

Anna Dettloff

RZEŻBA KRAKOWSKA
DRUGIEJ POŁOWY XVIII W.

TWÓRCY, NURTY I TENDENCJE

Anna Dettloff

RZEŻBA KRAKOWSKA

DRUGIEJ POŁOWY
XVIII W.

TWÓRCY,
NURTY
I TENDENCJE

Kraków 2013

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja: prof. dr hab. Adam Małkiewicz

Publikacja dofinansowana ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
w ramach środków finansowych na działalność upowszechniającą naukę

Opieka wydawnicza: Halina Baszak-Jaroń

Projekt okładki i stron tytułowych: Oleg Aleksejczuk

Korekta: Margerita Krasnowolska

Indeksy: Piotr Duda

ISBN 978-83-7571-215-5 (oprawa miękka)

ISBN 978-83-7571-267-4 (oprawa twarda)

Copyright © by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Kraków 2013

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie,
ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie
za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących,
nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Na zlecenie:
Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl



Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM,
Kraków 2013

Sprzedaż prowadzi:
Księgarnia U Frycza
Kampus Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1, 30-705 Kraków
tel./faks: (12) 252 45 93
e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Oleg Aleksejczuk

Druk i oprawa: Drukarnia Ekodruk, www.ekodruk.eu

Pawłowi

Spis treści



Wprowadzenie	9
Wstęp	11
I. Prolog: rzeźba krakowska ok. 1690–ok. 1740	15
II. Rzeźba krakowska ok. 1740–1790. Tło historyczno-kulturowe – zleceniodawcy – realizacje	27
III. Środowisko i warsztat krakowskich rzeźbiarzy w drugiej połowie XVIII w.	35
IV. Twórczość Michała Dobkowskiego i nurt pofrąckiewiczowski w rzeźbie krakowskiej	45
V. Johann Georg Lehner i jego pomocnicy, Ludwik Ladisław, Joseph Weissmann – wpływ rzeźby południowośląskiej na plastykę krakowską	67
VI. Wojciech Rojowski i nurt wiedeńsko-morawski	91
VII. Nurt południowoniemiecki i jego przedstawiciele – Antoni Gegenbaur i jego anonimowy współpracownik oraz Jan Feeg	177
VIII. Nurt barokowo-klasycystyczny i schyłek ośrodka rzeźbiarskiego w Krakowie w XVIII w.	229
IX. Zjawiska marginalne w rzeźbie krakowskiej tego czasu	251
Zakończenie	269
Apendyks	273
Źródła archiwalne	277
Bibliografia	333
Spis ilustracji	345
Indeks osobowy	355
Indeks topograficzny	367
Streszczenie	375
Zusammenfassung	379

Wprowadzenie



Pomijając architekturę z pierwszych dwóch tercji XVIII wieku, sztuka Krakowa z tego stulecia – stulecia politycznego, gospodarczego i społecznego upadku miasta, a zwłaszcza jego drugiej połowy, nie budzi żywszego zainteresowania badaczy. Szczególnie wyraźnie dotyczy to rzeźby, w której tylko wspaniała eksplozja rzymskiego berninizmu w twórczości Baltazara Fontany na przełomie XVII i XVIII wieku od stu lat kusi historyków sztuki, a od półwiecza badania obejmują też jej późniejsze kontynuacje. Kilka prac z ostatnich dekad, dotyczących wąskich zagadnień rzeźby krakowskiej drugiej połowy stulecia lub tylko pośrednio się do niej odnoszących, nie daje całościowego ujęcia problemu, toteż z radością trzeba przyjąć ukazanie się książki wypełniającej tę poważną lukę w badaniach nad artystyczną przeszłością Krakowa.

Autorka, dr Anna Dettloff, adiunkt w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, jest wybitną znawczynią późnobarokowej rzeźby krakowskiej. Tą problematyką zainteresowała się już jako studentka historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim. Owocem tych zainteresowań stała się jej praca magisterska o rzeźbiarzu Wojciechu Rojowskim oraz kilka artykułów w naukowych czasopismach bądź referatów wygłaszanych na konferencjach i sesjach poświęconych problemom sztuki nowożytnej, a przede wszystkim dysertacja doktorska, której poprawioną i wzbogaconą wersję stanowi niniejsza publikacja.

Oparta na solidnej kwerendzie źródłowej książka ukazuje uporządkowany obraz rzeźby krakowskiej z okresu od około 1740 do 1790 roku, we wcześniejszych badaniach zwykle traktowanej jako dość chaotyczny zespół niezbyt wybitnych dzieł, nie tworzących żadnej organicznej całości. Jako punkt odniesienia autorka słusznie przyjęła italianizującą rzeźbę wcześniejszego półwiecza (około 1690–1740), obejmującą dorobek Fontany i jego następców, wśród których wyróżnił się godny kontynuator włoskiego mistrza Antoni Frączkiewicz, i przedstawiła ją w rozdziale, trafnie zatytułowanym *Prolog*, po czym przystąpiła do właściwego tematu. Prezentując materiał artystyczny, w którym wcześniejsze włoskie inspiracje niemal zupełnie ustąpiły miejsca oddziaływaniom bliższych środkowoeuropejskich środowisk, jako kryterium wydzielenia nurtów artystycznych przyjęła właśnie główne centra, z których się wywodzili, bądź do których po wzory sięgali krakowscy rzeźbiarze. Dzięki takiej koncepcji badawczej Anny Dettloff krakowska rzeźba drugiej połowy stulecia okazała się skomplikowaną mozaiką różnych odmian stylowych, ówczesnie uprawianych w monarchii habsburskiej (zwłaszcza na Morawach i „austriackim” Śląsku), na pruskim Śląsku i w Bawarii. Eksponując, w miarę możliwości, w każdym z tych nurtów twórczość bardziej wyrazistych mistrzów, autorka wykazała, że i w tym okresie w Krakowie działali rzeźbiarze o indywidualnym stylu, choć artystycznie niedorównujący ani najwybitniejszym spośród poprzedników, ani współczesnym sobie artystom z najbardziej twórczych polskich środowisk – lwowskiego i warszawskiego,

ale jednak godni są bliższej uwagi. Dzięki jej badaniom krakowskie środowisko późnobarokowej rzeźby okazało się bogatsze i artystycznie bardziej interesujące, niż to dotychczas zwykło się przyjmować.

Świetna pod względem warsztatu naukowego i przynosząca nowe wyniki książka jest adresowana do specjalistów – głównie historyków sztuki. Jednak zarówno ukazana w niej problematyka, mogąca interesować także niefachowców, przede wszystkim przedstawicieli innych dyscyplin historycznych, ale także amatorów – pasjonatów sztuki i historii kultury, jak i warsztat pisarski autorki, umiejacej jasno konstruować rozprawę i logicznie prowadzić wywód, posługującej się pięknym, bogatym, choć przy tym funkcjonalnym językiem, nie epatującym pseudonaukową terminologią i metodologicznymi udziwnieniami stylu, ułatwia swobodną lekturę. Z pełnym przekonaniem książkę Anny Dettloff o późnobarokowej rzeźbie w Krakowie polecam także wszystkim czytelnikom zainteresowanym dziejami sztuki i kultury, a także *cracovianistom*, którzy znajdą w niej wiele ciekawych, wcześniej nieznanych wiadomości. Jestem pewien, że osoby sięgające po tę książkę nie doznają zawodu.

Adam Małkiewicz



Wstęp



Książka poświęcona jest problematyce rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w. Celem pracy było zarówno skrupulatne zgromadzenie materiału historycznego, archiwalnego i ikonograficznego, dotyczącego twórczości rzeźbiarskiej Krakowa w drugiej połowie XVIII w., jak i bardziej syntetyczne ujęcie problematyki i ukazanie Krakowa na tle innych ośrodków rzeźbiarskich Europy Środkowej.

Na wstępie rozważań omówione zostaną dwa problemy związane z koncepcją książki. Pierwszym jest zakres chronologiczny badań, drugim zaś obszar geograficzny. Najbardziej naturalne wydawałoby się opracowanie całego XVIII stulecia. Takie też było pierwotne założenie – niestety, w trakcie pracy z kilku względów uległo pewnej modyfikacji. W przypadku Krakowa pomiędzy rzeźbą pierwszej i drugiej połowy XVIII w. uwidoczniły się dosyć wyraźne różnice stylowe, które pokazano w dalszych częściach pracy. Oczywiście twórczość plastyczna po roku 1750 po części jest cały czas kontynuacją osiągnięć pierwszej połowy wieku, niemniej jej charakter i źródła inspiracji uległy pewnym istotnym zmianom. Opracowanie rzeźby całego XVIII w. wymaga więc jeszcze wieloletnich badań, przynajmniej kilkusobowego zespołu. Poza tym syntetyczne opracowanie rzeźby krakowskiej pierwszej połowy XVIII stulecia musi być poprzedzone kilkoma gruntownymi monografiami działających wówczas twórców, zaś już te prace mogą się kwalifikować do osobnych dysertacji. Jeśli chodzi o cały wiek XVIII, to aby go gruntownie opracować pod względem twórczości rzeźbiarskiej, należałoby problematykę zawrzeć w trzech monografiach – pierwsza poświęcona byłaby rzeźbie około 1700 r., która, jak się okazuje, zawdzięczała swój renesans nie tylko Baltasarowi Fontanie; druga – rozległej problematyce warsztatu i twórczości Antoniego Frączkiewicza i całego nurtu „pofontanowskiego” w Krakowie, a trzecia (którą jest niniejsza publikacja) – złożone-

mu i wielonurtowemu okresowi po śmierci Frączkiewicza w 1741 r.

Omawiany tu temat nie jest najmniej opracowany – wszystkie trzy wymienione problemy to *terra incognita* i zasługują na osobne opracowanie. Rzeźba drugiej połowy XVIII w. w Krakowie stała się przedmiotem badań autorki już kilka lat temu, w związku z zainteresowaniami rozwijanymi na seminarium sztuki nowożytniej prowadzonym przez profesora Adama Małkiewicza. W efekcie powstał wówczas szkic monograficzny, poświęcony Wojciechowi Rojowskiemu – jednemu z głównych rzeźbiarzy krakowskich okresu rokoka. Zdobyta wówczas znajomość źródeł archiwalnych i zgromadzony materiał ikonograficzny, stały się podstawą opracowania gruntownej i pełnej monografii rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w.

Cezurą wyznaczającą początek badań jest rok 1741 – data śmierci Antoniego Frączkiewicza, rzeźbiarza, którego twórczość w zdecydowany sposób wpłynęła na charakter rzeźby w pierwszej połowie stulecia. Podobny przełom widoczny jest w latach 1730–1740 w rzeźbie czeskiej. Odchodzą wtedy „mistrzowie wielkiego baroku”, tacy jak Ferdinand Maximilian Brokoff (1731) czy Mathias Braun (1738) – pozostają ich młodzi kontynuatorzy i nowi przybysze, przynoszący na grunt czeski nowatorskie tendencje związane z przemianą stylu. Podobieństwa dostrzec można także z sytuacją we Lwowie, do którego około 1750 r. napłynęło wielu doskonałych rzeźbiarzy, tworzących styl określany w literaturze mianem „rzeźby lwowskiej”. Jeśli chodzi o sprecyzowanie czasu zamykającego zakres pracy, to jest on znacznie bardziej płynny i z pewnością nie przypada na koniec roku 1799. Związany jest raczej z tendencjami schyłkowymi w rokokowej rzeźbie krakowskiej lat 80. i 90.

W odniesieniu do kwestii geografii rzeźby krakowskiej XVIII w. warto zauważyć, że w badaniach nad

sztuką, szczególnie rzeźbą, problem geografii zabytków jest stosunkowo często poruszany¹. Geografia ta jednak, w zależności od przyjętego kryterium, może być bardzo różnorodna. Przede wszystkim wyznacza ją działalność poszczególnych artystów, warsztatów czy szerszych środowisk artystycznych. Często jest też związana z rozległymi powiązaniami zakonnymi lub kontaktami świeckich fundatorów, jednak właściwie nigdy geografia artystyczna nie jest tożsama z podziałami *sensu stricto* geograficznymi lub administracyjnymi. W badaniach nad rzeźbą XVIII w. najbardziej słuszne wydaje się przyjęcie geografii zabytków wyznaczonej działalnością pojedynczych artystów i warsztatów. Na taki sposób potraktowania tematu wpływa przede wszystkim mobilność ówczesnych rzeźbiarzy, którzy niekiedy musieli pokonywać setki kilometrów w poszukiwaniu dogodnego rynku pracy. Wraz z nimi rozprzestrzeniały się różne maniere stylowe, co wpływało na wielonurtowość poszczególnych środowisk artystycznych. Tak właśnie było w XVIII-wiecznym Krakowie. Dlatego pisząc o rzeźbie krakowskiej nie ograniczono terenu badań do granic ówczesnego Krakowa, które zamykały się właściwie w obrębie dzisiejszych Plant. Mianem „rzeźba krakowska” można określić także twórczość tych warsztatów, które miały siedziby w graniczących z Krakowem miastach i jurydykach: Kazimierzu, Kleparzu, Piasku, Wesołej. Granice geograficzne pracy wyznaczają same zabytki, będące świadectwem działalności na różnych, czasem odległych od Krakowa terenach, rzeźbiarzy ściśle związanych z tym miastem i najczęściej w nim osiedlonych.

Zamiarem autorki nie było stworzenie pracy o charakterze szczegółowej inwentaryzacji, choć oczywiście ten podstawowy etap pracy historyka sztuki nie został pominięty. W tekście postarano się jednak w miarę możliwości połączyć go z innymi etapami badań. Z tego względu zasadnicza część pracy przyjęła formę kilku rozbudowanych rozdziałów o charakterze problemowym, w których zawarte są monografie poszczególnych artystów oraz charakterystyka nurtów, z którymi łączy się ich twórczość. Część ta została w zasadzie ułożona z zachowaniem, o ile to było możliwe, zasad chronologii. Całość ta jest podstawą dla dalszych badań, mających na celu ustalenie faz stylowych w rozwoju rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w., wskazanie środowisk, z których wywodzili się poszczególni twórcy oraz ich wpływu na kształtowanie się oblicza plastyki Krakowa tego czasu. Bardzo ważnym problemem, który starano się zgłębić, była kwestia organizacji warsztatów krakowskich. Poświęcony mu został jeden z pierwszych rozdziałów. Badając rzeźbę krakowską

drugiej połowy XVIII w. należy postrzegać ją zawsze w szerszym kontekście Europy Środkowej. Zresztą taki sposób patrzenia narzucił sam materiał zabytkowy oraz twórcy, wywodzący się z różnych ośrodków rzeźbiarskich Europy.

W tym miejscu należy jeszcze poruszyć kwestię nazewnictwa. Często w odniesieniu do rzeźbiarzy tego czasu użyto określenia „artysta”. Może to budzić pewien sprzeciw i, słuszne zresztą, powątpiewanie. Określenie to bowiem przyjęło się stosować do nazywania adeptów akademii artystycznych lub twórców-geniuszy, których cechowała wolna i niezależna myśl oraz nieskrępowana potrzeba twórcza. Oczywiście w tym znaczeniu żaden z krakowskich rzeźbiarzy nie był „artystą”. Byli to przede wszystkim rzemieślnicy, których nazwiska często pomijano w księgach ekspens, używając określenia „snycerz”. W polskich realiach XVIII w. określenie „artysta” absolutnie nie pasuje do rzeźbiarza. Autorka jednak świadomie użyła go wymiennie z określeniem „rzeźbiarz”, „snycerz”, „sztukator”, „twórca” – opierając się głównie na obecnym pojmowaniu rzeźby jako dyscypliny zdecydowanie „artystycznej”.

Praca ta nigdy by nie powstała, gdyby nie pomoc i współpraca wielu osób, którym chciałabym w tym miejscu podziękować. Na pierwszym miejscu pragnę wymienić Pana Profesora Adama Małkiewicza, który przez niemal dziesięć lat moich studiów magisterskich i doktoranckich towarzyszył mi w moich pracach badawczych. Bardzo dziękuję mu za cenne uwagi, cierpliwość i wyrozumiałość. Ogromne podziękowania należą się Panu Profesorowi Janowi K. Ostrowskiemu za wszystkie cenne uwagi merytoryczne i redakcyjne, które miały decydujący wpływ na ostateczny kształt tej książki. Życzliwość Pana Profesora była dla mnie wielkim wsparciem, a bardzo pozytywna recenzja potwierdziła, że wieloletnia, żmudna praca miała sens. Serdecznie dziękuję Panu Profesorowi Michałowi Rożkowi za wszystkie bezcenne uwagi i życzliwe przyjęcie tekstu. Nieocenioną pomoc otrzymałam ze strony Pana Doktora Jakuba Sity, który dzielił się ze mną swoją wiedzą, doświadczeniem i materiałami. Uznać go mogę za ojca chrestnego tej pracy. Serdeczne podziękowania składam także: Panu dr. Michałowi Wardzyńskiemu, Panu prof. dr. hab. Piotrowi Krasnemu, Panu dr. hab. Andrzejowi Betlejowi, Panu dr. Rafałowi Nestorowowi oraz Panu mgr. Piotrowi Jamskiemu – wszyscy oni okazali mi przyjaźń i życzliwość, udzielali rad, dzielili się własnymi zbiorami fotografii.

W trakcie pisania dysertacji wielokrotnie spotkałam się z życzliwością osób, które udostępniały mi

¹ Kęblowski 1998.

archiwa, otwierały drzwi kościołów, bezinteresownie pomagały w wykonywaniu zdjęć. Serdecznie im za to dziękuję. W pracy nad książką niezbędne były liczne podróże krajowe i pobyty zagraniczne, możliwe dzięki stypendiom m.in. Fundacji Lanckorońskich (Wiedeń), Fundacji Jana Pawła II (Rzym) oraz wymianie międzyuniwersyteckiej (Praga).

Bardzo serdecznie dziękuję Panu prof. dr. hab. Stanisławowi Hryniowi, dziekanowi Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego za ogromne zaangażowanie w publikację mojej książki. Dziękuję Panu Profesorowi za życzliwość, wiarę we mnie i zaufanie okazywane mi jako badaczowi sztuki oraz pracownikowi Wydziału. Wielkie podziękowanie pragnę przekazać Rektorowi Krakowskiej Akademii – Panu prof. dr. hab. Jerzemu Malcowi oraz Kanclerzowi naszej uczelni – Panu doc. dr. Klemensowi Budzowskiemu za obdarzenie mnie zaufaniem i umożliwienie mi publikacji tej książki.

Moje zaangażowanie w pisanie pracy doktorskiej, a potem redakcję książki najbardziej odczuli Mąż Paweł i nasze dzieci – Marysia i Franuś. Paweł towarzyszył mi na każdym etapie zbierania materiałów i tworzenia tekstu. Był zawsze pierwszym recenzentem, dzielił się swoją wiedzą, towarzyszył w podróżach, odciążał mnie od obowiązków, często kosztem własnej pracy. Skutecznie i cierpliwie zachęcał mnie do redakcji książki. Jego pomoc i wsparcie są dla mnie nieocenione. Dziękuję mojej córce Marysi, której narodziny przypadły na czas kończenia doktoratu i Franusiowi, który stawiał pierwsze kroki, gdy kończyłam redakcję książki. Zawsze byli radością i wytchnieniem w czasie trudów pisania tej pracy, uczyli dyscypliny i mądrego wykorzystania czasu. Marysia wielokrotnie brała też czynny udział w powstawaniu książki, skutecznie krusząc swym dziecięcym urokiem serca osób niechętnych zrobieniu zdjęć i udostępnieniu materiałów. Swoje badania byłam w stanie zrealizować dzięki ogromnemu wysiłkowi finansowemu moich Rodziców, którzy wspierali mnie kosztem własnych wyrzeczeń i niezmiennie we mnie wierzyli. Tato towarzyszył mi w wielu podróżach po Małopolsce, cierpliwie czekając długie godziny, kiedy wertowałam archiwa lub wykonywałam zdjęcia. Dlatego największe podziękowanie należy się moim wspaniałym Rodzicom, zwłaszcza Mamie, bowiem bez Jej ofiarnej pomocy ta książka by nie powstała.

