obramień ścian tarczowych w całości przepruty otworami oraz gzymś pod czaszami kopuł. Boki głębokich wnęk okiennych i styczne z nimi ściany wypełniono reliefowymi scenami w listwowych ramach, a w podłęczach arkad umieszczono przedstawienia aniołków lub mniejsze sceny ujęte w kartusze.

74.9 Arkadę kaplicy pn. flankują wydatne woluty przechodzące w ornament małżowinowy, na których umieszczono rzeźby tworzące scenę *Zwiastowania: Archaniola Gabriela* w rzymskiej zbroi nałożonej na tunikę, z uniesionymi skrzydłami i rękami, oraz *Marię*, klęczącą na wolutowym spływie przed otwartą książką, wznoszącą lewą dłoń. Archiwoltę wieńczy główka aniołka łącząca ją z nadświetlem. Podstawę tego 74.10 otworu zasłaniają plastyczne pasy małżowiny zwinięte w woluty, a u góry flankują torsy aniołów o rozpostartych skrzydłach, przechodzące dołem w podobny ornament. Nadświetle przerywa fryz, a wieńczący je kartusz⁷⁵¹ łączy jego otwór z gzymsem.

74.8 Wnętkę okienną ujęto w wydatne profilowane obramienie z uszakami, ujęte u dołu wolutami spiętymi skrzydlatą główką i zwieńczone dużym, dekoracyjnie porożnianym małżowinowym kartuszem. Zach. ścianę kaplicy zajmuje fresk przedstawiający *Narodziny Marii*. Obok, na ścianie pn., przedstawiono w reliefie scenę jej 74.13 *Zaślubin*. Statycznie ukazane postacie Marii i Józefa stoją pod baldachimem po bokach kapłana. Za ich plecami ukazano po dwie twarze innych postaci. Tło stanowi monumentalna klasyczna architektura. Po drugiej stronie okna, scenie tej odpowiada przedstawienie *Hołdu Trzech Króli*. Przed Matką Boską z Dzieciątkiem, siedzącą po 74.11 prawej stronie, klęczy jeden, a stoją dwaj następni monarchowie odziani w długie szaty. Za plecami władców ukazano liczne postacie z ich orszaków oraz zwierzęta – konie, słonia i wielbłąda. Tło dla postaci Marii i stojącego za nią św. Józefa stanowi architektura stajenki. Za nią, na osi kompozycji, umieszczono postument i bazę monumentalnej kolumny. Dwie środkowe sceny cyklu znajdują się na bocznych 74.12 ścianach wnęki okiennej. Po lewej stronie jest to *Nawiedzenie*. Ukazane w 3/4 kobiety podają sobie prawe dłonie; lewą Maria kładzie na ramieniu Elżbiety, która podtrzymuje połą szaty. W tle widoczny jest fragment budynku oraz twarze dwóch postaci. Po prawej znajduje się wyjątkowo rzadko przedstawiana scena *Płacenia podatku podczas spisu powszechnego w Betlejem*. Maria i Józef stoją w niej przed stołem, za którym 74.12 siedzą urzędnicy – brodaty mężczyzna w orientalnym stroju i dwóch młodszych, z których jeden zapisuje imiona w księdze. Józef trzyma uzdę osiołka i przerzucony

751 Obecnie mieści on napis „AVE MARIA”, którego współczesny krój liter wskazuje, że powstał podczas ostatniej konserwacji. Można jednak przypuszczać, że powtarza on pierwotną inskrypcję.

przez ramię drążek, na którym wisi kosz z narzędziami. Maria lewą ręką trzyma się za brzuch, a prawą wręcza monetę urzędnikowi w turbanie.

Pod pendentywami, na gzymsie umieszczono figury czterech siedzących aniołów, które w wyciągniętych rękach trzymają wieńce laurowe. Ukazano je w urozmaiconych, dynamicznych pozach, z biodrami skręconymi w przeciwną stronę niż torsy. Podłucze arkady wejściowej zdobi kompozycja z niewielkich kartuszy połączonych wstęgą z kutasami, związaną w dekoracyjne kokardy. Podłucza okien i wnęk w pozostałych ścianach wypełniają grupy trzymających się za ręce wzlatających aniołków ukazane w dekoracyjnie skręconych pozach. W kluczach arkad umieszczono niewielkie kartusze z mocno skręconych wolut ozdobione skrzydlatymi główkami. W pendentywach znajdują się obecnie malarskie przedstawienia ewangelistów. Czasza, oddzielona wydatnym gzymsiem, również była wypełniona malowidłami⁷⁵².

Architekturę przeciwległej kaplicy rozwiązano analogicznie. Nad prowadzącą do niej arkadą umieszczono pełnoplastyczne figury świętych ubranych w bogato drapowane szaty i przerzucone przez ramię płaszcze, trzymających metalowe atrybuty. Postaci wspierają się o obramienie arkady i stoją na oplecionych liśćmi spływających wolutowych. Przedstawiony po lewej Św. Piotr w prawej dłoni trzyma klucze, a lewą podtrzymuje fałdę szaty. Naprzeciw niego ukazano Św. Pawła zwróconego w stronę wejścia do kościoła, który w lewej ręce trzyma miecz, a prawą gładzi długą brodę. W kluczu arkady umieszczono herb Dębno w plastycznym, małżowinowym kartuszu sięgającym do połowy wysokości nadświetla. Jego górne rozcięcia przechodzą w ażurową dekorację złożoną z wydatnych spływów wolutowych oplecionych liśćmi i małżowiną. Na zewnętrznych splotach ornamentu umieszczono figurki siedzących aniołków, podtrzymujących kartuszowo-małżowinowe zwieńczenie otworu.

Podstawę i zwieńczenie obramienia okna w dolnej kondygnacji stanowią małżowinowe pasy, u dołu spięte muszlą, a w górze połączone kartuszem i na końcach zwinięte w spływy wolutowe. Na lewo od okna umieszczono scenę *Pożegnania z rodziną człowieka zabieranego przez śmierć*. Został on przedstawiony jako mężczyzna w średnim wieku, o twarzy okolonej zarostem i rozwianych włosach, odziany jedynie w luźny płaszcz przerzucony przez ramię i odsłaniający nagi tors. Człowiek idzie prowadzony przez śmierć pod postacią kościotrupa, ubraną w całun, która prawą ręką trzyma go pod ramię, a lewą przytrzymuje oparte na barku, wyrwane z korzeniami drzewo. Mężczyzna odwraca się, podając prawą dłoń stojącej za nim,

752 Wiśniewski 1911, s. 318.

ocierającej łzy kobiecie, a lewą wskazuje na ziemię. Na pierwszym planie ukazano dziecko chwytające go za poły płaszcza. W tle widnieje wysoki mur z arkadą zwieńczoną przez asymetryczny kartusz z herbem Dębno, podtrzymywany przez siedzącą na archiwolcie półnagą postać. Z boku ukazano otwarte okno z widzem przypatrującym się scenie. Po przeciwnej stronie okna znajduje się scena *Wręczania przez śmierć jałmużny pielgrzymowi*⁷⁵³. Szkielet ubrany jest w szubę, w lewej ręce trzyma miecz, a prawą podaje monetę stojącemu po lewej człowiekowi w czarnej pelerynce z muszlą i spodniej białej szacie, do której przytroczona jest tykwa na wodę. Postać trzyma w lewej ręce długą laskę, a na plecach ma zarzucony kapelusz z muszlą. Wśród postaci na drugim planie najlepiej widoczny jest stojący pośrodku wąsaty mężczyzna w żupanie i turbanie. Architektoniczne tło otwiera się szerokim tunelem na widoczną w dalekiej perspektywie bramę.

Na bocznych ścianach wnęki okiennej ukazano dwie sceny przedstawiające *Śmierć i szlachcica*. Na reliefie po lewej widnieje żołnierz ubrany w kontusz, z szablą u boku. Za pasem ma sztylet i bat, a na szyi zawieszoną ładownicę i klucz do broni z zamkiem kołowym. Prawą ręką unosi on czapkę, jakby w geście powitania, nie kłania się jednak, ale czujnie stoi prosto, opierając lewą dłoń na nadziaku. Pośrodku jego wygolonej głowy widać kępkę włosów. Identyczną fryzurę ma w tej scenie śmierć, ukazana tu jako wysuszone półnagie ciało bez nosa i oczu, która lewą rękę opiera na ramieniu mężczyzny, a prawą wskazuje ku górze, jakby coś tłumaczyła. W przeciwległej scenie szlachcic ma na sobie żupan i obszerną, spiętą na ramieniu delię. Czyta on trzymany w dłoniach dokument, w którym jakiś fragment wskazuje mu stojąca po prawej śmierć, ukazana jak w poprzedniej scenie, lewą ręką przytrzymująca całun. Napis na dokumencie jest częściowo zatarty i zniekształcony. Można jednak przypuszczać, że brzmiał on „Fueram | sicut Vos | fueris | tu ut nos” lub podobnie, odnosił się więc, tak jak poprzednia płaskorzeźba, do podobieństwa człowieka żywego i martwego⁷⁵⁴. W podłuczu wnęki umieszczono scenę *Walki ze śmiercią*. Po lewej stronie ubrany w zbroję rycerz zamachuje się trzymany oburącz mieczem na nagą śmierć, przedstawioną znowu jako żywy

753 Scena ta nawiązuje być może do fragmentu z Listu do Rzymian, 6, 23 „Albowiem zapłatą za grzech jest śmierć”.

754 Scena ta nawiązuje być może do fragmentu z księgi Syracha 14, 17: „Wszelkie ciało starzeje się jak odzienie, i to jest odwieczne prawo: «Na pewno umrzesz»”. Prawo zostało tu ukazane dosłownie – jako dokument okazywany właśnie do wglądu człowiekowi, od którego ma być egzekwowany zapisany wyrok.

trup zamierzający się na niego ościeniem⁷⁵⁵. Pod nogami walczących leżą ciała pokonanych rycerzy, a po prawej, na drugim planie ukazano „hufiec śmierci” – oddział zbrojnych postaci niosących piki i wielką chorągiew, prowadzony przez nagiego trupa grającego na bębnie.

W podłuczcu arkady wejściowej umieszczono trzy niewielkie, podtrzymywane przez putta kartusze z reliefami przedstawiającymi *Śmierć w towarzystwie artystów*. Po lewej stronie jest to malarz siedzący przy ustawionym na sztalugach płótnie, o które opiera się śmierć; po prawej rzeźbiarz obrabiający dłutem bryłę materiału, zza której wyłania się kościotrup, a pośrodku siedzący skrzypek, któremu śmierć akompaniuje na długim poprzecznym flecie lub cynku. W nadświetlu umieszczono pięć kartuszy, w których ukazano szkielety trzymające m.in. czaszkę i kulę. Naprzeciw, w pd. arkadzie, umieszczono trzy kartusze z wizerunkami puttów, które bawią się czaszkami (z boku) lub puszczają bańki mydlane. Nad ścianą ołtarzową, w środkowym kartuszu, na tle fragmentu miejskiego pejzażu, ukazano księdza z wiatykiem w towarzystwie dwóch ministrantów, podążającego za śmiercią. Po lewej śmierć towarzyszy grabarzowi kopiącemu grób, a z prawej łapie za kaptur zakonnika stojącego na tle kościoła. Po przeciwnej stronie kaplicy ukazano śmierć zaczepiającą kupca, który siedzi pośród towarów na tle tonącego okrętu. Klucze arkad zastępujących ściany tarczowe ozdobiono wolutowymi klamrami, na które po stronie pd. nałożono przedstawienie czaszki mającej jeszcze włosy, przez której otwory przeplatają się wężę. Po przeciwnej stronie umieszczono czaszkę na udrapowanej chuście.

W pendentywach ukazano *Śmierć w czterech etapach życia ludzkiego*. Narożnik pd.-zach. mieści przedstawienie czworga bawiących się dzieci. Jedno z nich, ubrane w podartą na ramieniu białą koszulkę, jedzie na drewnianym koniku; dwoje po lewej, w przerzuconych przez ramię rozwianych draperiach, bawi się wiatraczkiem zrobionym z kart do gry. Dziecko po ich lewej stronie, trzymające podobny wiatraczek, różni się od pozostałych jedynie brakiem oczu i nosa, oraz widocznymi pod skórą kośćmi. W następnej scenie młodzieniec w wysokich butach i długiej, rozciętej nad kolanami szacie trzyma w lewej ręce kwiaty tulipana. Stojąca przy nim śmierć została przedstawiona jako rozkładający się trup, z którego odsłoniętych wnętrzności wypełza wąż, jednak na głowie ma wieniec z czerwonych kwiatów. Lewą rękę kładzie mu ona na ramieniu, a prawą trzyma opartą na barku kosę.

W kolejnej scenie przedstawiono idącego mężczyznę w średnim wieku, okrytego

755 Broń, jaką posługuje się śmierć, nawiązuje zapewne do fragmentu z 1. Listu do Koryntian 15, 55 „Gdzież jest, o śmierci twoje zwycięstwo? Gdzież jest, o śmierci, twój oścień?”

jedynie bogato sfałdowaną, przerzuconą przez ramię draperią, którą przytrzymuje prawą ręką. Lewą trzyma przerzucony przez bark kij, na którym wisi kosz z owocami. Podążająca za nim śmierć wskazujący palec prawej ręki kładzie na ustach w geście nakazującym milczenie, a lewą wyjmując owoc z koszyka. W ostatniej scenie ukazano podpierającego się kosturem starca w długiej szacie, który przez trzymane w lewej ręce szkło powiększające patrzy na śmierć pokazującą mu uskrzydloną klepsydrę.

Czaszę kopuły upodobniono do wielkiego koła, którego obręcz stanowi wydatny gładki gzyms, a szprychy – płaskie listwy dzielące czaszę na osiem części wokół wewnętrznego okręgu. Na gzymsie umieszczono napis „STATUTUM EST OMNIBUS HOMINIBUS SEMEL MORI POST HOC AUTEM IUDICIUM” (wg Listu do Hebrajczyków 9, 27), a na „szprychach” następujące teksty, których ostatnie trzy litery – „MUS” – wypisano w centrum kopułki latarni. Brzmią one: „UNDE SUPERBI(MUS) | QUID HOMO NISI LI(MUS) | DE LIMO HOMINES SU(MUS) | MORTEM VITARE NEQ[UE](MUS) | CUM NOS TERRA FI(MUS) | TERRA EST QUASI FI(MUS) | ET IDEO STUDEA(MUS) | UT DEO PLACEA(MUS)”. Między „szprychami” koła znajdują się okrągłe ramy owinięte splotami kartuszy, u podstawy których umieszczono czaszki. Owe tonda zawierają przedstawienia wzlatujących puttów, które unoszą atrybuty godności kościelnych i świeckich – infułę i pastorał, mitrę i berło zwieńczone wizerunkiem orła, tiarę i krzyż papieski, kapelusz kardynalski, koronę i berło królewskie, mitrę książęcą, kapelusz i buławę oraz zwykłą czaszkę. Powyżej, w niewielkich polach między górną obręczą koła a otworem latarni umieszczono uskrzydłone główki i ornament liściasty. Kopułkę latarni zdobią przedstawienia trzymających się za ręce aniołków w tanecznych pozach.

Cała dekoracja została wykonana po wirtuozersku, jednak najwyższy poziom prezentuje rzeźba figuralna, zarówno opracowana w płaskim reliefie, jak i pełnoplastyczna, stanowiąc niewątpliwie najwybitniejszy zespół stiukowych rzeźb w Polsce przed przybyciem Baltazara Fontany. Figury cechuje nie tylko realizm i poprawność anatomiczna, ale także urozmaicenie, choć naturalne pozy oraz wyjątkowo staranne opracowanie szczegółów rysów twarzy, włosów i fałdów szat. Polichromowane reliefy mają charakter stiukowych obrazów. Ich tonacja barwna została prawdopodobnie zmieniona (obecna kolorystyka, utrzymana w rozjaśnionych, pastelowych barwach, raczej nie może pochodzić z XVII w.), ale dobór kolorów może powtarzać rozwiązanie oryginalne. Można przypuszczać, że również reliefy w kaplicy pn. były pierwotnie pomalowane na żywe kolory. Sceny na

ścianach kaplic są bardziej statyczne, co wynika po części z kształtu wydłużonych, prostokątnych pól. Największa swoboda i wartości malarskie widoczne są w nieograniczonych ramami scenach na pendentywach kaplicy pn., a także w przedstawieniach aniołków w jej kopule i na sklepieniu prezbiterium. Stiuki figuralne sprawiają wrażenie bardzo jednolitych i silnie osadzonych w tradycji sztuki włoskiej. Antyczne inspiracje widoczne są np. w układzie półkolistym wydętych draperii, w monumentalnej architekturze tła, a także w niektórych szczegółach ikonograficznych, do których należy postać zmarłego podającego żonie dłoń na pożegnanie. Wyjątkowo wysoki poziom prezentuje również ornamentyka, zwłaszcza dekoracje roślinne, których klasa jest widoczna zwłaszcza w porównaniu z bardzo przecież wybitną sztuką Falconiego. Nieco odmienny charakter mają plastyczne małżonkowe kartusze, które również przewyższają inne dzieła swobodą ażurowego modelunku, widoczną przede wszystkim w arkadzie kaplicy pd. Można przypuszczać, że wykonał je ktoś inny niż autor figur, co zresztą było częstą praktyką w ekipach sztukatorskich. Wyróżnienie pozostałych indywidualności twórczych w obrębie warsztatu tarłowskiego wydaje się niemożliwe, ponieważ różnice w opracowaniu poszczególnych partii są stosunkowo niewielkie.

19, 7 Parfianowicz słusznie wskazał na podobieństwo figur śś. Piotra i Pawła w Tarłowie do postaci tych świętych na ołtarzu kaplicy w Kazimierzu i rzeźb proroków w Gołębiu, podkreślając sposób opracowania oczu, bród i fałdów szat, a także dostrzegł związek dekoracji tarłowskiej z grupą *Wniebowzięcia Matki Boskiej* nad wejściem do kaplicy w Kazimierzu⁷⁵⁶. Należy więc przyjąć wysuniętą przez niego hipotezę o wspólnym autorstwie tych trzech dzieł. Natomiast wskazane dla nich przez Karpowicza analogie północnowłoskie nie są przekonujące⁷⁵⁷. Mało wiarygodne jest również przypuszczenie, że autor stiuków tarłowskich był Polakiem, zwłaszcza że oparto je na fakcie odwzorowania w dekoracji elementów polskiego stroju i uzbrojenia⁷⁵⁸.

Trafne wdaje się natomiast wskazanie na integralny związek dekoracji z architekturą. W Tarłowie jest on widoczny nie tylko w jednolitości dekoracji architektonicznej całego wnętrza, ale także np. w kompozycji otworów arkad, która musiała być przewidziana już na etapie prac murarskich. Również zewnętrzne elewacje boczne, niemające dekoracji architektonicznej, sprawiają wrażenie nieukończonych, co sugeruje, że ostateczny wygląd mieli im nadać sztukatorzy.

756 Parfianowicz 1978, s. 126.

757 Por. Karpowicz 1983, s. 124–125.

758 O takiej opinii wspomina Karpowicz 1983, s. 121, bez odwołania się do źródeł.



74.1. Fasada



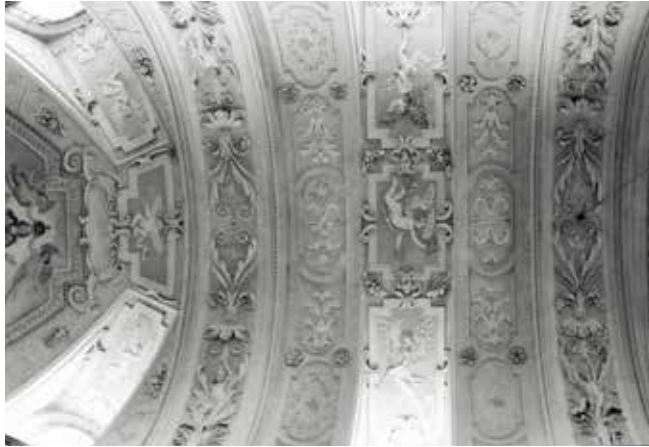
74.2. Grupa Trójca Św. na fasadzie



74.3. Płaskorzeźba Wniebowzięcie Matki Boskiej na sklepieniu apsydy



74.4. Płaskorzeźba na gurgie sklepienia prezbiterium



74.5. Sklepienie prezbiterium



74.7. Płaskorzeźba w lunecie sklepienia prezbiterium



74.7. Płaskorzeźba w lunecie sklepienia prezbiterium

74.6. Płaskorzeźba na gurgie sklepienia prezbiterium



74.8. Płaskorzeźba Zaślubiny Marii w kaplicy pn.

74.10. Rzeźba Maria w nadłuczcu arkady kaplicy pn.

74.9. Rzeźba Archanioł Gabriel w nadłuczcu arkady kaplicy pn.



74.11. Płaskorzeźba Nawiedzenie w kaplicy pn.



74.12. Płaskorzeźba Płacenie podatku podczas spisu w Betlejem w kaplicy pn.



74.13. Płaskorzeźba Hołd Trzech Króli w kaplicy pn.



74.14. Figura anioła w kaplicy pn.



74.15. Figura anioła w kaplicy pn.



74.16. Figura anioła w kaplicy pn.



74.17. Fragment dekoracji nadświetla arkady kaplicy pd.



74.18. Rzeźba Św. Piotr w nadłuczcu arkady kaplicy pd.



74.19. Fragment dekoracji kaplicy pn.



74.20. Płaskorzeźba Śmierć w dzieciństwie w kaplicy pd.

74.21. Kartusz z herbem Dębno nad arkadą kaplicy pd.

74.22. Płaskorzeźba Śmierć w młodości w kaplicy pd.



74.24. Płaskorzeźba Wąłka ze śmiercią w kaplicy pd.



74.23. Płaskorzeźba Śmierć w wieku dojrzałym w kaplicy pd.



74.25. Płaskorzeźba Śmierć w starości w kaplicy pd.



74.26. Wnętrze kaplicy pd.



74.27. Płaskorzeźba Pożegnanie umierającego z rodziną w kaplicy pd.



74.28. Płaskorzeźba Śmierć wręczająca jałmużnę pielgrzymowi w kaplicy pd.



74.29. Płaskorzeźba Człowiek żywy i umarły w kaplicy pd.



74.34. Kopuła kaplicy pd.



74.32. Fragment dekoracji kopuły kaplicy pd.



74.31. Fragment dekoracji kopuły kaplicy pd.



74.33. Fragment dekoracji kopuły kaplicy pd.



74.36. Fragment dekoracji kaplicy pd.

74.35. Kopuszka latarni kaplicy pd.

75. Wieliczka, kaplica Morsztynów przy kościele par. p.w. św. Klemensa
Baltazar Fontana i Pakosz Trebeller, 1693

O zatrudnieniu Fontany do dekoracji tej kaplicy wspomniał Andrzej Buchowski⁷⁵⁹. Informację tę potwierdził Pagaczewski, publikując umowę, zawartą w r. 1693 między Barbarą Morsztynową a Baltazarem Fontaną i Pakoszem Trebellerem, „jegosz kompanem z rzemiosła sztukatorskiego”, w myśl której owi sztukatorzy „podejmują się roboty sztukatorskiej w kaplicy wielickiej (...) tak w samej latarni na teyże odstającej kaplicy iako y w wszystkich podniebiom kaplicznym po okna dolne, iako naywiększym kunsztem wystawić a to za summę czerwonych złotych in specie dwieście”. Artyści „cztery tylko spatia na obrazy zostawiwszy, drugie zaś cztery sztukatorską robotą wystawić powinni”. Robota miała być wykonana „podług abrysu, który się pani staroście spodoba”. Fundatorka zobowiązała się również dostarczyć sztukatorom materiały, zapewnić zakwaterowanie i dwa ochtele piwa pawlikowskiego. Pagaczewski uznał, że Fontana pracował wyłącznie przy dekoracji kopuły, która uległa zniszczeniu, prawdopodobnie podczas trzęsienia ziemi w r. 1787, i nie wspominał o zachowanych dekoracjach na ścianach⁷⁶⁰. Odmienny pogląd wyrazili Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki, którzy uznali Fontanę za prawdopodobnego twórcę zachowanych fragmentów⁷⁶¹. Natomiast Karpowicz doszedł do wniosku, że nie należą one do oryginalnej dekoracji autorstwa Fontany, wskazując na niższy poziom wykonania i zastosowanie innych motywów ornamentalnych. Badacz ten stwierdził również, iż z kontraktu wynika, że sztukator zaprojektował dekorację kaplicy⁷⁶². Takiej tezy nie da się jednak oprzeć na tekście dokumentu cytowanego przez Pagaczewskiego, ponieważ nie wspomniano w nim o autorze projektu, który miał być zaakceptowany przez Morsztynową.

Skądinąd wiadomo natomiast, że budowę kaplicy rozpoczęto w r. 1690 według projektu „delineatora” i pod kierunkiem architekta ze zgromadzenia jezuitów, co odnotowano w kronice domu zakonnego przy krakowskim kościele św. Barbary. Owym delineatorem był prawdopodobnie Jan Delamars, który – jak ustalił Jerzy Paszenda – projektował różnorodne dzieła sztuki wśród których były także dekoracje wnętrz⁷⁶³. Należy więc przyjąć, że to właśnie on (lub ewentualnie inny jezuita) zaprojektował architekturę kaplicy wraz z jej sztukaterią.

759 Buchowski 1703, s. 40.

760 Pagaczewski 1909, s. 11–13.

761 Chrzanowski, Kornecki 1982, s. 349.

762 Karpowicz 1990, s. 187.

763 Paszenda 1968 b.

Zachowane elementy dekoracji sztukatorskiej wnętrza to kartusze zdobione kwiecistymi girlandami, umieszczone pomiędzy kamiennymi obramieniami nisz i okien lub płytyn na krótszych ścianach kaplicy, a także muszle przybrane kwiatami powyżej górnych obramień. Odpowiadają im inne awangardowe elementy dekoracji budowli, w tym zwłaszcza portal do krypty i kartusz stanowiący obramienie tablicy fundacyjnej, które w zestawieniu z wielkoporzadkową artykulacją ścian i elewacji tworzą oryginalną oraz nowatorską całość.

Dla dzieł Baltazara Fontany charakterystyczna jest zwłaszcza stylizacja motywu pofalowanej muszli o karbach równoległych do krawędzi. Podobne zwieńczenia o formie muszli przybranych girlandami zastosowano w jednym z projektów na dekorację sali zamku w Kromieryżu⁷⁶⁴. Nietypowe są natomiast kształty kartuszy. Jest mało prawdopodobne, żeby owe stosunkowo drobne elementy wykonano niezależnie od dekoracji kopuły, dlatego należy przyjąć, że są one pozostałością wystroju kaplicy wykonanego przez Fontanę i Trebellera.