Stan badań

Badania nad XVIII-wieczną rzeźbą krakowską rozpoczęły się dość wcześnie, co jest zasługą Juliana Pagaczewskiego i jego pierwszej pracy o Baltasarze Fontanie, opublikowanej w 1909 r.² Rzeźby z drugiej połowy wieku zostały wprowadzone do literatury przedmiotu dzięki Jerzemu Żarneckiemu, który zajął się problematyką wyposażenia kościoła bernardynów na Stradomiu³. II wojna światowa rozpoczęła długotrwałą przerwę w ledwie zainicjowanych badaniach; po wojnie najwięcej zawdzięczają one takim badaczom, jak Olgierd Zagórowski, Jacek Gajewski, Marian Wnuk, Józef Lepiarczyk, Franciszek Stolat, Jan Samek, Władysław Włodarczyk, Michał Rożek oraz Marian Kornecki, Tadeusz Chrzanowski, Tadeusz Dobrowolski i Mariusz Karpowicz. Zasługą Olgierda Zagórowskiego było pierwsze omówienie twórczości Antoniego Frączkiewicza⁴, które później zostało uzupełnione tekstami Michała Rożka⁵ i Jacka Gajewskiego⁶. Ostatni z tych badaczy omówił także twórczość rzeźbiarza Jana Eliasza Hoffmanna, czasowo związanego z Krakowem⁷. Cenne uwagi na temat obu wymienionych rzeźbiarzy zawarł w swej pracy także Marian Wnuk⁸. Wielką zasługą Józefa Lepiarczyka była wnikliwa, choć dziś wymagająca weryfikacji, analiza źródeł dotyczących budowy i wyposażenia kościoła paulinów na Skałce⁹. Praca ta została częściowo uzupełniona dzięki Katarzynie Brzezynie i jej skrupulatnym badaniom nad twórczością Johana Georga Lehnra¹⁰. Franciszek Stolat z kolei jest autorem wciąż aktualnego omówienia dzieł wyposażenia kościoła Bożego Ciała¹¹, zaś Władysław Włodarczyk dwa artykuły poświęcił zagadnieniom związanym z kościołem karmelitów na Piasku¹². Cenne informacje zawierają także opracowania Jana Samka na temat snycerstwa krakowskiego¹³. Ciekawe i wyjątkowe w literaturze przedmiotu stwierdzenie wysunął on w krótkiej charakterystyce XVIII-wiecznego wyposażenia kościoła Bożego Ciała, w której napisał, że figuralna rzeźba tej świątyni, obok „posągów u bernardynów czy karmelitów podnosi rangę krakowskiej plastyki okresu późnego baroku i wskazuje,

² Pagaczewski 1909.

³ Żarnecki 1938.

⁴ Zagórowski 1959.

⁵ Rożek 1980.

⁶ Gajewski 1979.

⁷ Gajewski 1978.

⁸ Wnuk 1996.

⁹ Lepiarczyk 1961.

¹⁰ Brzezina 1997.

¹¹ Stolat 1973.

¹² Włodarczyk 1960; Włodarczyk 1968.

¹³ Samek 1984; Samek 1992.

że tutejsza snycerka zajmowała niepoślednią pozycję obok Warszawy i Lwowa”¹⁴.

Niestety, zgromadzony przez tych badaczy materiał zawiera szereg wyrywkowych informacji, zaś skrótowe zarysy Dobrowolskiego¹⁵ czy Karpowicza¹⁶ nie spełniają warunków pełnej syntezy. Podobnie bardzo cenna praca Chrzanowskiego i Korneckiego dotycząca sztuki Ziemi Krakowskiej obejmuje tylko niewielką część bogatej problematyki rzeźby krakowskiej XVIII w.¹⁷ Wielkim wkładem w rozwój badań nad polską rzeźbą XVIII w., w tym również krakowską, była konferencja zorganizowana w Warszawie w kwietniu 2012 r., której plonem stała się obszerna publikacja¹⁸. Wydaje się zresztą, że w świetle dotychczasowych badań nad plastyką Krakowa, próba stwo-

rzenia syntetycznej monografii obejmującej sztukę XVIII stulecia jest z góry skazana na niepowodzenie. Składa się na to szereg przyczyn. Podstawową jest nieznajomość źródeł archiwalnych oraz brak pełnego rozeznania w zachowanym i nieistniejącym materiale zabytkowym. Poza tym trudno mówić o pełnym opracowaniu tematu, skoro żaden rzeźbiarz działający w Krakowie w XVIII w. jak dotąd nie doczekał się pełnej monografii. Wyjątek stanowią jedynie Baltasar Fontana i Johann Georg Lehner, którzy jednak ze środowiskiem tym związani byli tylko czasowo.

W tym kontekście podjęcie pracy, z jednej strony o charakterze szczegółowego opracowania, a z drugiej strony szerokiej syntezy, wydaje się w pełni uzasadnione.



¹⁴ Samek 1977: 33.

¹⁵ Dobrowolski 1978.

¹⁶ Karpowicz 1985.

¹⁷ Chrzanowski, Kornecki 1982: 377–412.

¹⁸ *Splendor i fantazja* 2012.

I.

Prolog: rzeźba krakowska

ok. 1690–ok. 1740



Środowisko rzeźbiarskie Krakowa pierwszej połowy XVIII w. jest stosunkowo słabo znane i do tej pory nie doczekało się gruntownego opracowania. W literaturze przedmiotu utarło się stwierdzenie, że tendencją, która zadecydowała o obliczu plastyki krakowskiej tego czasu był italianizm zaszczipiony przez Baltasara Fontanę i kontynuowany przez kolejne pięćdziesiąt lat przez jego licznych miejscowych naśladowców. Teza ta w dużej mierze zgodna jest z prawdą, jednak już pobieżna analiza materiałuabytkowego świadczy o obecności nie jednego, ale kilku równoległych nurtów. W znacznym stopniu miały one wpływ na ukształtowanie się pewnych tendencji w rzeźbie krakowskiej drugiej połowy wieku.

U progu badanego stulecia najważniejszymi twórcami działającymi w Krakowie byli artyści obcego pochodzenia – Baltasar Fontana, Jerzy Hankis i Franciszek Zürn.

Pierwszy z wymienionych rzeźbiarzy, Włoch znad jeziora Como, wślawił się wieloma dziełami pozostawionymi w Małopolsce, a przede wszystkim na Morawach. Dzięki niemu, zdaniem Jakuba Sity, „Kraków początków XVIII w. stanowił [...] istotne centrum rzeźbiarskie w Europie Środkowej pod względem nowatorstwa form niewiele ustępując Pradze i Wiedniowi”¹. Jego dorobek artystyczny jest stosunkowo dobrze znany dzięki opracowaniom Juliana Pagaczewskiego² i Mariusza Karpowicza³. Przeprowadzone przez nich badania dają możliwość wiarygodnej rekonstrukcji drogi artystycznej Fontany. Pierwsze wykształcenie zdobywał w okolicach rodzinnego Chiasso, gdzie miał okazję poznać sztukę takich rzeźbiarzy, jak Agostino Silva, Gian Pietro Lironi i Gianbattista Barberini. Decydujące znaczenie dla jego twórczości miał niepo-

twierdzony źródłowo, lecz bardzo prawdopodobny pobyt w Rzymie. Świadczą o tym liczne zapożyczenia kompozycji, detali czy układów figur zaczerpnięte wprost ze wzorów rzymskich, często tych mało znanych i drugorzędnych. Karpowicz stwierdził nawet, że Baltasar mógł w Rzymie współpracować z konkretnymi twórcami i warsztatami, od których przejął ich charakterystyczną manierę. Do Rzymu przybył zapewne około roku 1680, mając około 20 lat. Bernini zmarł w 1680 r., jednak wpływy jego sztuki były silne także po jego śmierci. Baltasar mógł się z nią zetknąć niemal bezpośrednio dzięki swemu kuzynowi – Carlovi Fontanie, jednemu z najwybitniejszych uczniów Gian Lorenza. Zdaniem Karpowicza, to właśnie Carlo został opiekunem Baltasara w Wiecznym Mieście, co z góry ukierunkowało młodego ucznia na wpływy berninizmu. Dzięki temu na Morawy i do Małopolski Baltasar Fontana przybył jako spadkobierca Berniniego i artysta w pełni już ukształtowany. Nauka w stronach rodzinnych oraz pobyt w Rzymie dały mu świetne przygotowanie warsztatowe, doskonałą znajomość techniki sztukatorskiej, nauczyły go także umiejętności projektowania całych zespołów dekoracyjnych, w których wszystkie sztuki łączą się w nierozdzielalną całość.

Do wyjazdu na północ od Alp skłonił Fontanę niewątpliwie otwierający się tutaj przed włoskimi przybyszami szeroki rynek zleceń. Z prześledzonych przez Karpowicza włoskich archiwaliów wynika jednak, że z krajem rodzinnym Baltasar nigdy nie rozstał się na stałe, a jego liczne północne peregrynacje miały charakter czasowych wyjazdów w celu realizacji konkretnych zamówień. Pierwszą jego morawską pracą jest dekoracja rezydencji księcia biskupa ołomuńskiego w Kromieryżu, której pierwszą część ukończył w 1688 r. Ze zleceńodawcami morawskimi związany był do końca swej działalności. W tym samym czasie, w latach 90. XVII w. rozpoczął pierwsze prace dla

¹ Sito 2001: 139.

² Pagaczewski 1909: 1–50; Pagaczewski 1938: 3–48. Polska bibliografia dotycząca Fontany w: Prószyńska 1975b: 232–234.

³ Karpowicz 1990; Karpowicz 1994.



1. Kraków, kościół św. Anny. Widok w kierunku ołtarza głównego



2. Kraków, kościół dominikanów. Konfesja św. Jacka, wyk. B. Fontana

Polski. W 1693 r. podpisał umowę na dekorację stiukową kaplicy grobowej Morsztynów przy kościele farnym w Wieliczce. Dwa lata później rozpoczął realizację swego *capo lavoro* – dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie (il. 1). Do prac tych zaangażował Fontanę ksiądz Sebastian Piskorski, który, według sugestii Karpowicza, mógł poznać Włocha jeszcze w trakcie swoich licznych pobytów w Wiecznym Mieście⁴. W trakcie prac przy kościele św. Anny, które trwały do roku 1704, Fontana podejmował się także realizacji innych zleceń na terenie Krakowa i Małopolski. Wykonał m.in. dekorację kaplicy św. Jacka w kościele dominikanów (il. 2), dekoracje sztukatorskie w nawie i ołtarz boczny w kościele św. Andrzeja, ołtarze w kościele klarysek w Starym Sączu, dekoracje wnętrz kilku krakowskich kamienic. Ukończeniem prac w krakowskim kościele uniwersyteckim został przerwany polski epizod działalności Fontany. Rzeźbiarz pozostał jednak na stałe związany z Morawami, gdzie zrealizował kilka rozległych prac, wśród których można wymienić: dekoracje kościoła



3. Kopeček, kościół na Świętej Górze. Ołtarz główny, wyk. B. Fontana

w Svatý Kopeček koło Olomuńca (il. 3) oraz opactwa w Velehradzie (il. 4).

Warto zaznaczyć, że morawska twórczość Fontany ma nieco inny charakter niż krakowska. O ile bowiem w Krakowie Fontana zaprezentował się jako kontynuator ekspresyjnego stylu Berniniego, o tyle na Morawach powielał koncepcje bardziej tradycyjne i zachowawcze⁵. W Polsce niewątpliwie duży wpływ na charakter realizacji Włocha miał ksiądz Sebastian Piskorski – wielbiciel Berniniego, znający jego sztukę z autopsji z czasów licznych pobytów w Rzymie.

Karpowicz podkreśla, że ekspresyjna i emotywna sztuka Fontany dała podstawy dla rozwoju późnobarokowej i rokokowej rzeźby w Polsce⁶. Badacz ten na razie jako jedyny podjął się ogólnej charakterystyki wpływu Baltasara Fontany na XVIII-wieczną rzeźbę Małopolski, a także innych kręgów i ośrodków artystycznych tego czasu. Zauważyć jednak trzeba, że problem ten nie został dostatecznie przebadany i wymaga odrębnego, monograficznego potraktowania.

Dzięki badaniom Karpowicza nieco więcej wiadomo na temat organizacji warsztatu Fontany podczas jego pobytu w Krakowie. Z notatek prowadzonych skrupulatnie przez księdza Piskorskiego wynika, że zespół współpracowników Włocha liczył pięć osób. Jednym z nich był brat Baltasara – Franciszek. Znany

⁴ Karpowicz 1994: 14.

⁵ Stehlík 1981: 129.

⁶ Karpowicz 1994: 176.



4. Velehrad, kościół pocysterski. Rzeźba świętego w ołtarzu św. Benedykta, wyk. B. Fontana

z imienia jest także kamieniarz Domenico, którego Baltasar sprowadził z Włoch. Po roku 1698 Domenico nie pojawia się już w rachunkach, a Baltasar współpracuje z miejscowymi kamieniarzami. Poza nimi źródła wymieniają Piotra, który po skończonym sezonie wyjechał do Nysy na Śląsk, oraz Józefa z Mediolanu, który w 1697 r. spadł z rusztowania i zabił się. Wszystkie pieniądze za wykonane prace wypłacano bezpośrednio Fontanie jako kierownikowi i przedsiębiorcy, a on z kolei rozliczał się ze swoimi współpracownikami⁷.

Zdaniem Karpowicza, Fontana był także projektantem większości realizowanych przez jego warsztat ołtarzy i elementów wyposażenia wnętrz. Zgodnie z ówczesną praktyką wykonywał także modele małej architektury, z których jeden się zachował – do ołtarza św. Józefa w kościele św. Anny, dziś służący jako relikwiarz św. Jana Kantego u klarysek w Starym Sączu⁸.

Fontana jawi się więc przede wszystkim jako kierownik dość dużego warsztatu artystycznego oraz twórca projektów. Źródła nie mówią nic o tym, czy Baltasar będąc w Krakowie kształcił miejscowych uczniów. Choć taka opinia pojawia się w literaturze, to jednak wydaje się pozbawiona uzasadnienia. Warsz-

tat Fontany w Krakowie, złożony przede wszystkim z włoskich współpracowników, działał raczej na zasadzie przedsiębiorstwa, którego głównym celem była szybka realizacja zlecenia. Poza tym wszystko wskazuje, że Baltasar nigdy nie miał zamiaru osiąść w Polsce na stałe, więc tworzenie miejscowego warsztatu raczej nie wchodziło w grę. Można przypuszczać, że Fontana nie pozostawił w Krakowie uczniów *sensu stricto*, a jedynie naśladowców, którzy w sposób powierzchowny przejmowali jego charakterystyczną manierę.

Należał do nich mało dziś znany rzeźbiarz Wojciech Brzeski, którego z nurtem fontanowskim związał już Olgierd Zagórowski⁹. Jak dotąd do *oeuvre* tego artysty wpisano dwie realizacje: grupę „Chrzest w Jordanie”, wykonaną według projektu Fontany do ołtarza głównego w kaplicy Włoskiej przy kościele franciszkanów oraz anioły w ołtarzu głównym w kościele św. Tomasza w Krakowie, datowane na początek XVIII w.¹⁰ Był to niewątpliwie rzeźbiarz miejscowy, wykształcony w którymś z lokalnych warsztatów snycerskich. Jego rzeźby powtarzają w drewnie zasadnicze schematy zaczerpnięte od Włocha, pod względem stylu są jednak zdecydowanie odmienne.

Jako drugiego z naśladowców Fontany Zagórowski wymienił Jana Bauri, nie łącząc z nim jednak żadnych realizacji. Trudno stwierdzić, skąd wywodzi się zwłoszczona pisownia tego nazwiska. Na podstawie źródeł archiwalnych wiadomo, że rzeźbiarz Jan Baur pochodził z „miasta cesarskiego Egen pod Ulmem”, skąd przybył zapewne jeszcze w latach 90. XVII w., skoro 14 września 1696 r. został przyjęty do krakowskiego cechu stolarskiego dzięki poparciu Jerzego Hankisa oraz blacharza Franciszka Kolba¹¹.

Trzecim rzeźbiarzem, którego z nurtem fontanowskim związał Tadeusz Dobrowolski, jest Andrzej Ostecki (Osiecki)¹². Na jego temat wiadomości są znikome. Kilkakrotnie wymienia jego nazwisko księga krakowskich stolarzy, na podstawie której wiadomo, że pełnił on w 1730 r. funkcję starszego cechu¹³. W 1725 r. podpisał umowę na wykonanie ołtarza św. Magdaleny do kościoła wizytek¹⁴ – w jego rzeźbach odległe reminiscencje stylu Fontany (il. 5). Nurt włoski widoczny jest także w wielu anonimowych dziełach rzeźby krakowskiej pierwszej połowy XVIII w. Jednym z przykładów może być figura św. Michała Archaniola walczącego ze smokiem (il. 6) w kościele św. Marka, datowana na rok 1730 i prawdopodobnie pochodząca z kościoła Michała Archaniola w Krakowie¹⁵.

⁹ Zagórowski 1959: 121.

¹⁰ Karpowicz 1994: 177.

¹¹ Aneks 1.

¹² Dobrowolski 1978: 403 i 406.

¹³ Aneks 1.

¹⁴ Aneks 2.

¹⁵ KZSP, t. 4, cz. 3: 40.

⁷ Karpowicz 1994: 15, 67–72.

⁸ Stolit 1968: 222–226.



5. Kraków, kościół wizytek. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza św. Magdaleny, wyk. A. Ostecki



6. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba Archaniola Michała

Jednak rzeźbiarzem, który uchodzi za najważniejszego przedstawiciela italianizmu w sztuce Krakowa jest niewątpliwie Antoni Frączkiewicz. Artysta ten do tej pory nie doczekał się monografii, która ukazałaby jego życie oraz scharakteryzowałaby bogatą i stojącą na wysokim poziomie twórczość¹⁶. Dotychczasowe wnioski dotyczące jego prac były, niestety, często formułowane na podstawie pobieżnej analizy, co sprzyjało uproszczonej i pochopnej klasyfikacji tego rzeźbiarza. Dodatkową trudność w ocenie jego dorobku stanowi, podobnie jak w przypadku wielu innych artystów, znikoma liczba pewnych i potwierdzonych archiwalnie dzieł.

Niewiele jest tekstów źródłowych mówiących o życiu i działalności Frączkiewicza. Początek jego udokumentowanej działalności przypada na rok 1716, jej koniec wiąże się ze śmiercią artysty w roku 1741. Frączkiewicz pozostawił po sobie szczegółowy testament, na podstawie którego można wnioskować, że zachorował i umarł dość niespodziewanie, jako człowiek stosunkowo młody¹⁷. Jego dzieci musiały być jeszcze wówczas małe, skoro pisał „P.P. Opiekunowie Dziełek moich”, zaś cały warsztat przekazał swojemu uczniowi Michałowi. Umierając kilka prac pozostawił nieukończonych, o czym także nadmieniał w tekście testamentu, polecając ich finalizację swym współpracownikom.

Istotną informację do jego biografii wnosi komunikat Anny Przebindowskiej-Ledworuch¹⁸. Autorka przytacza wypisy z ksiąg krakowskiego cechu stolarzy, z których wynika, że Frączkiewicz w 1730 r. w tym samym dniu został przyjęty do cechu, wyzwolony na czeladnika i zaliczony do grona mistrzów. To nietypowe postępowanie świadczy, zdaniem autorki, o „wkupieniu się” Frączkiewicza do cechu. W owym czasie był on już dojrzałym artystą. Formalność ta miała prawdopodobnie podnieść status mistrza Antoniego i umożliwić mu swobodną działalność rzeźbiarską na terenie miasta Krakowa. Już jako członek cechu Frączkiewicz zapisał w 1731 r. do swojego warsztatu dwóch uczniów: Wawrzyńca Zarebskiego i Sebastiana Stawowskiego¹⁹. Pozostałych uczniów, w tym spadkobiercy warsztatu – Michała, archiwa cechowe nie wymieniają.

Niemal wszyscy badacze podkreślają zależność rzeźb Frączkiewicza od krakowskiej twórczości Baltasara Fontany. Jako pierwszy pisał o niej Marian Morelowski w artykule z 1934 r.²⁰ Jego zdaniem, związane z Frączkiewiczem ołtarze z kolegiaty kieleckiej potwierdzają związki z Fontaną oraz czerpa-

¹⁶ Zagórowski 1959: 121.

¹⁷ Aneks 3.

¹⁸ Przebindowska-Ledworuch 2001b: 146 i 147.

¹⁹ Aneks 4.

²⁰ Morelowski 1930–1934: XXXVI.



7. Imbramowice, kościół norbertanek. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu bocznym, wyk. A. Frączkiewicz



8. Raków, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. A. Frączkiewicz

nie z wzorów Włocha, choć charakteryzuje je także „pewna samodzielność, a przede wszystkim wysoka własna sprawność rzeźbiarska, duży smak w operowaniu bogatą skalą efektów przy znacznym na ową epokę umiarze, słowem zdolność do osiągnięcia wysokiej kultury artystycznej w znakomitej szkole, jaką była pracownia założona przez Baltazara Fontanę w Krakowie dla wykonania ołtarzy i stiuków kościoła św. Anny”. Podobnego zdania był Adam Bochnak, zauważył on jednak dość istotne różnice między obydwoma twórcami. W jego odczuciu anioły kieleckie charakteryzuje „większa afektacja, bardziej nastrzępione sylwety i silniejsze łukowe przegięcie figur”, co uznał za przejaw rokoka²¹. Frączkiewicz nie mógł bezpośrednio zetknąć się z Fontaną, a tym samym był tylko naśladowcą stylu Włocha, którego kompozycje i rozwiązania próbował powtórzyć w drewnie. W późniejszej wypowiedzi Bochnak nazwał Frączkiewicza „pośrednim epigonem kierunku Berniniego, silnie zależnym od Baltazara Fontany”²². Karpo-

wicz z kolei wysunął przypuszczenie, że Frączkiewicz mógł być czeladnikiem lub uczniem Fontany podczas pobytu Włocha w Krakowie²³.

Nowe dane do biografii Frączkiewicza wniósł artykuł Olgierda Zagórowskiego z 1959 r., będący swego rodzaju małą „monografią” artysty²⁴. Badacz ten, na podstawie danych archiwalnych stwierdził, że w 1716 r. rzeźbiarz rozpoczął prace dla kościoła w Imbramowicach (il. 7), w czasie których współpracował z architektem Kacprem Bażanką – projektodawcą wszystkich figur, zaś rola Frączkiewicza ograniczała się jedynie do ich wykonywania. Tym też Zagórowski uzasadnia brak jakichkolwiek powiązań pomiędzy figurami z Imbramowic a wzorami z rzeźby krakowskiej. Zdaniem Zagórowskiego, nagła śmierć Bażanki w 1726 r. pozbawiła rzeźbiarza precyzyjnego projektanta. Zmusiło to Frączkiewicza do samodzielnego myślenia i poszukiwania własnego stylu. Po okresie niepewności, trwającym według Zagórowskiego kilka lat, Frączkiewicz znalazł nową inspirację w spuści-

²¹ Bochnak 1930–1934: XLIV.

²² Bochnak 1948: 102.

²³ Karpowicz 1994: 177.

²⁴ Zagórowski 1959: 120–121.



9. Zielonki, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. A. Frączkiewicz



10. Zielonki, kościół parafialny. Św. Joachim w ołtarzu głównym, wyk. A. Frączkiewicz

nie Baltasara Fontany. Obok nurtu fontanowskiego, Zagórowski dostrzegł w twórczości Frączkiewicza także drugi nurt, bardziej zachowawczy. Zaliczył do niego m.in. rzeźby ołtarza głównego w krakowskim kościele św. Piotra i Pawła oraz ołtarze z Zawichostu i Tuchowa. Te tuchowskie są, jego zdaniem, prawie siedemnastowieczne w wyrazie i bliskie aniołom z kościoła św. Tomasza w Krakowie. Zagórowski przypuszczał, że podobieństwo to może sugerować zależność warsztatową Frączkiewicza od Brzeskiego. Podobną dwoistość w twórczości Frączkiewicza dostrzegł Jakub Sito, którego zdaniem rzeźby apostołów w ołtarzu głównym w Rakowie (il. 8) charakteryzują się wewnętrzną siłą i sięgającą wirtuozerii techniką, zaś w przeciwieństwie do nich anioły z Tuchowa (il. 42) cechuje delikatność i wdzięk²⁵. Wszyscy późniejsi badacze podzielili opinię Zagórowskiego na temat Bażanki i Fontany jako dwóch głównych inspiratorów w twórczości Frączkiewicza²⁶. Jacek Gajewski dołączył nich jeszcze trzecią osobowość – mianowicie działającego w tym czasie w Krakowie tessyńczyka Franciszka Torrianiego, z którym rzeźbiarz miał wielokrotnie współpracować, m.in. przy realizacji bramy triumfalnej na wjazd Augusta III do Krakowa w 1734 r.²⁷

Z przedstawionego tutaj zarysu stanu badań wynika, że obecna znajomość twórczości Antoniego Frączkiewicza, z pozoru dość dobra, w rzeczywistości zawiera wiele luk, niedopowiedzeń i często pochopnych wniosków. Wiele aspektów twórczości tego rzeźbiarza nie zostało jeszcze przebadanych. W sferze domniemań pozostaje kwestia jego wykształcenia i nauczyciela. Jak wiadomo, najsilniej na twórczość Frączkiewicza wpłynęli Kacper Bażanka i Baltasar Fontana. Pierwszy z nich – architekt wykształcony na najlepszych rzymskich wzorach – narzucił snyce rzowi własne projekty rzeźb, które dużo zawdzięcza ją włoskiej edukacji Bażanki. Należy stwierdzić, że są one najlepszymi kreacjami Frączkiewicza. Należą do nich figury z Imbramowic (il. 7), Zielonek (il. 9–11) i Rakowa (il. 8). Postacie te charakteryzują się potężną budową i monumentalizmem, którego nie zacierają nawet bujne szaty skłębione licznymi fałdami zacierającymi budowę ciała. Trudno jednak za przełomową datę w twórczości Frączkiewicza uznać rok 1726, czyli datę śmierci Bażanki, którą Karpowicz uważa za „błogosławioną tragedię” w życiu rzeźbiarza²⁸. Już bowiem przed tą datą rozpoczyna się jego wielka fascynacja twórczością Baltasara Fontany, którego rzeźby są w tym czasie w Krakowie najbardziej nowatorskie.

²⁵ Sito 2001: 198.

²⁶ Chrzanowski, Kornecki 1982: 205 i 206; Samek 1984: 377 i 378; Karpowicz 1985: 21–25; Ostrowski 1988: 328.

²⁷ Gajewski 1992: 224 i 228, przyp. 99; Gajewski 1997: 14.

²⁸ Karpowicz 1985: 21.



11. Zielonki, kościół parafialny. Św. Anna w ołtarzu głównym, wyk. A. Frączkiewicz

Frączkiewicz jako bardzo zdolny rzemieślnik powtarza w drewnie kompozycje Włocha, tworząc czasami po kilka ich kopii. Jako przykład można tu podać baltazarowskiego św. Longina z ołtarza Adoracji Krzyża w kościele św. Anny (il. 12), który stał się prototypem figury św. Zygmunta w ołtarzu śś. Bonifacego, Władysława i Benedykta w kościele kamedułów na Bielanach, Dawida w ołtarzu św. Józefa w katedrze w Kielcach (il. 13), Longina w ołtarzu Ukrzyżowania w katedrze kieleckiej oraz rzeźby nieokreślonego króla w ołtarzu św. Kazimierza w kościele misjonarzy w Krakowie. Trudno stwierdzić, czy Frączkiewicz posługiwał się konkretnymi projektami Baltasara, czy też po prostu starał się, w miarę swych możliwości, wiernie odwzorować rzeźby Włocha, które niewątpliwie znał z autopsji. Pytanie to wymaga przeprowadzenia szczegółowych badań i analiz, jednak już przy obecnym stanie wiedzy można poczynić kilka uwag



12. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Longina w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. B. Fontana

w tym zakresie. Wydaje się, że Fontana pozostawił w Krakowie projekty elementów wyposażenia wnętrza kościoła św. Anny. Ich realizacją mieli się zająć kontynuatorzy jego prac w kolegiacie, wśród których główne miejsce zajmuje Antoni Frączkiewicz. Jest on przede wszystkim autorem elementów snycerskich – ambony (il. 14), dekoracji stali oraz chóru. Szczególnie projekt ambony z kościoła św. Anny jest wyjątkowy na tle plastyki polskiej tego czasu. Jego włoska proveniencja jest widoczna już na pierwszy rzut oka. Najbliższym jej dziełem, będącym też zapewne jej pierwowzorem, jest ambona znajdująca się w kościele S. Marcello al Corso w Rzymie (il. 15). Została ona wykonana w 1673 r. przez Carla Torrianiego według rysunku architekta Giovanniego Mattia De Rossi. Stiukowy anioł podtrzymujący kosz jest dziełem Paola Naldiniego, jednego ze współpracowników Berniniego. Terakotowe bozzetto anioła znajduje się w Museo del Palazzo di Venezia²⁹. Należy sądzić, że wzór tej ambony – projekt lub własny rysunek – przywiózł do Krakowa Baltasar Fontana, który, jak wiadomo, wiele zawdzięcza naukom w Wiecznym Mieście. Fontana prawdopodobnie pozostawił ów projekt

²⁹ Gigli 1996: 79 i 80; Ferrari, Papaldo 1999: 201.



13. Kielce, katedra. Rzeźba króla Dawida w oltarzu św. Józefa, wyk. A. Frączkiewicz

w rękach Piskorskiego, który jego wykonanie zlecił dopiero na początku lat 20. snycerzowi Antoniemu Frączkiewiczowi. Przykład ten potwierdza przypuszczenia Karpowicza co do rzymskiej edukacji Fontany, zaś z drugiej strony świadczy, że Frączkiewicz wykorzystywał gotowe projekty Włocha. W dużej mierze powtórzeniem kompozycji architektonicznej ambony w kościele św. Anny jest ambona w kościele św. Floriana, związana z Frączkiewiczem po raz pierwszy przez J. Gajewskiego³⁰. Badacz ten stwierdził także, że wykonując ambonę w kościele św. Anny Frączkiewicz inspirował się projektami architekta Franciszka Torrianiego³¹. Jednak z uwagi na brak szerszych wiadomości na temat twórczości Torrianiego kwestia ta pozostaje na razie otwarta.

Rzeźby Frączkiewicza wzorowane na dziełach Fontany przejmują ich charakterystyczne cechy sty-



14. Kraków, kościół św. Anny. Ambona, wyk. A. Frączkiewicz

lowe: sposób fałdowania draperii, sposoby modelowania ciała i włosów, specyficzne pozy, gesty, a nawet fizjonomię i mimikę twarzy. Oczywiście przejmowanie stylu Włocha jest dość powierzchowne. Niemniej dzieła Frączkiewicza cechuje wirtuozeria i biegłość warsztatowa. Twórczość tego rzeźbiarza zdominowała plastykę krakowską pierwszej połowy XVIII w., ale także miała ogromny wpływ na drugą połowę tego stulecia. Wpływ ten wyrażał się w czerpaniu z konkretnych wzorów mistrza, ale także w kontynuacji działalności jego warsztatu, który przejął najzdolniejszy uczeń Frączkiewicza – Michał Dobkowski, którego twórczość zostanie szczegółowo omówiona w dalszych rozdziałach niniejszej pracy.

Wpływ Fontany nie ograniczał się jednak do samego Krakowa. Badacz twórczości Thomasa Huttera, Jakub Sito, stwierdził nawet, że „przegląd materiału z terenu wschodniej Małopolski ujawnia nadspodziewanie wielki zasięg oddziaływania sztuki Baldasara Fontany i jego warsztatu w tej części Rzeczypospo-

³⁰ Gajewski 1997: 14.

³¹ Gajewski 1992: 228, przyp. 99.

litej i to oddziaływania przez całą pierwszą połowę XVIII w.”³² Jako przykłady podaje wykonaną w stiuku dekorację kaplicy Najświętszego Sakramentu rodziny Wiśniowieckich przy katedrze we Lwowie, anioły z kaplicy Grobu Bożego w farze przeworskiej (obecnie w Bonowie koło Dobromila) oraz wyposażenie kościoła parafialnego w Dobromilu. Dekoracje kaplicy Wiśniowieckich i kościoła w Dobromilu są, zdaniem Jakuba Sity, dziełem morawskiego ucznia Fontany lub członka jego ekipy. Anioły z Przeworska z kolei uznał on za prace jednego z bezpośrednich uczniów Baltasara Fontany – Wojciecha Brzeskiego lub Jana Buri (?)³³. Szczególnie ciekawie w tym kontekście przedstawia się ambona w kościele w Dobromilu, której koszt podtrzymywany jest przez anioła, podobnie jak w ambonie w kościele św. Anny w Krakowie.

Drugim artystą obok Baltasara Fontany, którego twórczość kształtowała oblicze rzeźby krakowskiej na początku XVIII w. był Jerzy Hankis³⁴. Do Krakowa przybył z Wilamowic, wioski położonej niedaleko Oświęcimia, blisko granicy ze Śląskiem. Urodził się w 1653 r. w rodzinie kalwińskiej. Być może z pochodzenia był Flamandem, bowiem wielu przedstawicieli tej narodowości zamieszkało w Wilamowicach. W Krakowie osiedlił się prawdopodobnie jeszcze przed rokiem 1675, wówczas bowiem został przyjęty do cechu stolarzy, a 12 września 1687 r. uzyskał prawo miejskie. Prowadził warsztat przy ulicy Stolarskiej, który należał do największych ówczesnych pracowni stolarskich w Krakowie. Świadczyć o tym może liczba zatrudnianych przez niego uczniów i czeladników. W warsztacie kształcił też członków swej bliższej i dalszej rodziny: synów Michała (1702) i Dominika (1712), zięcia stolarza Jerzego Gruszczyń (1692) oraz pochodzących z Wilamowic – Mateusza (1682), Jerzego (1701) i Jakuba (1716). Jerzy Hankis, w literaturze często zwany „pierwszym”, zmarł w 1715 lub 1716 r.

Hankis podejmował się realizacji różnorodnych zleceń w Krakowie i Małopolsce. Nie zerwał także kontaktów ze swoją wsią, w której przebywał w 1705 r., pracując nad wyposażeniem tamtejszego kościoła parafialnego (obecnie spalone). Niestety, informacje na temat jego prac z okresu krakowskiego nie są kompletne. Najwcześniejszą potwierdzoną archiwalnie realizacją jest nieistniejący ołtarz główny w kościele



15. Rzym, kościół San Marcello al Corso. Ambona

dominikanów w Krakowie³⁵. Dzieło to do tej pory nie było łączone z warsztatem Hankisa. Umowa na jego wykonanie została podpisana w 1680 r. Hankis zobowiązał się zrealizować części stolarskie, natomiast prace nad dekoracjami snycerskimi prowadził Franciszek Ciern, „mieszczanin ołomucki”. Ołtarz miał być wykonany według „abrysu [...] tych że Panów Rzemieślników”. Ów Franciszek Ciern wydaje się być tożsamy z rzeźbiarzem Franciszkiem Zürnem działającym w tym czasie na Morawach, m.in. w Ołomuńcu. Kwestią wymagającą osobnych badań jest pytanie, czy jest to Franciszek Zürn ojciec – żyjący w latach 1630–1707, czy też jego syn Franciszek Zürn młodszy, urodzony przed rokiem 1661, a zmarły po 1714³⁶. Wiadomość o współpracy Hankisa z Zürnem jest być może punktem wyjścia do poszukiwań miejsca edukacji krakowskiego rzeźbiarza. Niewykluczone, że przed przybyciem do Krakowa Hankis był na Morawach, a być może nawet miał bezpośredni kontakt z warsztatem Zürnów. Stosowany przez niego akant był dominującym ornamentem w rzeźbie morawskiej tego czasu, w tym także w rzeźbie Zürnów. W dużej mierze rozpowszechnił się dzięki projektom i grafice Matthiasa Steinla, propagującego ornamentykę akantową. Sprawa dominikańskiego ołtarza głównego zasługuje na osobne potraktowanie ze względu na

³² Sito 2001: 198.

³³ Sito 2001: 198.

³⁴ Włodarczyk 1960b: 276–277; Samek 1979: 23–24 (w obu pozycjach uwzględniono także literaturę przedmiotu); Samek 1989: 19; Szota 1989. Najbardziej aktualne pozycje na temat warsztatu Hankisa to: Pasteczka 2005 i Wardzyński 2010: 114–116.

³⁵ Dettloff A. 2006: 133–139.

³⁶ Stehlik 1996: 83, 90.



16. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz główny, wyk. J.J. Hankis

istotną wagę tej informacji do rozpatrywania kwestii związków małopolsko-morawskich jeszcze w wieku XVII. Warto tu dodać, że dalsze losy Franciszka Zürna zaprowadziły go najprawdopodobniej na tereny Sandomierszczyzny³⁷.

W 1692 r. Hankis wykonał wraz z zięciem Jerzym Gruszczyną ozdobne frontony szaf do Komory Klejnotowej Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Pobożnego w Krakowie. Kolejnym znanym zamówieniem było prestiżowe zlecenie na wykonanie ołtarza głównego do kościoła karmelitów na Piasku (il. 16), zrealizowane w latach 1698–1699. Jak wiadomo, lata 1705–1706 rzeźbiarz poświęcił rodzinnym Wilamowicom. W 1710 r., uciekając przed panującą w Krako-

³⁷ Franciszek Zürn najprawdopodobniej związał się na dłużej lub na stałe z terenem Małopolski. Możliwe, że jest tożsamy z rzeźbiarzem Franciszkiem Czernym, który w 1694 r. wykonał w kościele benedyktynów w Sandomierzu dwa ołtarze boczne przy tęczach w formie ram akantowych z festonami owoców i figurkami puttów oraz wyrzeźbił dwa posągi do tęczy – Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana. Kwestie te wymagają jednak dalszych badań i poszukiwań archiwalnych. Zob.: Czerny Franciszek, [w:] *Słownik artystów polskich*, t. 1, 1971: 408.



17. Książ Wielki, kościół parafialny. Ołtarz boczny, wyk. J.J. Hankis

wie zarazą, przeniósł się początkowo do Miechowa, a potem do Książa Małego, gdzie wykonał dla kościoła parafialnego ołtarz główny, dwa boczne oraz szereg mniejszych prac. Po wygaśnięciu epidemii wrócił do Krakowa. Nic nie wiadomo o pracach, które mógł realizować do swej śmierci. Na podstawie analizy porównawczej przypisuje mu się m.in.: stalle w kościele karmelitów na Piasku, ołtarze i ambonę w kościele św. Józefa, niektóre prace w kościele św. Krzyża i św. Tomasza oraz poza Krakowem – ołtarz główny, dwa boczne i stalle w kolegiacie wiślickiej (spalone w 1915 r.), ołtarz boczny w kościele w Książnicach Wielkich (il. 17) oraz ołtarz główny w kościele parafialnym we Włodowicach.

Rozpowszechnienie i utrwalenie koncepcji Hankisa w Krakowie nastąpiło dzięki działalności kilku jego krewnych: Mateusza, przyjętego do cechu w 1682 r., Jerzego II, syna Jana, zapisanego do korporacji stolarzy w roku 1701, oraz synów Jerzego I – Michała (wyzwolony na mistrza w 1702), Dominika (wyzwolony w 1712) i Jakuba (wyzwolony w 1716)³⁸. Być może dalsze badania nad twórczością warsztatu Hankisów przyczynią się do rewizji dotychczasowych ustaleń.