764 Krsek, Kudělka, Stehlík, Válka 1996, s. 348.



75.1. Wnętrze od pn.

76. Zamość, kaplica Zamoyskich p.w. Przemienienia Pańskiego przy kościele kolegiackim p.w. Zmartwychwstania Pańskiego i św. Tomasza Mistrz Przęsła Krzyżowego Kościoła Karmelitów w Wiśniczu, po ok. 1634.

Jerzy Kowalczyk uznał, że dekoracja powstała ok r. 1634 i została wykonana przez Jana Chrzyciela Falconiego. Badacz ten wskazał też na list krakowskiego jezuity – o. Przemysława Rudnickiego, polecający Tomaszowi Zamoyskiemu usługi „sztukatora J. K. M. Giovanniego”, który wykonał stiuki w apsydzie krakowskiego kościoła św. Piotra i Pawła⁷⁶⁵. W późniejszej publikacji badacz ten określił datowanie na l. 1634–1635⁷⁶⁶. Hipotezę o autorstwie Falconiego przyjął Mariusz Karpowicz⁷⁶⁷. Utożsamienie autora dekoracji krakowskiej apsydy z tym sztukatorem poddał w wątpliwość Jerzy Paszenda, który słusznie zauważył, że stiuki w apsydzie kościoła Jezuitów są bliższe sztukateriom wawelskim niż dziełom Falconiego⁷⁶⁸.

23.1

*

Ściany kaplicy wieńczy belkowanie z ciągłym fryzem, zdobionym girlandami z kwiatów i owoców, podwieszonymi na karbowanych wstęgach, w które wkomponowano uskrzydłone główki. Pod architrawem umieszczono kartusze z ornamentu rocaille. Wnętrze nakryto sklepieniem żaglastym z parą lunet w każdym boku. Ich ściany tarczowe zajmują duże muszle, w które wkomponowano postacie puttów trzymających zapalone pochodnie. Osnowę kompozycji sklepienia tworzą szerokie płaskie gurty obramione astragalem, na które nałożono gładkie listwy ujęte kimationem. Łączą one środki boków sklepienia, tworząc w centrum duże kwadratowe pole, oraz dzielą na połowy pozostałe narożniki. W centrum sklepienia umieszczono dużą, ośmiokątną płycinę w profilowanym obramieniu. Wokół rozmieszczono cztery duże pola owalne nałożone na kartusze, które na osiach zawinięto na ich obramienia i ramę centralnego ośmioboku, podtrzymywane przez putta ustawione na występkach belkowania, pośrodku boków. Między tak obramionymi polami umieszczono mniejsze kartusze, połączone z większymi za pomocą girland z wazy zawieszonych na chustach. Trójkątne płyciny w narożach sklepienia ozdobił panopliami przewiązanych wstęgami i zawieszonych na anielskich główkach.

76.1

76.2

76.3

765 Kowalczyk 1962 b, s. 233. List nosi datę dzienną 27 I, ale nie ma określenia roku. Kowalczyk datował go na ok. r. 1634.

766 Kowalczyk 1968, s. 35.

767 Karpowicz 1983, s. 100; Karpowicz 2002 a, s. 194.

768 Paszenda 1991, s. 95.

*

76.4

Dekoracja kaplicy została zapewne uzupełniona, a może także przekształcona w 2. poł. w XIX lub w XX w.⁷⁶⁹ Wskazują na to bujne dekoracje kwiatowe na fryzie wychodzące na architrav i przybrane w gufrowane wstążki o stylizacji charakterystycznej dla XVIII w. i umieszczone poniżej rokajowe kartusze. Elementy te mają cechy pastiszu łączącego motywy zaczerpnięte z różnych epok i mód ornamentalnych. Możliwe, że również pozostałe partie sztukaterii były przekształcane i uzupełniane. Motyw putta gaszącego pochodnię, jak również ogromnej, plastycznej muszli jest unikatowy na tle dzieł siedemnastowiecznego sztukatorstwa, dlatego nie można mieć całkowitej pewności, że dekoracje ścian tarczowych należą do pierwotnego wystroju. Figury aniołów w muszlach są modelowane niezwykle swobodnie i zwracają uwagę bardzo poprawnym oddaniem anatomii oraz wyidealizowanymi rysami twarzy i niesymetrycznymi falami włosów.

63.2

Kompozycja dekoracji sklepienia wraz z jej ornamentyką miała bardzo bliiski odpowiednik w stiukach środkowego przęsła kościoła Karmelitów w Nowym Wiśniczu. W obu dekoracjach podstawę kompozycji stanowią profilowane ramy nałożone na owijające je kartusze, rozmieszczone wokół środkowego pola. Bardzo bliska jest również stylizacja kartuszy o mięsistych trójwymiarowych splotach, a także poza aniołka wyciągającego ręce za głowę i trzymającego muszlę (w Wiśniczu) lub kartusz (w Zamościu). Podobieństwa te są na tyle istotne, że wskazują na wspólne autorstwo tych dzieł. Też o wykonaniu dekoracji przez Falconiego należy zdecydowanie odrzucić, wraz z przypisaniem mu sztukaterii w apsydzie krakowskiego kościoła Jezuitów. Równie błędne okazało się przypuszczenie, że Tomasz Zamoyski skorzystał z rady zakonnika i zatrudnił sztukatora pracującego wcześniej w Krakowie, gdyż dekoracja kaplicy ordynackiej zdecydowanie różni się od stiuków w kościele Jezuitów. Przytoczony przez Kowalczyka list może być świadectwem szerszej akcji poszukiwania artysty, podjętej przez fundatora chcącego sprowadzić sztukatora na teren, gdzie dotychczas nie działały warsztaty stosujące nowoczesne formy i prezentujące odpowiednio wysoki poziom artystyczny.

769 Kaplicę odnawiano m.in. w l. 1867–1871 z inicjatywy Tomasza Stanisława Zamoyskiego, pod kierunkiem Bolesława Pawła Podczaszyńskiego, przy udziale Jana Heuricha, który zaprojektował zamykającą ją kratę. Gruntowny remont kolegiaty przeprowadzono także w l. 1906–1909 z funduszy Maurycego Zamoyskiego i w l. 1949–1951 (Kowalczyk 1968, s. 41, 43). Nie wiadomo jednak, czy któreś z tych prac objęły przekształcenie dekoracji sztukatorskiej.



76.1. Sklepienie



76.2. Ściana tarczowa



76.3. Fragment dekoracji sklepienia

76.4. Fragment dekoracji fryzu



77. Złoczów, kościół par. p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Marii i św. Jacka po 1624, przed 1627 (?)

56, 57 Dekorację omówił Mieczysław Gębarowicz, który zauważył, że jest ona bliższa ołtarzowi w lwowskim kościele św. Marii Magdaleny niż dekoracji kaplicy Boimów. Uznał on, że autorem stiuków w Złoczowie był „jakiś miejscowy majster, który wyrastał w orbicie sztuki włoskiej, a chociaż jego wiedza fachowa była mniejsza aniżeli talent, zdołał jednak mimo wszystko zachować własne oblicze artystyczne”⁷⁷⁰. Dzieje kościoła prześledził Tomasz Zaucha, który zwrócił uwagę na jego nietypową architekturę, a także omówił okoliczności fundacji i ikonografię dekoracji. Z jego ustaleń najistotniejsze dla datowania stiuków jest uznanie przedstawienia chusty św. Weroniki za aluzję do rzymskiej wizyty królewicza Władysława w r. 1624, w czasie której dostał on zaszczytu ujrzenia tej relikwii, co stanowiłoby terminum post quem wykonania dekoracji⁷⁷¹.

Przekazy źródłowe odnoszące się do wzniesienia kościoła są bardzo skąpe. Wiadomo jedynie, że w r. 1627 Jakub Sobieski wspominał o jej budowie w czasie przeszłym, ale z innych źródeł wynika, że nie była w pełni wykończona jeszcze w r. 1634⁷⁷². Jeżeli przyjąć, że fundator miał na myśli prace budowlane, do których można było zaliczyć także sztukaterie, a później wykonano jedynie wyposażenie, dzieło to można by datować na l. między 1624 a 1627.

Krzyżowe przęsło kościoła wydzielono szerokimi arkadami, wprowadzając nad nimi dość wysokie ścianki, które wraz z pendentywami podtrzymują smukły tambur na rzucie ośmioboku o krótszych bokach diagonalnych. Stiukowymi płaskorzeźbami pokryto nadłucza arkad i ściany dolnej kondygnacji bębna. Nad arkadą prezbiterium ukazano dwa anioły w locie trzymające chustę św. Weroniki, nad wejściami kaplic przedstawiono Św. Annę Samotrzecę oraz Matkę Boską koronowaną przez dwa anioły, a nad arkadą nawy – Madonnę z Dzieciątkiem objawiającą się św. Jackowi. W pendentywach, pomiędzy tymi scenami, ukazano główki z girlandami. Na ścianach tamburu umieszczono postaci Ewangelistów (od pn. i wsch.) i Ojców Kościoła (od pd. i zach.) Górna część bębna i czasza nie mają obecnie dekoracji. Płaskorzeźby cechuje gruby modelunek i brak dbałości o poprawność anatomiczną, co – jak słusznie zauważył Gębarowicz – zbliża je do dekoracji ołtarza w lwowskim kościele św. Marii Magdaleny.



77.1. Dekoracja przęsła krzyżowego, widok od zach.



77.2. Dekoracja przęsła krzyżowego, widok od wsch.



77.3. Dekoracja przęsła krzyżowego, widok od pn.



77.4. Dekoracja przęsła krzyżowego, widok od pd.

770 Gębarowicz 1966, s. 79–81.

771 Zaucha 2005.

772 Zaucha 2005, s. 365–369.

78. Żębocin, kościół par. p.w. śś. Małgorzaty i Stanisława
po 1688, przed 1690

Najcenniejsze informacje o kościele przekazał protokół wizytacji z r. 1689 opublikowany przez ks. Jana Wiśniewskiego, zawierający przekaz o legendarnych początkach świątyni oraz cenne wiadomości historyczne. Według tego dokumentu świątynia została zbudowana przez Małgorzatę, dziedziczkę Żębocina, która podczas wyprawy Bolesława Śmiałego na Ruś „servata in turricula eiusdem ecclesiae matronalis pudicitiam sola inter omnes lechiades palmam tulit”. Zgodnie z jej wolą, pierwszym proboszczem kościoła został św. Stanisław ze Szczepanowa, późniejszy biskup i męczennik⁷⁷³.

W okresie nowożytnym parafia należała do uposażenia Uniwersytetu Jagiellońskiego, którego profesorowie pełnili funkcję proboszczów. Przygotowania do remontu kościoła podjął w ostatniej ćw. w. XVII proboszcz Stanisław Skrzyszowski, który zgromadził materiały budowlane, sprawił m.in. kamienną posadzkę, ołtarze i organy. W r. 1688 zastąpił go ks. Sebastian Piskorski, przystępując do przebudowy świątyni, która została powiększona i ozdobiona. Z jego inicjatywy dobudowano zakrytą, otoczono cmentarz murem, a także zbudowano lub naprawiono wiele budynków gospodarczych. Wszystkie te prace ukończono do r. 1690⁷⁷⁴. Zapewne według projektu Piskorskiego powstała także artykułowana wydatnymi pseudopilastrami fasada z częściowo wtopioną wieżą na osi. Zastosowanie w Grodzisku analogicznego rozwiązania, choć o zupełnie innych proporcjach, sugeruje, że taka forma kojarzyła się Piskorskiemu z architekturą średniowieczną. Wyeksponowanie wieży mogło służyć przypomnieniu legendy o świątobliwej Małgorzacie, która tam właśnie miała się ukrywać, choć według innej wersji legendy, żywej w czasach ks. Wiśniewskiego, miejscem jej odosobnienia było pomieszczenie nad prezbiterium kościoła⁷⁷⁵, zapewne również dobudowane przez Piskorskiego. Równocześnie mogła też powstać omawiana sztukateria.

W proste obramienia z listwy zdobionej kimationem ujęto arkadę tęczy i wnękę okna w prezbiterium, na którego sklepieniu skoncentrowano dekorację sztukatorską. Silnie zaakcentowano jego krzyżową konstrukcję podkreśloną za pomocą listew nałożonych na płaskie gurdy, zastępujących żebra i tworzących pośrodku duże okrągłe pole. W wysklepkach umieszczono gładkie i bardzo płaskie kartusze

zwinie w symetryczne woluty, zwężające się ku końcom i przypominające wiec roślinną, u góry wywinięte na listwę. Oprócz płaskości i schematycznego opracowania, dekorację cechuje zupełny brak ornamentów wzbogacających kartusze. Te uproszczenia przypominają starsze o półwiecze prace Mistrza Kaplicy św. Ignacego. Dekoracja jest więc interesująca przede wszystkim ze względu na osobę ks. Piskorskiego, który zasłynął jako jeden z najbardziej zasłużonych promotorów dekoracji sztukatorskich w nowożytnej Polsce. Podjęta przez niego odbudowa kościoła w Żębocinie, którą zapewne sam zaprojektował⁷⁷⁶, miała z pewnością ważny wymiar ideowy ze względu na postać świątobliwej pustelniczki Małgorzaty oraz św. Stanisława, który był poprzednikiem Piskorskiego na stanowisku tutejszego proboszcza. Skromna świątynia zasługuje więc na uwagę jako część akcji odnowy i upamiętniania miejsc związanych z kultem małopolskich świętych, podjętej przez tego wybitnego duchownego⁷⁷⁷.

8, 36, 70

773 Wiśniewski 1916, s. 333.

774 Wiśniewski 1916, s. 333–334.

775 Wiśniewski 1916, s. 286.

776 Zob. Buchowski 1703, s. 33.

777 Zob. także s. 154.



78.1. Sklepienie
prezbiterium

79. Żywiec, kaplica Komorowskich p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny przy kościele par. p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny 1702

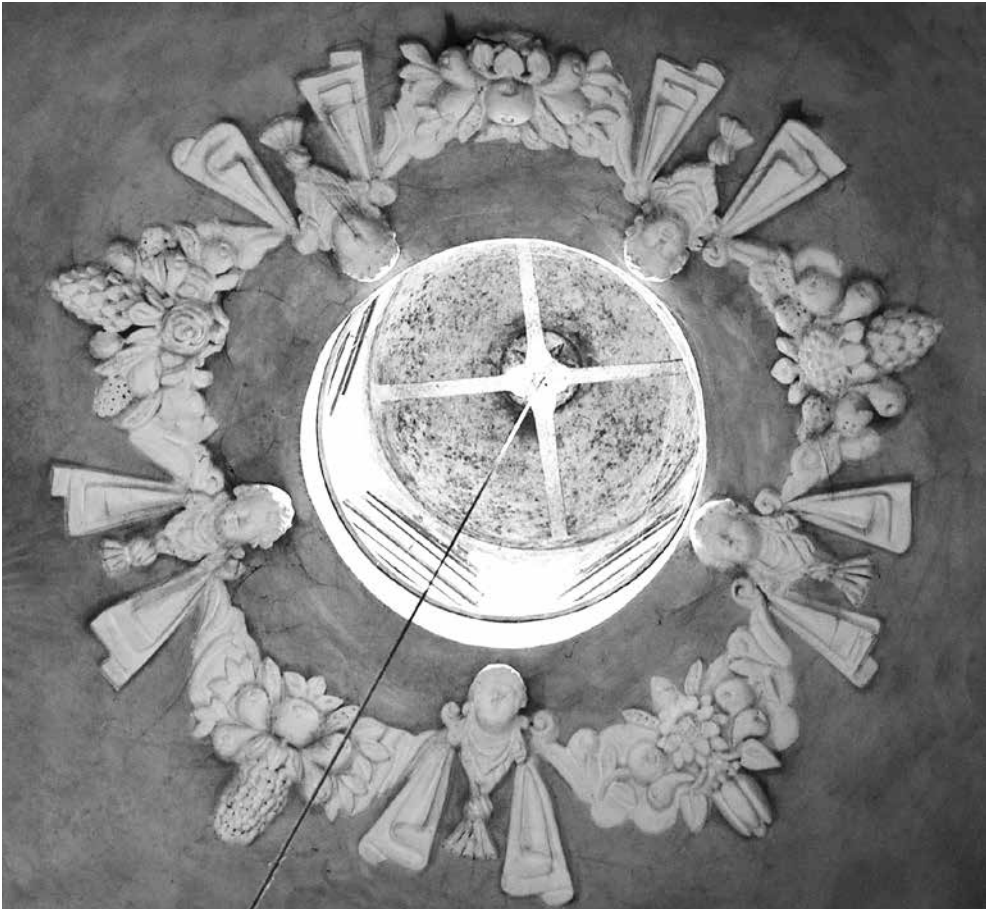
Budowę kaplicy, rozpoczętą z inicjatywy starosty oświęcimskiego Krzysztofa Komorowskiego, ukończono zapewne w r. 1597⁷⁷⁸. Według Jerzego Szablowskiego sztukaterię wykonano w r. 1702 nakładem ówczesnego właściciela Żywiecczyny – Franciszka Wielopolskiego⁷⁷⁹.

Skromna dekoracja, będąca może częścią większej, niezachowanej całości, składa się z otaczającego otwór latarni wieńca owocowych girland zawieszonych na draperii pomiędzy główkami przybranymi w chusty zakończone kutasami. Kompozycja, mimo ponad trzydziestoletniej różnicy w czasie powstania, przypomina dekorację na ścianach kaplicy Cudownego Obrazu w Kalwarii Zebrzydowskiej, gdzie zastosowano podobne, grubo modelowane girlandy i główki o regularnych rysach.

79.1

778 Łoziński 1973, s. 185.

779 Szablowski 1948 a, s. 136.



79.I. Otok otworu
latarni

Summary

Stuccoing as a discipline of art at the borderline of sculpture and architecture has found itself slightly on the sidelines of the main currents of research into early modern art. The seventeenth century sculpture has attracted fewer researchers than painting and architecture, while the monographs of its creators belong to a rather rare species. An interest in stuccoing may be regarded as exceptionally small even against the background of the other sculpture specialties, and consequently this technique remains one of the least researched aspects of early modern art. Yet quite frequently it was precisely in this technique that the most avant-garde works which introduced into Poland the current solutions of Italian origin were created. Stucco which is a relatively inexpensive material that is easy to mold, became an ideal medium of artistic experiments, whereas throughout the whole of the seventeenth century the works of stucco artists opened new stylistic phases not only in sculpture, but also in interior design. This is associated with the exceptional importance of stuccoing as an artistic technique which combines all the other arts and as it were facilitates their integration. Therefore an analysis of the stucco works on the historical territory of Lesser Poland allowed not only to verify views on the works of the most outstanding stucco artists, but also to shed new light on the work of numerous architects, masons and painters.

In the initial chapters of the present book, the goal is to present the stucco technique in its historical development and to discuss the most important circumstances in which stucco decorations were executed. The latter concern the employers, designers and the fundamental technical issues. In a separate part, the current state of research on the art of the most significant artists and some information on their activity are presented. Two subsequent chapters present the stucco decorations in Lesser Poland from a formal-genetic perspective as well as a brief outline of the history of stucco figural sculpture. The catalog, which constitutes the most extensive part of the book, has an alphabetical arrangement, whereas within the

individual locations – the order is chronological. In the catalog the author tried to take into account all significant stucco decorations which are characterized by the predominance of sculptural elements over geometrical divisions of the plane as well as architectural decoration.

Apart from the most renowned stucco artists, among whom one undoubtedly finds Master of Tarłów and Baldassare Fontana, the author managed to characterize the work of a few relatively little known stuccoists; among the latter, it is no doubt the achievements of the Master of the Cross Bay in the Carmelite Church in Wiśnicz and the Master of St. Cross Chapel in the Church of St. Peter and Paul in Cracow that are most impressive. It has also proved possible to point several interdependencies between the more provincial decorations as well as defining more precisely or revising the dating of several works which had already functioned in literature. Yet as regards the earlier established *œuvres* of the most famous artists to whom stucco decorations were attributed, the book has a clearly “destructive” character. For instance the achievements of Giovanni Battista Falconi, who for a long time had been treated as a personification of the type of decorations with the cartouche frame, as well as those of Baldassare Fontana, who had been wrongly associated with many works in other techniques, have been severely curbed. One may also conclude that in all likelihood Johann Pfister did not at all execute any stucco decorations. Therefore, it turns out that in the previous research into the seventeenth century stucco decorations, likewise in the case of research into other branches of old art in Poland, the authors often attributed works of art to various artists, without sufficient justification.

In the situation of a shortage of sources it is attributive research that had come to the foreground a long time ago; yet in the majority of cases, this research was dominated by a strong striving to combine the more outstanding works with any well-known artist or workshop, and inclining the researchers to make attributions on the basis of too general similarities and a very cursory analysis of forms. The above problem became even more acute due to others circumstances, in whose consequence attributive research on stucco decorations have been burdened with a particularly high risk of error. Stucco artists could modify the set of forms employed by them depending on the character of the works that were executed by them, on the function of the rooms which were decorated and the requirements of the ordering party. Not infrequently, the stucco artists repeated the older ornamental patterns and compositional arrangements that had often been invented

a few dozen years earlier. The unification of forms was additionally intensified by a personal fluctuation in the stucco workshops which was greater than in other disciplines of art. The artists specializing in this discipline of art undertook commissions which required a varied amount of effort, from small study rooms and chapels to vast spaces of church ceilings and complexes of palace interiors; therefore they had to periodically join forces with other workshops and subsequently split up and migrate in search of new orders, sharing with their employees the solutions they had got acquired earlier on.

Even a detailed comparison of the type of ornamentation does not always allow one to define the authorship of a given work, particularly that the artists in most cases used the same, common set of motifs. It is only an analysis of the stylization methods of the ornaments, as well as of ways of modeling the anatomical and physiognomic features and juxtaposing the recurrent elements executed by means of dies, that produces a satisfactory effect. A more precise comparison of tiny decorative details was made possible in the present study only thanks to the use of digital photography. Yet even in this way, one cannot solve all the problems and the results of the formal analysis require constant confrontation with the source evidence.

The structure of the stucco workshops and the division of labor which is customary there have not been fully cognized yet and that is why, attempts to identify within a single decoration sections executed by the individual members of the workshop, undertaken by some researchers, should be treated with far-reaching caution. For stucco artists could have worked together on the same section of the decoration, performing in an “assembly-line” style the individual phases of the work – the divisions of the ceiling impressed from dies, the plant ornaments, the fixtures of the individual elements of figures cast from forms, the modeling of facial and hair details and adding finishing touches to the entire composition.

A separate problem is placing the works of the Lesser Polish stuccoing in the context of foreign influences. It is easy to point to numerous general similarities which testify not only to the direction of stylistic influence, but surely also to the common sources of inspiration of the founders; yet it is more difficult to point to perceptible traces of the activity of foreign artists on the territory of Poland. Such traces are indeed rare. An important exception here is, of course, the activity and work of Baldassare Fontana. However the same artist is also associated with another problem, namely that of identifying those of his works which had apparently

been executed by him in his native land. In spite of the efforts undertaken by some researchers, attempts to present his achievements on the Milan-Swiss border, are not convincing, similarly as in the case of Falconi and the mysterious author of the decorations in the church in Tarłów. The causes of such a state of things are surely associated with the still insufficient knowledge regarding the Swiss and Italian works, but maybe they are also associated with the specific character of the work of those stucco artists, whose main field of professional activity were the Central European states.

Stucco decorations were for the most part used in buildings which had a similar function; this allows one to suppose that they were to play not only a decorative role within the interiors of these buildings, but that they were also associated with a certain ideological content. The first stucco decorations, located in the rooms of the Wawel castle – would seem to indicate that the fashion for such decorations was introduced thanks to the patronage of king Sigismund III Vasa. They were, no doubt, one of the more important elements of the new style which had been promoted by the this monarch, and whose roots reached back, above all, to Roman art. As the chief founder of the Cracow Jesuit church, the king could also have exerted an influence on the execution of the decoration in the apse of this temple, where undoubtedly stucco artists who had earlier worked in the castle, had found employment. Already in the year of his coronation, Sigismund's son and successor Ladislaus IV Vasa – founded the stucco decoration in the chapel of the Camaldolese church in Bielany, which had been dedicated to his patron saint. One may suppose that the appearance of stucco decorations within the orbit of the royal patronage was motivated by political considerations, similarly as was the use of a whole repertoire of forms representing the Roman heritage. Up until the last quarter of the 17th century, the works of professional Italian stucco artists occurred almost exclusively in some districts of Lesser Poland: the Cracow, Sandomierz, Lublin and Ruthenian one. Among their founders, there were above all the most outstanding patrons, endowed with a refined artistic taste, while the simpler in execution, "builder" type of decoration in plaster, adorned the buildings belonging to the provincial trends, and catered to the tastes of the less demanding employers. Yet the elitist character of the Italianizing stucco work, similarly as of the remaining influences of Italian art, was not a hard and fast rule, while the royal and magnate foundations were quickly imitated by the lower classes of society. There was also an opposite tendency – some magnates with immense fortunes at their

disposal, did not have a refined taste and were often satisfied with the services of quite mediocre builders and weaker decorators, while the artistic shape of their foundations depended on coincidence or else on the voice of their advisers. A characteristic example of such a phenomenon is the activity of Tomasz Zamoyski, who invited an outstanding stucco artist to Zamość to decorate the sepulchral chapel in the collegiate church, although on numerous occasions he also employed the local builder Jan Wolff who executed simpler decorations in a totally different style.

Yet another outstanding royal patron was king John III Sobieski who brought many an eminent stucco artist to Wilanów while during his reign a new wave of inspiration associated with the current art of Rome in the sphere of stucco sculpture had also spread to Lesser Poland. A special role in this process was played by Rev. Sebastian Piskorski (1636–1707), a professor of law and many-time rector of the Cracow university, who acted as tutor to the eldest royal son; he was also a renowned writer and preacher. Piskorski studied in Padua and Rome (in the years 1671–1672), where he had an opportunity to cognize Bernini's art. While holding the post of prebendary and confessor to the Cracow Poor Clares, in the year 1677 he initiated the construction of a complex of buildings of his own design in Grodzisko; the buildings were erected in place of an isolated convent set up by a medieval nun belonging to this congregation – the Blessed Salomea. In addition, he explained the complex message of the project in a supplement to the book *Flores Vitae Beatae Salomeae*, which was published in 1691 with the illustrations by Jerzy Eleuter Szymonowicz (Siemiginowski). In the years 1692–1703, Piskorski supervised the construction and decoration of St. Anne's Church in Cracow and no doubt, it was him who decided to employ there Balthazar Fontana – one of the most outstanding stucco artists who operated at that time in Central Europe. It is quite likely that he also initiated the execution of a new decoration of the Cracow church of the Poor Clares, which was adorned with stucco work executed by the same artist in the years 1701–1702. These two major works, together with other minor commissions executed by Fontana in Cracow, mark the culmination and at the same time, the last moment of the popularity of the stucco technique in Lesser Poland. Since the beginning of the 18th century, stucco ornaments have gradually been losing their significance, in favor of monumental painting.