W pierwszej połowie XVIII w. do Krakowa napływały także rzeźbiarze pochodzenia niemieckiego, często przybywając drogą przez Morawy i Śląsk. W Kra-

³⁸ Samek 1992: 68.

kowie pojawiali się również artyści śląscy i morawscy. Niestety niewiele jest informacji na ich temat, a ich twórczość często znajduje się na marginesie zainteresowań badaczy. Krąg tych artystów poszerzył się w drugiej połowie wieku, ale jest znamieny właściwie dla całego XVIII stulecia.

Do grona tych rzeźbiarzy należy Dawid Heel, który w 1719 r. w wieku 48 lat wstąpił do zakonu jezuitów w Krakowie³⁹. Był już wówczas w pełni ukształtowanym artystą, który oddał swe umiejętności na służbę zakonowi, zapewne uzyskując status brata laika. Urodził się w 1671 r. w Szwabii. Być może pochodził z Pfronten, gdzie w drugiej połowie XVII w. notowany jest architekt i rzeźbiarz Johann Peter Heel⁴⁰. Jest to jedynie przypuszczenie, gdyż pokrewieństwo tych osób wciąż nie jest potwierdzone archiwalnie. Z pamiętnika rzeźbiarza Franza Ferdinanda Ertingera dowiedzieć się można, że pomiędzy rokiem 1690 a 1694 wraz z Dawidem Heelem pracował on przez 14 dni w Mondsee koło Salzburga w warsztacie Meinrada Guggenbichlera⁴¹. Heel miał wówczas około 20 lat i prawdopodobnie odbywał wtedy swą wędrowkę czeladniczą. Krótki, dwutygodniowy okres pracy może to poświadczać, gdyż był to prawdopodobnie czas, w którym artyści mogli pracować bez opłacania lokalnego podatku. W latach 90. XVII w. na trasie jego wędrowki znalazł się też prawdopodobnie Salzburg – jeden z ważniejszych ówczesnych ośrodków artystycznych. Natoński przypuszcza, że wędrowka Heela do Polski mogła prowadzić przez Czechy. Do Krakowa Heel przybył jako rzeźbiarz już ukształtowany i doświadczony.

Spośród jego krakowskich dzieł udokumentowane archiwalnie są figury Matki Boskiej, Marii Magdaleny i św. Jana pod krucyfiksem w ołtarzu głównym w kościele św. Barbary (il. 18) z lat 1720–1726. Wykonał również rzeźby 12 apostołów przed kościołem św. św. Piotra i Pawła, które w 1721 r. jeździł obrabiać do Pińczowa. Pracował nad nimi wraz z innym, nieznanym z nazwiska, obcym rzeźbiarzem. Kolejna krakowska praca Heela to rzeźby 4 świętych jezuickich na fasadzie kościoła św. św. Piotra i Pawła. Potwierdzone archiwalnie są figury Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego, jednak pozostałe dwie – Stanisława Kostki i Alojzego Gonzagi – niewątpliwie także wyszły spod dłuta Heela. Te dzieła kończą krakowski epizod twórczości Dawida Heela, który około roku 1724 został przeniesiony do klasztoru jezuickiego w Krasnymstawie, gdzie zlecono mu wykonanie ołtarzy w kościele zakonnym. Wkrótce jednak, w 1727 r., rzeźbiarz zmarł w wieku 56 lat.



18. Kraków, kościół św. Barbary. Grupa figur pod krzyżem, wyk. D. Heel

Styl rzeźbiarski Heela, podobnie jak Frączkiewicza, doskonale wpisał się w dominujący w pierwszej połowie XVIII w. w Krakowie nurt italianizmu. Prezentuje jednak jego inną, bardziej dojrzałą odmianę. Charakterystyczne dla niego jest podkreślanie harmonijnej budowy ciał oraz ruchu postaci, a jednocześnie stosowanie bogatych draperii ułożonych w mięsiste, ciężkie fałdy. Ta wersja berninizmu ukształtowała się w środowisku austriackim i czeskim, w których Heel zdobywał swe artystyczne wykształcenie.

W podobnym czasie rozpoczął swą działalność w Krakowie młodszy o pokolenie rzeźbiarz pochodzący z Bawarii – Thomas Hutter. 8 grudnia 1718 r., mając 22 lata, wstąpił do nowicjatu Towarzystwa Jezusowego przy kościele św. Szczepana w Krakowie, otrzymując godność koadiutora, czyli brata laika bez ślubów. Po odbyciu nowicjatu Hutter został przeniesiony do kolegium w Sandomierzu. W 1727 r. opuścił zakon, a od 1732 do śmierci w 1745 r. prowadził olbrzymią pracownię rzeźbiarską w Jarosławiu, przynosząc mu duży majątek i liczne zaszczyty. Zetknięcie z ośrodkiem krakowskim i rzeźbą Baltasara Fontany u progu samodzielnej drogi artystycznej pozostawiło w twórczości Huttera trwałe ślady. Nie przejął on, charakterystycznej dla Fontany, berniniowskiej ruchliwości figur, zapożyczył natomiast, co warto zauwa-

³⁹ Natoński 1965: 335; Paszenda 1972: 123; Paszenda 1979; Żyła 1997.

⁴⁰ Volk 1981: 195.

⁴¹ Ertinger 1907: 22–23; Decker 1948: 9.

żyć, pomysły niektórych kompozycji układów figuralnych. Rodowód artystyczny Huttera sięga przede wszystkim rzeźby Bawarii i Czech.

Rzeźbiarzami, którzy przybyli do Krakowa z Moraw, tym razem z Brna, byli także autorzy dekoracji rzeźbiarskich w kościele pijarów – Christian Bola i Jakub Hoffman⁴². Zapewne towarzyszyli tutaj warsztatowi Franciszka Eksteina, wraz z którym około 1733 r. przyjechali w celu wykonania dekoracji stiukowo-malarskiej wnętrza. Strukturę ołtarzy bocznych w kościele pijarów wykonał Christian Bola, zaś dekoracje rzeźbiarskie Jakub Hoffman. Ich dzieła świadczą o dobrej znajomości sztuki Moraw, choć sami nie należeli do artystów najwyższych lotów. Warto też dodać, że Brno w pierwszej połowie XVIII w. zdecydowanie ustępowało Ołomuńcowi jako najważniejszemu ośrodkowi artystycznemu tego regionu. Dużo większe znaczenie zdobyło sobie dopiero w drugiej połowie stulecia. Ołtarze w całości zostały wykonane ze stiuku, elementy architektoniczne pokryte są barwną marmoryzacją, natomiast rzeźby figuralne i dekoracje ornamentalne pozostawiono białe. Postacie ustawione są w wyraźnym kontrapoście, sylwetki dość silnie przegięte, a szaty formowane dynamicznie (il. 19). Stiuk miał bogatą tradycję na Morawach począwszy od XVII w., natomiast w Krakowie w pierwszej połowie XVIII w. występował znacznie rzadziej i zwykle związany był z działalnością rzeźbiarzy z tego regionu artystycznego.

Rzeźbiarzem obcego pochodzenia, który przewinął się przez ośrodek krakowski w pierwszej połowie XVIII w. był Jan Eliasch Hoffmann. W Polsce związany był z dworem hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej pracując dla niej w Łubnicach, a następnie działał na dworze Czartoryskich w Puławach. Jego monografista – Jacek Gajewski – przypuszcza, że na dwór Sieniawskiej został sprowadzony w 1721 r. z Wiednia przez Jana Spazzio – pierwszego architekta i doradcę hetmanowej w sprawach sztuki⁴³. W Polsce Hoffmann pracował aż do śmierci w 1751 r. Pomimo pełnionej funkcji artysty nadwornego, udało mu się wykonać kilka prac poza oficjalnym nurtem zleceń. Należą do nich rzeźby zrealizowane dla krakowskich jezuitów, zachowane w kościele św. Barbary⁴⁴. Są to figury warsztatowe uzupełnione w XIX w., z których najlepsza – św. Elżbiety (il. 20), wykonana została przy udziale Jana Eliasza. Dla zleceniodawców krakowskich Hoffmann wykonał jeszcze dwie prace: ołtarz w kaplicy św. Romualda w kościele kamedułów na Bielanych z 1732 r.⁴⁵ oraz 24 kapitele we wnętrzu

kościół misjonarzy na Stradomiu⁴⁶. Wymienione krakowskie prace Hoffmanna oddziaływały na miejscową twórczość rzeźbiarską. Jednym z jej najwcześniejszych przejawów jest ołtarz Antoniego Frączkiewicza w kaplicy Królewskiej w kościele kamedułów z ok. 1737 r., bezpośrednio odwołujący się do wcześniejszego o kilka lat ołtarza Hoffmanna z kaplicy św. Romualda.

Przedstawiony powyżej zarys dziejów rzeźby krakowskiej pierwszej połowy XVIII w. świadczy o bogactwie i różnorodności występujących w niej nurtów. Poza wyjątkową indywidualnością Antoniego Frączkiewicza, tworzyli ją przede wszystkim artyści obcego pochodzenia, sprowadzani do Krakowa najczęściej w celu realizacji konkretnego zamówienia. Baltasar Fontana, Jerzy Hankis i Franciszek Zürn mieli ogromne znaczenie w ustaleniu się w miejscowym środowisku dwóch kierunków wpływów – z jednej strony włosko-morawskich, z drugiej zaś śląskich.

Charakter stylowy twórczości rzeźbiarskiej tego czasu zdecydowanie ciąży ku rzeźbie włoskiej, przede wszystkim w wydaniu Berniniego. Dzieje się tak głównie dzięki Baltasarowi Fontanie, który swym krótkotrwałym „wystąpieniem” w Krakowie u progu XVIII stulecia nadał charakter twórczości rzeźbiarskiej tego ośrodka na niemal cały wiek. Wielu artystów pracujących w Krakowie trafiło tutaj przez ośrodek morawski. Z Morawami, jak wiadomo, był także związany sam Baltasar. W owym czasie Morawy były ważnym centrum artystycznym, którego wpływ na Kraków nie został jak na razie dostatecznie zauważony i przebadany. Niewątpliwie był to nie tylko teren, z którego sprowadzano artystów, lecz także obszar peregrynacji i przypuszczalne miejsce kształcenia niektórych krakowskich rzeźbiarzy. Problemem tym przyjdzie się jednak zająć szczegółowo w dalszych częściach pracy.

Rzeźba krakowska pierwszej połowy XVIII w. wypracowała wiele schematów kompozycyjnych, powielanych później w drugiej połowie tego stulecia. Jeśli chodzi o materiał, to zdecydowanie przeważała snycerka. Stiuk był używany przez artystów obcego pochodzenia, najczęściej związanych z ośrodkiem morawskim, w którym tradycja sztukatorska trwała nieprzerwanie od XVII w. Obok rzeźbiarzy obcego pochodzenia działało w tym czasie w Krakowie wielu twórców miejscowych, którzy na swój sposób przejmowali styl Fontany, silnie „przefiltrowany” przez Antoniego Frączkiewicza. Jak już była mowa, artyści obcego pochodzenia działający w Krakowie w pierwszej połowie XVIII w., zwykle po zrealizowaniu konkretnego zlecenia wracali w rodzinne strony lub podążali dalej.

⁴² KZSP, t. 4, cz. 3, 1978: 99.

⁴³ Gajewski 1992: 171–245.

⁴⁴ Gajewski 2002: 425–440.

⁴⁵ Gajewski 1978.

⁴⁶ Wnuk 1996.

II.

Rzeźba krakowska ok. 1740–1790.

Tło historyczno-kulturowe – zleceńodawcy – realizacje



Wiek XVIII to w dziejach Krakowa okres upadku miasta. Złożyło się na to szereg różnych przyczyn, których źródła niejednokrotnie tkwiły jeszcze we wcześniejszych wydarzeniach. Po przeniesieniu rezydencji królewskiej do Warszawy i przesunięciu tam centrum życia politycznego, Kraków stawał się od drugiej dekady XVII w. miejscem coraz mniej atrakcyjnym, zwłaszcza dla magnaterii i szlachty – najzamożniejszej części społeczeństwa Rzeczypospolitej¹. Druga połowa XVII stulecia okazała się czasem bardzo tragicznym dla Krakowa. Rozpoczęła ją wielka zaraza w latach 1651–1652, a następnie najazd szwedzki w latach 1655–1657, a dopełniły klęski żywiołowe i działania wojenne². Trudna sytuacja miasta jednak w niewielkim tylko stopniu odbiła się na inwestycjach artystycznych tego czasu. Zadziwia niezwykle szybka odbudowa kościołów zniszczonych w czasie „potopu” szwedzkiego oraz wznoszenie nowych. Warto jednak zwrócić uwagę, skąd czerpano fundusze na te przedsięwzięcia. Koszty restauracji zrujnowanych kościołów i kaplic pokrywano przede wszystkim ze składek wiernych i pieniędzy kościelnych, czasami dzięki pomocy profesorów Akademii, rzadziej – zamożnych mieszczan. Fundatorami wielkich zespołów klasztornych z przełomu wieków i początku XVIII stulecia byli najczęściej biskupi (wizytki na Biskupiem, misjonarze na Stradomiu) lub magnaci i szlachta (pijarzy, kapucyni, trynitarze na Kazimierzu i karmelitanki na Wesołej). Wyjątkiem była kolegiata św. Anny, wzniesiona na przełomie XVII i XVIII w. dzięki funduszom Akademii oraz darczyńców³.

Wiek XVIII okazał się jeszcze gorszy dla Krakowa niż poprzedni. Początek stulecia przyniósł kolejną wielką zarazę, która zdziesiątkowała ludność (1707–1710). Nastąpił znaczny spadek liczby mieszkańców

oraz zubożenie mieszczaństwa na skutek poważnego zmniejszenia obrotów handlowych. Kilkukrotne okupacje (1702–1709 i później) oraz związane z nimi olbrzymie kontrybucje, jak również przemarsze i stacjonowanie własnych oraz obcych wojsk, doprowadziły do ruiny rzemiosło i handel⁴. Ożywienie gospodarcze nastąpiło w latach 40. XVIII w.⁵, ale wkrótce przyhamowane zostało skutkami wojny siedmioletniej (1756–1763) oraz konfederacji barskiej (1768–1772), która przyniosła miastu kolejne zniszczenia (wywołane znów ponownymi działaniami wojennymi, przemarszami wojsk, okupacjami i kontrybucjami). Pierwszy rozbiór Polski (1772) spowodował odcięcie Krakowa od naturalnego – południowego zaplecza, oddzielonego odtąd granicą⁶. Dopiero w drugiej połowie lat 70. XVIII w. dały się zauważyć oznaki ożywienia gospodarczego oraz próby podźwignięcia miasta, podejmowane przez Komisję Dobrego Porządku⁷. W dobie Sejmu Czteroletniego Kraków jednak liczył zaledwie 10 tys. mieszkańców, nieporównywalnie mniej niż Lwów (w 1787 r. 32 tys.) czy Warszawa (w końcu XVIII w. ok. 100 tys.)⁸. Niekorzystna sytuacja ekonomiczna miasta wywołana była nie tylko wspomnianymi katastrofami dziejowymi, ale także niesprzyjającą mieszczaństwu polityką gospodarczą prowadzoną przez szlachtę⁹.

Kraków, nadal mający formalnie status stolicy, ale odwiedzany tylko okazjonalnie przez monarchów, głównie z okazji koronacji i pogrzebów¹⁰, pozostawał

¹ *Dzieje Krakowa* 1984: 167–174, 458–467.

² *Ibidem*: 257–404.

³ *Ibidem*: 405–415, 512–515.

⁴ *Ibidem*: 446–457, 467–476, 535–537, 543–544; Przyboś 1984: 79.

⁵ *Dzieje Krakowa* 1984: 539.

⁶ *Ibidem*: 545–556.

⁷ *Ibidem*: 568–571.

⁸ *Ibidem*: 446–457, 467–474, 535–537, 539, 543–556, 568–571; Bieniarzówna 1984; Gierowski 1984; Przyboś 1984.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Dzieje Krakowa* 1984: 167–174, 458–467; Rożek 1976.

jednak jednym z najważniejszych miejsc kultu religijnego Rzeczypospolitej¹¹. W XVIII w. rola Krakowa jako ośrodka życia religijnego uległa nawet wzmocnieniu¹² – miasta szczytającego się wielką liczbą świątyń, kryjących relikwie świętych i czczonych wizerunków, ściągającym rzesze pielgrzymów¹³. Służbę bożą tak dla miejscowych, jak i przyjezdnych zapewniali liczni duchowni: diecezjalni i zakonnicy, mogący sprawować ją przy równie licznych ołtarzach, znajdujących się w katedrze¹⁴ i innych kościołach. Liczba tych ostatnich w XVIII w. wzrosła do ponad sześćdziesięciu¹⁵. Mozolnie odbudowywane ze zniszczeń wojennych, przebudowywane stare oraz nowe – wznoszone od fundamentów, kontrastowały z podupadłą, a nierzadko nawet zrujnowaną zabudową mieszczańską¹⁶. W czasach saskich dalszy rozwój architektury sakralnej i rozkwit budownictwa rezydencjonalnego, przy coraz większej zapaści zabudowy komunalnej¹⁷, był charakterystyczny dla większości miast Rzeczypospolitej¹⁸.

Ówczesna architektura sakralna zadziwiać mogła nie tylko ilością i skalą, ale też nierzadko klasą artystyczną, zwłaszcza w przypadku świątyń zakonnych. W Krakowie większość z nich powstała jeszcze w XVII stuleciu oraz pierwszych dziesięcioleciach następnego. W latach 40. XVIII w. tempo budowlane już osłabło. Wykańczano jeszcze niektóre, rozpoczęte wcześniej kościoły: pijarów (1714–1759), paulinów na Skalce (1733–1749). W całości wzniesiono kościół trynitarzy na Kazimierzu (1741, 1752–1758)¹⁹. Od czasu natomiast ukończenia fasady świątyni pijarów, czyli początku lat 60. XVIII w., w architekturze sakralnej zapanował zastój²⁰. Jak można sądzić, Kraków w tym czasie został już dostatecznie nasycony obiektami sakralnymi. W omawianym okresie przede wszystkim tworzono nowe i niezwykle bogate wyposażenia kościołów, zarówno nowych, jak i starszych, w tym średniowiecznych. Zjawisko to będzie miało istotne znaczenie dla rozwoju i charakteru rzeźby krakowskiej XVIII w. Miało to oczywiście zasadniczy

wpływ na jej tematykę i przeznaczenie. W XVIII w. w Krakowie zdecydowanie przeważała rzeźba sakralna służąca wyposażeniu wnętrz kościelnych, rzeźba świecka miała najczęściej charakter dekoracji fasad i wnętrz pałaców oraz rzadziej kamienic krakowskich.

Wraz z liczbą kościołów i kaplic rosła liczba zgromadzeń zakonnych i klasztorów, z którymi najczęściej związane były nowe świątynie²¹. W ten sposób Kościół katolicki odgrywał niezwykle znaczącą rolę w obrazie XVII- i XVIII-wiecznego Krakowa, zaliczając się także do największych właścicieli nieruchomości w mieście. Warto zaznaczyć, że jeszcze w połowie XVII w. ponad połowa krakowskich nieruchomości należała do mieszczan i rady miejskiej, ale już znaczna część – 26%, było własnością kościelną, a około 14,5% – szlachecką²². Proces kurczenia się własności mieszczańskiej postępował w dalszych dziesięcioleciach i miał ogromny wpływ na ustalenie się kręgu fundatorów sztuki w XVIII w. Po wojnach szwedzkich, w 1667 r., własność Kościoła na terenie właściwego Krakowa wynosiła już 55%²³ i stale się powiększała. W roku 1733 na 522 posesji w obrębie murów miejskich Krakowa, 118 należało do duchowieństwa²⁴. Znamiennym dla Krakowa zjawiskiem był również wzrost własności szlacheckiej, nasilający się od początku XVIII w.²⁵ Z kolei przedmieścia zdominowane były przez mnożące się jurydyki, głównie szlacheckie²⁶.

Bogate duchowieństwo miało w Krakowie bardzo silną pozycję społeczną²⁷. Biskupi krakowscy od epoki odrodzenia znani byli jako znamienici fundatorzy sztuki. Dysponowali znacznym majątkiem dzięki wielkiemu dobrom ziemskiemu, na które składały się miasta, zamki, liczne wsie i całe księstwo siewierskie. Ich styl życia i działania na polu sztuki naśladowali inni przedstawiciele wyższego kleru, przede wszystkim członkowie kapituły katedralnej, do której zaliczano także opatów podkrakowskich klasztorów – benedyktynów w Tyńcu, cystersów w Mogile i prepozyta bożogrobców w Miechowie. Znacznymi funduszami dysponowali także kanonicy krakowskich kolegiat: św. Floriana, Wszystkich Świętych i św. Anny.

Do niedawna panowało przekonanie, że barok krakowski był stylem prawie wyłącznie kościelnym²⁸. Jak jednak dowodzą najnowsze badania, sztuka świecka, zwłaszcza architektura rezydencjonalna, wciąż od-

¹¹ Bogucka 1996: 73–77.

¹² *Dzieje Krakowa* 1984: 491–508; Gierowski 1984: 19–20; Komorowski, Follprecht 2007: 264.

¹³ Pruszczyk 1745; Kracik 1984.

¹⁴ *Ibidem*: 65.

¹⁵ Szacunkowe obliczenie w obrębie nowożytnego zespołu miejskiego Krakowa na podstawie: Rożek, Gondkova 2003.

¹⁶ Liczne przykłady opisów z 2 poł. XVII i z XVIII w., określających poszczególne posesje jako ruiny lub „pustki”, podał Adam Chmiel, np. Chmiel 1932: 61, 70, 102, 139; Komorowski, Follprecht 2007: 264–265.

¹⁷ *Ibidem*: 266.

¹⁸ Bogucka, Samsonowicz 1986: 510–511.

¹⁹ Malkiewicz 2000; Malkiewicz 2003; Komorowski, Follprecht 2007.

²⁰ *Ibidem*: 284.

²¹ *Dzieje Krakowa* 1984: 496–508.

²² Follprecht 2001: 13.

²³ Niwiński 1938: 559.

²⁴ Komorowski, Follprecht 2007: 267; Przyboś 1984: 77–79.

²⁵ Niwiński 1938: 559; Komorowski 2002 b: 221–226, przyp. 18.

²⁶ *Dzieje Krakowa* 1984: 192–198, 566–567.

²⁷ *Ibidem*: 262–285, 491–507.

²⁸ Dobrowolski 1978: 396.

grywała w tej epoce w Krakowie niemałą rolę²⁹. Późniejsze zniszczenia oraz niedostateczny stan badań sprawiły, że została zapomniana³⁰, a pierwotne proporcje pomiędzy sztuką świecką a sakralną zachwiane. Najwięcej nowych pałaców powstało w latach 1709–1756, czyli paradoksalnie w czasie największej zapaści miasta, oraz w czwartej ćwierci XVIII w. Jednak tylko niektóre z nich, największe i należące do magnatów, uzyskiwały okazalsze i bardziej zaawansowane formy stylowe. Pozostałe – siedziby średniej szlachty – nie różniły się zbyt od kamienic patrycjuszowskich czy mieszczańskich³¹. Wiadomo, że krakowskie rezydencje magnackie miały bogate wyposażenie, w tym rzeźbiarskie. Jak pisał Waldemar Komorowski: „wśród wielkich sal piętra kamienicy Pod Blachą (Rynek Główny 29) istniały «gabinety», wyposażone w marmurowe kominki i ozdobione «portretami sztukatorską robotą», a w jednym z pokoiów pałacu Morsztyna (Rynek Główny 21), według opisu z roku 1761, znajdowały się «osóbki 4 gipsowe nad komin-kiem»”. Niestety, z zespołów tych, częściowo zresztą tylko wzmiankowanych w archiwaliach, ocalały zaledwie nieliczne³². Ważniejsze z nich omówione zostaną w niniejszej pracy. Przepadły także rzeźby, jakie mogły znajdować się w pałacach biskupów krakowskich: przy ul. Franciszkańskiej i na Białym Prądniku. W pierwszym z nich w połowie XVIII w. znajdowały się wnętrza zdobione stiukami: kaplica z sufitem, na którym widniał Baranek (najpewniej herb bpa A. Za-luskiego) oraz pokój wyłożony marmurem³³. Podobny wystrój miała zapewne rezydencja białoprądnicka, której inwentarz z 1759 r. wymienia na przykład „oł-tarz snycerską robotą wystawiony nowo z Xcia Jmci-a Za-luskiego in A. 1749”³⁴.

Obecnie rzeźba krakowska omawianego okresu to przede wszystkim rzeźba kościelna, która pomimo strat, prezentuje się wciąż okazale i reprezentowana jest przez liczne zabytki. Natomiast rzeźba świecka Krakowa z tego czasu zachowała się w stanie szczątkowym i jak się wydaje, także pierwotnie nie dorównywała, przynajmniej liczebnie, sakralnej. Jednak zarówno sama liczba, jak i zapewne także okazałość krakowskich rezydencji w XVIII stuleciu, były nieporównywalne z mnogością i wspaniałością XVIII-wiecznych pałaców Warszawy.

Powyższa sytuacja znajduje odzwierciedlenie w niniejszej pracy. Zaprezentowany w niej dorobek rzeźby krakowskiej omawianego okresu, ukazuje jej reprezentatywny, choć zapewne niekompletny obraz,

dający pojęcie o skali, funkcji oraz wartościach artystycznych.

Prawdziwy rozkwit XVIII-wiecznej rzeźby krakowskiej przypadł na lata około 1740–1780. W tym czasie powstało kilka kompletnych wyposażeń kościelnych, wiele starych modernizowano i „upiększono” zgodnie z nową modą. Do Krakowa przybywali obcy rzeźbiarze, przede wszystkim z Austrii, południowych Niemiec, Moraw i Czech, którzy znaleźli tutaj bardzo dogodne warunki i dużą liczbę zleceń. Niestety, postępujące zubożenie i wyniszczenie miasta oraz rozbiory Rzeczypospolitej położyły kres tej korzystnej sytuacji. Według Bąkowskiego, w latach 1787–1790 z Krakowa wywędrowało 1152 rzemieślników³⁵. Pogarszająca się sytuacja społeczno-gospodarcza nie sprzyjała rozwojowi sztuki. Około 1790 r. środowisko rzeźbiarskie Krakowa w większości uległo rozproszению i *de facto* przestało istnieć.

Niezwykle trudno dziś określić dokładną liczbę rzeźb, które powstały w ośrodku krakowskim w drugiej połowie XVIII w. Uniemożliwiają to zniszczenia zabytków z tamtego czasu, głównie wyposażenia wnętrz kościelnych. W większości były to dzieła drewniane, a więc mniej trwałe, narażone na zagładę przez ogień i robactwo. Poza tym zmieniały się mody oraz poglądy estetyczne i konserwatorskie, które nie zawsze sprzyjały zachowaniu dzieł epok minionych. Zwłaszcza w wieku XIX negatywnie odnoszono się do sztuki XVIII stulecia, traktując barok jako „styl zepsuty”, który chętnie usuwano z wnętrz kościelnych³⁶. Wiele spustoszeń wśród zabytków wyrządziły kolejno: akcja kasacji niektórych świątyń księcia prymasa Michała Poniatowskiego, polityka zaborczych władz austriackich, wreszcie działalność porządkowa senatu Wolnego Miasta Krakowa³⁷, w których wyniku na przełomie XVIII i XIX w. zburzono doszczętnie ponad dwadzieścia kościołów. Wyposażenie tych świątyń uległo rozproszению lub całkowitej zagładzie³⁸.

W XIX i na początku XX w. bezpowrotnie zniszczono znaczną część XVIII-wiecznej krakowskiej rzeźby i małej architektury³⁹. Materiały archiwalne i ikonograficzne na ten temat wprowadzić nie są zbyt obfite, niemniej ich wnikliwa analiza pozwala na nowe odkrycia i wnioski. Znaczne zmiany nastąpiły w kościołach: augustianów, dominikanów, karmelitów na Piasku, bernardynów, w katedrze na Wa-

²⁹ Komorowski 2002 a: 37–70.

³⁰ *Ibidem*: 36–37.

³¹ Komorowski 2002 b: 226–228.

³² Komorowski 2002 a: 60.

³³ Rożek 1974 b: 33–34.

³⁴ Sobala 2009: 62, przyp. 144.

³⁵ Bąkowski 1903: 122.

³⁶ Szerzej na temat negatywnego postrzegania baroku oraz następstwach takiego stosunku: Frycz 1975: 164, 179, 191, 195; Balus, Krasny 2007.

³⁷ Chotkowski 1981; Rederowa 1958; Borowiejska-Birkenmajerowa, Demel 1963.

³⁸ O nieistniejących kościołach krakowskich pisał: Rożek 1974 a; Rożek 1983: 95–120.

³⁹ Częściowo tematykę tę poruszyła Brzezina 2009.

welu oraz w kościele cystersów w Mogile. Znacznie trudniej odtworzyć XVIII-wieczny wygląd wnętrza tych kościołów, które całkowicie zburzono – m.in. św. Szczepana, św. Jakuba i Wszystkich Świętych. O ich wyposażeniu rzeźbiarskim wiadomo niewiele.

Najlepiej zachowany zespół rzeźby krakowskiej z drugiej połowy XVIII w. znajduje się we wnętrzu kościoła Bożego Ciała (il. 21). Wspaniałe wyposażenie ocalało w doskonałym stanie w kościele paulinów na Skałce, w którym od lat 40. do 80. XVIII w. pracowało kilku dobrej klasy rzeźbiarzy. Niezwykle bogate wyposażenie, w znacznej części także XVIII-wieczne, miała inna krakowska świątynia – kościół augustianów. Niestety w 1796 r., po zajęciu Krakowa przez Austriaków kościół został przejęty na magazyny wojskowe, a w latach 1802–1814 użytkowany jako skład siana i słomy. W 1814 r. kościół i klasztor wprawdzie zwrócono konwentowi, który przeprowadził drobne prace remontowe, ale stan kościoła był tak zły, że w 1827 r. zdecydowano o jego zburzeniu. Decyzję tę na szczęście rok później cofnięto. Do początku XX w. trwały prace renowacyjne, które nadały kościołowi dzisiejszy wygląd⁴⁰. Kościół i klasztor jednak w większości zostały ogołocone z XVIII-wiecznego wyposażenia.

Zachowało się niewiele przekazów na temat wnętrza kościoła św. Katarzyny i klasztoru augustianów w XVIII w. Najważniejszy jest inwentarz z lat 1781–1790, który jednak nie opisuje precyzyjnie wszystkich elementów wyposażenia⁴¹, ale wymienia poszczególne ołtarze, ich wezwania i sytuowanie. Na jego podstawie wiadomo, że oprócz ołtarza głównego, wewnątrz kościoła zdołało 14 ołtarzy rozmieszczonych w nawach bocznych i przy filarach, ambona oraz dwa chóry organowe. W kaplicy św. Moniki były dwa ołtarze, a znaczna część ołtarzy znajdowała się na krużgankach i w kaplicach do nich przylegających: trzy w kaplicy św. Doroty, jeden w kaplicy Izajasza Bonera, pięć w obejściu krużganków. Opisy inwentarzowe jednak bardzo ogólnie określają wygląd poszczególnych ołtarzy. Brak szczegółowych zapisów w księgach rachunkowych nie pozwala także sprecyzować czasu powstania oraz autorów bogatego wyposażenia. Nie odnaleziono dotąd żadnych przekazów ikonograficznych, na podstawie których możliwe byłoby przeprowadzenie analizy stylowej ołtarzy i rzeźb tego zespołu.

Bardzo bogate, w znacznej części XVIII-wieczne wyposażenie miał kościół dominikanów⁴². Spłonęło



23. B.T. Stachowicz, *Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie*, przed 1850

ono w czasie wielkiego pożaru Krakowa w 1850 r. Jak wiadomo ze źródeł archiwalnych, w drugiej połowie XVIII w. zakon krakowskich dominikanów przeprowadził dwa ważne przedsięwzięcia artystyczne we wnętrzu kościoła: w latach 1765–1767 rzeźbiarz Jan Feeg wykonał strukturę organów, a następnie na posiedzeniu rady klasztornej 27 grudnia 1780 r. zapadła uchwała, aby dotychczasowe ołtarze boczne stoczone przez kornika wymienić, sporządzając na ich miejsce nowe⁴³. Z inwentarza z 1820 r. wynika, że wszystkich ołtarzy bocznych w kościele było kilkanaście. Poza tym ołtarze zdobiły wszystkie kaplice, a przy filarach w nawie głównej ustawione były dużych rozmiarów figury świętych⁴⁴.

Istnieje kilka źródeł informacji na temat ich wyglądu – opisy inwentarzowe z 1820 r., obrazy przedstawiające wnętrze kościoła dominikanów przed pożarem autorstwa Teodora Baltasara Stachowicza z 1850 r. (il. 22–23) i Marcina Zaleskiego (il. 24) oraz dokładny rysunek kościoła dominikanów, wykonany przez Jana Stróżeckiego, który przedstawia przekroje boczne (il. 25).

W wyniku niefachowo przeprowadzonych, niszczących XIX- i XX-wiecznych „restauracji”, znacznie ucierpiało także wyposażenie kościoła karmelitów na Piasku. Spośród 12 ołtarzy znajdujących

⁴⁰ KZSP, t. 4, cz. 4, 1987: 100.

⁴¹ Aneks 5.

⁴² W październiku 2010 r., w ramach konferencji poświęconej historii kościoła i klasztoru dominikanów, autorka wygłosiła referat na temat XVIII-wiecznego wyposażenia kościoła. Artykuł na ten temat ukaże się w materiałach z sesji.

⁴³ Świętochowski 1980: 104, przyp. 25.

⁴⁴ Aneks 6.



24. Malarz nieokreślony (kopia z M. Zaleskiego),
Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie, przed 1850



26. Kraków, kościół karmelitów na Piasku.
Wnętrze prezbiterium w czasie remontu w latach 30. XX w.



25. J. Stróżecki, Przekrój kościoła dominikanów w Krakowie,
przed 1850

się w XVIII w. w nawach kościoła, do dziś zachowało się zaledwie 7⁴⁵. Nie zachowała się żadna fachowa dokumentacja konserwatorska, wobec czego przebieg owych fatalnych „renowacji” znany jest przede wszystkim z informacji prasowych oraz kilku fotografii (il. 26).

⁴⁵ Problematyka ta została szczegółowo omówiona w: Detloff A. 2003: 123–138.

Bardzo podobna sytuacja miała miejsce w świątyni bernardynów, gdzie także ma się obecnie do czynienia z wystrojem znacznie przekształconym, a częściowo zniszczonym. Do dawnej świetności przywraca go, na ile to możliwe, trwająca w kościele renowacja wnętrza i wyposażenia.

Na obecnie zachowane, XVIII-wieczne wyposażenie kościoła bernardynów, składa się ołtarz główny i dziesięć ołtarzy w nawie głównej oraz nawach i kaplicach bocznych. Poza wymienionymi zachowały się jeszcze trzy ołtarze z XVII w. – dwa w ramionach transeptu i jeden w nawie południowej oraz marmurowy ołtarz w kaplicy bł. Szymona z Lipnicy. Łącznie znajduje się więc 16 ołtarzy z czasów nowożytnych. Natomiast inwentarz kościoła z 1821 r. wymienia 22 ołtarze⁴⁶, tak więc 6 ołtarzy zostało prawdopodobnie usuniętych. Niestety, inwentarz lapidarnie opisuje wygląd i sytuację poszczególnych ołtarzy. Ich wezwania i wygląd mogą pozostawać jedynie w sferze domysłów.

Na podstawie opisów inwentarzowych oraz zachowanych kontraktów z malarzami wiadomo, że duża część ołtarzy miała strukturę architektoniczną malowaną na niebiesko, czerwono lub zielono, elementy rzeźbiarskie zaś i kolumny były złożone.

⁴⁶ Aneks 7.



27. Kraków, kościół bernardynów. Wnętrze nawy głównej i prezbiterium przed restauracją w latach 20. XX w.

Najbardziej drastyczne zmiany w wystroju wnętrza zaszły w wieku XX. Wiele rzeźb było uszkodzonych, a niektóre elementy po prostu spróchniały, podjęto więc decyzję o kompleksowej restauracji, która okazała się jednym z najbardziej fatalnych przedsięwzięć w dziejach konserwacji nowożytniej rzeźby krakowskiej. Niestety, przeprowadzone wówczas zabiegi nie mają żadnej dokumentacji pisemnej lub fotograficznej. Informacje o niej pochodzą głównie z ówczesnych wypowiedzi prasowych i oczywiście porównania stanu obecnego z fotografiami sprzed fatalnego remontu. W 1928 r. ukazał się krótki artykuł Franciszka Kleina na temat restauracji kościoła przeprowadzonej w latach 1926–1927 przez Ludwika Wojtyczkę i Zygmunta Gawlika. Wprowadzono wtedy duże zmiany w wyglądzie ołtarza głównego, w którym, jak napisał autor artykułu, „Usunięto wtedy dwie rzeźby stojące u dołu kolumn, a te ostatnie pozbawiono tak charakterystycznej dla epoki rokoka dekoracji lustrzanej. Kolumny pierwotnie miały kształt walców (a nie jak dzisiaj spirali) i były wyłożone lustrzanymi tafelkami [...]. Smutne dokumenty ostatniej restauracji odnaleźć można w składach gospodarczych klasztoru, w jego sieniach i na strychu kościelnym. Są wyrzucone rzeźby i obrazy, częściowo z ołtarzy, częściowo ze stall, zastąpione obecnie nowymi, artystycznie bezwartościowymi”⁴⁷.

⁴⁷ Klein 1928.



33. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Wnętrze przed restauracją w latach 1906–1919

Pierwotny wygląd ołtarza głównego i ołtarzy przytęczowych jest znany dzięki zdjęciom Amalii Krieger z 1925 r., z których jedno ukazuje widok od strony chóru na nawę główną i prezbiterium (il. 27), a drugie prawą stronę ołtarza głównego (il. 28). Bardzo dobrze widoczne są na nich pierwotne lustrzane kolumny w ołtarzu głównym.

Obecne, zniekształcone opisanymi powyżej pracami wyposażenie kościoła bernardynów na szczęście nadal prezentuje się wyjątkowo okazale, a jego pierwotna koncepcja rysuje się wciąż wyraziście. Nadal punktem kulminacyjnym wnętrza pozostaje ołtarz główny, do którego prowadzą kulisy w postaci ołtarzy bocznych i przytęczowych. Oczywiście przeprowadzone zmiany drastycznie wpłynęły na wygląd wnętrza. Pierwotne lustrzane kolumny nadawały ołtarzowi głównemu lekkości i świetlistości, obecne są zbyt ciężkie i przytłaczające. W trakcie przeprowadzanej teraz restauracji, przywrócono ołtarzom pierwotną kolorystykę – niebiesko-srebrną, laserunkową⁴⁸ (il. 29–30).

Do czasów współczesnych nie przetrwała także *in situ* znaczna część XVIII-wiecznego wyposażenia rzeźbiarskiego katedry na Wawelu. Szereg rzeźb drewnianych usunięto w czasie „restauracji” katedry

⁴⁸ W chwili oddania książki do druku był już odnowiony ołtarz główny, ołtarze przytęczowe oraz ołtarz św. Anny w kaplicy przy prezbiterium. Pozostaje tylko żałować, że nie zdecydowano się na odtworzenie lustrzanych kolumn.



34. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Wnętrze przed usunięciem ołtarza głównego w latach 1945–1946



35. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Wnętrze nawy ptn. przed restauracją w latach 1906–1919

na przełomie XIX i XX w. Na XVIII-wieczną snycerską dekorację katedry składały się rzeźby umieszczone w nawach bocznych korpusu, ramionach transeptu i w ambicie oraz pojedyncze rzeźby we wnętrzach kaplic bocznych. Drewniane rzeźby zdobiły przyczółki w zwieńczeniach portali prowadzących do kaplic oraz ołtarze we wschodnim ramieniu ambitu.

Informacji na temat liczby wykonanych w XVIII w. rzeźb dostarcza przede wszystkim *Inwentarz zabytków i różnych przedmiotów dotyczących restauracji katedry na Wawelu*. Inwentarz ten zawiera wykaz 35 rzeźb drewnianych usuniętych przed 1900 r. z katedry podczas restauracji prowadzonej przez Sławomira Odrzywolskiego w latach 1895–1904. Na temat sposobu rozmieszczenia figur w katedrze informują liczne przekazy ikonograficzne, przede wszystkim dwa obrazy Saturnina Świerzyńskiego (il. 31–32).

Wstępne omówienie i rozpoznania zespołu zachowanych figur dokonał Jerzy Żmudziński⁴⁹.

W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego i Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego doliczył się on łącznie dwudziestu sześciu rzeźb średnich i dużych rozmiarów (Muzeum Archidiecezji Krakowskiej – 11; Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego – 15). Pocho-dzenie tych figur z katedry wawelskiej w zasadzie nie budzi wątpliwości, choć w Muzeum UJ opiera się wyłącznie na tradycji ustnej.

Przykładem niszczycielskich skutków purystycznych restauracji XX stulecia są również dzieje XVIII-wiecznego wyposażenia kościoła cystersów w Mogile⁵⁰. XVIII-wieczny wygląd kościoła można przynajmniej częściowo odtworzyć na podstawie szczątkowo zachowanych źródeł i ikonografii. Najcenniejszymi przekazami ikonograficznymi wyglądu ołtarzy są zdjęcia z początku XX w., ukazujące wnętrze kościoła przed pracami restauracyjnymi (il. 33–35). W 1917 r. rozpoczęto kompleksowe prace konserwatorskie, które miały na celu przywrócić

⁴⁹ Żmudziński 1999: 131–148. Autorka serdecznie dziękuje za udostępnienie zdjęć nie publikowanych w artykule. Umożliwiło to przeprowadzenie własnej analizy stylu zachowanego zespołu rzeźb przechowywanych w niedostępnych magazynach muzealnych. Niestety, poza trzema figurami eksponowanymi

w Muzeum Archidiecezjalnym, mimo podejmowanych wysiłków – nie udało się zobaczyć pozostałych kilkunastu figur pilnie strzeżonych przez dyrektorów obu muzeów.

⁵⁰ Dettloff P. 1998: 63–82.



36. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Ołtarz św. Antoniego. Stan przed 1948 r.



37. Kraków, d. kościół św. Norberta. Ołtarz główny

kościółowi pierwotny, średniowieczny charakter. Jako pierwsze restaurowano barokowe stalle dokonując ich częściowej rekompozycji i przestawienia. Stalle z nawy głównej usunięto i przeniesiono do północnego ramienia transeptu oraz do prezbiterium. Wówczas także z korpusu nawowego usunięto rokokowe ołtarze boczne, stojące przy filarach międzynawowych. Niedługo po II wojnie światowej przystąpiono do kolejnej restauracji kościoła. Podjęte wtedy działania miały największy zakres z dotychczasowych prac i nadały kościołowi, zwłaszcza jego wnętrzu, obecny wygląd. Głównym dążeniem było przywrócenie romańskiej świątyni jej średniowiecznego wyglądu i w związku z tym zdecydowano się na usunięcie barokowego ołtarza głównego, który, zdaniem komisji, odznaczał się niekorzystnie⁵¹. Wielką nastawę ołtarza przeniesiono do kościoła parafialnego w Falkowie koło Opoczna, gdzie strawił ją pożar w 1982 r.⁵² W 1948 r. postanowiono także usunąć

ołtarz św. Antoniego z południowego ramienia transeptu (il. 36), który przeniesiono do kościoła salejczyków św. Norberta w Krakowie (il. 37)⁵³. Po oddaniu świątyni Kościołowi greckokatolickiemu w latach 90. XX w., ołtarz przeniesiono do Tokarni, gdzie został ustawiony w nowym kościele.

Powyższy przegląd uzmysławia zakres strat w rzeźbie krakowskiej XVIII w. Liczba zachowanego materiału zabytkowego, na szczęście nadal znaczna, została w ubiegłych stuleciach skutecznie pomniejszona w wyniku zniszczeń, kasat, pożarów, a nierzadko także świadomego działania ówczesnych restauratorów i konserwatorów. Jak wynika z przytoczonych tutaj badań, można w dużej mierze odtworzyć stan wielu nieistniejących lub pomniejszonych zespołów, jednak szczegółowa analiza rzeźb najczęściej już nie jest możliwa. Niewątpliwie jednak dzieł tych nie można pominąć w opracowaniu plastyki Krakowa tego czasu.

⁵¹ Zasłanian mianowicie XIV-wieczne okna oraz odkryte malowidła renesansowe ściany wschodniej.

⁵² Z pierwotnego ołtarza zachowały się jedynie fragmenty – dwie rzeźby Ojców Kościoła i płaskorzeźba Wniebowzięcia w Falkowie oraz dwie figury z górnej kondygnacji ołtarza,

przechowywane do dziś w kaplicy północnej przy prezbiterium w Mogiła.

⁵³ KZSP, t. 4, cz. 3, 1978: 62.

III.

Środowisko i warsztat krakowskich rzeźbiarzy w drugiej połowie XVIII w.



Warsztat barokowego rzeźbiarza od wielu lat budzi żywe zainteresowanie badaczy. Nieustannie też wzrasta liczba poświęconych mu publikacji. Dotyczą one jednak przede wszystkim środkowo-zachodniej, niemieckojęzycznej części Europy. Nawet artykuł Konstantego Kalinowskiego na temat warsztatu barokowego rzeźbiarza opiera się głównie na znajomości sytuacji tamtych terenów¹. W odniesieniu do XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej stosunkowo najlepiej znana jest sytuacja ośrodka warszawskiego, zdominowanego jednak przez mecenat królewski, a także, dzięki badaniom Jana K. Ostrowskiego, ośrodka lwowskiego². Niestety, wiedza na temat sytuacji rzeźbiarzy w Krakowie w XVIII w. jest znikoma. Niedawno ukazały się dwa niewielkie komunikaty Anny Przebindowskiej-Ledworuch dotyczące cechu stolarzy i Antoniego Frączkiewicza, które rzucają nieco światła na sposób działania warsztatów krakowskich, jednak zawierają one tylko pojedyncze, wrywkowe informacje³.

Na podstawie żmudnie zbieranych, choć nielicznych wzmianek archiwalnych na ten temat można jednak pokusić się o próbę scharakteryzowania warsztatu krakowskiego rzeźbiarza XVIII w. Punktem odniesienia dla tych rozważań będzie krótkie usystematyzowanie ogólnej wiedzy na temat warsztatu barokowego rzeźbiarza, która posłuży jako materiał porównawczy.

W XVIII w. rzeźbiarze byli uważani za rzemieślników i w związku z tym należeli do cechów. Cech dbał o odpowiednią liczbę warsztatów w danej miejscowości, określał liczbę uczniów i czeladników, czynił starania o sprawiedliwy podział zleceń i walczył z „przeszkodnikami” i partaczami, którzy próbowa-

li działać poza organizacją cechową. W większości miast Środkowej Europy istniały odrębne cechy rzeźbiarskie. Cech poza dbaniem o interesy swych członków narzucał też pewne prawa, obowiązki, a nawet system edukacji i nauki rzemiosła.

Pierwszym etapem kształcenia barokowego rzeźbiarza był trwający około sześciu lat staż uczniowski w warsztacie mistrza⁴. Naukę podejmowali chłopcy najczęściej w wieku dziesięciu lat. W pierwszym okresie, trwającym 5–6 lat, uczniowie doskonalili się głównie w rysunku, kopiując ryciny, rysunki i rzeźby (rzadziej rysowano z żywego modelu), które znajdowały się w warsztacie. Wykonywali także różne czynności pomocnicze, poznając narzędzia rzeźbiarskie oraz właściwości materiałów. Uczeń był stopniowo wtajemniczany w zagadnienia techniczne i kompozycyjne, by wkrótce zacząć rzeźbić według modelu mistrza. Po zakończeniu praktyki uczeń zdobywał status czeladnika i jego obowiązkiem było odbycie kilkuletniej, zazwyczaj dwu- lub trzyletniej, wędrowni czeladniczej. Wędrowni ta najczęściej kończyła się przed trzydziestym rokiem życia. W czasie jej trwania czeladnik szukał zatrudnienia w różnych obcych warsztatach, aby doskonalić swe umiejętności. Gromadził także własny zbiór grafik, rysunków, szkiców i notatek, który później wykorzystywał w dojrzałej twórczości jako „skarbczyk” form i motywów. Długość wędrowni czeladniczej bywała różna, o czym świadczyć może przykład szwabskiego rzeźbiarza Franciszka Ferdynanda Ertingera, który przez co najmniej siedem lat podróżował przez Szwabię, Bawarię, Austrię, Czechy i Śląsk, zatrzymując się w kilkudziesięciu miejscowościach. W żadnej jednak miejscowości nie podejmował pracy dłużej niż przez dwa tygodnie, bowiem taki czas nie podlegał opłatom cechowym. Bardzo cenne są jego notatki na temat innych

¹ Kalinowski 1995.

² Ostrowski 1994.

³ Przebindowska-Ledworuch 2001a; Przebindowska-Ledworuch 2001b.

⁴ Informacje za: Kalinowski 1995: 103–140; *Studien zur Werkstattpraxis* 1992.

spotykanych rzeźbiarzy (np. Davida Heela). W czasie pobytu w Styrii zetknął się z rzeźbiarzami wędrownymi pochodzącymi ze Szwabii, Szwajcarii, Styrii, Wiednia, Ołomuńca, Śląska, Alzacji i Danii⁵. Świadczy to o wielkiej różnorodności wędrowek ówczesnych rzeźbiarzy. Jan K. Ostrowski dostrzegł jednak dwie rysujące się prawidłowości. Czeladnicy trzymali się przede wszystkim terenów, na których przeważała wyznawana przez nich religia, a kierunkiem ich podążania był najczęściej wschód, który nie dysponował tyloma wykwalifikowanymi rzemieślnikami, co zachodnia część Europy i znacznie łatwiej było o zatrudnienie. Jeśli zaistniały korzystne ku temu warunki, czeladnicy na stałe pozostawali w danej miejscowości i nie wracali już do rodzimych ośrodków. Niekiedy wiązało się to z poślubieniem wdowy po zmarłym mistrzu i tym samym wejściem w posiadanie warsztatu, wykupieniem koncesji lub znalezieniem hojnego mecenasa. Czasami jednak po ukończeniu wędrowki czeladnik powracał do rodzimego warsztatu. Do zakończenia pełnej edukacji potrzebował jeszcze roku praktyki oraz złożenia egzaminu mistrzowskiego. Samodzielnym artystą stawał się więc zwykle dopiero między 25 a 30 rokiem życia. Nie każdy czeladnik uzyskiwał status mistrza. Uzależnione to było od posiadania własnego warsztatu i prawa miejskiego. Oczywiście ułatwioną sytuację mieli synowie mistrza lub czeladnicy, którym udało się „wżenić” w rodzinę mistrza – poślubiając jego córkę lub wdowę po nim. Czasami rzeźbiarz mógł też zostać świeckim bratem zakonnym, jednak wtedy pracował niemal wyłącznie na zlecenie swojego zgromadzenia⁶.

Zupełnie inny rodzaj wykształcenia dawała rzeźbiarzom akademia. Artyści środkowoeuropejscy kształcili się przede wszystkim w Akademii Wiedeńskiej. Jeśli chodzi o wykształcenie techniczne, to Akademia nie wychodziła w zasadzie poza poziom warsztatu, dawała jednak znacznie większe możliwości w zakresie studiów anatomicznych, wzorów kompozycyjnych, podstaw teoretycznych, znajomości wzorców antycznych oraz zapoznania z nowymi prądami artystycznymi. Zasygnalizowany tutaj system wykształcenia akademickiego bezpośrednio nie ma jednak zbyt dużego znaczenia dla rozważań dotyczących rzeźby krakowskiej⁷.

Przedstawiona tutaj krótka charakterystyka sposobu działania warsztatu barokowego rzeźbiarza z terenów Europy Środkowej prezentuje sytuację „idealną”, która w polskich warunkach ulegała znacznym modyfikacjom.

Sprawą podstawową, którą należy zasygnalizować na wstępie rozważań na temat warsztatu krakowskiego rzeźbiarza w XVIII w., jest fakt, że w Krakowie nigdy nie istniał osobny cech rzeźbiarzy. Klemens Bąkowski, autor opracowania dawnych cechów krakowskich, nie wspomina o cechu rzeźbiarzy lub snycerzy⁸. Z kolei Teresa Gołębowa stwierdziła, że snycerze krakowscy w średniowieczu należeli do wspólnego cechu z malarzami i pozłotnikami, potem z koltrzyniarzami, następnie nie należeli do żadnego cechu, a od XVIII w. zaliczano ich do przedstawicieli *artes liberales*⁹. Tezy badaczki, stawiane dość ogólnikowo, w dużej mierze są trafne. Potwierdzenie tego znaleźć można w źródłach archiwalnych. Notatka w archiwum paulinów na Skałce, dotycząca prac Wojciecha Rojowskiego, określa go jako „Magistra Kunsztu wolnego snycerskiego”¹⁰. W tekstach umów są także dowody, że rzeźbiarze krakowscy nie podlegali żadnemu prawu cechowemu. W kontrakcie z Mateuszem Szepsem z 1777 r. norbertanki zapisały: „Ostrzega zaś sobie wszelki zawód, w przypadku którego poddaie się rzeczony P. Szeysb Sądowi Ratusznemu”¹¹. Podobnie było w przypadku paulinów, którzy w umowie z Wojciechem Rojowskim z 1751 r. zastrzeżli: „In casum zaś jakiegokolwiek w pomienionych robotach defektu, lub też niedotrzymania tego kontraktu odwoływa się Fabryka Skałeczna do Sądu i Jurysdykcji, której podlega pomieniony J.P. Roiewski”¹². Krakowscy rzeźbiarze podlegali więc sądom odpowiednim dla ich miejsca zamieszkania. Na tle ówczesnego systemu organizacji przedstawicieli profesji rzeźbiarskiej w Europie Środkowej, sytuacja w środowisku krakowskim jest wyjątkowa. Pewnych podobieństw dostarcza tutaj sytuacja kilku rzeźbiarzy lwowskich, którym w 1764 r. udało się, jako przedstawicielom *artes liberales*, uzyskać prawo noszenia szpad i szabel oraz wyłączenia spod jurysdykcji cechowej¹³. W Krakowie musiało być podobnie – przytoczone przekazy źródłowe pochodzą z drugiej połowy XVIII w.¹⁴

Znaczna część krakowskich rzeźbiarzy trudniła się także stolarką, co prowadziło do konfliktów ze stolarzami należącymi do cechu. W Archiwum Państwowym

⁸ Bąkowski 1903.

⁹ Gołębowa 1952: 36.

¹⁰ Aneks 26.

¹¹ Aneks 52.

¹² Aneks 26.

¹³ Gębarowicz 1986: 16–17.

¹⁴ W Archiwum Państwowym w Krakowie zachował się skromny i przypadkowy zespół akt, które określone są w katalogu archiwum jako *Akta cechu snycerzy* (sygn. 3186). Nazwa ta jednak została nadana wtórnie, a dokumenty włożono do jednej teczki wspólnie z aktami cechów: hafciarzy, kurniczek, masłarek, modniarek, organmistrzów, studniarzy, świeczarzy i in. Akta „cechu snycerzy” zawierają trzy pisma o charakterze prawnym (aneks 8, aneks 56, aneks 58).

⁵ Ertinger 1907; Ostrowski 1996: 365–366.

⁶ *Ibidem*: 366.

⁷ Informacje na temat wykształcenia rzeźbiarzy w Akademii: m.in. Skořepová 1957; Krapf 1993: 207–224; Schemper-Sparholz 1993; Kalinowski 1995: 111.

w Krakowie zachowało się kilka XVIII-wiecznych ksiąg cechu stolarzy. Zdarza się, że wśród licznych nazwisk stolarzy figurują także nazwiska osób, o których z całą pewnością wiadomo, iż byli rzeźbiarzami. Należą do nich twórcy z pierwszej połowy XVIII w.: Andrzej Ostecki¹⁵, Antoni Frączkiewicz¹⁶, Michał Dobkowski¹⁷, Jan Baur¹⁸. Wstąpienie do cechu stolarzy było najlepszym sposobem na ominięcie konfliktów z cechem związanych z podziałem prac. Dotyczyło to przede wszystkim budowy ołtarzy, w których część konstrukcyjną miał wykonywać stolarz. Większość rzeźbiarzy działających w Krakowie w XVIII w. doskonale znało się także na stolarce, a samodzielne wykonanie całości zlecenia niewątpliwie wiązało się ze znacznie większymi dochodami. Z akt cechu stolarzy wiadomo, że wpisy rzeźbiarzy następowały w sposób raczej nietypowy. Jako przykład może tu posłużyć przypadek Antoniego Frączkiewicza, który w tym samym dniu został przyjęty i wyzwolony na czeladnika oraz zaliczony do grona mistrzów rzemiosła stolarskiego¹⁹. Wiązało się to oczywiście z wniesieniem odpowiedniej opłaty do cechu. Dzięki temu Frączkiewicz załagodził niewątpliwie istniejące wcześniej spory z cechem, od tego bowiem momentu stolarze „żadnej więcej nie mają do żadnego pretensji”²⁰. W tym momencie Frączkiewicz przestał być przedstawicielem *artes liberales*, z ekonomicznego punktu widzenia zyskał jednak znacznie więcej – mógł wykonywać prace stolarskie, nie narażając się na konflikty z cechem. Warto zauważyć, że w drugiej połowie XVIII w. żaden z rzeźbiarzy nie należał do cechu stolarzy, choć niemal wszyscy trudnili się bardzo często pracami stolarskimi. Do takich twórców należał na przykład Antoni Gegenbaur, który nie należąc do cechu stolarzy, często podejmował się wykonania także prac stolarskich²¹. Jednak wydaje się, że najczęstszą praktyką krakowskich rzeźbiarzy tego czasu była stała współpraca z mistrzem stolarskim należącym do cechu. Michał Dobkowski współpracował z Pawłem Bernackim i Michałem Miśkiewiczem, Wojciech Rojowski z Miśkiewiczem oraz Krzysztofem Łagowskim, Mateusz Szeps z Łagowskim (Krzysztofem lub Sebastianem), Marcin Wróblewski z Janem Puchalskim. Zaznaczyć trzeba, że często była to współpraca wielokrotna²².

Rzeźbiarze krakowscy pozostawali także w ścisłych kontaktach z architektami, co w ówczesnych realiach było zjawiskiem nader częstym. Współpraca łączyła Antoniego Frączkiewicza i Kacpra Bażankę, Wojciecha Rojowskiego i Franciszka Placidiego oraz Mateusza Szepsa i Sebastiana Sierakowskiego. Prawdopodobnie architekci polecali rzeźbiarzy do realizacji własnych projektów. Dowodem na to może być wypowiedź księdza Sierakowskiego zachowana w archiwum norbertanek: „Nie zostaje mi tylko roboty oddawszy, Ministrów tych, Rzemieślników, do innych robót zarekomendować, gdyż rozumiem iż się dobrze popisali, y robota iak będzie trwała, y wszystkim podobaiąca się”²³.