A liking for stucco decorations was common among the clergy who were interested in making the temple decorations as magnificent as possible; whereas an aversion to this type of decoration was widespread among the monks whose main

interest was poverty – e.g. the Capuchins or the members of the Reformati Order. The above circumstances indicate that stucco decorations were regarded as a symbol of wealth and opulence. At the same time, they were no doubt being associated with the art of Rome – not necessarily ancient one – which was important particularly for the laymen, but above all for the contemporary one, perceived as the capital of the Church and a symbol of Catholicism. As a technique derived from the classical period, stucco decorations could also serve to emphasize the ancient roots of Catholicism.

tłum. Piotr Mizia

Indeks nazw miejscowych i zabytków

- Agrygent, k. S. Spirito 47
 Altzelle koło Miśni, k. Cystersów 54
 Ambras, zamek 44
 Anglia 38, 42
 Antwerpia 543
 kapł. Mariacka (k. Jezuitów) 96, 100
 Ariccia, kościół 116
 Arogno, kapł. Matki Boskiej (k. par.) 140
 Ascona 129
 Asyż 169
 Augsburg 113
 Austria 10, 52, 87, 108, 123, 137, 163, 181, 230
 Bamberg 50
 Baranów Sandomierski 89, 134, 224, 271
 zamek, gabinet 106, 125, 133, 197, 222, 223, 530, 566, 570
 zamek, skrzydło pn.-zach. 88, 195, 224–226, 227–228
 Bawaria 43, 49, 50, 52, 54, 173
 Bellinzona 48
 kolegiata 52
 Benediktbeuren, kościół 50
 Bergamo 356
 k. S. Maria Maggiore 43
 Berlin, Muzeum Egipskie 37
 Bernstein (Borostyankó), zamek 53, 236, 238
 Biała (obecnie Biała Podlaska), pałac Radziwiłłów 56
 Białystok, kapł. pał. 4
 Biecz, k. par. 109
 Bielany (obecnie część Krakowa)
 kl. Kamedułów 88, 89, 351
 k. Kamedułów 19, 22, 88, 89, 123, 148, 149, 152, 156, 192,
 212, 229–239, 240–246, 272, 577, 578
 epitaf. M. Wolskiego 350
 kapł. śś. Mikołaja, Wojciecha i Hieronima (św. Krzyża)
 230, 233, 234–236, 240–241, 532
 kapł. śś. Piotra i Pawła 233–234, 245–246
 kapł. śś. Władysława i Bonifacego (św. Benedykta, Kró-
 lewska) 82, 123, 229, 230, 232, 233, 237, 244–245, 351
 kapł. św. Anny 149, 234, 246
 kapł. św. Jana Chrzciciela 233–234, 243, 245–246
 kapł. św. Michała 234, 246
 kapł. św. Romualda (Delpacowska) 230, 233, 244
 kapł. św. Sebastiana 86, 125, 127, 229, 230, 234–236, 237,
 240–242, 532
 kaplice 21, 106, 107, 124, 125, 192, 195, 237–239, 354
 Bojnice (Bajmóc), kapł. zamk. 53
 Bolonia 50
 Bonów 171
 Borów, kościół 55
 Bratysława zob. Preszburg
 Brescia, k. S. Maria delle Grazie 43, 64, 356, 358
 Brissago, kościół 129
 Brněnske Ivanovice, rezydencja 175
 Brno 173
 Brochów 44
 Brok 44
 Broumów, k. św. Wojciecha 55, 98
 Brzeg, zamek 55
 Brzeg Głogowski, kapł. Bożego Ciała 55
 Brzeżany 89
 kapł. pd.-zach. (k. zamk.) 195, 247–252, 253–254, 255, 256,
 311, 312, 518
 nagr. A. H. Sieniawskiego 247–249, 518–520
 nagr. Sieniawskich 248, 249, 516, 518, 519
 k. zamk. 200, 210, 247, 248, 250, 520
 k. ormiański 256–257, 258
 zamek 518
 Buchlowice, pałac 166, 174, 181, 185
 Buczowice, zamek 43
 Budziszyn, zamek Ortenburg 54
 Buszcze, k. par. 247, 520
 Bydgoszcz, k. Jezuitów 128
 Bytom 387
 Campione 46
 Caprarola, Villa Farnese 42
 Carona, dzwonnica 171
 Castel Gandolfo, kościół 46
 Castel San Pietro 169, 179
 Cerveteri, grobowce 37
 Chiasso 168, 172
 Casa Cantoni 169
 k. św. Witalisa 169, 176
 Chocim 86, 543
 Chojne k. Sieradza, kaplica 11
 Cividale del Friuli, k. S. Maria in Valle 38, 59
 Como 48, 56
 k. S. Cecilia 52
 k. S. Fedale 282
 Como, jezioro 49
 Czaniec koło Kęt, zamek 198
 Czaple Wielkie, epitafium Dembińskich (k. par.) 214
 Czarnca 512
 Czarnowąsy, k. Norbertanów 56
 Czechy 3, 9, 11, 43, 54, 55, 82, 87, 108, 137
 Czemierniki, kościół 11
 Czerna, k. Karmelitów 189
 Czerniaków, k. Bernardynów 57, 79, 88, 96, 180, 200, 226

Czerwony Kamień (Vöröskő), zamek 31, 53, 71
Częstochowa 160, 165
Dębnik 154
Dobromil, k. par. 171
Dolna Austria 51
Działoszyce, kapł. m.b. Różańcowej (k. par.) 193, 198, **258**, 259, 538
Ebrach 50
Egipt 32
Einsiedlen, kościół 27
Eisenstadt (Kismarton), zamek Esterházych 53, 104, 111
Engadyna 48
Europa 17, 48, 49, 88, 89, 98
Europa Środkowa 11, 18, 39, 43, 48, 50, 84, 96–98, 103, 114, 135, 166, 179, 414
Europa Środkowo-Wschodnia 117
Florencja 4, 40
 Palazzo Pitti 47
 Palazzo Vecchio 42, 62
Fontainebleau, pałac Franciszka I 42, 62
Francja 41, 42, 86
Frauenberg (Styria), k. pielgrz. 219
Gandersheim 39
Garsten, kościół 51, 52
Gdańsk 178, 261, 364
Genoa 10, 42, 52, 84
 Palazzo Doria 42
 Palazzo Imperiale 42
 Palazzo Podestà 42, 62
Gołęb 139, 140, 509, 608
 Domek Loretański 91, 139, 141, 142, 145, 212, **260–264**, 265–266, 314, 315, 600
 k. par. 188, 260
Gorzanów, pawilon w ogrodzie zamk. 55, 73
Gostyń, k. Filipinów 57, 163–165, 291, 301, 596
Göttweig, kościół 52
Grassau, kościół 168
Graz 49, 51, 85, 87
 Luegg-Haus 104
 Mauzoleum 52
Grecja 37
Grodzisko k. Skały 159, 213, 624
 zespół pustelni bł. Salomei 31, 91, 92, 148, 150, 151, 156, 157, 267–269, 270, 398
 ołtarz gł. 33, 35, **267–269**, 270
Gryfów Śląski, kapł. Schaffgotschów (k. par.) 190, 206
Gryzonia 48
Güstrow, zamek 50
Győr zob. Jawaryn
Halberstadt 39
Hebdów, k. Norbertanów
 oratorium zakonne 200, 209, 307
Henryków 199
 kl. Cystersów 55
Hildesheim 39
Hiszpania 573
Holandia 3
Hohenaschau, zamek 12, 168, 173, 184
Hradisko
 op. Norbertanów 166, 174, 175, 181, 185

Hradyszcze Węgierskie (Uherské Hradiště)
 kl. Bernardynów 175, 181, 185
 k. Bernardynów 181
Hza 498
Imbramowice 498
Ingolstadt 85
Innsbruck 52, 87
 kapł. Mariacka (k. dworski) 191, 206
 k. Jezuitów 29
Intelvi, dolina 48, 179
Janowiec, zamek 27, 28, 88, 106, 195, **271–272**, 273–274
Jarosław
 k. Benedyktynek 188, 203, 476
 k. św. Jana (kapł. św. Krzyża) 128, 196
Jasna Góra 19, 55, 560
 kapł. Cudownego Obrazu 91, 110, 146, 147, 191, 198, 207, 211, 278, 279, **281–284**, 285–286, 287, 294, 304, 560, 562
 kapł. Denhoffów 21, 91, 146, 147, 198, **278–279**, 280, 281, 284, 303, 304, 364, 366
 kapł. Relikwii 294
 kapł. św. Antoniego 164, 165, 199, 291, 295, **300–301**, 302
 k. Paulinów 22, 31, 94, 109, 110, 163, 164, 165, 199, 275, 281, 288, **290–295**, 296–299, 300, 405, 560, 561, 596
 portal do atrium **275–276**, 277
 kl. Paulinów 188, 211, 275, 287, 295
 Aula Mariana **287–288**, 289
 ganek 211, 216
 refektarz 190
Jawaryn (Győr)
 kolegium Jezuitów 54, 73
 k. Jezuitów 53, 54, 93
Jaworzno, k. par. 434
Jedlińsk 140, 314
 k. par. 139, 141, 142, 144
Jeleni koło Jaworzna, kościół 90, 512
Jerozolima
 baz. Grobu Bożego 311
 k. Zmartwychwstania 484, 487
Jędrzejów, k. Cystersów 215
Jiczyn 239
Jindřichów Gródek (Jindřichův Hradec), pawilon 44
Kahlenberg, erem 574
Kalisz 148, 150, 188
 k. Franciszkanów 11, 202
Kalwaria Zebrzydowska
 kapł. Cudownego Obrazu (k. Bernardynów) 21, 88, 91, 125, 146, 147, 198, 278, 279, 284, **303–304**, 305–306
 kapł. Ogrojec 203
 kaplice 188
 k. Bernardynów 303, **307**, 308
Kamieniec Podolski
 kapł. Humieckich (k. Dominikanów) 195, 250, 251, **309–312**, 313
 kapł. Różańcowa (k. Dominikanów) 195, 208, **309–312**, 313
 k. Dominikanów 4
Karpaty 167
Kazimierz (obecnie dzielnica Krakowa) 141, 149
Kazimierz Dolny 140, 145, 260, 509
 kam. Celejowska 188
 kam. Przybyłków 104, 112, 188, 211

kapł. Górskich (k. par.) 315
kapł. Wniebowzięcia NMP (k. par.) 91, 139, 141, 142, 260, 264, **314–317**, 318–320, 600, 608
 k. par. 188, 201, 212
 k. św. Anny 139, 141
Kempton, k. św. Wawrzyńca 50
Kęty, k. par. 193, **321–322**, 323
Kielce 498
 pałac biskupi 359
Kismarton zob. Eisenstadt
Klimontów 128, 132, 222, 271, 489, 565
 kolegiata 27, 88, 125, 132, 133, 138, 142, 143, 262, **324**, 325, 533, 570
Klosterneuburg, k. Kanoników Regularnych 10, 51, 70, 108
Kłodzko, k. par. 55, 74, 108
Knossos, pałac 37
Kobersdorf (Kabold) 53
Kodeń, k. par. 185, 202
Konarzewo, pałac 57, 163, 164, 165, 596
Konice
 nagr. J.J. Hoffmana 171
 zamek 175
 kapł. (k. par.) 175
Koniemłoty, kościół 190
Koniusza 176
Koronowo, k. Cystersów 109
Kraków 4, 32, 84, 86, 89, 92, 99, 113, 114, 121, 141, 149, 151, 153, 154, 159, 166, 170–172, 174, 187, 189, 190, 194, 213, 326, 335, 357, 364, 383, 385, 390, 394, 395, 399, 401, 403, 404, 406, 443, 462, 464, 498, 512, 518, 593, 620
 Collegium Maius 215, 218
 kam. Hippolitów 90, 166, 181, **460**, 461
 kam. Pod Blachą (Rynek 29) 168
 sala na 1 p. **473**, 474
 kam. Pod Elefanty 211, 216
 kam. Pod Ewangelistami 106, 198, **377–378**, 379
 kam. Pod Gruszką
 salon i gabinet 107, 109, 166, **469–470**, 471–472
 kam. Pod Murzynami 211, 216
 kam. Rynek 12 168
 kapł. bł. Salomei (k. Franciszkanów)
 epitafium M.W. Morsztyna 154, 158
 kapł. Liberiusza (k. Bożego Ciała) 91, 98, 193, 258, 322, **361–362**, 363, 538, 541, 558
 kapł. Loretańska (k. Bożego Ciała) 154, 159, 214, 341, 364, 366, **440–441**, 442
 kapł. Lubomirskich (k. Dominikanów) 125, 126, 192, 207, 322
 kapł. m.b. Szkaplerznej (k. Karmelitów na Piasku) 383, 445
 antepedium 33
 kapł. m.b. Piaskowej (k. Karmelitów na Piasku) 148, 149, 372, 540
 kapł. Myszkowskich (k. Dominikanów) 194, 212, 517, 518
 kapł. św. Jacka (k. Dominikanów) 110, 166, 174, 181, 199, **455–457**, 458–459
 kapł. Włoska (kl. Franciszkanów) 174, **437–438**, 439
 kapł. Zbaraskich (k. Dominikanów) 123, **350–351**, 352
 katedra 109, 171, 119, 353, 356
 sarkofag Jana Kazimierza 149, 150
 kapł. Batorego 146
 kapł. Gamrata 91, 110, 145, 192, 335, 340, **353–354**, 355

kapł. Maciejewskiego 192
kapł. Szafranców 92
kapł. Wazów 31, 83, 91, 125, 141, 198, **364–366**, 367, 378
kapł. Zadziaka 21, 91, 99, 198, **356–359**, 360, 378
kapł. Zygmuntowska 83, 517
kl. Augustianów (Kazimierz) 141
kl. Bernardynów (Stradom) 86
kl. Dominikanek (Gródek) 188
kl. Franciszkanów 438
 portret bp. Dąbskiego 171
 portret bp. Denhoffa 183
 portret bp. Małachowskiego 171
kl. Karmelitanek Bosych 121
kl. Karmelitów (Piasek)
 klatka schodowa 149, 213, **371–372**, 373, 380
 skarbiec **383**, 384
 kl. Klarysek 172
 wnęka Grobu Bożego 181, **449**, 453, 460
kl. Misjonarzy (Stradom) 154, 157
kl. Norbertanek (Zwierzyniec) 119
kl. Paulinów (Skałka) 142
kl. Prezentek 90
k. Augustianów (Kazimierz) 434
 mauzoleum bł. Izajasza Bonera 407
k. Bernardynek (św. Agnieszki, Stradom) 374
k. Bernardynów (Stradom) 89, 189, 193, 208, 390, 434
 fasada 104, 213, 372, **374–375**, 376
 nagr. Szymona z Lipnicy 374
k. Bożego Ciała (Kazimierz) 152, 154, 155, 158
k. Dominikanek (Gródek) 189
k. Dominikanów 205, 215, 456
 zakrystia 190
k. Franciszkanów 434
 k. Kapucynów (Piasek) 434
k. Karmelitanek (Wesoła) 104, 189
k. Karmelitów Bosych (śś. Michała i Józefa) 93, 167, 174, **434–435**, 436
k. Karmelitów Bosych (Wesoła) 104, 189, 374, 390
k. Karmelitów (Piasek) 34, 36, 109, 174, 182, 213
 fasada 104, 375, **443–445**, 446
 skarbiec 369
 zakrystia 148, 198, **382–383**, 384
k. Klarysek (św. Andrzeja) 92, 107, 110, 166, 174, **447–450**, 451–454
k. Mariacki
 antepedium 33, 36, 498
 skarbiec 90, 148, 149, 152, 154, 159, 198, 341, **380**, 381, 383
k. Paulinów (Skałka) 215
k. Pijarów 498
k. Reformatów
 epit. J. Morsztyna 171, 184
 fasada 104, 213, **369**, 370, 375
k. śś. Piotra i Pawła (Jezuitów) 19, 107, 119–121, 125, 147, 148, 151, 154, 157, **333–341**, 342–349, 504, 543
 apsyda 21, 81, 103, 120, 125–128, 130, 192, 212, 326, 329, 333, 334, **336–337**, 342–343, 350, 354, 512, 619, 620
 kapł. Czarneckiego (m.b. Loretańskiej) 124, 137, 138, 197, 324, 333, 334, 335, **339**, 346, 530, 533, 554, 570, 585, 586
 kapł. św. Franciszka Borgiasza 154, 159, 335, **341**, 349

kapł. św. Franciszka Ksawerego 133, 137, 197, 324, 335, **338–339**, 345, 533, 570
kapł. św. Ignacego 124, 125, 333, 334, 335, **338**, 344, 548, 553
kapł. św. Krzyża 146, 147, 279, 284, 304, 335, **340–341**, 348
kapł. św. Michała 145, 146, 335, **340**, 341, 347, 354
kaplice 13, 22, 93, 127, 146, 197, 334, 586
kopuła 120, 122, 192, 193, 322, 336, **337–338**, 343, 374, 395, 400, 558
sarkofag bpa Trzebieckiego 147, 149
k. św. Anny 2, 9, 28, 30, 32, 34, 88, 90, 92, 97, 98, 107, 115, 119, 148, 151–159, 158, 160, 162, 166, 168, 169–172, 174, 176, 179–182, 186, 192, 199, 213, 215, 293, 385, 390, **394–414**, 415–433, 434, 435, 447, 449, 450, 462, 467, 469, 498, 512, 593, 594
antependia 33, 35
fasada 375, 403, 404, 413, 432
kapł. Matki Boskiej 90, 403, 411, 412, 427–428, 470
kapł. św. Jana Chrzyciela 402, 403, 410, 411, 424–425
kapł. św. Jana Kantego 35, 402, 409, 410, 419–421
kapł. św. Józefa 403, 412, 428–430
kapł. św. Katarzyny 35, 403, 411, 427–429, 470
kapł. św. Krzyża 402, 406, 410, 422–424
kapł. św. Piotra 402, 403, 406, 411, 425–426
kapł. św. Sebastiana 181, 402, 412, 430–432
kopuła 404, 405, 409, 414, 418–419, 470
mauzoleum św. Jana Kantego 152, 160, 199, 172, 395, 396, 398, 399, 403, 407, 409, 413, 421, 445, 456, 597
zakrystia 404, 413, 414
k. św. Barbary 438, 616
k. św. Floriana (Kleparz)
antependium 33
epitaf. Grabiańskich 386
k. św. Jana 90
k. św. Krzyża 109
k. św. Marka 189, 203
fig. św. Michał (nagr. Piątkowskich) 166, 183, 435
k. św. Marcina (Karmelitanek Bosych) 104, 119, 121, 189, 204
k. św. Norberta 434
k. św. Tomasza 148, 151, 157
k. św. Wojciecha 213, 217
k. Wizytek (Biskupie) 80, 89, 94, 104, 159, 160, 161, 162, 189, 198, 213, **385–390**, 391–393
pałac Czartoryskich, sień 382
pałac pod Baranami 88, 168, 467
sala w przyziemiu 166, **467**, 468
pałac Pod Krzysztoforą 106, 166, 462, 464
salon 182, 450, **464**, 466, 473
gabinet **463**, 465, 470
Prażatówka (k. Mariackiego) 188
ratusz 90
synagoga Izaaka (Kazimierz) 189
zamek na Wawelu 4, 19, 106, 127, 132, 354
apartamenty Zygmunta 111 21, 28, 81, 83, 90, 120, 121, 124, 126, 146, 191, 233, **326–329**, 330–332, 333, 337, 353, 361, 487
Kraszczyń
k. par. 85
zamek 23, 85, 475, 477, 480
kapł. zamk. 85, 194, 195, 211, **475–481**, 482–483

Kratochvile, willa 44
Kremsmünster, kościół 52
Kromieryż 399
pawilon 53, 71
zamek 31, 97, 101, 166, 173, 184, 186, 617
Krosno 124, 128, 131, 486, 489
kapł. m**B** Szkaplerznej (k. par.) 485, 487
kapł. Oświęcimów (k. Franciszkanów) 9, 27, 30, 89, 124, 125, 132–134, 137, 195, 197, 278, 324, **489–491**, 492–493, 533, 565, 570
kapł. Porcjuszów (k. par.) 90, **484–487**, 488
kapł. św. Anny (k. par.) 484, 485
kapł. św. Wojciecha (k. par.) 485
kl. Dominikanów 486
k. par. 484, 485, 486
Książ Mały, k. par. 109
Książ Wielki 89
k. par. 190, 205
kapł. pał. **494**, 495
Kurozwęki 89
kapł. Lanckorońskich (k. par.) 198, 214, 390, **496–498**, 499–500
antepedium 33, 35
Laino d'Intelvi 52
k. S. Lorenzo 52, 140
Landshut, Stadtresidenz 43
Laurentinum, willa Pliniusza Mł. 42
Łąd, k. Cystersów 57, 163, 164, 596
Łądek Zdrój, k. par. 596, 598
Leszczków 489
Lesznię, k. Bernardynów 30
Leszno, k. par. 57, 162, 164, 291, 596
Leżajsk, k. Bernardynów 148, 151, 158
kapł. Cudownego Obrazu 200, 210
Linz 52, 54
Litwa (Wielkie Księstwo) 3, 56, 142, 185
Locarno 48, 135
Casa Rusca 129
k. S. Maria Assunta
Lombardia 326
Londyn, Hampton Court Palace 42
Loreto 262
Loretto (komitat Sopron), k. Serwitów 53
Lubar, kl. Dominikanów 86
Lubartów 224
Lubiąż
kapł. św. Benedykta (k. Cystersów) 75, 295
kapł. św. Bernarda (k. Cystersów) 55
kl. Cystersów 55
Lublin, 131, 139, 187, 198, 271, 506, 507, 509, 565
kapł. Firlejów (k. Dominikanów) 201
kapł. Niepokalanego Poczęcia m**B** (k. Jezuitów) 196, 501
kapł. Olekowicza (k. Jezuitów) 126, 127, 128, 197, 198, 378, **501–504**, 505
kapł. Tyszkiewiczów (k. Dominikanów) 11, 89, 126, 133, 135, 145, 195, 212, 502, **506–509**, 510–511
k. Bernardynów 187
k. Brygidek 109, 112, 127, 198, 502, 504, 590
k. Dominikanów 139, 141
k. Jezuitów 501
pałac Radziwiłłów 6

Ludwinów (obecnie część Krakowa), kościół 80, 90, **512**, 513
Lugano 48, 130, 181
Lugano, jezioro 48, 140, 171
Lwów 4, 20, 196, 589
Cerkiew Wołoska 194, 528
Czarna Kamienica 528
kapł. Boimów 30, 90, 99, 194, 212, **514–521**, 522, 523, 622
kapł. Kampianów, nagrobki 514–516, 518, 519
kapł. śś. Trzech Hierarchów (C. Wołoska) 108, **528**, 529
kapł. Wiśniowieckich (katedra) 182, 214, 217
katedra 196
kl. Bernardynów 196, 216
k. Bernardynów 196, 374, 520
k. Dominikanów (św. Marii Magdaleny) 212
nagr. J. Swoszowskiego 518
ołtarz gł. **523–525**, 526–527, 622
k. Jezuitów 196
nagr. A.J. Jabłonowskiego 160
k. Karmelitanek Bosych 104, 188
Łągowniki 176
Łańcut
kl. Dominikanów 86
k. par. 86
zamek 86, 530
gabinet 87, 106, 125, 138, 197, **530**, 531, 533, 554
synagoga 108
Łazany, k. par. 214, 217
Łęki Górne, pałac 104
Łowicz 133, 180, 188
kolegiata 3, 56, 76, 105, 109, 127, 131, 133, 359, 570
Łuck, synagoga 108
Łużyce 54
Maciejów 30
Madonna del Sasso koło Locarno 129, 291
Malbork
kapł. św. Anny (k. zamk.) 59
k. zamk. 39
Małopolska 1, 3, 4, 11, 20–22, 27, 33, 37, 49, 56, 85, 89, 92, 93, 103, 104, 106, 107, 110, 116, 118, 122, 139, 153, 182, 187, 194, 198, 200, 211–214, 219, 226, 268, 272, 284, 441, 485, 487, 541
Mantua 41
katedra 41, 61
Palazzo del Te 41, 42, 61
Palazzo Ducale 41, 61
zamek 41
Mariazell, k. pielgrz. 52
Markuszów, k. par. 213, 216
Maser
nimfeum (Villa Barbaro) 43, 64
Tempietto Barbaro 43
Mazowsze 44, 56
Mchy 188
Mechelen, k. Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijk 51, 69
Mediolan 48, 125, 129
kapł. Saulich (k. S. Maria Maggiore) 48, 69
k. S. Ambrogio 38, 59
k. S. Maria Maggiore 48
k. S. Maria presso San Satiro 39, 60
Mediolanu Księstwo 48
Mendrisio 48
k. Serwitów 169

Mendrisio baliwat 48, 172, 179
Miechów, k. Bożogrobców 215, 218
Międzyrzecz Ostrogski, k. Franciszkanów 188
Miłoradzice, kapł. 55
Młodzawy 407
Mnichów 407
Modena 42
Mokrsko 498
Monachium
kolegium Jezuitów 86
k. Teatynów 50, 69, 97, 118, 173, 184
Rezydencja 29, 43, 65
Morawy 3, 87, 166, 167, 173, 594
Morbio Inferiore 169
Morbio Superiore, kościół 169
Moskwa 3
Mstów 407
Mużaków 54
Mykeny, groby królewskie 37
Mysłenice, k. par. 154
Nachod, zamek 54
Nagyszombat zob. Tyrnawa
Nakło koło Lelowa, k. par. 281, 562
Nawaria, k. par.
epitaf. E. Humnickiej 516
Nelahozeves, zamek Griespeków 44
Neuzelle, k. Cystersów 54
Niderlandy 50, 86
Niemcy 39
Niepołomice
kapł. Lubomirskich (k. par.) 86, 99, 125, 133, 138, 193, 195, 322, 324, 361, **532–534**, 535–536, 540, 547, 570
k. par. 215, 218, 532
zamek 532
Niskienicze, cerkiew 4
Nonsuch, zamek 42
Nowe Miasto nad Wagiem (Vágújhely), k. par. 52, 53, 72, 108
Nowogródek 589
Nowy Kazanów koło Końskich, k. Bernardynów 374
Nowy Korczyn
kapł. m**B** Różańcowej (k. par.) **537–538**, 539
kapł. Żurowskich (k. par.) 497
k. Franciszkanów 538
k. par. 190, 198, 205
Nowy Sącz, kapł. Lubomirskiego (k. Franciszkanów) 88, 193, **540–541**, 542
Nowy Wiśnicz 122, 123, 533
kl. Karmelitów 124, 544
k. Karmelitów 19, 28, 34, 107, 118, 125, 127, 128, 195, 481, **543–548**, 549–551, 574
prześto krzyżowe 87, 122, 129, 196, 236, 239, 354, **546**, 547, 548, 549, 620
kaplice 354, 534, **546–547**, 548, 550–551
zakrystia 338, **547–548**, 551, 554
k. par. 86, 104
zamek 86, 125, 188, 203, 530, **552–553**
gabinet w baszcie pn. 87, 106, 124, 338, 548, **553–554**, 555
gabinet w baszcie zach. 87, 106, 125, 138, 197, 530, **554**, 556, 570
kapł. zamk. 99, 102, 125, 138, 193, 361, 481, 532, 540, 552, **553**, 555

Nysa 405
k. Jezuitów 163, 596
Oldenburg, zamek 239
Oleksów, kapł. Matki Boskiej (k. par.) 141
Olkusz 178
Olomuniec 186, 396, 401, 403
dom kapitulny 175
kapł. Mariacka (katedra) 175
kapł. św. Antoniego (k. Bernardynów) 175
k. św. Michała 169, 183
pałac biskupi 166
Ołyka, kolegiata 4
Opalenica 188
Opawa, k. par. 290
Opole Lubelskie, k. par. 213, 216
Ostia, grobowiec na Isola Sacra 38
Oświęcim, k. par. 189, 204
Otmuchów, 180, 199, 405
kolegiata 596
Otwock Wielki, pałac 57, 226
Padwa 91
Palermo, Oratorio S. Cita 47, 68
Pasawa 162
katedra 52, 70, 114
k. Jezuitów 52
Petronell, zamek 52
Pepów 188
Pieszkowa Skała, kapł. zamk. 88, 193, **557–558**, 559
Pillica 561, 562
kapł. Padniewskich (kolegiata) 215, 560, 561
kapł. św. Józefa (kolegiata) 91, 199, 560, **561**, 562, 563
kolegiata 485, **560–562**, 564
Pińczów 155, 498
k. Reformatorów 171, 183
zamek 424
Piotrków Trybunalski, kapł. m.в Różańcowej (k. Domini-
kanów) 6
Podhajce, kapł. Zofii z Zamiechowa 195, 251, 311, 312
Podhorce
pałac 516
kapł. pał. 127, 133, 195, **565–566**, 567
Podhradni Lhota, kościół 175
Podkamień 30, 89, 131, 565
kapł. Cetnerów (k. Dominikanów) 34, 105, 128, 133, 138,
195, 197, 491, 566, **568–570**, 571–572
Podlasie 4
Podole 4, 312, 568
Podoliniec, kl. Pijarów 86
Polešovice, kościół 175
Polirone, opactwo 41
Polska (Korona, Rzeczpospolita) 1, 6, 9, 11, 14, 19, 21, 22, 44,
56, 57, 84, 87, 88, 95, 96, 104, 108, 109, 113–115, 119, 120, 123,
126–128, 130, 133, 135, 139, 140, 145, 159, 163, 164, 166, 169,
173, 180, 186, 188, 191, 199, 212, 214, 219, 236, 238, 247, 252,
268, 287, 395, 396, 404, 475, 485, 509, 607, 625
Pompeje
Casa del Criptoportico 37
łaźnie Stabijskie 37, 58
Posada 176
Potok Złoty, kościół 195, 251, 311, 312
Poznań 57, 164, 165, 596
kapł. Matki Boskiej (k. Franciszkanów) 57, 79, 163–165, 596
kolegium Jezuitów 162
k. Jezuitów 34, 79, 57, 163–165, 596
ratusz 44, 66
Pożajście 85, 180
k. Kamedułów 12, 56, 77
Półwysep Iberyjski 39
Praga 18, 52, 54, 87, 113, 114
Brama Prochowa 54
Hradczany 52
katedra 455, 457
mauzoleum Jana Nepomucena 455, 457
k. Bernardynów 55
k. Irlandzkich Franciszkanów 54
k. Joannitów 45
k. Najśw. Salwatora w Klementinum 54, 73
k. św. Ignacego (Nowe Miasto) 55, 74
k. św. Jakuba 74
Mała Strona 113
Nowe Miasto 113
pałac Czerninów 287
pałac Lobkowitzki 55
pałac Michnowski 55
pałac Wallensteina 10, 12, 32, 54, 73, 104, 137, 239, 573
ujeżdźalnia zamk. 96
willa Gwiazda 10, 44, 65, 103
zamek na Hradczanach 54
Preszburg (obecnie Bratislava), zamek 44
Prószków
k. par. 55
zamek 55
Prusice 11
kapł. Melchiora Hatzfelda (k. par.) 55, 74, 137
Przemęt, k. Cystersów 57, 163, 164, 291, 596
Przemysław 486
k. Karmelitów Bosych 23, 85, 188, 203, 476, 477
zamek 23, 476
Przeworsk, kapł. Grobu Bożego (k. Bożogrobców) 171
Przyrów 596
Pułtusk 44
Quedlinburg, płyty nagrobne 39
Racibórz, kapł. von Gaschinów (k. Dominikanów) 55
Raków 498
k. par. 190, 206, 359
Rawenna
baptysterium Ortodoksów 38, 58
katedra (Basilica Ursiana) 38
k. S. Croce 38
Rechnitz (Rohonc), zamek 53, 238
Regulice 178
Reichenbach 589
Riva San Vitale 46
Rosja 48
Rovio (baliwat Lugano) 129, 135
Ruś 4, 212, 518, 520, 521
Ruś Czerwona 568
Rybotycze, zamek 23
Rydzyna 57, 164

Rytwiany, k. Kamedułów 19, 88, 93, 106, 107, 121, 125, 126,
128, 195, 196, 238, 239, 326, **573–578**, 579–584
Rzesza 3, 85, 108
Rzeszów 128
k. Bernardynek 27, 124, 125, 133, 197, **585–586**, 587–588
k. Bernardynów 476, 520
ołtarz gł. 519
figury Ligezów 519
Rzym 4, 32, 37, 39, 42, 45, 46, 48, 82, 83, 85, 91, 94, 113, 129,
130, 179, 200, 262, 414
baz. przy Porta Maggiore 37
baz. S. Giovanni in Laterano 47
baz. S. Maria Maggiore 45, 326
baz. S. Pietro in Vaticano 40, 45, 46, 47, 66, 67, 95, 100, 364
Cathedra Petri 399
kapł. Najśw. Sakramentu 45
nagr. Leona XI 116
Capella Paolina 45
Casina Piusa 1v 44, 326
dom przy Villa Farnesina 37
Dom Gryfa na Palatynie 37
Dziedziniec Belwederski 40, 44
Fontana delle Tartarughe 129, 137
grobowiec Pankracjuszy 38
grobowiec Waleriuszy 38
kapł. Fonseca (k. S. Lorenzo in Lucina) 46
kapł. Altemps (k. S. Maria in Trastevere) 137
kapł. Avila (k. S. Maria in Trastevere) 47, 68
kapł. Bandinich (k. S. Silvestro al Quirinale) 45
kapł. Chigich (k. S. Maria del Popolo) 46
kapł. Lancellottich (baz. S. Giovanni in Laterano) 47, 68
kapł. św. Cecylii (k. S. Carlo ai Catinari) 47
Kolosium 38
kolumna Fokasa 83
k. Il Gesù 32, 45, 46, 67, 143
k. S. Agnese in Agone 364
k. S. Andrea al Quirinale 46
k. S. Bernardo alle Terme 45
k. S. Carlo alle Quattro Fontane 46
k. S. Eligio degli Orefici 45
k. S. Ignazio 45
k. S. Ivo della Sapienza 47, 67
k. S. Lorenzo in Damaso 47
k. S. Maria del Popolo 46, 441
k. S. Maria della Vittoria 45
k. S. Maria in Monserrato 129
k. S. Maria in Trastevere 129
k. S. Maria in Valicella 47, 68, 96
k. S. Marco 47
k. S. Martia ai Monti 129
k. S. Prisca 38
k. S. Pudenziana 129
k. S. Spirito in Sassia 129
k. SS. Ambrogio e Carlo al Corso 47
k. SS. Luca e Martina 47
Palazzo Farnese 47
Palazzo Mattei di Giove 45, 66, 83
Palazzo Spada 104, 111
pałac Apostolski 39, 40, 45, 60, 66
apartamenty Aleksandra VI 39

pałac kwirynalski 45, 96
pałac Tytusa 26
Panteon (k. S. Maria ad Martyres) 481
Scala Regia 46, 573
Stanza della Segnatura 129
termy Trajana 40
Villa Borghese 84
Villa Giulia 42, 44
Villa Madama 40, 41, 42, 60
willa Doria Pamphilj 45
Watykan 44
Złoty Dom Nerona 26, 38, 39, 40
Sainte-Baume, pustelnia św. Marii Magdaleny 150
Saksonia 4
Salzburg 55
kapł. Thunów (k. Bernardynów) 55
katedra 51
k. Bernardynów 51, 70, 93
mauzoleum W.D. von Reichenau (cm. św. Sebastiana) 192
zamek Mirabell 55
Sandomierz 590
kapł. Szembereków (k. Dominikanów) 197, **589–590**, 591
k. św. Pawła 197, 209, 589, 590
Sankt Florian 23, 52, 162, 290
Sapsas, pustelnia św. Jana Chrzyciela 150
Sárvár, zamek 53, 71
Schlierbach, kościół 51
Sieciechów 260
Simmering, zamek Neugebäude 43
Skandynawia 48
Skaryszew 498
Soazza (Vale Mesolcina) 142
Stara Lubowla, kapł. zamk. 86
Stare Chęciny, kościół 200, 210
Stary Sącz
kl. Klarysek 172
k. Klarysek 92, 109, 115, 166, 169, 174, **592–594**, 595
Studzianna-Poświętne 407
Sucha Beskidzka 498
Szczepreszyn, synagoga 108
Szczuczyn, k. Pijarów 96
Šebetov, pałac 174
Szkocja 29
Szopron, k. Jezuitów 53, 72, 93, 108, 182
Szternberk
kl. Kanoników Regularnych 175
probostwo 172, 176, 182, 185
Szwajcaria (Związek Szwajcarski) 48, 166, 169
Szwecja 82
Śląsk 3, 4, 11, 18, 22, 55, 103, 115, 116, 137, 165, 176, 177, 180,
190, 199, 284, 585
Środa Wielkopolska, kapł. Gostomskich (k. par.) 56, 75
Święta Anna koło Przyrowa 180
kapł. św. Anny (k. Bernardynów) 163, 300, 301, **596–598**,
599
k. Bernardynów 199, 214
zakrystia 190
Święta Góra koło Olomuńca
kapł. Imienia Marii 175
kościół 53, 166, 170, 175, 185, 396

Święta Góra koło Przybramu 54
Tarlów 89, 140, 145, 314, 509
k. par. 14, 88, 97, 139–143, 144, 212, 260, 264, 314, 317, 600–608, 609–615
Tarnów, nagr. Ostrogskich 251, 252, 515, 518, 519, 521
Telcz, kapł. zamk. 44, 65
Tessyn 48
Tivoli, willa d'Este 45
Tonie 176
Toruń
kam. Pod Gwiazdą 104
nagr. Anny Wazówny (k. Marii Panny) 128, 136
pałac Dąbskich 104, 111
Trembowa, k. Karmelitów 444
Trewir
katedra 50, 69
Landesmuseum 38
Tuchów, k. Benedyktynów
antepedium 33, 36
Tykocin, synagoga 108
Tyrnawa (Nagyszombat), k. Jezuitów 53, 72, 93
Uherčice, pałac 175, 181
Uherské Hradiště zob. Hradyszczce Węgierskie
Ujazd, zamek Krzyżtopór 143
Urbino 169
Vágújhely zob. Nowe Miasto nad Wagiem
Valdice, k. Kartuzów 239
Valsolda 48
Vicenza
Loggia del Capitaniato 43
Teatro Olimpico 32, 43, 63
Villa Rotonda 43, 64
Vira Gambarogno, kapł. Matki Boskiej (k. par.) 129
Vorarlberg 49
Vöröskő zob. Czerwony Kamień
Vřešovice, pałac 175
Vulci, grobowiec François 37
Waldhausen 291
Waldsassen, k. Cystersów 52
Warszawa 21, 52, 57, 84, 153, 180, 395, 399, 400, 543
Forum Wazów 83
kapł. Kotowskich (k. Dominikanów) 57, 96, 226
Kolumna Zygmunta 83, 364
k. Reformatów 57
Łazienki Ujazdowskie 57, 88, 96
pałac Krasieńskich 57, 96
Praga, Loret 260
Zamek Królewski 83, 96
Welehrad, kościół 166, 170, 175, 181, 396
Wenecja 3, 4, 18
kapł. Grimanic (k. S. Francesco della Vigna) 189
kl. Benedyktynów (S. Giorgio Maggiore) 371
mennica 189
pałac Dożów 43, 63, 573
Wessobrunn 49
Węgrów, nagr. J.D. Krasieńskiego 4
Węgry 3, 10, 44, 53, 87, 108, 123, 137, 181, 230
Wiedeń 11, 49, 51, 87, 89, 90, 113, 172, 238
Hofburg 54
katedra 33
k. Benedyktynów 51, 182
k. Bernardynów 51, 93, 573
k. Chórów Anielskich 51, 108
k. Dominikanów 291, 573
k. Franciszkanów 573
k. Serwitów 52, 70
Wieliczka 89, 512
kapł. Morsztynów (k. par.) 166, 174, 180, 394, 396, 400, 616–617, 618
k. Reformatów 369
Wielkopolska 22, 56, 57, 164, 165, 188, 291, 295, 596
Wilanów, pałac 57, 78, 85, 226
Wilamowice, k. par. 109
Wilno 128, 141, 145, 180
Antokol 85, 117, 142
kapł. św. Kazimierza (katedra) 56, 57, 78, 350, 457
kapł. Wołowiczowska (katedra) 56, 76
k. Kanoników Regularnych (Antokol) 50, 57, 77, 78, 140–143, 144, 179, 400
k. Karmelitów Bosych 56, 76, 127
k. św. Michała 128, 188
k. Trynitarzy (Antokol) 57
Włochy (Italia) 6, 17, 19, 38, 42, 44, 48, 84, 87, 98, 573
Włodowice, k. par. 214
Wojutyce 23
Wołyń 4, 30, 568
Wranów nad Dyją, zamek 181
Wrocław 113, 178, 252
kapł. św. Elżbiety (katedra) 29, 56, 75, 165
k. Norbertanów 56
Würzburg 50
Wysocice, k. par. 214
Wysokie Koło 140
k. Dominikanów 89, 139, 141, 142, 144
Wyszków, kapł. św. Otylii 167, 174, 594
Zaklików 601
Zamek Orawski, kaplica 191, 207
Zamość 104, 121, 123, 128, 130, 198, 271
cerkiew 107
kam. Sołtanowska 211
kapł. Zamojskich (kolegiata) 81, 122, 126, 196, 236, 239, 619–620, 621
kolegiata 187, 188, 201, 486
k. Franciszkanów 196, 209
synagoga 108
Zielonki 498
Złoczów 89, 622
k. par. 212, 525, 622, 623
Zwierzyniec, pałac 596
Żębocin, k. par. 92, 154, 158, 398, 624–625, 626
Żółkiew
kolegiata 188, 194, 202, 208
nagrobki 519
Żywiec, kapł. Komorowskich (k. par.) 627, 628
Żywiecczyzna 627

Indeks nazw osobowych

Alberti Giovanni 290, 596, 598
Algardi Alessandro 45, 116, 179
Anna Jagiellonka 82
Antoniewicz Władysław 489
Antoninowie 38
Aostalli Andrea Maria 44
Appiani Galeazzo 23, 476
dell'Aqua Andrea 565
Arabowie 39
August 11 Mocny 172, 462
Baciccia zob. Gaulli Giovanni Battista
Bajer Jan Czesław 507
Balin Jakub 187
Bania Zbigniew xrv, 565
Barącz Sadok 255
Barbaro Marcantonio 43
Barberini (Barbarini) Giovanni Battista 52, 179
del Barbieri Domenico 42
Barelli Agostino 50, 97
Batthyány Adam 53, 238
Baudaarth Paweł 188
Bazielich Wiktor 592
Beard Geoffrey 17, 31
Beiersdorf Zbigniew 540
della Bella Stefano 99, 101
Bellino Niccolo 42
Bellotti Józef Szymon 57
Bemer Andrzej 514, 515
Bernasconi Giuseppe 46
Bernatowicz Aleksandra 385
Bernini Giovanni Lorenzo 32, 45–47, 52, 91, 116, 159, 165, 179, 213, 399, 414
Bertinelli (Bertinalli) Andrea 53
Bescape Ruggiero 43
Betlej Andrzej xrv, 33, 200, 255, 443
Bianco sztukator 57, 162–165, 596
Bianchi (Bianco) Albert 22, 23, 57, 162, 164, 165, 290, 291, 295, 300, 301
Bianchi Giovanni Battista 23, 163–165, 290
di Bianchi Andrea 46
Bianco Baccio 32, 54
Bicz-Suknarowska Maria 460
Bielawski Jakub 154
Bielski Aleksander 91, 356, 358
Blaschke Kinga xrv
Blažiček Oldřich 167
van den Blocke, rodzina 514
van den Blocke Wilhelm 519
Blok Daniel 514
Blok Hanusz 514
Boberski Wojciech 142
Bobola Kacper 334, 335
Bochnak Adam 13, 18, 119, 125–127, 129, 222, 229, 237, 324, 333, 364, 489, 501, 530, 532, 543, 552, 565, 573, 585
Boim Jerzy 516
Bolesław 11 Śmiały 624
Bolgi Andrea 46
da Bologna Giovanni 43
Bombarda zob. Cambi Giovanni Battista
Bonadura Krzysztof st. 476
Borawski Aleksander 192
Borromini Francesco 46, 47
Boselli Sylwan 93, 573, 574, 578
Bramante Donato 40
Branicka Anna 532
Branicka Katarzyna Krystyna 386
Brenni, rodzina 50
Bresciano Prospero 45
Brocco Antonio (Brack Anton) 44
Brykowska Maria 127, 543, 573, 578
Brzeski Wojciech 171, 438
Buchowski Andrzej 166, 394, 395, 397, 400, 404, 616
Buczowski Kazimierz 460
Bukowski Julian 394
Bulanda Albin 215
Buonvicino Ambrogio 45
Buri (Baure) Jan 171
Bussi Francesco 53
Bussi Santino 182
Cafá Melchior 47
Cambi Giovanni Battista (Bombarda) 43
van Campen Jacob 96
Campione Giovanni 44
Camuzzi Giovanni Pietro 52
Canevale Carlo 52
Canevalloni Domenico 54
Canger Jan 314, 506, 507, 585
Capone Giovanni 57
Carcani Filippo 47
Carlone, rodzina 51
Carlone Bartolomeo 52
Carlone Carlo Martino 52
Carlone Giovanni Battista 51, 52, 114, 164
Carove Andrea 55, 115
Castelli Andrea 350
Castelli Antonio 350

Castelli Giovanni 52
Castello Giovanni Battista 42
Castello Mateo 119, 350
Catenazzi Giovanni 164
Cavallini Francesco 47
Celestyn Piotr 149
Cetner Aleksander 569
Cetner Baltazar 568
Cetner Mikołaj 568
Cetnerowie 89, 570
Ceypler Jan 172
Chodkiewicz Jan Karol 86, 502
Chrościcki Juliusz 83
Chrzanowski Tadeusz 5, 142, 616
Chrzyszczewski Jacek 255
Colomba Giovanni Antonio 140
Colomba Giovanni Battista 52
Cometa Giovanni Bartolomeo 54
de Conti Andrea 41
de Conti Biagio 41
da Cortona Pietro 47, 95
Rivelli Aldo 129, 135, 167
Cyrus Andrea 54
Czaplińska Marianna 447
Czarnecki Jędrzej 333, 335
Czartoryski August 255
Czartoryski Jan 307
Czech Wacław 407
Czechowicz Tobiasz 281
Czekierski Józef 315
Czołchańska Zuzanna 196
Czółowski Aleksander 476, 477
Czyż Anna Sylwia 143
Czyżewski Krzysztof xiv, 151, 250, 494
Dankwart Karol 170, 180, 199, 281, 290, 291, 293, 295, 396, 397, 401, 404–406, 455, 456, 462, 463, 593, 596
Delamars Jan 616
Delpacy Rafał 230
Denhoff Aleksander 91, 278, 279
Denhoff Aleksandra z Koniecpolskich 278
Denhoff Kacper 278
Dientzenhofferowie 414
Dobrzycka Anna 162
Doktórak Piotr 476
Dolabella Tomasz 327
Dominik, kamieniarz 592, 593
Dominik, sztukator 229–231, 237
Doria Andrea 42
Dreścik Jan 267
Drozdowski Aleksander 335
Duquesnoy François 46
Dwornikiewicz Franciszek 601
Dylewska Anna 278, 279, 303
Elżbieta I Tudor 42
d'Este Ippolito 11 45
Estreicher Karol 215
Eustachiewicz Janina 126, 506
Faglio Bożena 544
Falconi Jan Chrzyciel 3, 4, 7, 9, 11, 13, 18, 21–23, 56, 89, 105, 115, 117, 121, 122, **124–137**, 138, 145–147, 195, 197, 219, 222, 229, 230, 237, 271, 272, 278, 303, 314, 324, 333, 334, 338–340, 354, 356, 364, 382, 475, 476, 489, 491, 501, 502, 504, 506, 507, 509, 530, 532–534, 543, 544, 552, 553, 565, 566, 568, 570, 573, 574, 578, 585, 586, 608, 619, 620
Falconieri Orazio 47
Fancelli Cosimo 95
Federici Aurelio 437
Ferdynand III Habsburg 86, 557
Ferrari Giulio 17
Ferrata Ercole 52, 167, 179
Ferri Ciro 47
Fidler Peter 230
Fihauzerowie 377
Filibert sztukator **123**, 229, 230, 232, 238, 239, 350, 351
Fiorentino Rosso 42
Fischinger Andrzej 424
Flores Jan Izidor 314
Fodyga Kacper 561
Fogliata Mario 17
de'Fondulis Agostino 39
Fontana Baltazar 4, 7, 9, 12, 14, 18, 21, 23, 30, 31, 33, 88, 90, 92, 93, 97, 106, 107, 109, 115, 117, 119, 139, 153, 155, 159, 162, 165, **166–182**, 184–185, 186, 200, 213–215, 219, 268, 284, 293, 394–397, 400–407, 413, 414, 434, 435, 437, 438, 441, 443–445, 447–450, 455, 457, 460, 462–464, 467, 469, 470, 473, 498, 512, 592–594, 598, 607, 616, 617
Fontana Carlo 172, 179
Fontana Domenico 43
Fontana Francesco Antonio Alfonso 173
Fontana Franciszek 174, 180, **186**, 394, 401, 404
Fontana Jan Michał 173
Forbes 178
Francuzi 84
Franus Wojciech 271
Frazik Józef Tomasz 23, 475–477, 481
Frączkiewicz Antoni 214, 455, 457
Gajewski Jacek 22, 104, 128, 130, 131, 133, 148, 229, 230, 334, 350, 382, 489, 506, 530, 532, 552, 565, 568, 570, 574, 585
Frey-Stecowa Beata 334
Galli Giovanni Maria 56, 117
Galli Giovanni Domenico 55
Galli Santino 54
Garon Domenico 52
Gaulli Giovanni Battista zw. Baciccia 46
Gawarecki Henryk 126, 506
Gębarowicz Mieczysław 18, 20, 247, 248, 252, 514, 515, 519, 520, 523, 528, 622
Gherardi Antonio 47
Gherardini 407
Gherardini z Marchettich 407
Gil Zdzisław 489
Gilaroni Maria Elżbieta 172
Giorgioli Carlo Giuseppe 57
Goleński Marcin 440
Golanka (Golenka) Jerzy 386, 387
Golonka Jan 281, 295
Golski Stanisław 312
Goltzius Hendrik 102
Gonzaga Federigo 41
Gonzagowie 41

Gosiewska Magdalena z Konopackich 307
Gosiewski Wincenty 307
Grabiański Mikołaj Ludwik 89, 90, 386, 387, 512
Grabowski Ambroży 33, 147
Grębiński Mateusz 91, 282
Grigiolli Carlo Antonio 180
Grochowscy 354
Grochowski Jerzy 91, 110, 192, 353
Grzegorz, ksiądz 261
Grzybowski Szymon 260, 261
Gucci Santi 424
Gumniecki 407
Guzik Andrzej 460, 484
Habsburg Ferdynand (Ferdynand I Tyrolski) 44
Habsburg Karol 84
Habsburgowie 3, 43, 82, 85–87, 481
Hagenmüller Johann 175
Hankis Jerzy 109, 159, 444
Hans, rzeźbiarz 85
Hebowski 160
Hempel Eberhard 167
Henryk VIII Tudor 42
Heurich Jan 620
Hieronim, sztukator 229–231, 237
Hipolitowie 460
Holcerowa Teresa 267
Hondius Wilhelm 364
Hornung Zbigniew 519
Hrussoy de Zabłath (Hruszowska z Zabłocia) Barbara 533
Humiecki Aleksander 309, 310, 312
Humiecki Wojciech 309, 311
Husarski Wacław 314, 315
Hutter Tomasz 520
Ignaszewska Franciszka Salezja 385
Illgen Stefan 239
Ingenraem (Ingermann) Mateusz 543–545
Jacek Odrowąż św. 456
Jagiellonowie 82, 83
Jakub, kuźnierz 476
Jakubowscy 589
Jan, rzeźbiarz 502
Jan, snyczer 518
Jan Kanty św. 409, 434
Jan Kazimierz Waza 83, 364
Jan III Sobieski 85, 92
Jan Włoch, murarz 121
Jan (Giovanni) sztukator 118, **121–122**, 126, 130, 229, 230, 326, 327, 333, 336, 337
Joanna Austriaczka 42
Jelec Katarzyna 507
Jordanówna Konstancja 592
Józef z Mediolanu 181, 394, 404
Juliusz II della Rovere 40
Juliusz III Ciocchi del Monte 42
Kalinowski Konstanty 22, 23
Kaliscy 11, 159, 162, 387
Kaliski Kazimierz mł. **147–155**, 156–158, **159**, 160, 341, 440
Kaliski Kazimierz st. **147–155**, 156–158, **159**, 162, 267, 371, 372, 380, 382, 383
Karbanat Hieronim 143