W trzeciej ćwierci XVIII w. w Krakowie zamówień na dzieła rzeźbiarskie było stosunkowo dużo. Niemal jednak było również czynnych rzeźbiarzy, którzy zabiegali o otrzymanie zlecenia. Karmelici zanotowali na przykład wydatek: „Na kwartę wina dla tegoż [Wojciecha Rojowskiego] przy targowaniu się o robotę”²⁴. Zdarzał się też niewątpliwie okresy trudniejsze, o czym świadczy wspomnienie Agnieszki Dobkowskiej o mężu Michale, która w 1772 r. napisała, że „roboty na ten czas nie miał” (trudno stwierdzić, o jaki dokładnie czas chodzi)²⁵.

Rzeźbiarze krakowscy mieszkali zarówno na terenie miasta Krakowa, jak i jego okolic. W umowach zwykle zaznaczano, czy wykonawca był mieszczaninem krakowskim, czy też nie. Niektórych rzeźbiarzy, zwykle obcego pochodzenia lub przybyłych z innych ziem Rzeczypospolitej, odnaleźć można także w księgach wpisów do ksiąg miejskich. Są one bardzo cenne, gdyż zdarzało się, że odnotowywano bardzo dokładnie miejsce pochodzenia nowego obywatela Krakowa. Prawo miejskie Krakowa zakupili nowi przybysze: Ludwik Ładysław z Opawy, Antoni Gegenbaur z Austrii, Mateusz Szeps z Poznania. Michał Dobkowski określany jest w archiwach jako „mieszczanin krakowski”, podobnie Wojciech Molkowski i Jan Gładyszewicz.

skiego. Michał Miśkiewicz (Miszkiewicz) przybył do Krakowa około 1742 r. ze Lwowa i we wrześniu tego roku został przyjęty do cechu krakowskich stolarzy. Również ze Lwowa pochodził Krzysztof Łagowski, który przybył do Krakowa w 1748 r., przyjął prawo miejskie i został włączony do cechu (aneks 1). Zmarł 2 sierpnia 1792 r. i został pochowany w kościele św. Szczepana (*Akta cechu stolarzy. Rejestr cechowy od 1514 do 1763 r.*, APK, sygn. AD 1066: 197, 198, 201). Prócz Krzysztofa działał w tym samym czasie w Krakowie jego brat Sebastian oraz syn tegoż, Szymon. Jan Puchalski notowany jest jako mistrz cechowy w rejestrze z około 1760 r. (*Rejestr pp. Cechowych mistrzów w Krakowie około 1760*, APK sygn. 3172, I 9224).

²³ *Luźne rachunki od VII do pocz. XIX w.*, Archiwum ss. norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, sygn. 106, zapis z 31 października 1781 r.

²⁴ Aneks 34.

²⁵ Aneks 8.

¹⁵ Aneks 1.

¹⁶ Aneks 4.

¹⁷ Aneks 13.

¹⁸ Aneks 1.

¹⁹ Kwestię tę poruszyła już Anna Przebindowska-Ledworuch 2001b: 146–147.

²⁰ Przebindowska-Ledworuch 2001b: 147.

²¹ Np. w 1758 r. ma wystawić w kościele bernardynów cyboryum „tak w sztuce stolarskiej jako i snycerskiej” (aneks 41).

²² Nie wiadomo, kiedy do cechu stolarzy wstąpił Paweł Bernacki. W 1756 r. już jako mistrz zapisał na naukę Jakuba Niedziel-

O Józefie Ublakerze napisano jako o „tu w Krakowie obywatelu”. Marcin Wróblewski określany był jako „snycerz krakowski”. Z kolei Wojciech Rojowski, który nie miał prawa miejskiego Krakowa i mieszkał na Piasku na terenie jurydyki Garbary, był określany jako „sztukator z Piasku”, ale jednocześnie kameduli na Bielanach napisali o nim jako o „snycerzu krakowskim na Piasku za pałacem PP. Wojewody Sieradzkiego”. Stąd wniosek, że mianem „snycerz krakowski” określano nie tylko mieszczan krakowskich, ale także rzeźbiarzy dość szeroko rozumianego ośrodka krakowskiego, obejmującego Kraków i przyległe jurydyki. Nic natomiast nie wiadomo o żadnym rzeźbiarzu mieszkającym w drugiej połowie XVIII w. na terenie Kazimierza lub Kleparza.

Warto też przyjrzeć się, jakich określeń używano w Krakowie względem przedstawicieli profesji rzeźbiarskiej. Najczęściej wymiennie stosowane są dwie nazwy: „snycerz” lub „sztukator” – na przykład Marcin Wróblewski „magister sztuki snycerskiej”, Mateusz Szeps „maister sztuki snycerskiej, snycerz” oraz „ligni sculptor”, Józef Ublaker „snycerz”, Antoni Gegenbaur „majster syncyrski”, Jan Waga „kunsztu syncyrskiego”, Wojciech Rojowski „magister kunsztu wolnego snycerskiego” oraz „sztukator”. „Sculptor” jest określeniem występującym sporadycznie. Termin „statuarius” nie pojawił się nigdy. Znane określenia rzeźbiarzy krakowskich i ich prac są bardzo nieprecyzyjne, na przykład Rojowski dla paulinów na Skałce „obiecuje się sztukaterską robotą” wykonać dekoracje w ołtarzu głównym, ale za te same prace płaci się „temuż P. Snycerzowi”²⁶. Natomiast Szeps snycerz „obowiązuje się wymozakować mense” w kościele norbertanek²⁷. W przypadku rzeźby krakowskiej słowo „snycerz” oznacza rzeźbiarza zarówno pracującego w drewnie, jak i w stiuku, wykonującego dekoracje ornamentalne, ale także rzeźby figuralne. „Sztukator” to raczej rzeźbiarz pracujący w stiuku, choć i w przypadku tej techniki stosowane jest określenie „snycerską robotą wyrobić”. W umowach stolarz i snycerz są wyraźnie rozróżnieni, choć czasami wspólnie podpisują jedną umowę i razem są określani jako „panowie rzemieślnicy”. W Krakowie w XVIII w., podobnie zresztą jak i w wielu innych ośrodkach, rzeźbiarze cały czas pozostają rzemieślnikami.

Tak jak w innych środowiskach artystycznych, także i w Krakowie rzeźbiarze i stolarze trzymali się razem jako społeczność, o czym świadczyć może m.in. trzymanie dzieci do chrztu. Na przykład Antoni Gegenbaur był ojcem chrzestnym Michała – syna Sebastiana Łagowskiego (28 września 1752), a Michał Dobkowski był ojcem chrzestnym Karola – syna Se-

bastiana Łagowskiego (2 listopada 1755)²⁸. Nie obywało się jednak bez kłótni i sporów, o czym świadczyć może konflikt między Pawłem Bernackim a Michałem Dobkowskim o zapłatę za ołtarz do Imielna oraz kłótnia Wojciecha Molkowskiego i Jana Gładyszewicza o wypłatę za prace w pałacu w Niedźwiedziu²⁹.

Niewiele wiadomo na temat poziomu ogólnego wykształcenia krakowskich rzeźbiarzy. Prawie wszyscy umieli pisać (ze znanych tylko Marcin Wróblewski podpisywał się trzema krzyżykami). Pozostali podpisywali się całym imieniem i nazwiskiem, a czasami czynili drobne notatki przy otrzymywaniu wypłat. Nic nie wiadomo na temat pełnienia przez nich jakichś funkcji miejskich, co było częstym zjawiskiem w innych miastach (np. Augustyn Schöps w Poznaniu).

Niestety, nie ma też wielu informacji na temat sposobu działania warsztatu krakowskiego rzeźbiarza. Jest kilka skromnych źródeł, z których można czerpać wiadomości o wyposażeniu takiego warsztatu. Na pierwszym miejscu trzeba wymienić testament Frączkiewicza, w którym przekazuje on swemu uczniowi Michałowi „naczynia tak stolarskiego iako i syncerskiego, modele wszystkie tak gliniane iako i drewniane, abrysy wszystkie ołtarzów ambon”³⁰. W warsztacie rzeźbiarza znajdowały się więc zarówno przedmioty związane z fachem rzeźbiarskim, jak i stolarskim. Przedmiotem pożądania każdego XVIII-wiecznego rzeźbiarza były modele, które znacznie ułatwiały pracę, dając gotowy alfabet form. W zbiorach Frączkiewicza znajdowały się modele drewniane i gliniane – te drugie mogły to być typowe bozetta – szkice rzeźbiarskie, przedstawiające ogólny zarys i układ postaci. Drewniane modele były zazwyczaj – choć nie zawsze – kolejnym etapem pracy rzeźbiarza, ukazującym ostateczną wersję rzeźby, choć w znacznie pomniejszonej skali. Frączkiewicz wymienia także „abrysy” ołtarzy i ambon, a więc projekty rysunkowe, które udało mu się zgromadzić i wykonać podczas działalności.

Drugim ważnym źródłem dotyczącym wyposażenia warsztatu rzeźbiarza krakowskiego jest inwentarz rzeczy po zmarłym Michale Dobkowskim z 1772 r. W klasztorze bernardynów na Stradomiu, z którym łączyła go kilkuletnia współpraca, pozostawił „naczynia snycerskie” oraz „abrysy papierowe w skrzynie małej”. Być może były to jeszcze projekty odziedziczone po mistrzu, wzbogacone o własne zbiory. Poza tym w „domostwie” Dobkowskich pozostał, jak określiła

²⁶ Aneks 35.

²⁷ Aneks 52.

²⁸ *Metrica baptizatorum in Ecclesia Parochiali B.M.V. in Circulo Crac. (1738–1759)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 374: 370 i 396.

²⁹ Aneks 13; Aneks 58.

³⁰ Aneks 3.

to wdowa po rzeźbiarzu, „warsztat z różnymi drewnianymi drobiazgami”³¹.

Źródłami, które dostarczają informacji na temat przedmiotów używanych w praktyce rzeźbiarskiej, są także same teksty umów oraz spisy wydatków klasztornych, wśród których można znaleźć m.in. tego typu notatki: „za dwa sita duże dla sztukatora do przesiewania gipsu, za klij dla sztukatora do rozrabiania gipsu, za garnki dla sztukatora do gipsu [...] za gipsu korczyk jeden, za świece dla sztukatora, za farbę umbra nazywaną i bibuły liber dwie do sztukaterii na formy, za bibułę dyktury na formę do ołtarza, za ćwieki ćwieczki druty do snycerski roboty sztukaterii”³². Niezwykle interesująco przedstawia się także zapis z archiwum paulinów o treści: „Landkuczowi opawskiemu który przywiózł instrumenta snycerskie z Wiednia”³³. Notatka ta świadczy, że do Krakowa sprowadzano także narzędzia rzeźbiarskie z innych, bardzo ważnych ośrodków rzeźbiarskich, w tym wypadku z Wiednia. Ten drobny z pozoru fakt pokazuje pewien charakterystyczny dla Krakowa kierunek czerpania inspiracji i linię kontaktów artystycznych.

Wyposażenie warsztatu krakowskiego rzeźbiarza nie różniło się więc od tradycyjnych, środkowoeuropejskich warsztatów tego czasu. Jednak poza tradycyjnymi narzędziami i sprzętami, żaden warsztat nie mógł istnieć bez „abrysów” i modeli. Przekazy źródłowe sugerują, że krakowscy rzeźbiarze posiadali własne zbiory „abrysów”, na określenie których można użyć niemieckiego słowa *Sammelband* lub bardziej *Klebeband*. Żaden krakowski przykład niestety się nie zachował. Częściowe odtworzenie takiego zbioru można podjąć na podstawie rozpoznanych rycin i wzorów, z których korzystali krakowscy rzeźbiarze. Dzięki odkryciom ostatnich kilku lat stan wiedzy na ten temat znacznie się poszerzył³⁴. Jest kilka dzieł rzeźby i małej architektury wykonanych przez artystów krakowskich, do których udało się znaleźć konkretne projekty, głównie wśród augsburskich tzw. rycin ornamentalnych (*Ornamentstichen*). Należą do nich m.in. ambona w kościele paulinów na Skałce (W. Rojowski), ambona w kościele paulinów w Starej Wsi (W. Rojowski), ołtarz w kaplicy biskupa Żałuskiego na Wawelu (W. Rojowski), nagrobek Kajetana Sołtyka na Wawelu (S. Sierakowski). Wiele innych dzieł jest kompilacją elementów pochodzących z różnych wzorów. Krakowski rzeźbiarz bazował więc głównie na rycinach obcego pochodzenia, przede wszystkim

niemieckich. W jaki sposób je zdobywał? Wiadomo, że ryciny ornamentalne w XVIII w. były szeroko rozpowszechnione w środowiskach artystycznych całej Europy. Duży napływ rzeźbiarzy niemieckojęzycznych do Krakowa, kontakty fundatorów (głównie zakonów), oraz nieudokumentowane, choć niewątpliwie wędrówki czeladnicze niektórych rzeźbiarzy miejscowych, miały zasadniczy wpływ na rozpowszechnienie tych wzorników. Z terenów Polski jak na razie znany jest zaledwie jeden *Klebeband* – jest nim zbiór rycin nabyty w 1948 r. przez Zbigniewa Rewskiego w jednym z krakowskich antykwariatów, następnie zaginiony i ponownie odnaleziony, tym razem w antykwariacie warszawskim³⁵. Wzornik ten został szczegółowo omówiony przez Andrzeja Betleja, w tym miejscu podane więc zostaną tylko wnioski niezbędne do kolejnych rozważań. Badacz określa go jako „polski” wzornik rzeźbiarski, stworzony dopiero na przełomie XVIII i XIX w., o czym świadczy charakter wtórnej oprawy i przycięcie wszystkich kart do jej formatu (20,5 × 30,5 cm). Układ rycin podany przez Rewskiego także uległ zatarciu i nie da się go odtworzyć. Obecnie zespół nie ma formy zwartej, lecz składa się z szeregu luźnych kart. Zgodnie z informacją Rewskiego, jeden sztych i projekt ambony nie należały pierwotnie do zbioru, lecz były wklejone w nieokreśloną książkę, a później dołączone do „wzornika”, zawierającego przede wszystkim ryciny wydawane w Augsburgu³⁶. Dziś wydaje się niemożliwe ustalenie, do kogo mogły należeć te ryciny w XVIII w., jak trafiły do Polski i w jakiej formie znajdowały się pierwotnie – luźnych kart czy też sklejonej książeczki. Rewski przypuszczał, że ryciny te zostały zebrane bądź przez konkretnego artystę-stolarza lub też „zebrane później i oprawione w formie wzorników, zostały sprowadzone, czy nabyte przez Kuczyńskich, a podczas robót przywłaszczzone przez rzemieślników, względnie podarowane im przez właścicieli”³⁷. Sposoby zdobywania rycin wzornikowych w XVIII w. mogły być bardzo różne i ich „dostawcami” bywali zapewne także zleceniodawcy. Sami artyści zabiegali o posiadanie własnego *Klebebandu* kupując i sprowadzając ryciny lub po prostu kopiując widziane dzieła albo utrwalając własne pomysły.

Omówiony przykład rzuca pewne światło na to, jak mógł wyglądać *Klebeband* krakowskiego rzeźbiarza, tym bardziej, że zbiór ten pochodzi zapewne z tego właśnie ośrodka. Dołączony do niego projekt ambony ma wierną realizację w postaci ambony w kaplicy św. Jana Kantego w Kętach, wykonanej w 1724 r. przez krakowskiego rzeźbiarza Piotra Rojowskiego. Na podstawie zgromadzonego zbioru rycin, któ-

³¹ Aneks 8.

³² Aneks 23; Aneks 26.

³³ Aneks 26.

³⁴ Betlej 2003. W tym miejscu autorka składa serdeczne podziękowania Panu dr. hab. Andrzejowi Betlejowi za podzielenie się wiedzą na temat wzorów graficznych wykorzystywanych przez rzeźbiarzy oraz własnymi odkryciami w tej dziedzinie.

³⁵ Rewski 1949; Betlej 2003.

³⁶ Betlej 2003: 6.

³⁷ Rewski 1949: 322.

re stanowiły bezcenny „skarbczyk” form, rzeźbiarz mógł już swobodnie „inwentować”, tworząc samodzielne, eklektyczne kompilacje, które w ówczesnej praktyce były uważane za rzecz najbardziej właściwą. Powielanie cudzych pomysłów i odwoływanie się do uznanych wzorów nie było wówczas postrzegane negatywnie.

Tak więc podobnie jak w innych środowiskach, także w Krakowie rzeźbiarze bazowali na projektach rysunkowych. Są tego wyraźne wskazówki w zachowanych umowach, na przykład: „ze wszystkim cokolwiek jest na abrysie”³⁸, „podług okazanego abrysu”³⁹, „według abrysu”⁴⁰, „według danego sobie abrysu”⁴¹, „ze wszystkimi sztukami sznycerskiej roboty w abrysie wyrażonemi”⁴², „podług abrysu podanego”⁴³. Znanne są kontrakty, które wymieniają także autora projektu, w tym wypadku także realizatora: „według abrysu od Imci Pana Wojciecha Rojowskiego podanego”⁴⁴, „Panowi Janowi Feeg sznycarzowi według kontraktu za abrys, dozor, dymensją chóru”⁴⁵ lub „Sznycarzowi od abrysu ołtarzyka B.V.M.”⁴⁶.

Czasami określano, że nowo budowany ołtarz ma być podobny do ołtarza już istniejącego, na przykład: „w sztuce syncyrskiej y stolarskiej ze wszystkim podobny iak iest ołtarz Świętego Oyca Franciszka”⁴⁷, oraz „obliguie syncyrską robotą wszystkie sztuki wyrobić do ołtarza św. Jana, tak iak są naprzeciwko w ołtarzu Pana Jezusa”⁴⁸.

W omawianym okresie potwierdzone jest autorstwo „abrysów” w przypadku kilku rzeźbiarzy – Wojciecha Rojowskiego, Jana Feega i brata Grzegorza Kaczyrka. Częściej projektowaniem struktur ołtarzy trudnili się architekci, m.in. Franciszek Placidi i Sebastian Sierakowski.

W środowisku krakowskim zachowane modele ołtarzy lub rzeźb są wielką rzadkością. Nie ma jednak wątpliwości, że ten etap pracy nie był obcy krakowskim rzeźbiarzom, choć zapewne częściej stosowanym i tańszym sposobem było wykonanie wspomnianych „abrysów”. Zachowanym przykładom trójwymiarowych modeli kilka uwag poświęcił Jan Samek⁴⁹. Zapewne z około 1733 r. pochodzi model ołtarza

w klasztorze karmelitanek bosych na Wesołej. Model ten Samek zestawiał z ołtarzem św. Anny w transepcie kościoła⁵⁰. Ołtarz ten jest jednak w stosunku do modelu wersją niezwykle uproszczoną, niemal pozbawioną dekoracji rzeźbiarskich. Hipoteza Samka wydaje się zbyt pochopna. Poza różnicami formalnymi, podstawowa różnica dotyczy także ikonografii. Być może model ten został zakupiony przez karmelitanki znacznie później i nie był związany z wyposażeniem kościoła. Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku relikwiarza św. Jana Kantego w klasztorze klarysek w Starym Sączu – wykonanego przez Baltasara Fontanę, który niewątpliwie w pierwotnym przeznaczeniu służył jako model ołtarza św. Józefa (ewentualnie św. Sebastiana) w kościele św. Anny⁵¹.