Karner Herbert 106
Karol v Habsburg 41, 42
Karpowicz Mariusz 21, 86, 119, 121, 127–130, 132, 133, 135, 139, 140, 142, 146, 163, 167, 168, 170–173, 175, 178, 179, 181, 222, 229, 260, 278, 290, 314, 324, 326, 333, 334, 350, 356, 358, 395–397, 401, 406, 413, 434, 435, 437, 447, 455, 456, 462–464, 467, 469, 470, 489, 498, 501, 506, 530, 532, 543, 552, 565, 568, 574, 585, 592, 596, 600, 616, 619
Kazimierz III Wielki 314
Kielar Albert 532
Kinga św. 267
Klaudiusz, cesarz 37
Klein Franciszek 125, 129, 333, 395, 462, 467
Klimek Beata 271
Kmitowie 552
Kochowski Wespazjan 557
Koguser Anus 484
Kołaczkiwiczowa Elżbieta 18, 29, 115, 116
Komecki Sebastian 335
Komorowski Krzysztof 627
Komorowski Waldemar 377
Koniecpolski Stanisław 88, 89, 565, 568
Kopera Feliks 125
Kornecki Marian 616
Korniaktowie 528
Korsz Wawrzyniec 502, 504
Kossowski Jerzy 463
Kostczanka Katarzyna 248
Kostecki Stanisław 124, 543, 544, 545
Kowalczyk Jerzy 121, 126, 128, 130, 142, 187, 271, 333, 506, 507, 509, 573, 619, 620
Köpp Wolfgang 33
Kracik Jan 397
Krasicki Marcin 23, 85, 476, 477, 479, 480
Krasicki Stanisław 476
Krasnowolska Maria 141, 142
Krasnowolski Bogusław 540
Krasny Piotr xiv, 87, 565, 568, 570
Krassowski (Nieżgoda) Piotr 528
Krasucki Zygmunt 385
Kręglewska-Foksowicz Ewa 162
Królak Mikołaj 290
Kuczman Kazimierz 326
Kurzątkowski Mieczysław 271
Kwiatkowska-Frejlich Lidia 600
Lanckoroński 89
Lanckorońska Jadwiga z Tarłów 496
Lanckoroński Hieronim 312
Lanckoroński Jan Kazimierz 496
Lanckoroński Stanisław 312
Leszczyński 89, 504
Leszczyńska Zofia ze Sztemberku 503
Leszczyński Abraham 503
Leszczyński Andrzej, prymas 133
Leszczyński Andrzej, wojewoda 222
Leszczyński Rafał 222
Leśniakowska Marta 600
Leśniowicz Franciszek 91, 560
Leżeński Remigiusz 261, 262
Liberiusz (Wolski) Jacek 91, 361, 362

Liechtenstein-Kastelkorn Karol 173, 400
Likkiel Piotr 139, 140, 141, 260, 600
Lironi Gian Pietro 179
Liszkowic Jan mł. 159–160, 161, 162, 385, 387, 388
Liszkowic Jan st. (Liszka) 159–160, 161, 162, 385, 387, 398, 402
Liszkowic Szymon 160
Locci Augustyn 143
de Logau Jakub 248
Logorio Pirro 55
Lomelli Niccolo 42
Longhena Baltazar 371
Lorentz Stanisław 279
Lubomirscy 127, 222, 530
Lubomirska Barbara z Tarłów 271
Lubomirska Domicela ze Szczawińskich 540
Lubomirska Teofila Ludwika z Zasławskich
Lubomirski Hieronim August 88, 467
Lubomirski Jan Tadeusz 543
Lubomirski Jerzy Sebastian 88, 271
Lubomirski Józef Karol 88, 224
Lubomirski Konstanty 540
Lubomirski Sebastian 552
Lubomirski Stanisław 85–88, 123, 128, 133, 222, 229, 230, 481, 532, 540, 543, 544, 552, 565, 574
Lubomirski Stanisław Herakliusz 57, 88, 89
Lucchese Giovanni 44
Lucchese Filibert 53, 123, 230, 236, 238
Luksemburczyk 399
Luragho Carlo 52
Łopatkiewicz Piotr 484
Łoziński Jerzy 107, 247, 314, 321, 326, 350, 475, 501, 502, 515, 517, 537, 538, 552
Łoziński Władysław 247, 476, 514, 515, 518, 523, 524
Łubieński Kazimierz 171, 172
Łubieński Maciej 127, 133, 275, 281, 282
Łubieński Stanisław 275, 281
Łuszczkiewicz Władysław 252
Maciszewski Maurycy 255
Mácelová Libuše 167
Maderna Carlo 45, 46, 129
Maffei Mario 40
Maino Mathia 164, 165
Majer Konrad 502
Majewski Alfred 222, 224, 557
Majewski Karol 314, 315, 502
Makowiecki Tadeusz 395, 397
Maksymilian II Habsburg 88
Malinowski, malarz 178, 402
Małachowski Jan 89, 94, 385–387, 390, 512, 592
Małeckie, malarz 178
Małgorzata z Żębocina 92, 624, 625
Małkiewicz Adam xiv, 93, 119, 229, 324, 333, 447, 573
Mandzy Adrian 309
Mańkowski Tadeusz 247, 514, 515, 517, 519, 520, 523, 524
Marchetti, kupiec 407
Maria Ludwika Gonzaga 84
Mariani Camillo 45
Marszewic Mateusz 404
Martinola Giovanni Pietro 44
Mathey Jan Chrzyciel 96

Mazzuoli Giovanni Antonio 47
Meazi Ambroży 327
de' Medici Francesco 42
de' Medici Giovanni (Leon x) 39, 40
de' Medici Giulio (Klemens vii) 40, 41
Merli Giovanni 12, 56, 85
Męciński Ignacy 560
Michalczyk Stanisław 260, 261
Michał Anioł 140, 260, 441
Michał Korybut Wiśniowiecki 271
Mieroszewski Krzysztof 374
da Milano Niccolo 41
Miłobędzki Adam 15, 21, 81, 89, 106, 122, 127, 130, 139, 140, 142, 146, 224, 229, 248, 251, 258, 260, 278, 281, 303, 321, 334, 350, 356, 361, 364, 443, 475, 484, 496, 501, 502, 506, 528, 530, 532, 540, 543, 552, 557, 562, 565, 573, 585, 589, 596, 600
Mistrz brzeżański 247, 245
Mistrz Cienkiego Akantu 181, 460
Mistrz Kaplic Kościoła Karmelitów... 533, 546
Mistrz Kaplicy Czarneckiego... 131, 137–138, 324, 339, 530, 532, 533, 553, 554, 568, 570
Mistrz Kaplicy św. Ignacego... 124, 338, 547, 553, 625
Mistrz Kaplicy św. Krzyża... 146, 147, 198, 219, 278, 281, 284, 303, 340, 366
Mistrz Kaplicy św. Michała... 145–146, 340, 353, 354
Mistrz Kaplicy św. Sebastiana 181
Mistrz Przędła Krzyżowego... 87, 123, 219, 546, 619
Mistrz tarłowski 7, 21, 105, 117, 139–145, 212, 213, 219, 260, 314, 506, 600
Mochi Francesco 46
Monik Paweł 149
Mont Hans 43
Monti Innocenty 170, 403, 405, 406, 447, 462, 463
Monti Karol 406
Montagu Jennifer 17, 24, 95
Montovano Giovanni Battista 41
Morando Bernardo 187
Morelowski Marian 501
Morsztynowa Barbara 616
Morsztynowie 89, 106, 377
Moryc Cyprian 374
Mossakowski Stanisław 224, 395, 396
Mosto Ottavio 55
Muszyński Tomasz 507
Mutino Bartholomeo 290, 596
Mutino Lorenzo 164, 165
Mycielski Jerzy 543, 545
Myszkowscy 89, 424
Myszkowska Dorota 449
Nádasdy Franciszek 53
Napora Jacek 278
Natoński Bronisław 501
Nestorow Rafał 248
Nieciecki Jan 502
Niemcy 544
Niesiecki Kacper 557
Nowacki Dariusz 151
Nowobilski Józef 361
Nowotny, rzeźbiarz 85

Nuceryn Wojciech (Ireneusz od Wniebowstąpienia Pańskiego) 434, 435
Nut Florian 29
Nycz Innocenty 489
Ocieski Joachim 597
Olelkowicz Jan Symeon 502
Olelkowicz Zofia z Mieleckich 502
Oleśnicy 89
Oleśnicki Jan 601
Oleśnicki Mikołaj 88
Oleśnicki Zbigniew 88, 600
Olko Elżbieta 230
Opalińscy 578
Opalińska Izabela z Tęczyńskich 574
Opaliński Łukasz 88, 574
Ormianie 256
Ossolińscy 139
Ossoliński Jerzy 88, 128, 262, 324
Ostrogórski Wojciech 196
Ostrogoska Anna 128
Ostrogoska-Zasławska Zofia Pudencjanna z Ligezów 585
Ostrogoski Janusz 597
Ostrogoski-Zasławski Władysław Dominik 585
Ostrowski Jan K. xiv, 565
Oświęcim Anna 489
Oświęcim Stanisław 89, 124, 132, 489, 490, 565
Pac Krzysztof Zygmunt 85
Pac Michał Kazimierz 56, 85
Pagaczewski Julian 125, 129, 166, 167, 178, 186, 394, 434, 435, 447, 462, 467, 469, 470, 592, 616
Pagani Paolo 170, 396, 406
Paleńczyk Ludwik 167
Palladio Andrea 43, 84
Palliardi Giovanni Pietro 96
Palloni Michał Anioł 180
Parfianowicz Kazimierz 139, 140, 141, 145, 260, 261, 262, 314, 315, 600, 608
Pasteczka Tomasz xiv, 198
Paszenda Jerzy 22, 127, 128, 334, 335, 339, 501, 502, 616, 619
Pauzaniasz, geograf 37
Paweł Iw Carafa 44
Pazzi, rodzina 85
Pencakowski Paweł 109, 148, 153
Penni Francesco 40
Perti Giovanni Niccolo 50
Perti Pietro 50, 56, 57, 117
Peruzzi Baldassare 40
Petrini Giovanni Battista 326
Petroni Wincenty 484, 486, 489, 491
Petrus Jerzy 565
Pfister Jan 23, 219, 247, 248, 251, 252, 514, 515, 518–521
Piazoll Georg 52
Piątkowski Serafin 435
Pieroni Giovanni 54
Pinturicchio Bernardino 39
Piotr, sztukator 394, 404, 405
Piotr, murarz 139–141, 145, 260, 261, 314, 315
Piotrowski Józef 247, 248
Piskorski Sebastian 91, 92, 152–154, 159, 160, 172, 213, 267–269, 394–402, 404–406, 414, 447, 450, 592–594, 624, 625

Pius IV de' Medici 44
Placidi Franciszek 498
Pociej Ludwik 562
Podczaszyński Bolesław Paweł 620
Poman Michał 159, 385, 437, 438
Poncino Tomasz 23, 278, 282, 356, 358, 359
Porcjusz Robert Wojciech 484–486
della Porta Giacomo 129
Potoccy 309
Potocka Anna 312
Potocki Ignacy 543
Potocki Michał Franciszek 311
Potocki Stanisław 200
Potocki Stefan 312
Preiss Pavel 18, 82, 104
von Preysing, rodzina 173
Primatecchio Francesco 41, 42
Proszowski Marcin 437
Prószczyńska Zofia 126, 129, 455
Pruszcz Piotr Hiacynt 357
Przebindowski Zdzisław 382
Przerębski Władysław 89, 596, 597
Przypkowski Tadeusz 514, 519
Pstrokońska Anna 523
Ptak-Gusin Anna 290
Ptaśnik Jan 229, 237
Quirini-Popławski Rafał 49
Rabiej Piotr 309
Radzik Agnieszka z Kawęczkich 314
Radzik Marek 314
Radziwiłłowie 467
Rafael 40, 41, 44
Raggi Antonio 46, 179
Ragoncicz Zygmunt 532
Rainaldi Carlo 47
Rarowska Maryna 361
Rarowski Mikołaj 361
Rejmiński Wojciech 262
Ricca Antonio 175
Ricci Giovanni Battista 45
Ricciardetti Paolo Antonio 437
Richter Vaclav 167
Ridolfi Bartolomeo 43
Rojowski Wojciech 215
Rolska-Boruch Irene 271
Romano Giulio 41, 44
Romanowicz Edward 191
Rosjanie 507
Ross Juliusz 127, 484, 486, 565
Rossi Carlo 115
Rossi Domenico Antonio II, 585
Rossi Giovanni Domenico II, 50, 54, 55
Rossi Giovanni Francesco 364
Rossi Sebastiano 56
de' Rossi Antonio 47
Rosso Giovanni Battista 53
Rostworowska Barbara 361
Rozanow Zofia 275, 287
Rożek Michał 141, 278, 353, 354, 356, 364, 366, 371, 382
Rucharski Gwidon 307

Rueber Donato 52
Rubens Peter Paul 96
Rudnicki Przemysław 121, 126, 333–335, 619
Rudolf II Habsburg 88
Rylski Franciszek 327
Rzeczpińska Katarzyna 335
Sadeler Johann 102, 232
Sadeler Raphael 232
Sala Giovanni Antonio 356
Sala Sebastian 356, 358
Salomea bl. 151, 267, 447, 592
Samek Jan 350, 484, 487
Samsonowicz Hanna 143
Santini Pensa Giovanni 57
Sapetowa Inga 585
Sartor Maria Lucia 17
Schemper Ingeborg 18
Schreibe Matthias 29
Senes Wawrzyniec 142
Serebryski Wojciech 335
Seregni Giovanni 55, 115
Serodine Giovanni Battista 129, 130, 135
Serpotta Giacomo 47
Siejkowski Michał 166
Sieniawscy 89, 247, 248, 312, 518
Sieniawska Elżbieta z Lubomirskich 248
Sieniawski Adam Hieronim 248–250, 312
Sieniawski Adam Mikołaj 248
Sieniawski Mikołaj 249, 312
Sierakowski Sebastian 171
del Signore, rodzina 291, 560
del Signore Domenico 55, 290, 560
Silva Agostino 169, 179
Silvestri Mikołaj 565
Simonetti Giovanni 56
Simonetti Pietro 290, 405, 596
Sinko-Popielowa Katarzyna 532
Skrabski Józef xiv, 154
Skrzeszowski Stanisław 624
Śluszka Józef Bogusław 307
Smulikowska Ewa 275, 287
Sobiescy 89
Sobieski Jakub mł. 92
Sobieski Jakub st. 622
Sokołowski Marian 519
Solari Franciszek 385, 394–397, 399
Solari Jan 385, 386
Soldati Antonio 55, 98
Soldati Tommaso 55, 98
Solski Stanisław 89, 385, 386
Sparzo Marcello 42
Spezza Andrea 54, 86, 122, 123, 130, 230, 239, 544
Spieź Jan Andrzej 309
Spiller Piotr 33
Spranger Bartholomaeus 43
Spranger Peter Nathanael 27
Stadniczy 530
Stanisław ze Szczepanowa 92, 624, 625
Stehlik Miłoś 167
Stolot Franciszek 167
Suchar, rzeźbiarz 85
Sułecki Szymon 444
Sustris Friedrich 43
Swetoniusz 39
Sygański Jan 540
Szablowski Jerzy 187, 303, 307, 517, 627
Szajnocha Karol 489
Szastembergowie 467
Szemberk Jacek 89, 589
Szemberk Teofil 589
Szemberk Katarzyna z Jakubowskich 589
Szemberkowie 589
Szelezynger Piotr 86, 87, 127–130, 543, 552
Szolc Hanusz 514, 515
Szwedzi 133, 153, 557, 403
Szymonowicz (Siemiginowski, Eleuter) Jerzy 91, 96, 180, 395, 396, 398, 399, 401, 414
Szyszko-Bohusz Adolf 327
Świątek Henryk 462
Świdzki Walerian 507
Świeykowski Emanuel 124, 333, 585, 586
Targosz Karolina 356–358
Tarlo Barbara z Dulskich 271
Tarlo Jan Karol 271
Tarlo Stanisław 271
Tarlowie 271
Tarnawska Joanna 143
Tatarkiewicz Władysław 18, 19, 22, 275
Tencalla Konstanty 350, 565, 568
Tęczyński Jan Magnus 88, 93, 230, 573, 574, 576
Tintoretto Jacopo 43
Tomkiewicz Władysław 364
Tomkowicz Stanisław 119, 124, 232, 326, 350, 377, 437, 557
Toriani Francesco 33, 268, 498
Tornini Jacopo 53
Trapola Maciej 130, 543, 544
Trebeller Pakosz 174, 180, 616, 617
Trembecki Stanisław 357
Treviso Jan 118–121, 132, 191, 192, 229, 326, 333, 334, 350
Trojan Alina 126, 506
Trusowicz Mikołaj 149
Trybulski, murator 386
Trycjusz Aleksander (?) 406
Trzebicki Andrzej 91, 557
Trzebnicki Stanisław 335
Turczyński Stanisław 434, 435, 437
Tylman z Gamera 4, 96, 195, 224, 226, 271, 272, 394–397, 399
Tyrawska Anna Elżbieta 447, 450
Tyszkiewicz Janusz 507, 508
da Udine Giovanni 26, 38, 40, 41
Ursu Natalia 309
del Vaga Pierino 42
Vanetti Giulio 54
Vasari Giorgio 26, 29, 40, 44
Vibi Placyd 93
da Vignola Giacomo 45, 267
Vittoria Alessandro 43
de Vos Marten 102, 232
Vredeman de Vries Hans 99, 101
Walanus Wojciech 424

Wallenstein Albrecht 54, 86, 87, 130, 239
Wardzyński Michał xiv, 22, 33, 56, 109, 110, 117, 146, 148, 151, 154, 163, 164, 267, 278, 279, 281, 283, 287, 290, 291, 293–295, 300, 301, 560, 590, 596, 598
Wargocki Walenty 515
Warszycka Domicela z Wierzbowskich 561
Warszycki Jan Kazimierz 561
Warszycki Michał 561
Warszycki Stanisław 561
Wayglicki Mateusz 484
Waza Katarzyna 326
Wazowie 82, 83, 151, 232, 365
Wąsowski Bartłomiej Nataniel 57
Wenanty z Subiaco 230, 573, 574
Werberger Sadok 455
Wielopolski Jan mł. 557
Wielopolski Jan st. 557
Wielopolski Franciszek 557, 627
Wilhelm malarz 406, 447
Wiśniewski Jan 258, 496, 600, 624
Witowski Stanisław 89, 374, 507, 508
Witruwiusz, architekt 23
Władysław IV Waza 82, 83, 89, 490, 622
Włodarczyk Władysław 148, 371, 382, 443
Włodarek Andrzej 387
Włosi 48, 119, 190, 378
Wodzicy 89, 106
Wodzicka Anna Maria z Grattów 462
Wodzicki Jan Wawrzyniec 462
Wodzicki Kazimierz 462
von Wohlzogen Johann Ludwig 565
Wojciech sztukator 164, 165, 300, 301
Wojtasik Zbigniew 127, 502, 503, 504
Wolańska Joanna 250
Wolff Jan 6, 11, 29, 81, 107, 188, 504
Wolski Krzysztof 475
Wolski Mikołaj 88, 123, 229, 230, 350, 351, 574, 578
Wróblewski, snycerz 407
Wzorek Józef 314, 315, 502
Zadzik Jakub 90, 127, 282, 356

Zacherla Jan Gaudenty 90, 380
Zagórowski Olgierd 364, 455, 512
Zahner Andrzej 175
Zakrzewska Elżbieta 127
Zalescy 460
Zaleski Zygmunt 90, 460
Zalewski Ludwik 501
Załęski Stanisław 592
Zamiechowska Zofia 312
Zamiechowski Samuel 312
Zamoyski Maurycy 620
Zamoyski Tomasz 81, 121, 126, 128, 333, 335, 619, 620
Zamoyski Tomasz Stanisław 620
Zań-Ograbek Genowefa 33
Zaor Jan 21, 140–143, 146, 315
Zaor Franciszek 146, 278, 279, 303, 364
Zaorczyk Franciszek 279
Zarro, rodzina 142
Zaucha Tomasz 311, 520, 585, 622
Zawadzki Stanisław 557
Zbarascy 350
Zbaraski Jerzy 123, 230, 351
Zbaraski Krzysztof 350
Zebrzydowski Jan 557
Zebrzydowski Michał 88, 303, 557, 558
Zientara Maria 462
Ziń (Zin) Wiktor 501
Zlat Mieczysław 475–477
Zucalli Enrico 50, 173
Zuccalii, rodzina 50
Zuccalli Giovanni Battista 50
Zuccalli Giovanni Pietro 50
Zuccalli Giulio 168
Zygmunt III Waza 21, 81–84, 119, 151, 326, 477
Żarnowski Kamil 307
Żelecky Norbert 175
Żmudziński Jerzy xiv, 231, 281, 295
Żuchowski Tadeusz xiv
Żurawski Jerzy 271
Żydowski Jan 89, 106, 469

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Archivum almi conventus przyroviensis...: Archiwum Polskiej Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. s-przy-2, Archivum almi conventus przyroviensis ad S. Annam ex antiquo hujus conventus archivo meliori ordine pro faciliiori commoditate rerum notabilium in eo contentarum recte dispositum, 1775.
- Catalogus fratrum...: Archiwum Parafialne w Niepołomicach, Catalogus fratrum et sororum sanctae Annae, 1638–1865.
- Connotationes olborae...: Archiwum Prowincji Karmelitów Bosych w Czernej, sygn. АКК-82, Connotationes olborae marmoris, 1691–1711.
- Inwentarze klasztorów...: Biblioteka Naukowa Uniwersytetu Wileńskiego, sygn. 4-36476, Inwentarze klasztorów franciszkańskich prowincji ruskiej i litewskiej, 1665–1680.
- Kronika...: Archiwum Polskiej Prowincji Bernardynów w Krakowie, sygn. 1v-a-1, Kronika klasztoru Bernardynów w Kalwarii Zebrzydowskiej.
- Książka Konfraterni...: Archiwum Państwowe w Krakowie, Akta Miasta Krakowa, rkps 3460, Książka Konfraternij Włoskiej. Questo è libro d'usuo attenente alla Capella di S. Giovanni di nazione Italiana che comincia hoggi g[iorno] 23 Giugno 1684 (...)
- Księga dochodów...: Archiwum Klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. АККР 814, Księga dochodów y roschodów Bractwa Nayswiętszey M[arii] P[anny] Szkaplerza Świętego przy Krakowie na Piasku w roku P[łańskim] 1734 sporządzona.
- Księga przychodów i rozchodów klasztoru na Piasku...: Archiwum Klasztoru Karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. АККР 705, Księga przychodów i rozchodów klasztoru na Piasku, 1699–1718.
- Księga przychodów i rozchodów klasztoru Wizytek...: Archiwum Wizytek w Krakowie, sygn. G111 12, Księga przychodów i rozchodów klasztoru, 1693–1700.
- Liber defunctorum...: Archiwum Państwowe w Krakowie, mikrofilm 5-78, Liber defunctorum in Parochia ss. Corporis Christi in Casimiria ab Anno 1712 ad 1783.
- Liber perceptorum...: Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 319, Liber Perceptorum et expensorum pro Ecclesia Collegiata S. Annae Crac[oviensis] cum connotatione Benefactorum.
- Rachunki i notatki...: Archiwum Państwowe w Krakowie, Acta Depositoria 493, Rachunki i notatki z posiedzeń krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy.
- Rationes...: Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rękopis 318, Rationes Preceptorum et Expensorum Pro Fabrica Ecclesiae S. Annae Crac[oviensis].
- Regestrum inscribendis...: Archiwum Państwowe w Krakowie, Acta Depositoria 496, Regestrum inscribendis discipulis [contuberni murariorum, fabrorum et stameciorum Cracoviensis].

Regestrum seu liber actorum...: Archiwum Państwowe w Krakowie, Acta Depositoria 480, Regestrum seu liber actorum contubernii murariorum, fabrorum et stameciorum clariss[imae] urbis Cracoviensis.

Opracowania niedrukowane

Dokumentacja konserwatorska... [1983]: Dokumentacja konserwatorska kaplicy Oświęcimów w Krośnie, opr. ze-
spół pod kier. R. Dawidziaka, Archiwum Delegatury Wojewódzkiego Urzędu
Ochrony Zabytków w Krośnie, sygn. 2487 Kro II.

Gajewski [b.d.]: J. Gajewski, Wystrój kościoła oo. Kamedułów na Bielanych pod Krakowem w świetle
materiałów archiwalnych, 2: Część źródłowa, bez daty, maszynopis w Archiwum
oo. Kamedułów na Bielanych

Kościół parafialny... [b.d.]: Kościół parafialny świętych Małgorzaty i Katarzyny [w Kętach], oprac. J.K., [http://
muzeum.kety.pl/zabytki-ket/parafia-rynek/](http://muzeum.kety.pl/zabytki-ket/parafia-rynek/) [dostęp: 15.12.2011].

Pasteczka [2005]: T. Pasteczka, Jerzy Hankis – snycerz krakowski, praca magisterska w IHS UJ
pod kier. prof. dr. hab. J.K. Ostrowskiego, 2005.

Tarnawska [2000]: J. Tarnawska, Krakowski cech murarzy i kamieniarzy w świetle dokumentów cechowych
(1572–1795), praca magisterska w IHS UJ pod kier. prof. dr. hab. A. Małkiewicz, 2000.

Zaucha [2009]: T. Zaucha, Tradycja gotycka w architekturze sakralnej ziem ruskich
Korony od końca XVI do połowy XVII wieku, praca doktorska w IHS UJ
pod kier. prof. dr. hab. J.K. Ostrowskiego, 2009.

Literatura

Abrys... 1745: Abrys terażniejszego kościoła kolegiaty s. Anny w Krakowie do przesławnej Akademii tutej-
szej należącego, nie malarskimi kolorami odmalowany, lecz historycznym piórem stosując się
do delineacji niegdys I[ego] M[os]c[i] X[ię]dza M. Andrzeja Buchowskiego, filozofii doktora,
matematyki profesora, kolegi większego, y teyże kolegiaty kanonika, szczupleyszq iednak
narratywą krótko adumbrowany, roku pańskiego 1744 [w:] Pruszcz 1745, s. 184–224.

Aggházy 1981: M.G. Aggházy, Neuere Fragen zur Tätigkeit der norditalienischer Stukkateuren in Ungarn
[w:] Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa, red. K. Kalinowski, Poznań 1981,
s. 141–157.

Antoniewicz 1910: W.L. Antoniewicz, Klasztor Franciszkański w Krośnie, Lwów 1910.

Architektura Lwowa... 2008: *Архитектура Львова. Час і стилі XII–XXI ст.*, Львів 2008.

Auras 2010: M. Auras, Der Werkstoff Gips [w:] Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte –
Technik – Erhaltung, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen
Nationalkomitees, 50), s. 78–84.

Baczkowska 1981: W. Baczkowska, Piskorski Sebastian Jan [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. 26, Wrocław–
Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 559–561.

Bania 1981: Z. Bania, Pałac w Podhorcach, „Rocznik Historii Sztuki”, 13, 1981, s. 97–168.

Bandera 1992: S. Bandera, La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco [w:] Insula
Ansperti. Il complesso monumentale di S. Satiro, Milano 1992, s. 141–157.

Barącz 1869: S. Barącz, Rys dziejów ormiańskich, Tarnopol 1869.

Baudouin 1989: F. Baudouin, Peter Paul Rubens, London 1989.

Bazielich 1939: W. Bazielich, Życie obyczajowe i kulturalne Starego Sącza w XVII w., „Rocznik Sądecki”, 1,
1939, s. 21–100.

Bazielich 1966: Idem, Klaryski starosądeckie a sztuki piękne, „Nasza Przeszłość”, 25, 1966, s. 179–220.

Beard 1988: G. Beard, Stuck. Die Entwicklung plastischer Dekoration, Zürich 1988.

Beiersdorf, Krasnowolski 1992 a: Z. Beiersdorf, B. Krasnowolski, Sztuka renesansu i manieryzmu [w:]
Dzieje miasta Nowego Sącza, red. F. Kiryk, Warszawa–Kraków 1992, s. 48–550.

Beiersdorf, Krasnowolski 1992 b: Idem, Urbanistyka i sztuka baroku [w:] Dzieje miasta Nowego Sącza,
red. F. Kiryk, Warszawa–Kraków 1992, s. 671–713.

Beltrami 1910: L. Beltrami, The Church of St. Maria delle Grazie in Milan and the Last Supper by Leonardo,
Milan 1910.

Benacová 1998: J. Benacová, Kostol Narodenia Panny Márie. Nové Mesto nad Váhom [w:] Dejiny slovenského
výtvarného umenia. Barok, Bratislava 1998, s. 424–425.

Bernatowicz 2003: A. Bernatowicz, Poman Michał, [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działają-
cych (zmarłych przed 1966 r.), t. 7, Warszawa 2003, s. 388–389.

Betlej 2009: A. Betlej, Kościół p.w. Wniebowzięcia Najśw. Marii Panny i klasztor oo. Karmelitów
w Trembowli [w:] Kościoły i klasztory dawnego województwa ruskiego, red. J.K. Ostrowski,
t. 17, Kraków 2009, s. 353–423.

Betlej 2010: Idem, Sibi, Deo, Posteritati. Jabłonowscy a sztuka w XVIII wieku, Kraków 2010.

Betlej 2011: Idem, Nowe źródła do kaplicy Wiśniowieckich we Lwowie [w:] Między Wrocławiem
a Lwowem. Sztuka na Śląsku, W Małopolsce i na Rusi Koronnej od XVI do XVIII wieku.
Materiały z sesji naukowej, Kraków 16–18 XI 2009, red. P. Oszczanowski, A. Betlej,
K. Brzezina, Wrocław 2011, s. 305–314.

Bieniażówna 1984: J. Bieniażówna, Stulecie upadku [w:] Dzieje Krakowa, t. 2: Kraków w wiekach XVI–XVII,
red. J. Bieniażówna, J.M. Małecki, J. Mitkowski, Kraków 1984, s. 357–537.

Bieniażówna 1996: Eadem, Zygmunt Jan Zaleski (1656–1706) i jego dzieło, „Rocznik Krakowski” 62, 1996,
s. 17–28.

Bicz-Suknarowska 1996: M. Bicz-Suknarowska, Dawny dom Hipolitów w Krakowie przy Placu Mariackim 3
po pracach remontowych i konserwatorskich, „Wiadomości Konserwatorskie
Województwa Krakowskiego”, 4, v 1999, s. 99–108.

Blažiček 1962: O. Blažiček, Dilo komských stukaterů XVIII století u nás, „Umění”, 10, 1962, nr 4,
s. 351–366.

Blažiček 1981: Idem, Italienische Impulse und Reflexe in der Böhmischer barockskulptur [w:] Barockskulptur
in Mittel- und Osteuropa, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 103–124.

Blaschke 2010 a: K. Blaschke, Inwencja i repetycja. Powtarzalność planów w architekturze kościelnej na Rusi
Czerwonej, Kraków 2010.

Blaschke 2010 b: Eadem, Nasze własne, nasze polskie. Mit renesansu lubelskiego w polskiej historii sztuki,
Kraków 2010.

Blunt 1979: A. Blunt, Borromini, London 1979.

Błachut 1979: A.J. Błachut, Architektura zespołów klasztornych reformatów małopolskich w XVII wieku,
„Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 24, 1979, z. 3, s. 219–240.

Błażkiewicz 1982: H. Błażkiewicz, Dzieje parafii Pilica w okresie przedrozbiorowym, „Nasza Przeszłość”, 57,
1982, s. 171–210.

Boberski 2000: W. Boberski, Późnobarokowa cerkiew katedralna w Witebsku i jej rzymski pierwowzór,
„Biuletyn Historii Sztuki”, 62, 2000, nr 1–2, s. 105–148.

Boberski 2001: Idem, Solari Jan [w:] Polski Słownik Biograficzny, t. 40, Warszawa–Kraków 2000–2001,
s. 252–253.

Bochnak 1925: A. Bochnak, Giovanni Battista Falconi, Kraków 1925.

- Bochnak 1948 a: Idem, *Falconi Giovanni Battista* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 6, Warszawa 1948, s. 374.
- Bochnak 1948 b: Idem, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 9, 1948, s. 89–125.
- Bogdalski 1929: C. Bogdalski, *Pamiętnik kościoła i klasztoru oo. Bernardynów w Leżajsku spisany ze starych aktów i kronik*, Kraków 1929.
- Brykowska 1974: M. Brykowska, *Pustelnia Złotego Lasu* [w:] *Sztuka około 1600. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Lublin 1972, Warszawa 1974, s. 225–246.
- Brykowska 1991: Eadem, *Architektura karmelitów bosych*, Warszawa 1991 (*Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*, 18).
- Buchowski 1703: *Gloria Domini super Templum S[anctum] Suum ad Selonnes Enaenioru[m] primitas Ecclesiae Collegiatae Crac[oviensis] S[anctae] Annae Op[er]a[e] Divinae Providentiae recenter a fundamentis erectae, Relucens & Posteris, brevibus literarum modulis, M. Andreae Buchowski, eiusdem Ecclesiae S. Annae Canonici, Enarrata, Cracoviae 1703.*
- Buczkowski 1929: K. Buczkowski, *Dom Hipolitów*, „Rocznik Krakowski”, 22, 1929, s. 97–119.
- Bude 1997: W. Bude, *Kulturwegweiser: Aschau im Chiemgau mit Sachrang und Frasdorf*, Aschau im Chiemgau 1997.
- Bukowski 1900: J. Bukowski, *Kościół akademicki św. Anny*, Kraków 1900.
- Cerutti Fusco, Villani 2002: A. Cerutti Fusco, M. Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 2002.
- Chlebowski 1889: B. Chlebowski, *Rytwiany* [w:] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 10, red. B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1889, s. 118–119.
- Chrościcki 1980: J.A. Chrościcki, *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 25, 1980, z. 3–4, s. 233–255.
- Chrościcki 1983: Idem, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668*, Warszawa 1983.
- Chrościcki 1996: Idem, *Recenzja książki Szlezzynger 1994, „Barok”*, 111/1 (5), 1996, s. 317–321.
- Chrzanowski 1994: T. Chrzanowski, *Blaski i cienie sztuki XVII wieku* [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 53–62.
- Chrzanowski, Kornecki 1982: T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.
- Chrzyszczewski 2001: J. Chrzyszczewski, *Kościół Ormian polskich*, Warszawa 2001.
- Crivelli 1969: A. Crivelli, *Artisti ticinesi dal Baltico al Mar Nero. Svezia – Polonia – Cecoslovacchia – Austria – Jugoslavia – Ungheria – Romania – Turchia*. *Catalogo Critico*, Locarno 1969.
- Czekierski 1915: J. Czekierski, *Kazimierz Dolny*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1915, szp. 1–44.
- Czołowski 1892: A. Czołowski, *Dawne zamki i twierdze na Rusi Halickiej*, „Teki Konserwatorska. Rocznik Koła C.K. Konserwatorów Starożytnych Pomników Galicji Wschodniej”, 1, 1892, s. 65–132.
- Czyż 2008: A.S. Czyż, *Kościół świętych Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie*, Wrocław–Warszawa–Kraków 2008.
- Daniluk 2000: M. Daniluk, *Kanonickie reguły* [w:] *Encyklopedia katolicka*, 7, Lublin 2002, szp. 583–585.
- Danowska 2008: E. Danowska, „...Tedy to moje życie niegodne...” *O życiu i śmierci Franciszka Torianiego*, „Rocznik Krakowski”, 74, 2008, s. 73–86.
- Demetrykiewicz 1900: W. Demetrykiewicz, [Sprawozdanie z wycieczki do Gdowa i Łazan], „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 1, 1900, s. 387–389.
- Dettloff 1998: P. Dettloff, *Kościół Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 43, 1998, z. 4, s. 291–306.
- Dettloff 2006: Idem, *Barokowa architektura kościoła ponorbertańskiego w Hebdowie*[w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane Profesorowi Adamowi Mańkiewiczowi*, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, A. Betlej, Kraków 2006, s. 135–145.
- Dlabacz 1815: G.J. Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 1, Prag 1815.
- Dobrzycka 1948: A. Dobrzycka, *Ze studiów nad dekoracją pojezuickiego kościoła w Poznaniu*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 15, 1948, nr 1, s. 90–99.
- Dreścik 1987: J. Dreścik, *Kwiatki świętej pustynie 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.
- Dylewska 1982: A. Dylewska, *Kaplica Denhoffów p.w. św. Pawła I Pustelnika (1644–1676) na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, 3, 1982, s. 343–363.
- Engelberg 2005: M. von Engelberg, *Renovatio ecclesiae. Die „Barockisierung” mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005.
- Estreicher 1977: K. Estreicher, *Emanuela Murraya „Opisanie Krakowa” a literatura o Krakowie i Plan Kołłątajowski*, „Rocznik Krakowski”, 48, 1977, s. 57–157.
- Euler-Rolle 2010: B. Euler-Rolle, *Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (*ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 50), s. 44–53.
- Eustachiewicz 1958: J. Eustachiewicz, *Fresk w kaplicy św. Krzyża przy kościele oo. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne. Prace z Historii Sztuki”, 6, 1957, z. 4, s. 227–244.
- Félibien 1690: A. Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des Autres Arts qui en Dependent*, Paris 1690.
- Ferrari (b.d.): G. Ferrari, *Lo stucco nell'arte italiana*, Milano, bez daty wydania.
- Fidler 1998 a: P. Fidler, *Philiberto [Filiberto] Luchese* [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 19, 1998, s. 770.
- Fidler 1998 b: Idem, *Sala terrena, Klenba hradnej kaplnky. Červený Kameň* [w:] *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998, s. 388.
- Fidler 2007: Idem, *Valdštejnovi „pomocníci”. Stavitelé a architekti* [w:] *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. „Inter arma silent musae”?*, red. E. Fučíková, L. Čepička, Praha 2007, s. 88–101.
- Fischinger 1969: A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969.
- Fischinger, Krakowski 1963: A. Fischinger, P. Krakowski, *Kościół Bernardynów w Rzeszowie – mauzoleum Ligzów*, „Studia Renesansowe”, 3, 1963, s. 150–200.
- Fogliata, Sartor 2004: M. Fogliata, M.L. Sartor, *L'arte dello stucco. Storia, tecnica, metodologie della tradizione veneziana*, Treviso 2004.
- Frazik 1968: J.T. Frazik, *Zamek w Krasiczynie*, Kraków 1968 (*Architektura. Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej*, 22, nr 12).
- Frazik 1975: Idem, *Życie i działalność Galeazza Appianiego, muratora przemyskiego z drugiej połowy XVI i początku XVII stulecia*, „Rocznik Przemyski”, 15–16, 1975, s. 31–76.
- Frazik 1977: Idem, *Z zagadnień rozwoju przestrzennego miasta Krasiczyna*, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”, 11, 1977, s. 33–42 (=Struktura przestrzenna miasta Krasiczyna [w:]

- Idem, *Sztuka Przemysła i ziemi przemyskiej. Zbiór studiów*, red. M. Dłutek, J. Kowalczyk, Przemysł–Warszawa 2004, s. 235–242).
- Frey-Stecowa 2006: B. Frey-Stecowa, *Dekoracja stiukowa w apsydzie prezbiterium kościoła śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jej pierwowzory graficzne* [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. J.K. Ostrowski, P. Krasny, W. Bałus, Kraków 2006, s. 161–178.
- Gajewski 1976: J. Gajewski, *Kościół i klasztor kamedułów na Bielanach pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 38, 1976, nr 4, s. 374–377.
- Gajewski 1977: Idem, *Bieleńskie epitafium Mikołaja Wolskiego i projekt Andrzeja Castellego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 39, 1977, nr 2, s. 143–153.
- Gajewski 1979: Idem, *Kaliski Kazimierz* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 322–323.
- Gajewski 1993: Idem, *Falconi w Podkamieniu oraz jego dzieła architektoniczno-rzeźbiarskie (problematyka artystyczna i zagadnienie odbioru)*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego”, 5, Warszawa 1993, s. 23–80.
- Gathmann 2010: H.G. Gathmann, *Material, Werkzeuge und Techniken der historischen und aktuellen Stuckherstellung* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 50), s. 148–152.
- Gawarecki 1959: H. Gawarecki, *Zabytki miasta* [w:] *Lublin – Przewodnik*, Lublin 1959, s. 51–109.
- Gębarowicz 1962: M. Gębarowicz, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego renesansu w Polsce (Prace wydziału filologiczno-filozoficznego*, 12, z. 2) Toruń 1962.
- Gębarowicz 1966: Idem, *Szkice z historii sztuki XVII w. (Prace wydziału filologiczno-filozoficznego*, 16, z. 3) Toruń 1966.
- Gil 1995: *Problemy konserwatorskie kaplicy Oświęcimów w Krośnie* [w:] *Krosno. Studia z dziejów miasta i regionu*, 3, red. S. Cynarski, Rzeszów 1995, s. 329–344.
- Giulio Romano 1998: Giulio Romano, red. M. Tafuri, Cambridge 1998.
- Gloger 1900: Z. Gloger, *Geografia historyczna ziem dawnej Polski*, Kraków 1900.
- Golonka 1996: J. Golonka, *Ołtarz Jasnogórskiej Bogurodzicy. Treści ideowe oraz artystyczne kaplicy i retabulum*, Jasna Góra 1996 (Zbiory sztuki wotywniej na Jasnej Górze, 56, red. J. Żmudziński).
- Golonka, Żmudziński 2002: J. Golonka, J. Żmudziński, *Kaplica Matki Bożej: komnata Królowej Polski*, Jasna Góra 2002.
- Gomoliszewski 1957: J. Gomoliszewski, *Kościół św. Anny w Krakowie. Dokumentacja geodezyjno-pomiarowa*, Warszawa 1957.
- Goossens 1995: E.-J. Goossens, *De rol van de Beeldhouwkunst* [w:] *Jacob van Campen. Het klassieke ideaal in de Gouden Eeuw*, red. J. Huisken, K. Ottenheym, G. Schwartz, Amsterdam 1995, 201–226.
- Gorse 1997: G.L. Gorse, *A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteen-Century Genoa*, „The Art Bulletin”, 79, nr 2, VI 1997, s. 301–327.
- Grabowski 1850: A. Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850.
- Grabowski 1854: Idem, *Skarbniczka naszej archeologii*, Lipsk 1854.
- Grabowski 1866: Idem, *Kraków i jego okolice*, Kraków 1866.
- Grudziński 1985: K. Grudziński, *Święta Anna* [w:] *Klasztory bernardyńskie w Polsce w jej granicach historycznych*, red. H.E. Wyczawski, Kalwaria Zebrzydowska 1985, s. 365–370.

- Guzik 2008: A. Guzik, *Unikatowe rozwiązania ekspozycyjne malowideł ściennych w świetle badań odkrywkowych we wnętrzach zabytkowych*, Kraków 2008 (Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, 17).
- Hempel 1965: E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*. Germany, Austria, Switzerland, Hungary, Czechoslovakia, Poland, Harmondsworth 1965, (Pelican History of Art).
- Heunoske 2010: W. Heunoske, *Hauptwerke der Tessiner Stuckatoren Brenni in den Hochstiften Würzburg und Bamberg* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 50), s. 5–14.
- Heydel 2003: M. Heydel, *Pfister Johann* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 7, Warszawa 2003, s. 79–83.
- Historia 1931: *Historia krakowskiego klasztoru Sióstr Nawiedzenia N.M.P. (pp wizytek)*, Kraków 1931.
- Holcer, Krajewski 2001: Z. Holcer, M. Krajewski, *O genezie i pochodzeniu „marmurów bł. Salomei”* [w:] *Badania naukowe południowej części Wyżyny Krakowsko-Wieluńskiej*, Ojców 2001, s. 54–58.
- Holcerowa 2007: T. Holcerowa, *Barokowy zespół architektoniczno-przestrzenny tzw. Pustelni bł. Salomei w Grodzisku*, powstały w 4. ćwierci XVII – początek XVIII w., „Prądnik. Prace i Materiały Muzeum im. prof. Władysława Szafera”, 17, 2007, s. 167–194.
- Hooss 2010: J. Hooss, *Zwischen Original und Rekonstruktion – aus der restauratorischen Praxis des Stuckrestaurators und Stuckbildhauers* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 50), s. 222–229.
- Hopkins 2006: A. Hopkins, *Baldassare Longhena 1597–1682*, Milan 2006.
- Hornung 1956: Z. Hornung, *Materiały do dziejów stosunków artystycznych polsko-śląskich w XVI i XVII wieku*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego”, 10, dodatek 1, Wrocław 1956, s. 1–26.
- Husarski 1934 a: W. Husarski, *Kościół farny w Kazimierzu Dolnym*, Warszawa 1934.
- Husarski 1934 b: Idem, *Kościół Kazimierza Dolnego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2, 1933/1934, s. 84–85.
- Igaz 2007: R. Igaz, *A barokk Magyarországon*, Budapest 2007.
- Ignaszewska 1976: F.S. Ignaszewska, *Fundacja Małachowskiego*, „Rocznik Krakowski”, 24, 1976, s. 89–106.
- Ignaszewska 1982: Eadem, *Historia fundacji klasztoru ss. Nawiedzenia N.M.P. (Wizytek) w Krakowie (1681–1699)*, „Nasza Przeszłość”, 58, 1982, s. 5–93.
- Jakimowicz 2007: T. Jakimowicz, *Ład kosmosu, ład państwa, ład miasta. Dekoracja sklepienia Sali Renesansowej ratusza*, „Kronika Miasta Poznania”, 2, 2004, s. 81–98.
- Jamski 1998: P. Jamski, *Dekoracja rzeźbiarska kościoła trynitarzy na Antokolu w Wilnie* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 4, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 243–255.
- Jamski 2006: Idem, *Kaplica świętego Kazimierza w Wilnie i jej twórcy*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 68, 2006, nr 1, s. 19–37.
- Jamski 2008: Idem, *Adama Bochnaka naświetlanie rzeźby lwowskiej* [w:] *Adam Bochnak i badania nad lwowską rzeźbą rokokową. Wystawa fotografii ze zbiorów Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa–Kraków 2008, s. nienumerowane.
- Jocher 1997: N. Jocher, *Die Graubündner Stukkatoren in Süddeutschland* [w:] *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, red. M. Kühenthal, Locarno 1997, s. 165–198.

- Joyce 2004: H.E. Joyce, *Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 67, 2004, s. 193–232.
- Jurkowlaniec 1989: T. Jurkowlaniec, *Gotycka rzeźba architektoniczna w Prusach, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989*.
- Kaczmarek 2006: K. Kaczmarek, *Wędrówka form renesansowych do pobrzeży Bałtyku. Architektura i rzeźba architektoniczna Parrów na Śląsku i w Meklemburgii* [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, 163–175.
- Kalinowski 1981: K. Kalinowski, *Die barockskulptur in Schlesien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts* [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 53–79.
- Kalinowski 1986: Idem, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986.
- Kalinowski 1995: Idem, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones”, 7, 1995, s. 103–140.
- Kałkowski 1963: T. Kałkowski, *Tysiąc lat monety polskiej*, Kraków 1963.
- Karner 2007: H. Karner, *Pod Martovou hvězdou. Obrazová výzdoba Valdštejnského paláce mezi programem a pragmatismem* [w:] *Valdštejn. Albrecht z Valdštejna. „Inter arma silent musae?”*, red. E. Fučíková, L. Čepička, Praha 2007, s. 127–143.
- Karpowicz 1974 a: M. Karpowicz, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Warszawa 1974.
- Karpowicz 1974 b: Idem, *Rzeźba około roku 1600–1630* [w:] *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki...*, Warszawa 1974, s. 51–74.
- Karpowicz 1975: Idem, *Sztuka Polska XVII wieku*, Warszawa 1975.
- Karpowicz 1983: Idem, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Bellinzona 1983.
- Karpowicz 1985: Idem, *Z zagadnień wystroju Jasnej Góry*, „Studia Claromontana”, 6, 1985, s. 375–382.
- Karpowicz 1988: Idem, *Barok w Polsce*, Warszawa 1988.
- Karpowicz 1990: Idem, *Baldasar Fontana 1661–1733. Un Berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990.
- Karpowicz 1994 a: Idem, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994.
- Karpowicz 1994 b: Idem, *Baltazar Fontana – rzeźbiarz*, „Rocznik Historii Sztuki”, 2, 1994, s. 109–212.
- Karpowicz 1997: Idem, *Die Graubündner Künstler in Polen* [w:] *Graubündner Baumeister und Stukkateure. Beiträge zur Erforschung ihrer Tätigkeit im mitteleuropäischen Raum*, red. M. Kühnenthal, Locarno 1997, s. 371–391.
- Karpowicz 1999a: Idem, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Agno 1999.
- Karpowicz 1999b: Idem, *Paolo Pagani a Cracovia. Addenda*, „Arte Lombarda” 1999, nr 2, s. 62–64.
- Karpowicz 2002 a: Idem, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '600*, Manno 2002.
- Karpowicz 2002 b: Idem, *Tomasz Poncino (ok. 1590–1659) architekt pałacu kieleckiego*, Kielce 2002.
- Karpowicz 2002 c: Idem, *Karol Dankwart, malarz znany i niezany* [w:] *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek i grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*, red. A. Kozieł, B. Lejman, Wrocław 2002, s. 164–175.
- Karpowicz 2002 d: Idem, *Dekoracje kościoła Jezuitów w Nysie*, „Roczniki Humanistyczne”, 50, 2002, z. 4, s. 413–417.
- Karpowicz 2003: Idem, *Szwajcarski refleks krakowskich hełmów*, „Ikonothea”, 16, 2003, s. 9–18.
- Karpowicz 2008: Idem, *Tomasz Poncino na Jasnej Górze*, „Studia Claromontana”, 26, 2008, s. 403–413.
- Karpowicz 2009: Idem, *Cuda Węgrowa, Węgrów 2009*.
- Katalog zabytków...: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*:
1951: t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 1: *Powiat bialski*, opr. J. Szablowski, Warszawa 1951.
1952: t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 4: *Powiat chrzanowski*, opr. J. Szablowski, Warszawa 1952.
1953: t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 8: *Powiat miechowski*, opr. Z. Boczkowska, Warszawa 1953.
1957: t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 1: *Powiat buski*, opr. K. Kutrzebianka et al., Warszawa 1958.
1958: t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 6: *Powiat kozienicki*, opr. M. Kwiczala et al., Warszawa 1958.
1961: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 9: *Powiat pińczowski*, opr. K. Kutrzebianka, J.Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961.
1962 a: t. 6: *Województwo katowickie*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 15: *Powiat zawierciański*, opr. K. Dłużyńska, A.M. Olszewski, Warszawa 1962.
1962 b: t. 3: *Województwo kieleckie*, red. J.Z. Łoziński, B. Wolff, z. 11: *Powiat sandomierski*, opr. J.Z. Łoziński, T. Przykowski, Warszawa 1962.
1965: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965.
1967: t. 6: *Województwo katowickie*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 2: *Powiat bielsko-bialski*, opr. E i M. Gutowscy, Warszawa 1967.
1971: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościół i klasztory Śródmieścia*, red. A. Bochnak, J. Samek, z. 1, Warszawa 1971.
1978: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościół i klasztory Śródmieścia*, red. A. Bochnak, J. Samek, z. 2, Warszawa 1978.
1987: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 1, Warszawa 1987.
1989: (seria nowa), t. 3: *Województwo Rzeszowskie*, z. 4: *Leżajsk, Sokołów Małopolski i okolice*, red. i oprac. E. Śnieżyńska-Stolotowa i F. Stolat, Warszawa 1989.
1998: t. 7: *Miasto Poznań*, red. Z. Kurzawa, A. Kuszelski, z. 2: *Śródmieście. Kościół i klasztory*, z. 1, Warszawa 1998, (*Kolegiata farna p.w. św. Stanisława bpa, dawne kolegium i szkoła jezuicka oraz probostwo farne*, oprac. Z. Kurzawa, A. Kuszelski, E. Linette, s. 1–47).
2000: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 8: *Kleparz. Kościół i klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 2000, (*Kościół p.w. św. Floriana. Architektura*, oprac. M. Dayczak-Damanasiewicz, M. Reinhard-Chlanda, uzup. D. Czapeczyńska, s. 5–9).
2005: t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 10: *Śródmieście. Mury obronne i Planty, Rynek Główny*, red. M. Myśliński, Warszawa 2005, (*Kamienice*, oprac. M. Augustynowicz, S. Gumiński, W. Komorowski, S. Sławiński, M. Myśliński, s. 46–126).
Kerny 2007: T. Kerny, *A „magyar szentek” fogalmának átalakulása a xv. század végétől a xvii század végéig* [w:] *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Imre tiszteletére születésének erekid éufordulója alkalmából*, Székesfehérvár 2007, s. 109–111.
Kęder, Komorowski 2005: I. Kęder, W. Komorowski, *Ikonografia kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Kraków 2005.
Kielar... 1979: *Kielar Wojciech* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 403–404.
Kilarski 1988: M. Kilarski, *Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kościoła zamkowego w Malborku. Studium technologiczno-konserwatorskie* [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 183–194.
Klein 1910: F. Klein, *Kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 12, 1910, s. 25–57.

- Klein 1913: Idem, *Akademicki kościół św. Anny w Krakowie. Studium architektury*, „Rocznik Krakowski”, 15, 1913, s. 53–63.
- Klein 1914: Idem, *Pałac „pod Krzysztoforą” w Krakowie*, Kraków 1914.
- Klimek, Franus 2006: B. Klimek, W. Franus, *Badania składu mas dekoracji sztukatorskiej w gabinecie Franciszki Krasieńskiej na zamku w Janowcu. Analiza porównawcza ze składem masy z kościoła w Klimontowie* [w:] *Trwała ruina. Problemy utrzymania i adaptacji*, Lublin 2006, s. 195–202.
- Kneblewski 1914: W. Kneblewski, *Freski Dankwarta. Pieśń malarska na sklepieniach bazyliki jasnogórskiej*, Włocławek 1914.
- Kobielus 1987: S. Kobielus, *Idea Niebiańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 53, 1987, s. 39–62.
- Kończakiewiczowa 1998: E. Kończakiewiczowa, *Włoskie koneksje śląskich dekoracji stiukowych*, [w:] *Nobile Claret Opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 340–348.
- Komorowski 2003: W. Komorowski, *Pałace barokowe i klasycystyczne* [w:] *Pałace miejskie Krakowa*, red. J. M. Małecki, Kraków 2003, s. 35–73.
- Kopera, Pagaczewski (b.d.): F. Kopera, J. Pagaczewski, *Polskie muzeum*, Kraków, bez daty wydania.
- Kosiek 1997: A. Kosiek, Robert Wojciech Portius – krośnieński mieszczanin, kupiec, fundator [w:] *Kościół farny w Krośnie. Pomnik kultury artystycznej miasta. Materiały z sesji naukowej*, Krosno, listopad 1996, Krosno 1997, s. 193–219.
- Kostecki... 1986: Kostecki Stanisław [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986, s. 159.
- Kot 2006: R. Kot, *Epitafium biskupa Tomasza Pirawskiego w archikatedrze lwowskiej* [w:] *Studia na sztukę renesansu i baroku*, t. 7, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2006, s. 143–152.
- Kot 2007: Idem, *Epitafium Ziębów w katedrze tarnowskiej*, [w:] *Studia nad sztukę renesansu i baroku*, t. 8, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2007, s. 245–251.
- Kowalczyk 1962 a: J. Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (Kaplica św. Krzyża przy kościele Dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 24, 1962, nr 1, s. 27–42.
- Kowalczyk 1962 b: Idem, *Płyta nagrobna i stiuki w kaplicy hetmana Jana Zamoyskiego przy kolegiacie w Zamościu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 24, 1962, nr 2, s. 230–234.
- Kowalczyk 1968: Idem, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968.
- Kowalczyk 2000: Idem, *Medaliony na pałacu Suchorabskich-Radziwiłłów w Lublinie i ich pierwowzory graficzne* [w:] *Studia nad sztukę renesansu i baroku*, t. 4, red. J. Lileyko, Lublin 2000, s. 7–57.
- Kowalczyk 2005: Idem, *Świątynie barokowe w Wilnie* [w:] *Wileńska architektura sakralna doby baroku. Dewastacja i restauracja*, red. A. Langer, D. Popp et al., Marburg–Warszawa 2005, s. 15–36.
- Kowalczyk 2006: Idem, *Świątynie późnobarokowe na Kresach. Kościoły i klasztory na Rusi Koronnej*, Warszawa 2006.
- Kracik 2003: J. Kracik, *Wspaniałe Bogu wystawione dzieło. Jak w Krakowie kościół świętej Anny budowano*, Kraków 2003.
- Kracik 2008: Idem, *Ludzie królewskich Niepołomic*, Niepołomice 2008.
- Krakowski 1957: P. Krakowski, *Pomnik nagrobny ks. Ostrogskich*, „Studia Renesansowe”, 2, 1957, s. 263–299.
- Krasnowolska 1978: M. Krasnowolska, *Przyczynki do działalności budowlanej Jana Zaora*, „Rocznik Krakowski” 49, 1978, s. 170–173.
- Krasnowolska, Kmietowicz-Drathowa 1997: Eadem, I. Kmietowicz-Drathowa, *Krakowska Skatka: topografia i zabudowa*, „Studia Claromontana”, 17, 1997, s. 201–271.
- Krasny 1995: P. Krasny, recenzja książki P.S. Szlezzynger, *Fundacje architektoniczne Stanisława Lubomirskiego, wojewody i starosty generalnego krakowskiego*, Kraków: Politechnika Krakowska, 1994, Seria: „Architektura”, monografia 168, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 40, 1995, z. 3–4, s. 254–257.
- Krasny 1999: Idem, *Chrystus w grobie* [w:] *Pax et Bonum. Skarby kłarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 91–92.
- Krasny 2003: Idem, *Architektura cerkiewna na ziemiach polskich Rzeczypospolitej 1596–1914*, Kraków 2003 (*Ars Vetus et Nova*, red. W. Bałus, 11).
- Krasny 2005: Idem, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi i Podwyższenia Krzyża Świętego oraz klasztor oo. Dominikanów wraz z założeniem pielgrzymkowym w Podkaminie* [w:] *Kościół i klasztor dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, 13, Kraków 2005, s. 123–192.
- Krasny 2008: Idem, „*Nobilissima imago ex antiquo prototypo*”. *Wizja katolickiej sztuki sakralnej w „Annalibus ecclesiasticis” Cezarego Baroniusza*, „Barok”, xv/2 (30), 2008, s. 105–131.
- Krasny 2011: Idem, *Ambona w kościele św. Mikołaja w Szczepleszynie. Przyczynek do recepcji wzorów berninowskich w sztuce polskiej około 1700* [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej od XVI do XVIII wieku*, red. A. Betlej, K. Brzezina, P. Oszczanowski, Wrocław 2011, s. 239–249.
- Krasny, Walczak 2006: Idem, 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.
- Krasucki 1896 a: Z. Krasucki, [0 kościoły pp. Wizytek na Biskupim w Krakowie], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. cxxxv–cxxxvi.
- Krasucki 1896 b: Idem, [0 dawnych srebrach kościelnych i projekcie ołtarza wielkiego w kość. pp. Wizytek w Krakowie], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. cxxxviii–cxl.
- Kreglewska-Foksowicz 1977: E. Kreglewska-Foksowicz, *Ze studiów nad sztukę Wielkopolski w czasach Jana III*, „Studia Wilanowskie”, 2, 1977, s. 89–111.
- Krsek, Kudělka, Stehlík, Válka 1996: I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlík, J. Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996.
- Kuczman 1994: K. Kuczman, *Przełom wawelski* [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków, grudzień 1993, Warszawa 1994, s. 163–176.
- Kummer 2010: S. Kummer, *Anfänge der neuzeitlichen Stuckdekoration in Rom* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (*ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 50), s. 72–77.
- Kumor 1998: B.S. Kumor, *Dzieje diecezji krakowskiej do roku 1795*, t. 1, Kraków 1998.
- Kurzątkowski, Żurawski 1995: M. Kurzątkowski, J. Żurawski, *Zamek w Janowcu nad Wisłą*, Warszawa 1995.
- Kurzej 2006: M. Kurzej, *Archaizacja i modernizacja. Przemiany stylowe dekoracji sklepiennych na przykładzie kościoła i klasztoru ss. Brygidek w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne”, 54, 2006, z. 4, s. 148–187.

- Kurzej 2008: Idem, *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, et al., Tarnów 2008, s. 271–301. Poprawiona i uzupełniona wersja tego tekstu ukazała się [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, red. Z. Kliś, T. Węclawowicz, Kraków 2009, s. 139–200.
- Kurzej 2009: Idem, *Jan Wolff. Monografia architekta w świetle analizy prefabrykowanych elementów dekoracji sztukatorskich*, Kraków 2009.
- Kurzej 2010: Idem, *Między narodzinami, śmiercią a zbawieniem – próba interpretacji sztukaterii w Tarłowie* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 10, red. J. Lileyko, I. Rolska-Boruch, Lublin 2010, s. 179–204.
- Kurzej 2011: Idem, *Kazimierz Kaliski i syn – rzeźbiarze krakowscy ostatniej tercji wieku XVII*, „Rocznik Krakowski” 77, 2001, s. 33–53.
- Kusak i in. 1990: D. Kusak, J. Burian, E. Křižanova, I. Muchka, *Hrady a Zámky v Československu*, bez miejsca wydania 1990.
- Kwiatkowska-Frejlich 1998: L. Kwiatkowska-Frejlich, *Sztuka w służbie kontrreformacji*, Lublin 1998.
- Lachenal 1995: L. de Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995 (Biblioteca di archeologia, 24).
- Lepiarczyk 1947: J. Lepiarczyk, *Niemieckie barbarzyństwo w Wiśniczu Nowym*, „Ziemia” 1947, nr 11/12, s. 243–247.
- Lepiarczyk 1971: Idem, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 9, 1971, s. 199–206.
- Leśniakowska 1984: M. Leśniakowska, *Tarłów – sarmata ars moriendi*, „Biuletyn Historii Sztuki” 46, 1984, nr 2–3, s. 155–185.
- Lettany (b.d.): L. Lettany, *Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijkkerk*, Mechelen, bez daty wydania.
- Lewicki 1995: J. Lewicki, *Stropy ramowe w Polsce*, cz. 2, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 40, 1995, z. 3–4, s. 215–234.
- Liszkowic... 1993: Liszkowic Jan [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*, t. 5, Warszawa 1993, s. 123–124.
- Lorentz 1938: S. Lorentz, *O architekcie Janie Zaorze i dekoratorach kościoła św. Piotra i Pawła na Antokołu w Wilnie*, „Dawna Sztuka”, r. 1, 1938, s. 51–63.
- Lorenz, Tříška 1980: V. Lorenz, K. Tříška, *Černínský palác v Praze*, Praha 1980.
- Łopatkiewicz 1995: P. Łopatkiewicz, *Krośnieńska fara w epoce renesansu i manieryzmu. Przemiany architektoniczne i najważniejsze elementy wyposażenia kościoła od połowy XVI do połowy XVII wieku*, Krosno 1995 (Biblioteka krośnieńska, 8).
- Łoziński 1901: W. Łoziński, *Sztuka lwowska XVI i XVII wieku. Architektura i rzeźba*, Lwów 1901.
- Łoziński 1904: Idem, *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1904.
- Łoziński 1973: J.Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973.
- Łuszczkiewicz 1896: W. Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie z wycieczki naukowej w lecie 1891 roku*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. 107–125.
- Maciszewski 1910: M. Maciszewski, *Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej polskiej*, Brody 1910.
- Maciszewski 1970: J. Maciszewski, *Krasicki Marcin* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 157–158.
- Majewski 1953: A. Majewski, *Zamek w Pieskowej Skale*, Warszawa 1953 (Teki konserwatorskie, 2).
- Majewski 1968: Idem, *Zamek w Wiśniczu*, Warszawa 1968.
- Majewski 1996: Idem, *Zamek w Baranowie. Dzieje i konserwacja*, Tarnobrzeg 1996.
- Majewski, Wzorek 1969: K. Majewski, J. Wzorek, *Twórcy tzw. renesansu lubelskiego w świetle nowych badań*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 31, 1969, s. 127–131.
- Makarewicz 1979: S. Makarewicz, *Podominański kościół i klasztor św. Jakuba apostoła w Sandomierzu*. Przewodnik, Sandomierz 1979.
- Makowiecki 1938: T. Makowiecki, *Archiwum planów Tylmana z Gameren, architekta epoki Sobieskiego*, Warszawa 1938.
- Małecki 1994: J.M. Małecki, *Stosunki gospodarcze w Polsce w XVII wieku* [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, grudzień 1993*, Warszawa 1994, s. 45–51.
- Małkiewicz 1967: A. Małkiewicz, *Kościół św. Piotra i Pawła – dzieje budowy i problem autorstwa*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 5, 1967, s. 43–86.
- Małkiewicz 1972: Idem, *Z historycznej i artystycznej problematyki kościoła Kamedułów na Bielanych pod Krakowem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki”, 10, 1972, s. 83–107.
- Małkiewicz 1997: Idem, *Trevano czy Castello autorem ostatniej fazy budowy kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie?*, „Folia Historiae Artium”, seria nowa, 2–3, 1996/1997, s. 91–107.
- Małkiewicz 1999: Idem, *Przemiany artystyczne kościoła św. Andrzeja w epoce nowożytnej (wieki XVI–XVIII)* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy, Kraków 1999*, s. XX1–XX1X.
- Małkiewicz 2000: Idem, *Barokowa architektura sakralna w Krakowie*, [w:] Idem, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 179.
- Mandzy 2000: A.O. Mandzy, *Excavations of the Dominican Convent in Kamianets-Podilsky*, „Archaeologia Historica Polona”, 10, 2000, s. 147–165.
- Mańczak 1992: W. Mańczak, *Przegląd języków romańskich*, Kraków 1992 (*Nauka dla wszystkich*, 456).
- Mańkowski 1932: T. Mańkowski, *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów 1932.
- Mańkowski 1946: Idem, *Kaplica Boimów we Lwowie* [w:] *Sprawozdania z posiedzeń*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 8, Kraków 1939–1946, s. 308–317.
- Mańkowski 1974: Idem, *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn 1974.
- Marinowitz 2010: C. Marinowitz, *Stuck – Stiefkind der Denkmalpflege?* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 50), s. 169–173.
- Markowska 2003: A. Markowska, *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*, Katowice 2003.
- Martin 1968: J.R. Martin, *The Ceiling Paintings for the Jesuit Church in Antwerp*, Brussels 1968, (Corpus Rubenianum, cz. 1)
- Maślińska-Nowakowa 1971: Z. Maślińska-Nowakowa, *Literackie źródła dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 42, 1971, s. 33–62.
- Mączyński 2003: R. Mączyński, *Nowożytne konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji świętych i błogosławionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- Medvecký 1998 a: J. Medvecký, *Štuková výzdoba kaplnky sv. Františka Xaverského s mal'bami na klenbe*. 1655–1660 [w:] *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998, s. 458.
- Medvecký 1998 b: Idem, E.J. Gruber: *Cyklos zo života sv. Jana Krstiteľa*. 1700 [w:] *Dejiny slovenského výtvarného umenia. Barok*, Bratislava 1998, s. 463.
- Medvecký 2002: Idem, *Sala terrena na hrade Červený kameň*, „Pamiatky a múzeá” 2002, nr 1, s. 51–56.

- Michalczuk 1969: S. Michalczuk, *Domek Loretański w Gołębiu. Geneza jego treści ideowych i artystycznych* [w:] *Treść dzieła sztuki*, Warszawa 1969 s. 153–171.
- Miłobędzki 1980: A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980.
- Montagu 1992: J. Montagu, *Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Haven–London 1992.
- Morelowski 1949: M. Morelowski, *Sprostowanie w sprawie dekoracji stiukowych katedry lubelskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 9, 1949, nr 1–2, s. 165.
- Moryc 2004: C.J. Moryc, *Zespół posągów na fasadzie kościoła św. Bernardyna ze Sieny w Krakowie. Analiza i próba identyfikacji ikonograficznej*, „Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki”, 52, z. 4, 2004, s. 506–520.
- Mossakowski 1965: S. Mossakowski, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 37, 1965, s. 39–62.
- Mossakowski 1973: Idem, *Tylman z Gameren architekt polskiego baroku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Mossakowski 1994: Idem, *Tilman van Gameren Leben und Werk*, München–Berlin 1994.
- Moxon 1703: J. Moxon, *Mechanick Exercises*, London 1703.
- Mycielski 1912: J. Mycielski, *Artyści dekorujący k. karmelitów w Wiśniczu koło r. 1639*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, 1912, z. 1 i 2, szp. CCXLII–CCXLIII.
- Natoński 1967: B. Natoński, *Geneza i budowa katedry lubelskiej (kościół pojezuickiego) (1580–1625)*, „Nasza Przeszość”, 27, 1967, s. 63–133.
- Nestorow 2006 a: R. Nestorow, *Treści ideowe mauzoleum Sieniawskich w Brzeżanach*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 68, 2007, nr 2, s. 167–192.
- Nestorow 2006 b: Idem, *Architekt wojskowy Jacob de Logau na usługach Sieniawskich i Czartoryskich w Brzeżanach w 1 poł. XVIII wieku* [w:] *Szuka Kresów Wschodnich*, t. 6, red. A. Betlej, P. Krasny przy współpracy J. Wolańskiej i M. Biernata, Kraków 2006, s. 59–80.
- Nestorow 2007: Idem, *Kościół zamkowy p.w. św. Trójcy w Brzeżanach*, [w:] *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 15, Kraków 2007, s. 85–120.
- Nieciecki 2009: J. Nieciecki, *Ikonoografia malowideł w kopule kaplicy św. Stanisława Kostki w katedrze lubelskiej* [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej (...). Prace dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 303–316.
- Niesiecki: K. Niesiecki, *Korona Polska przy złotej wolności starożytnymi (...) kleynotami (...) ozdobo- na (...)*, Lwów (1728 – t. 2, 1738 – t. 3, 1743 – t. 4).
- Nowobilski 1996: J.A. Nowobilski, *Kaplica Zwiastowania Najświętszej Marii Panny przy kościele Bożego Ciała*, „Analecta Cracoviensia”, 28, 1996, s. 505–526.
- Nycz 1873: I. Nycz, *Prawdziwa historyczna wiadomość sławnego rodzeństwa Stanisława i siostry Anny Oświęcimów z Kunowy: których ciała w grobie familijnym w kaplicy przy kościele xx. Franciszkanów w Krośnie spoczywają z autentycznych źródeł wkrótkości zebrana*, Kraków 1873.
- Olmi 1998: G. Olmi, *Cabinet* [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 5, 1998.
- Oldelli 1807: G.A. Oldelli, *Dizionario Storico-Ragionato degli Uomini Illustri del Canton Ticino con la Continuazione e Compimento*, Lugano 1807.
- Ostrowski 1973: J.K. Ostrowski, *Flores Vitae B. Salomeae. Nieznany cykl graficzny Jerzego Eleutera Szymonowicza-Siemiginowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 35, 1973, s. 43–51.
- Ostrowski 1996: Idem, *Kościół parafialny p.w. św. Trójcy w Podhajcach* [w:] *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 4, Kraków 1996, s. 141–162.
- Ostrowski, Petrus 2001: Idem, J.T. Petrus, *Podhorce. Dzieje wnętrz pałacowych i galerii obrazów*, Kraków 2001.
- Oszczański 2011: P. Oszczański, *Wrocławski rodowód artystyczny Jana Pfistera* [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej od XVI do XVIII wieku*, red. A. Betlej, K. Brzezina, P. Oszczański, Wrocław 2011, s. 85–101.
- Oświęcim 1907: S. Oświęcim, *Diaryusz 1643–1651*, Kraków 1907.
- Pagaczewski 1909: J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 11, 1909, s. 3–50.
- Pagaczewski 1912: Idem, *Skarbiec klasztoru pp. klarysek przy kościele św. Andrzeja w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 7, 1912, szp. CCCXXXVIII–CCCXLVI.
- Pagaczewski 1938: Idem, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 3–48.
- Paknys 2005: M. Paknys, *Pažaislis: menas ir istorija*, Vilnius 2005.
- Paleniček 1940: L. Paleniček, *Vytvarné Umění na Kroměřížsku a Zadounecku, Kroměříž 1940*.
- Parfianowicz 1978: K. Parfianowicz, *Domek loretański w Gołębiu i grupa dzieł architektoniczno-rzeźbiarskich (Tarłów, Kazimierz, Wysokie Koło, Jedlińsk, Lublin)* [w:] *Studia Puławskie. Materiały z sesji popularnonaukowej 27–28 maja 1977*, Puławy 1978, s. 109–133.
- Paszenda 1968 a: J. Paszenda, *Chronologia budowy zespołu gmachów jezuickich w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 1968, nr 2, s. 157–172.
- Paszenda 1968 b: Idem, *Jan Delamars – nieznan artysta małopolski na przełomie XVII i XVIII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 28, 1966, nr 2, s. 255–257.
- Paszenda 1977: Idem, *Kościół pojezuicki w Lublinie w świetle badań architektonicznych*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 22, 1977, z. 2, s. 115–133.
- Paszenda 1991: Idem, *Datowanie stiuków sklepiennych w kościele Świętych Piotra i Pawła w Krakowie* [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków sztuki i Instytut Historii Sztuki w*, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku, red. M. Fabiański, K. Kuczman, Kraków 1991, s. 93–96. (=Paszenda 2006, s. 178–184).
- Paszenda 2006: Idem, *Budowle jezuickie w Polsce XVI–XVIII w.*, t. 3, Kraków 2006.
- Pavliček 2009: M. Pavliček, *Sochařská výzdoba lateránské kanonie a kostela Zvěstování Panny Marie ve Šternberku* [w:] *Šternberk. Klášter řeholních lateránských kanovníků*, red. F. Hradil, J. Kroupa, Šternberk 2009, s. 69–87.
- Pencakowski 1996: P. Pencakowski, *„Znak Syna Człowieczego” w tęczu kolegiaty św. Anny w Krakowie*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, 4, 1996, s. 49–60.
- Pencakowski 2009: Idem, *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, Kraków 2009.
- Pfister 1993: M. Pfister, *Baumeister aus Graubünden – Wegbereiter des Barock*, Chur 1993.
- Piechotkowie 1999: M. i K. Piechotkowie, *Bramy Nieba. Bóżnice murowane*, Warszawa 1999.
- Pielas 2007: J. Pielas, *Oleśnicy herbu Dębno w XVI–XVII wieku. Studium z dziejów zamożnej szlachty doby nowożytnej*, Kielce 2007.
- Piotrowski 1924: J. Piotrowski, *Podziemia kaplicy zamkowej w Brzeżanach*, „Wiadomości konserwatorskie”, 1, 1924, nr 1, s. 14–21.
- Piskorski 1691: S. Piskorski, *Flores Vitae B[eatae] Salomeae Virginis...*, Kraków 1691.
- Pomniki epigrafiki... 2009: *Pomniki epigrafiki i heraldyki dawnej Rzeczypospolitej na Ukrainie*, red. W. Drelicharz, t. 4: *Kamieniec Podolski*, opr. Piotr Rabiej, Kraków 2009.

- Preiss 1986: P. Preiss, *Italští umělci v Praze*, Praha 1986.
- Primisser 1812: G. Primisser, *Denkmähler der Kunst und des Alterthums in der Kirche zum heiligen Kreuz zu Innsbruck*, Innsbruck 1812.
- Proházka 1930: V. Proházka, *Kaple sv. Otilie ve Vyškově*, „Památky archeologické”, 36, 1930, s. 258–268.
- Prószyńska 1975 a: Z. Prószyńska, *Falconi Giovanni Battista* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 190–192.
- Prószyńska 1975 b: Eadem, *Frączkiewicz Antoni* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 243–244.
- Pruszcz 1745: P.H. Pruszcz, *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa, albo kościoły, y co w nich iest widzenia godnego y znacznego (...)*, Kraków 1745.
- Przała 1959: J. Przała, *Architektura i rzeźba Grodziska koło Skały*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, s. 123–124.
- Przyboś 1979: A. Przyboś, *Oświęcim Stanisław* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 24, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 619–621.
- Przypkowski 1934: T. Przypkowski, *Jan Pfister*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 5, 1930–1934, s. 12b–13b.
- Ptak-Gusin 2006: A. Ptak-Gusin, *Kilka uwag o szwedzkim malarzu Karlu Dankwarcie i jego sygnowanym obrazie ze sceną Śmierci Św. Barbary w kościele Św. Michała w Znojmie* [w:] *Po obu stronach Bałtyku. Wzajemne relacje między Skandynawią a Europą Środkową*, red. J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wisłocki, Wrocław 2006, s. 287–301.
- Ptak-Gusin 2007: Eadem, *Karola Dankwarta podróże artystyczne z Nysy do Krakowa* [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007 (*Ars Vetus et Nova*, red. W. Bałus, 28), s. 191–202.
- Ptaśnik 1915: J. Ptaśnik, *Rachunki dotyczące urządzenia kaplicy królewskiej w kościele na Bielnych*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1915, z. 1–2, szp. LXVII–LXVIII.
- Quirini-Popławski 2007: R. Quirini-Popławski, *Rzeźba przedromańska i romańska w Polsce wobec sztuki włoskiej*, Kraków 2007.
- Relatia... 1642: *Relatia Krótka o Domeczku Nazareńskim Najświętszej Panny Maryi, który sprawą Bożą do Loretu, Miasta Włoskiego z Nazaretu przeniesiony jest. Zebrana z różnych Historyków, i poważnych Autorów, dla pospolitego pożytku ludzi miłośnią zapalonych ku tej Przenajświętszej Pannie, osobliwie tych, którzy chcą nabożeństwa w Domeczkach jej tu w Polsce na pewnych miejscach zbudowanych, mianowicie w Pradze przy Warszawie, na podobieństwo tamtego Nazareńskiego zażywać*, Warszawa 1642.
- Rewski 1954: Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI–XIX wiek*, Wrocław 1954 (= *Studia z historii sztuki polskiej*, red. K. Piwocki, 5).
- Richter 1942: V. Richter, *Poznámky k dějinám barokní architektury na Moravě*, „*Volné Směry*”, 37, 1942.
- Rohrman 2010: H. Rohrman, *Die Wessobrunner Stuckatroen* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (*ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 50), s. 30–38.
- Rolska-Boruch 2003: I. Rolska-Boruch, *„Domy pańskie” na Lubelszczyźnie od późnego gotyku do wczesnego baroku*, Lublin 2003.
- Ross 1972: J. Ross, *Przeszłość artystyczna i zabytki sztuki Krosna i okolicy* [w:] *Krosno. Studia z dziejów miasta i regionu*, t. 1, red. J. Garbacik, Kraków 1972, s. 297–345.
- Ross 1974: Idem, *Kaplica zamkowa w Podhorcach*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 36, 1974, nr 1, s. 42–51.
- Ross 1976: Idem, *Przemiany stylowe kościoła parafialnego w Krośnie od XIV do XX wieku*, „*Nasza Przeszłość*”, 46, 1976, s. 141–152.
- Rostworowska 2003: B. Rostworowska, *Kaplica pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Marii Panny przy kościele Bożego Ciała w Krakowie*, „*Rocznik Krakowski*”, 69, 2003, s. 85–101.
- Rottermund 1984: A. Rottermund, *O programie funkcjonalnym rezydencji monarszej w XVIII wieku*, „*Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie*”, 3, 1984, s. 7–20.
- Rożek 1973: M. Rożek, *Źródła do fundacji i budowy królewskiej kaplicy Wazów przy katedrze na Wawelu*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 35, 1973, nr 1, s. 3–8.
- Rożek 1974: Idem, *Uzupełnienie do fundacji królewskiej kaplicy Wazów*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 36, 1974, nr 4, s. 393–395.
- Rożek 1977: Idem, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977 (*Biblioteka Krakowska*, 110).
- Rożek 1980: Idem, *Katedra wawelska w XVII wieku*, Kraków, 1980 (*Biblioteka Krakowska*, 121).
- Rożek 1990: Idem, *Kościół Karmelitów na Piasku. Przewodnik dla zwiedzających*, Kraków 1990.
- Rusina 1983: I. Rusina, *Renesančná a baroková plastika v Bratislave*, Bratislava 1983.
- Samek 1971: J. Samek, *Uwagi na marginesie inwentaryzacji zabytków Krakowa przeprowadzonej w kościołach i klasztorach śródmieścia (charakterystyka katalogu, detale architektoniczne, rzeźba)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, 33, 1971, nr 1, s. 58–62.
- Samek 1987: M. Samek, *Kościół ss. Dominikanek na Gródku a architektura Krakowa drugiej i trzeciej ćwierci XVIII wieku*, „*Rocznik Krakowski*”, 53, s. 17–38.
- Samek 1989: J. Samek, *Rojowski Wojciech*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 519–520.
- Samek 1995: Idem, *Wzór z Jeruzolimy*, „*Spotkania z Zabytkami*”, 1995, 2, s. 12.
- Samalavičius, Samalavičius 1998: S. Samalavičius, A. Samalavičius, *Vilniaus Šv. Petro ir Povilo bažnyčia*, Vilnius 1998.
- Samsonowicz 1993: H. Samsonowicz, *Augustyn Locci starszy, architekt polskiego baroku*, [w:] *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 161–167.
- Samsonowicz 2005: H. Osiecka-Samsonowicz, *Agostino Locci (1601–po 1660). Scenograf i architekt na dworze królewskim w Polsce*, Warszawa 2003.
- Sapetowa 1994: I. Sapetowa, *Rzeźba* [w:] *Dzieje Rzeszowa*, 1, red. F. Kiryk, Rzeszów 1994.
- Sapetowa 2002: I. Platowska-Sapetowa, *Kaplica w baszcie Boskiej Zamku w Krasicy* [w:] B. Przybyszewski, *Adam Stefan kardynał Sapieha. Pasterz dobry, książę niezłomny*, red. I. Platowska-Sapetowa (*Posłowie*, s. 385–416).
- Schemper 1983: I. Schemper, *Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im wiener Raum*, Wien–Köln–Graz 1983.
- Schmid 2010: R. Schmidt, *Stuckfassungen in Süddeutschland im 17. und 18. Jahrhundert – Farbe und Bedeutung* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (*ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 50), s. 39–43.
- Schreiber-Knaus 2010: L. Schreiber-Knaus, *Deutsche Stuckarbeiten der Renaissancezeit – Stempel und Modelstuckdekorationen von 1570–1630* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte*

- Technik – Erhaltung, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (*ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, 50), s. 160–168.
- Scribner 1991: C. Scribner III, Bernini, New York 1991.
- Sinko-Popielowa 1938: K. Sinko-Popielowa, Kościół w Niepołomicach, „Rocznik Krakowski”, 30, 1938, s. 51–109.
- Sito 2001: J. Sito, Thomas Hutter (1696–1745). Rzeźbiarz późnego Baroku, Przemysł–Warszawa 2001.
- Skrabski 2008: J. Skrabski, Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archidiecezji Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim, „Rocznik Krakowski”, 74, 2008, s. 87–113.
- Słownik geograficzny... 1883: Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, t. 4, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, Warszawa 1883.
- Smulikowska, Rozanow 1982: E. Smulikowska, Z. Rozanow, Artystyczne dzieje Jasnej Góry [w:] *Jasnogórska Bogurodzica*, Warszawa 1982, s. 37–33.
- Solarz 1960: O. Solarz, Nieznane źródło do historii przebudowy pałacu wawelskiego za panowania Zygmunta III Wazy, „Studia do Dziejów Wawelu”, 2, 1960, s. 455–461.
- Sokołowski 1907: M. Sokołowski, [Uzupełnienie komunikatu Dra Emanuela Świeykowskiego], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, 1907, z. 1 i 2, s. 113–114.
- Spelskis 1967: A. Spelskis, Po baroko skliautais, Vilnius 1967.
- Spież 2001: J.A. Spież, Dominikanie w Kamieńcu Podolskim [w:] *Pasterz i twierdza. Księga jubileuszowa dedykowana księdzu biskupowi Janowi Olszańskiemu ordynariuszowi diecezji w Kamieńcu Podolskim*, red. J. Wołczański, Kraków–Kamieniec Podolski 2001, s. 249–271.
- Spiller, Zań-Ograbek 2001: P. Spiller, G. Zań-Ograbek, Arcybactwo Szkaplerza Świętego przy kościele Karmelitów w Krakowie „Na Piasku”. Historia, duchowość, ikonografia, Kraków 2001.
- Spranger 1772: *Handwerke und Künste in Tabellen*, Berlin 1772.
- Sprawozdanie... 1923: *Sprawozdanie dyrekcji [Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Przemysłu] z działalności za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1923 r.*, „Rocznik Przemyski”, 1923, s. 113–131.
- Stalończyk 1996: L. Stalończyk, Zabytki ruchome zakonserwowane w l. 1985–1990 w województwie białostockim, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, 2, 1996, s. 99–109.
- Stehlík 1976: M. Stehlík, *Nástin dějin sochařství 17. a 18. věku na Moravě*, „Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis”, 19–20, 1975–1976, s. 23–39.
- Stehlík 1981: Idem, *Italien und die Barockbildhauerei in Mähren* [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 125–140.
- Steinmann 1898: E. Steinmann, *Pinturicchio, Bielefeld–Leipzig 1898*.
- Sternschuss 1899: A. Sternschuss, *Godła domów krakowskich*, „Rocznik Krakowski”, 2, 1899, s. 175–199.
- Stolot 1968: F. Stolot, *Nieznany model ołtarza do kościoła św. Anny w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 1968, nr 2, s. 222–226.
- Stolot 1973: Idem, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 44, 1973, s. 63–96.
- Stucco 1967: *Stucco* [w:] *Encyclopedia of World Art*, t. 13, New York–Toronto–London 1967, s. 627–655.
- Stucco... 1998: *Stucco and plasterwork* [w:] *The Dictionary of Art*, red. J. Turner, t. 29, 1998, s. 812–846.
- Súpis pamiatok... 1968: *Súpis pamiatok na Slovensku*, t. 2, Bratislava 1968.
- Sygański 1892: J. Sygański, *Nowy Sącz i jego pamiątki dziejowe*, Nowy Sącz 1892.
- Sygański 1902: Idem, *Historia Nowego Sącza*, t. 3, Lwów 1902.

- Szablowski 1933: J. Szablowski, *Architektura Kalwarii Zebrzydowskiej (1600–1702)*, „Rocznik Krakowski”, 24, 1933, s. 1–115.
- Szablowski 1938: Idem, *Architektura krakowskiego kościoła Bernardynów* [w:] K. Kantak, J. Szablowski, J. Żarnecki, *Kościół i klasztor Bernardynów w Krakowie*, Kraków 1938 (Biblioteka Krakowska 96), s. 71–103.
- Szablowski 1946: Idem, [Głos w dyskusji nad referatem Tadeusza Mańkowskiego „Kaplica Boimów we Lwowie”] [w:] *Sprawozdania z posiedzeń*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 8, 1939–1946, s. 317.
- Szablowski 1948 a: Idem, *Powiat żywiecki, Warszawa 1948 (Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny)*, 3).
- Szablowski 1948 b: Idem, [Głos w dyskusji nad referatem Stefana Świszczowskiego „Klasztor ss. dominikanek na Gródku w Krakowie”] [w:] *Sprawozdania z posiedzeń*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 9, 1948, s. 209.
- Szajnocha 1853: K. Szajnocha, *Diariusz Stanisława Oświęcima*, „Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej”, nr 11, 13, 15, 17 i 19, 1853.
- Szlezzynger 1984: P.S. Szlezzynger, *Problemy konserwatorskie byłego klasztoru Karmelitów Bosych w Wiśniczu Nowym*, „TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury”, 18, 1984, s. 77–86.
- Szlezzynger 1988: Idem, *Kościół Karmelitów w Wiśniczu Nowym*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 33, 1988, z. 2, s. 113–138.
- Szlezzynger 1990 a: Idem, *Kaplica zamkowa w Wiśniczu Nowym*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 52, 1990, nr 1–2, s. 73–87.
- Szlezzynger 1990 b: Idem, *Warsztat architektoniczny Macieja Trapoli na tle kierunków wczesnego baroku rzymskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 35, 1990, z. 1–2, s. 3–25.
- Szlezzynger 1994: Idem, *Fundacje artystyczne Stanisława Lubomirskiego, wojewody i starosty generalnego krakowskiego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej”, 168, Kraków 1994.
- Szlezzynger 1996: Idem, *W sprawie recenzji Piotra Krasnego dotyczącej pracy Piotra Szlezzyngera „Fundacje architektoniczne Stanisława Lubomirskiego, wojewody i starosty generalnego krakowskiego” zamieszczonej w „KAIU”*, z. 3–4/1995 r., „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 41, 1996, z. 1, s. 89–90.
- Szlezzynger 1996: Idem, *Dawny kościół Karmelitów Bosych w Wiśniczu, Bochnia–Nowy Wiśnicz 2009*.
- Szmydki 2008: R. Szmydki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi, Lublin 2008*.
- Świątek 1984: H. Świątek, *Strącenie Faetona (Pamflet polityczny Anny Marii Wodzickiej na Augusta II)*, „Krzysztofor”, 11, 1984, s. 7–13.
- Świeykowski 1907 a: E. Świeykowski, *Wycieczka do Wiśnicza Nowego*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, 1907, z. 1 i 2, s. 113–114.
- Świeykowski 1907 b: Idem, *Zabytki m. Rzeszowa*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 8, 1907, z. 1 i 2, s. 113–114.
- Świszczowski 1948: S. Świszczowski, *Klasztor ss. dominikanek Na Gródku w Krakowie*, [w:] *Sprawozdania z posiedzeń*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 9, 1948, s. 205–209.
- Targosz 1991: K. Targosz, *Kaplica biskupa Jakuba Zadziaka w katedrze na Wawelu i jej architekt Sebastian Sala*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 5, 1991, s. 237–305.
- Tatarkiewicz 1966: W. Tatarkiewicz, *Architektura Jasnej Góry w XVII i XVIII wieku* [w:] idem, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 150–192.
- Thon 1986: C. Thon, recenzja książki G. Beard, *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, London 1983 (...), *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49, 1986, s. 416–421.

- Tomkiewicz 1952: W. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Warszawa 1952 (*Źródła do dziejów sztuki polskiej*, 4, red. A. Ryszkiewicz).
- Tomkiewicz 1957: Idem, *Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 19, 1957, nr 3, s. 199–216.
- Tomkiewicz 1900: S. Tomkiewicz, *Włoscy kupcy w Krakowie w XVII i XVIII w.*, „Rocznik Krakowski”, 3, 1900, s. 1–26.
- Tomkiewicz 1904: Idem, *Zamek w Pieskowej Skale*, „Sprawozdanie i wydawnictwo wydziału towarzystwa opieki nad polskimi zabytkami sztuki i kultury”, 1940, s. 2–31.
- Tomkiewicz 1906: Idem, *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat krakowski*, „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 2, 1906.
- Tomkiewicz 1908: Idem, *Wawel*, t. 1, *Zabudowania Wawelu i ich dzieje* [w:] „Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej”, 4, 1907.
- Tomkiewicz 1922 a: Idem, *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1922.
- Tomkiewicz 1922 b: Idem, *Ołyka*, Kraków 1922.
- Tomkiewicz 1923: Idem, *Kaplice kościoła oo. Dominikanów*, „Rocznik Krakowski”, 20, 1923, s. 77–96.
- Töpler 2000: W. Töpler, *Kloster Neuzelle*, Regensburg 2000.
- Turczyński 1915: S. Turczyński, *Przyczynki do działalności Baltazara Fontany w Krakowie*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 9, 1915, z. 1–2, s. 201–211.
- Urbanowicz 1931: E. Urbanowicz, *Cerkiew w Niskienicach na Wołyniu*, „Ziemia”, 16, 1931, nr 5, s. 91–94.
- Ursu 2007: Н. Урсу, *Мистецтва спадщина домініканського ордену XVII–XIX ст. на території України*, Кам'янець-Подільський 2007.
- Vasari 1987: G. Vasari, *Żywot Jana z Udine, malarza* [w:] *Żywoty Najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, t. 6, opr. i tłum. K. Estreicher, Warszawa–Kraków 1987, s. 341–353.
- Vilímková 1986: M. Vilímková, *Staviteľé paláců a chrámů Kryštof a Kilián Ignác Dientzenhoferové*, Praha 1986.
- Wadsworth 1924: E.L. Wadsworth, *Stucco Reliefs of the first and second centuries still extant in Rome*, „Memoirs of the American Academy in Rome”, 4, 1924 s. 9–102.
- Wanat 1979: B.J. Wanat, *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979.
- Wardzyński 2001: M. Wardzyński, *Między Kaliszem a Lublinem (rzecz o wielkopolskich dekoracjach stiukowych w 1. tercji w. XVII)*, „Spotkania z Zabytkami”, 11, 2001, s. 6–8.
- Wardzyński 2008: M. Wardzyński, *Barokowa odbudowa kościoła konwentualnego paulinów na Jasnej Górze (1690–1696) na tle działalności północnolombardzkich warsztatów budowlano-stiukatorskich w Europie Środkowej*, „Studia Claromontana”, 26, 2008, s. 415–454.
- Wardzyński 2009: Idem, *Rzeźba nowożytna w kręgu Jasnej Góry i polskiej prowincji zakonu paulinów*, cz. 1: *Ośrodek rzeźbiarski w Częstochowie pod Jasną Górą 1620–1705*, Warszawa 2009.
- Wardzyński 2010 a: Idem, *Projekt ołtarza głównego*, [w:] *Skarby krakowskich wizerunków*, red. A. Włodarek, Kraków 2010, s. 59–62.
- Wardzyński 2010 b: Idem, *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. 214–217.
- Weber 1998: B. Weber, *Mit niespełnionej miłości. Narodziny legendy i jej muzyczna apoteoza w poemacie symfonicznym Mieczysława Karłowicza „Stanisław i Anna Oświęcimowie”* [w:] *Kościół i klasztor franciszkanów w Krośnie – przeszłość oraz dziedzictwo kulturowe. Materiały z sesji naukowej*, Krosno, listopad 1997, Krosno 1998, s. 229–248.
- Wedekind 2010: W. Wedekind, *Scagliola: Auf den Spuren zu möglichen Ursprüngen und Verbreitungen einer europäischen Kunsttechnik* [w:] *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung*, red. Jürgen Pursche, Berlin 2010 (ICOMOS. Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 50), s. 213–221.
- Weidl 2000: R. Weidl, *Die Kirchen der Stadt Salzburg*, Salzburg 2000.
- Werberger 1894: S. Werberger, *Żywot Świętego Jacka*, Kraków 1894.
- Wiśniewski 1911: J. Wiśniewski, *Monografie dekanat iłżecki*, Radom 1911.
- Wiśniewski 1916: Idem, *Monografia dekanatu miechowskiego*, Radom 1916.
- Wiśniewski 1927: Idem, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w pińczowskim, skalbmierskim i wiślickim, Mariówka* 1927.
- Wiśniewski 1929: Idem, *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w stopnickim, Mariówka* 1929.
- Wiśniewski 1933: Idem, *Historyczny opis miasta Pilicy, Mariówka* 1933.
- Witruwiusz 1956: M. Vitruvius Polio, *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1956.
- Włodarczyk 1960: W. Włodarczyk, *Hankis Jerzy* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9, Wrocław–Kraków–Warszawa 1960, s. 276–277.
- Włodarczyk 1963: Idem, *Wiadomości źródłowe do dziejów budowy i artystycznego urządzenia wnętrza kościoła oo. karmelitów na Piasku w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 36, 1963, z. 2–3, s. 129–148.
- Włodarek 2010 a: A. Włodarek, *Kontrakt z Janem Solarim na budowę kościoła i klasztoru* [w:] *Skarby krakowskich wizerunków*, red. idem, Kraków 2010, s. 26–27.
- Włodarek 2010 b: Idem, *Kontrakt z Jerzym Golonką, snycerzem z Bytomia na wykonanie ołtarza głównego* [w:] *Skarby krakowskich wizerunków*, red. idem, Kraków 2010, s. 40.
- Włodarek 2010 c: Idem, *Kontrakt z Janem Liszkowiczem na balaski do prezbiterium i chóru zakonnego oraz portal do zakrystii* [w:] *Skarby krakowskich wizerunków*, red. idem, Kraków 2010, s. 40–41.
- Włodarek 2010 d: Idem, *Kontrakt z kamieniarzem Janem Liszkowiczem na bramę klasztorną* [w:] *Skarby krakowskich wizerunków*, red. idem, Kraków 2010, s. 46.
- Wojtasik 1989: Z. Wojtasik, *Sztukaterie w kaplicy Olekiewiczów-Słuckich w katedrze lubelskiej* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 1, red. A. Maśliński, Lublin 1989, s. 197–218.
- Wolters 2000: W. Wolters, *Architektur und Ornament Venezianischer Bauelemente der Renaissance*, München 2000.
- Wolski 1962: K. Wolski, *Krasieczyn. Rys dziejów zamku i latyfundium krasieczyńskiego*, „Rocznik Przemyski”, 9, 1962, z. 2, s. 301–331.
- Wrabec 2010: J. Wrabec, *Barokizacja architektury kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu* [w:] *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*, red. A. Kozieł, Wrocław 2010, s. 57–82.
- Wyczawski 1987: H.E. Wyczawski, *Kalwaria Zebrzydowska. Historia klasztor Bernardynów i kalwaryjskich drózek*, Kalwaria Zebrzydowska 1987.
- Wyrozumski 1992: J. Wyrozumski, *Kraków do schyłku wieków średnich*, Kraków 1992 (*Dzieje Krakowa*, t. 1, red. J. Bieniażówna, J.M. Małecki).
- Zachariewicz 1896: J. Zachariewicz, [Pomniki Tarnowskich w Tarnowie i Sieniawskich w Brzeżanach], „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 5, 1896, s. LXIII–LXIV.
- Zagórowski 1959: O. Zagórowski, *Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 21, 1959, nr 1, s. 120–121.

- Zagórowski 1960: Idem, *Grabiański Ludwik Mikołaj* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 8, Wrocław–Kraków–Warszawa 1960, s. 464–465.
- Zagórowski 1963: Idem, *Z działalności Gian Francesco Rossiego w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 25, 1963, nr 1, s. 34–52.
- Zakrzewska 1977: E. Zakrzewska, *Dzieło J.B. Falconiego w Łowiczu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 39, 1977, nr 3, s. 253–257.
- Zakrzewska-Kołaczkiewiczowa 1981: Eadem, *Die Kapelle Melchior von Hatzfelds in Prusice. Entstehungsgeschichte und die Fragen der Autorschaft* [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981, s. 187–201.
- Zalewski 1947: L. Zalewski, *Katedra i jezuici w Lublinie*, t. 1, Lublin 1947.
- Załęski 1892: S. Załęski, *Święta Kinga i jej klasztor starosądecki*, Lwów 1892.
- Zápalková 2010: H. Zápalková, *noty katalogowe 46–51* [w:] *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, t. 2: *Katalog*, red. O. Jakubec, M. Perůtka, Olomouc 2010, s. 167–174.
- Zapletalová 2010: J. Zapletalová, *První štukatěři ve službách Olomouckého biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelkorna*, [w:] *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura let 1620–1780*, t. 2: *Katalog*, red. O. Jakubec, M. Perůtka, Olomouc 2010, s. 161–166.
- Zaucha 1997: T. Zaucha, *Z notatek na marginesie „Sztuki Rzeszowa”*, „Rocznik Przemyski”, 33, 1997, z. 2, s. 67–80.
- Zaucha 2005: Idem, *Dawny kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najśw. Panny Mari i św. Jacka (obecnie cerkiew greckokatolicka p.w. Zmartwychwstania) w Złoczowie* [w:] *Kościół i klaszory dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 13, Kraków 2005, s. 365–380.
- Zaucha 2007: Idem, *Kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Matki Boskiej w Buszcu* [w:] *Kościół i klaszory dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 15, Kraków 2007, s. 151–168.
- Zaucha 2010: Idem, *Kościół parafialny p.w. Narodzenia Najśw. Marii Panny i Św. Szczepana Pierwszego Męczennika w Potoku Złotym* [w:] *Kościół i klaszory dawnego województwa ruskiego*, red. J.K. Ostrowski, t. 18, Kraków 2010, s. 185–224.
- Zientara 198: M. Zientara, *Buduar czy kaplica?, „Krzyštofory”*, 13, 1986, s. 65–73.
- Zlat 1963: M. Zlat, *Zamek w Krasieczynie, „Studia Renesansowe”*, 3, 1963, s. 5–143.
- Zin 1958: W. Zin, *Rzemiosło renesansowych sztukatorów lubelskich, „Czasopismo Techniczne”*, 5 (11), R. 63, 1958, s. 7–14.
- Ziń 1961: Idem, *Kościół uchański jako ogniwo kształtujące architekturę sakralną Lubelszczyzny na przełomie XVI i XVII w.*, Kraków 1961 (*Architektura. Zeszyty naukowe politechniki krakowskiej*, 5).
- Żmudziński 1999: J. Żmudziński, *Relikwiarz w kształcie Domku Loretańskiego* [w:] *Pax et Bonum. Skarby klarysek krakowskich. Katalog wystawy*, Kraków 1999, s. 118–120.

Źródła ilustracji

fot. Amrita [http://it.wikipedia.org/wiki/Oratorio_del_Rosario_di_Santa_Cita]: **51**; fot. A. Betlej: **41, 43**; fot. K. Blaschke: **3, 4, 16–18, 23, 31, 42, 46, 59, 64, 65, 79, 105, 138, 6.1–6.2, 28.1–28.7, 48.4, 48.5, 48.7–48.9, 49.2, 59.1**; fot. A. Bochnak [w fototece IHS UJ]: **14, 23.7, 23.11, 23.22, 23.25, 63.2–64.1, 70.4**; fot. K. Czyżewski: **4.2, 4.5**; fot. Marijan [http://de.wikipedia.org/wiki/Münchner_Residenz]: **37**; fot. J. Mehlich [<http://pl.wikipedia.org/wiki/Kłodzko>]: **70**; fot. S. Michta: **5.1**; fot. Jakub31337 [http://pl.wikipedia.org/wiki/Kościół_św._Andrzeja_w_Krakowie]: **41.1**; fot. M. Kabel [[http://de.wikipedia.org/wiki/Franziskanerkirche_\(Salzburg\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Franziskanerkirche_(Salzburg))]: **56**; fot. P. Krasny: **74.7, 74.9, 74.12, 74.21**; fot. I. Krieger [w fototece IHS UJ]: **88, 63.2**; fot. M. Kurzej: **2, 5–13, 15, 17–22, 27, 28, 30, 32–34, 36, 39, 40, 44, 45, 47–50, 52–54, 57, 58, 60–63, 66–69, 71–78, 80–82, 84–87, 89, 93, 94, 100–104, 106–108, 110–137, 140–160, 162, 163, 166, 167, 169–183, 1.1–1.4, 2.2–2.8, 3.1–3.32, 4.3, 4.4, 4.7, 4.8, 7.1–9.5, 10.1–17.1, 18.2, 19.1–21.3, 22.2–22.5, 22.9–23.6, 23.8–23.10, 23.12–23.21, 23.23, 23.24, 23.26–27.3, 29.1–40.5, 41.2–41.11, 41.13–47.1, 48.3, 48.6, 49.1, 50.1–50.9, 52.1–56.5, 57.2–58.2, 59.2–61.2, 64.3–66.5, 68.1–69.22, 70.1–70.3, 71.1–74.6, 74.8, 74.10, 74.11, 74.13–74.20, 74.22–76.4, 78.1, 79.1**; fot. J. Ostrowski: **67.1–67.3**; fot. R. Poniedziałek: **83**; fot. S. Pospieszalski [wg Golonka 1996]: **162**; fot. E. Rachwał [wg Majewski 1968]: **64.2**; fot. H.A. Rosbach [http://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Almerico_Capra_detta_la_Rotonda]: **35**; fot. A. Rzepecki: **41.12**; fot. Urban [http://fr.wikipedia.org/wiki/Château_de_Fontainebleau]: **29**; fot. W. Walanus: **51.1**; fot. B. Werner [http://commons.wikimedia.org/wiki/User:Berthold_Werner/Trier]: **55**; fot. J. Wolańska: **164, 18.1, 18.3**; fot. T. Zaucha: **77.1–77.4**; fot. w zbiorach autora: **24–26, 69.23**; fot. w fototece IHS UJ: **168, 4.1, 4.6, 9.6, 21.4, 48.1, 48.2, 57.1, 62.1, 63.1**; fot. w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu: **22.1, 22.6–22.8**; fot. wg Majewski 1996: **2.1**; fot. wg Pavlíček 2009: **139**; oprac. M. Kurzej na podstawie mapy *Rzeczpospolita w XVII wieku* [w:] Miłobędzki 1980; rys. R. Poniedziałek: [**mapa A**]; oprac. M. Kurzej na podstawie *Planu Miasta Krakowa i okolic w dobie sejmu czteroletniego* [oprac. T. Czort., do-datek do mapy *Województwo krakowskie w dobie Sejmu Czteroletniego 1788–1792*, Kraków 1929]: [**plan B**]; oprac. M. Kurzej na podstawie rys. w Karpowicz 1983 i Samalavičius, Samalavičius 1998: **109**; repr. wg Baudouin 1989: **92**; repr. wg Beard 1988: **91**; repr. wg Felibien 1690: **1**; repr. wg Miłobędzki 1980: **166**; repr. wg Piskorski 1691: **90**; repr. w zbiorach autora: **95–99**; rys. S. Swoboda, wg Majewski 1996: **2.9**.

Studio Wydawnicze DodoEditor
ul. Urzędnicza 55/7, 30-040 Kraków
www.dodoeditor.pl