Interesujący model zachował się także w kościele św. Barbary (il. 38), który służy jako tron eucharystyczny. Samek datuje model na czas około połowy XVIII w. i przypuszcza, że służył jako wzór dla ołtarza głównego w kościele św. Barbary⁵². Obecny kształt ołtarza przeczy tej tezie, a Jakub Sito wiarygodnie udowadnia, że *modello* w kościele jezuitów w Krakowie należy wiązać z ołtarzem głównym w kościele Narodzenia Najświętszej Maryi Panny w Żywcu i datować na lata 20. XVIII w.⁵³ Prawdopodobnie jako modele służyły także dwa niewielkie ołtarzyki umieszczone w narożnikach przy tarczy w kościele reformatów, wykonane wraz z całym wyposażeniem kościoła przez Michała Miśkiewicza i Michała Dobkowskiego, oraz ołtarzyk w zakrystii kościoła bernardynów w Krakowie, obecnie przymocowany do kłęcznika.

Przed rokiem 1761 powstał także model nowego ołtarza mariackiego, który miał zastąpić gotyckie retabulum Wita Stwosza⁵⁴. Projekt został zamówiony u Jakuba Fontany przez ks. archiprezbitera Jacka Łopackiego. Wykonano model, który przewieziono z Warszawy do Krakowa⁵⁵. Do II wojny światowej był przechowywany w prałátówce kościoła Mariackiego, jego późniejsze losy nie są znane.

Jan Samek przypuszcza, że tradycja wykonywania modeli architektonicznych, w tym tzw. małej architektury, dotarła do Polski z Włoch, choć nie wyklucza także lokalnej, średniowiecznej tradycji⁵⁶. Wykonywanie modeli było tradycją powszechną także w Europie Środkowej i ściśle wiązało się z warsztatowym systemem pracy oraz sposobem uzyskiwania zleceń przez rzeźbiarzy i architektów. Podobnie musiało być

³⁸ Aneks 26.

³⁹ Aneks 57.

⁴⁰ Aneks 31.

⁴¹ Aneks 31.

⁴² Aneks 38.

⁴³ Aneks 54.

⁴⁴ Aneks 72.

⁴⁵ Aneks 47.

⁴⁶ Archiwum oo. Cystersów w Mogile, sygn. 544, *Adnotatio percepti et expensy* (23 IX 1771–15 VII 1772): 16, 43.

⁴⁷ Aneks 51.

⁴⁸ Aneks 44.

⁴⁹ Samek 1982: 255–265.

⁵⁰ *Ibidem*: 260.

⁵¹ Stolot 1968: 224; Samek 1982: 257.

⁵² *Ibidem*: 261.

⁵³ Sito 1995: 328–331. Tezę tę przyjął i rozwinął Andrzej Betlej: Betlej 2003: 93–95.

⁵⁴ Samek 1982: 263–264.

⁵⁵ Skrabski 2008: 101–102.

⁵⁶ Samek 1982: 264.



38. Kraków, kościół św. Barbary. Model ołtarza

w Krakowie. Zachowane modele stawały się własnością zleceńdawcy i w ten sposób otrzymywały wtórne funkcje, na przykład małych ołtarzyków dewocyjnych. Modele takie niewątpliwie były także jednym z elementów wyposażenia krakowskich warsztatów.

Z całą pewnością w warsztatach krakowskich istniały modele pojedynczych rzeźb figuralnych. Świadczy o tym wielokrotne wykorzystywanie tego samego wzoru czy modelu. Jako przykład mogą posłużyć figury św. Longina i św. Weroniki wykonane w różnym czasie przez warsztat Wojciecha Rojowskiego, w których powtarza się ten sam schemat, a drobne zmiany mają tylko dekoracyjny charakter.

Na powielanie pewnych wzorów wpływało także dziedziczenie warsztatów i system edukacji. W przypadku Krakowa warsztat prowadzony w pierwszej połowie XVIII w. przez Piotra Rojowskiego, w latach 40. odziedziczył zapewne jego syn – Wojciech Rojowski. On prawdopodobnie nie miał syna rzeźbiarza, wszystko bowiem wskazuje, że jego warsztat w latach 80. przejął zięć – Wojciech Kwapiński. Jak wiadomo, spuścizna Antoniego Frączkiewicza przypadła jego

uczniowi – Michałowi Dobkowskiemu, niewątpliwie dlatego, że dzieci Frączkiewicza były w chwili śmierci ojca zbyt małe. Warsztat po Antonim Gegenbaurze przejął jego syn, także Antoni. W przypadku innych warsztatów sytuacja wyglądała zapewne podobnie.

Jak wyglądał system kształcenia rzeźbiarzy w środowisku miejscowym? Wiadomo, że w Krakowie rzeźbiarze nie należeli do cechu, a więc nie było jednolitego systemu edukacji narzuconego przez organizację cechową. Wydaje się jednak, że był bardzo zbliżony do systemu cechowego. Na czele warsztatu stał mistrz, który zatrudniał pomocników oraz miał uczniów i czeladników, o czym świadczyć mogą na przykład zapłaty „czeladnikowi snycerskiemu”⁵⁷. Klasztory często dawały „do pomocy” rzeźbiarzowi własnych konfratrów, nieco obeznanych z rzemiosłem. Na podstawie niektórych realizacji krakowskich, na przykład ołtarza głównego u bernardynów, można przypuszczać, że istniał w Krakowie także system „podzleceń”, kiedy właściciel dużego warsztatu, w tym przypadku Wojciech Rojowski, sam odbierał wypłaty, lecz zatrudniał podwykonawcę. Do większych prac organizowano zapewne odpowiednio duży i wyspecjalizowany warsztat, którego zadaniem było wykonanie konkretnego zlecenia. Wydaje się, że to zwykle rzeźbiarz zatrudniał m.in. stolarzy, ale bywało też odwrotnie, skoro w księdze wydatków klasztoru cystersów w Mogile odnotowano zapłaty „stolarzowi na snycerza”⁵⁸.

Niestety, brak jest jakichkolwiek precyzyjnych przekazów na temat liczebności warsztatów krakowskich. Raczej były niewielkie, zapewne kilkusobowe, choć zdarzały się także znacznie większe, jak na przykład pracownia Wojciecha Rojowskiego, o czym może świadczyć skala i liczba podejmowanych zleceń.

System edukacji w warsztatach rzeźbiarskich Krakowa nie był sformalizowany. Zapewne nie istniał ściśle określony czas nauki i zasady zdobycia statusu czeladnika, a następnie mistrza, skoro nie było odgórnej organizacji nadzorującej działalność warsztatów. Właściciel warsztatu musiał przyuczyć do zawodu uczniów, aby potem mieć pomocników, ale zapewne nie zależało mu na wykwalifikowaniu późniejszej konkurencji. Z całą pewnością też młodzi rzeźbiarze wolili współpracować z uznanym warsztatem, zapewniało im to bowiem zlecenia i pewniejszy byt. Jeśli pracowali samodzielnie, to raczej głównie na prowincji, gdzie mogli przekonać zleceńdawcę zapewne tańszymi usługami. Mistrz niewątpliwie najbardziej starał się o dobre wykształcenie swego następcy – syna, zięcia lub wybranego ucznia, który miał po nim przejąć prowadzenie warsztatu. Warto

⁵⁷ Aneks 60.

⁵⁸ Archiwum oo. Cystersów w Mogile, sygn. 540, *Registr percepti et expensy na fabrykę 1759–1764*: 35.

też zaznaczyć, że znaczna część rzeźbiarzy działających w Krakowie w drugiej połowie XVIII w. pochodziła z innych ośrodków, zwłaszcza z terenów Austrii i pogranicza śląsko-morawskiego. Pracowali w Krakowie okresowo, jak na przykład Jan Jerzy Lehner, lub wiązali się z tym miastem na stałe, jak na przykład Antoni Gegenbaur. Niewątpliwie zależało to od możliwości, jakie mieli w rodzinnych okolicach. Niemniej twórcy ci przybywali do Krakowa jako artyści w pełni już ukształtowani, a Kraków mógł być tylko jednym z etapów ich rzeźbiarskich wędrówek.

Nie wiadomo, czy w zwyczaju miejscowego środowiska rzeźbiarskiego było odbywanie wędrówek czeladniczych. Jak już wspomniano, wędrówki takie były obowiązkowe na obszarach niemieckojęzycznych, w Rzeczypospolitej raczej już nie. W każdym razie nie zostało to udokumentowane w odniesieniu do rzeźbiarzy. Wydaje się, że jeśli nie istniała organizacja cechowa wymuszająca dopełnienie tego zwyczaju, to czy podejmowano ten trud? Można przyjąć, że takie przypadki zdarzały się, choć rzadko – nie ma na to żadnego potwierdzenia źródłowego, natomiast analiza stylu i analiza porównawcza niektórych, archiwalnie potwierdzonych dzieł, wyraźnie i jednoznacznie przemawia za tą tezą. Najlepszym dowodem jest tutaj twórczość Wojciecha Rojowskiego, który należał do szczęśliwców dziedziczących warsztat po ojcu. Mimo pewnej i ustabilizowanej sytuacji w Krakowie, rzeźbiarz ten przez jakiś czas przebywał na terenie Moraw, gdzie zapoznał się z silnym w latach 40. nurtem postdonnerowskim, który wycisnął wyraźne piętno na całej jego twórczości. Jest pewne, że Rojowski nie miał żadnej możliwości poznania tego nurtu w środowisku miejscowym. Być może wówczas odbycie takiej podróży i „zagraniczna” nauka były doskonałą reklamą dla warsztatu. Przyznać trzeba, że Rojowski wyrósł na największą osobowość ośrodka krakowskiego w drugiej połowie wieku. Warto też zaznaczyć, że w tym czasie wędrówka była zwyczajem powszechnie stosowanym w innych cechach krakowskich. Jak pisze Bąkowski, „w owych czasach był to może jedyny sposób zapoznania się z postępem i rozwojem w odnośnej gałęzi rzemiosła i przemysłu”⁵⁹. Ważność wędrówki podkreślał także tekst, który wypowiadał mistrz w trakcie wyzwalania czeladnika, którego fragment brzmiał: „abyś się Boga bał, cnotliwie i wiernie się zachował, abyś w cudze kraje wędrował, złego towarzystwa się strzegł, ćwiczył się, a u partacza żadnego nie robił”⁶⁰. Być może ta praktyka cechowa stała się w pewnym stopniu niepisany zwyczajem krakowskich rzeźbiarzy, którzy musieli zdawać sobie sprawę z jej nieocenionej wartości edukacyjnej.

⁵⁹ Bąkowski 1903: 68.

⁶⁰ *Ibidem*: 54.

Rzeźbiarze działający w Krakowie w XVIII w. zdecydowanie preferowali drewno, którego użycie miało na tym terenie odległą, średniowieczną tradycję. Materiał ten był wykorzystywany nie tylko przez twórców miejscowych, ale również artystów obcych, przybyłych z Moraw, Śląska, Czech i Austrii. Rzeźby stiukowe także są bardzo liczne, ale za sprawą jednego właściwie warsztatu prowadzonego przez Wojciecha Rojowskiego, który z tą techniką zapoznał się zapewne na Morawach. Marmur, alabaster, a nawet piaskowiec czy inne gatunki kamieni należą do rzadkości i ich użycie ogranicza się przede wszystkim do drobnych dzieł – portretów w nagrobkach, niewielkich płaskorzeźb oraz rzeźb wolnostojących, figur i kapliczek przydrożnych.

Schematy kolorystyczne rzeźb i małej architektury stosowane w Krakowie w drugiej połowie XVIII stulecia były różnorodne. Elementy konstrukcyjne wykonane w drewnie najczęściej malowano na wzór różnokolorowych marmurów. Przeważały różne odcienie niebieskiego, zielonego i czerwonego. Jeśli struktury były jednobarwne, to wówczas kolor kładziono często laserunkowo na srebrze, co nadawało mu świetlistość i różnicowane odcienie⁶¹. Czasami, choć znacznie rzadziej, pozostawiano kolor naturalnego drewna, lekko zabieganego⁶². Elementy dekoracyjne, takie jak ornamenty, kapitele, gzymsy – zazwyczaj złociono (na przykład „suto wyzłocić całe glorie słupy kompartymenta kanony ramy kapitele i wszystkie listewki i obłoki tak w gloriach iak i pod aniołkami”⁶³). Drewniane rzeźby w całości pokrywano polichromią, często też twarze i odkryte fragmenty ciał malowano naturalistycznie, a szaty złociono, rzadziej figury złociono w całości (wówczas zazwyczaj twarze były pokryte złotem matowym, a szaty błyszczącym: „figurek 8 z insygniami złotem przednim częścią w poler, częścią w mat wyzłocić”⁶⁴). Bardzo często w drugiej po-

⁶¹ W tej technice na przykład wykonano polichromie struktury ołtarza głównego w kościele bernardynów na Stradomiu, w którym „lazurowy” kolor został położony na warstwie srebra. W pełni ujawniła to obecna konserwacja ołtarza. Barwne XVIII-wieczne „marmoryzacje” ujawniają dzisiejsze renowacje licznych ołtarzy z terenu Krakowa i województwa małopolskiego.

⁶² Taką kolorystykę stosował kilkakrotnie Wojciech Rojowski, na przykład w ołtarzu proroka Eliasza w kościele karmelitów, w ołtarzach w kościele Bożego Ciała oraz w ołtarzach w kościele w Mnichowie.

⁶³ Archiwum ss. klarysek w Krakowie, sygn. 21 B, *Expensa kościelna*, kontrakt z Wojciechem Gutowskim na złocenie i malowanie chóru organowego (28 maja 1788).

⁶⁴ Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne*, kontrakt z Szymonem Orlickim na malowanie i złocenie dwóch chórków w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej (8 sierpnia 1786).

łowie wieku upodabniano drewniane figury do marmurowych lub porcelanowych, malując je w całości na białą, z nielicznymi elementami złoconymi. W ołtarzach drewnianych, jedynie bejcowanych, podobnie traktowano rzeźby figuralne, które czasami pokrywano cienką, półprzezroczystą warstwą złota. W ołtarzach stiukowych również stosowano kolorowe marmoryzacje, a figury pozostawiano białe, często polerując powierzchnię stiuku do uzyskania połysku.

Zarobki krakowskich rzeźbiarzy nie różniły się zbyt od płac w innych ośrodkach Rzeczypospolitej. Koszt wykonania struktury architektonicznej i dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza, w skład której wchodziła zarówno rzeźba figuralna, jak i ornamenty, wynosił około 1500 zł polskich. Cena niewątpliwie zależała jednak od użytego materiału, wielkości ołtarza, a także od sławy twórcy. Na przykład Wojciech Rojowski za same dekoracje ołtarza głównego w kościele paulinów na Skałce otrzymał 1800 zł polskich, przy czym zarówno materiał, jak i jeden pomocnik były finansowane przez klasztor. Koszt wykonania samej struktury stolarskiej był dość wysoki. Krzysztof Łagowski za wykonanie okazałej struktury ołtarza głównego w kościele bernardynów na Stradomiu otrzymał 1700 zł polskich. Za niekompletną dekorację rzeźbiarską tegoż ołtarza (bez dodanych później dwóch figur i lustrzanych dekoracji kolumn) Rojowski otrzymał 90 czerwonych zł, czyli około 1710 zł polskich. Mniejsze ołtarze były oczywiście tańsze – za ołtarz św. Jana w kościele bernardynów Antoni Gegenbaur otrzymał 300 zł polskich, a Jan Feeg za dekoracje ołtarza św. Franciszka do kościoła bernardynów otrzymał 40 czerwonych zł, czyli około 760 zł polskich. Struktura architektoniczna ołtarza św. Franciszka kosztowała 800 zł polskich. Z kolei Mateusz Szeps za strukturę i dekorację ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP do kościoła bernardynów otrzymał łącznie 1530 zł polskich. Koszt porównywalnego wielkością ołtarza proroka Eliasza do kościoła karmelitów na Piasku wyniósł aż 2300 zł polskich, tyle że autorem jego dekoracji był bardzo ceniony w tym czasie Wojciech Rojowski. Świadczyć to może, że o cenie realizacji decydował także prestiż i sława rzeźbiarza.

Największe jednak sumy wydawano na polichromie i złocenia. Przykładowo, koszt wyzłocenia ołtarza głównego u bernardynów (bez cyborium) wyniósł 3500 zł polskich, a złocenie chóru w kościele paulinów kosztowało 550 zł polskich, podczas gdy jego wykonanie zamknęło się w sumie 240 zł polskich. Tak więc koszt malowania i złocenia często znacznie przewyższał koszt wykonania struktury i dekoracji rzeźbiarskiej, co wiązało się niewątpliwie z wysokim kosztem materiału (farb i złota).

Wydając tak znaczne sumy pieniędzy, fundatorzy chcieli być w pełni zadowoleni z zamawianych dzieł, co także znalazło wyraz w zachowanych źródłach. W razie niedociągnięć zalecano poprawki, na przykład: „Niniejszym także obowiązujemy się [Rojowski, Kwapiński] skryptem w kaplicy S. Sebastjana osoby dwie na bokach ołtarza, iedną S. Stanisława z Piotrowinem, drugą S. Mikołaya y w górze na fardachunach aniołków dwóch kształtem lepszym, doskonalszą y wydatniejszą proporcją przerobić y wypolerować z wydaniem obłoków między aniołkami⁶⁵; niektóre errory poprawić⁶⁶.”

Jak już była mowa, rzeźba krakowska XVIII w. jest w znacznej większości rzeźbą sakralną. Wiązało się to oczywiście z kręgiem fundatorów oraz przeznaczeniem rzeźb, które przede wszystkim służyły ozdobianiu świątyń.

Na podstawie powyższych rozważań można stwierdzić, że warsztat krakowskiego rzeźbiarza rządził się podobnymi prawami jak większość warsztatów tego czasu w Europie Środkowej. Brak organizacji cechowej dawał twórcom krakowskim większą swobodę. Cechą charakterystyczną było istnienie w Krakowie w drugiej połowie XVIII w. wielkich „przedsiębiorstw” rzeźbiarskich, do których należała pracownia Wojciecha Rojowskiego – bardzo liczna, zatrudniająca wyspecjalizowanych twórców i podwykonawców. Do Krakowa przybywało wielu artystów obcych, którzy znajdowali tutaj dogodne warunki i często osiedlali się na stałe. Twórczość warsztatów, które ogólnie można nazwać „krakowskimi”, rozchodziła się daleko poza granice miasta, wyznaczając geograficznie XVIII-wiecznej rzeźby tego ośrodka.



⁶⁵ Aneks 33.

⁶⁶ Aneks 26.

IV.

Twórczość Michała Dobkowskiego i nurt pofrączkiewiczowski w rzeźbie krakowskiej



RZEŹBIARZ MICHAŁ DOBKOWSKI

Stan badań

Literatura przedmiotu na temat twórczości Michała Dobkowskiego jest ciągle bardzo uboga. Jako pierwszy nazwisko to, w wersji „Dobek”, wymienił Jerzy Żarnecki omawiając rzeźby ołtarza głównego u krakowskich bernardynów¹. Nie wyszczególnił jednak własnoręcznych dzieł Dobka, wszystkie rzeźby określając jako „typowe produkty rzemieślnicze”². O Dąbkowskim wspomniał także Olgierd Zagórowski w krótkim artykule monograficznym poświęconym Antoniemu Frączkiewiczowi³. Pisał: „Wydaje się, że z uczniów Frączkiewicza najwybitniejszy był Michał Dąbkowski, który przejął z woli mistrza jego narzędzia, wzory i modele”. Odtąd informacja ta na stałe weszła do stanu badań i była powtarzana przez wszystkich późniejszych badaczy, m.in. Tadeusza Dobrowolskiego⁴. Kilka informacji na temat ołtarzy wykonanych przez Dobkowskiego dla kościoła reformatów podaje Jan Pasiecznik⁵. Natomiast krótką, lecz chyba niezbyt trafną charakterystykę twórczości tego rzeźbiarza, przedstawił Paweł Albrzykowski w pracy poświęconej wyposażeniu kościoła bernardynów i Bożego Ciała⁶. Znane informacje na temat Dobkowskiego podsumowuje hasło w *Słowniku artystów* napisane przez Zofię Pruszyńską⁷. Z przedstawionego stanu badań wynika, że w literaturze brak pełnej charakterystyki sylwetki rzeźbiarza Michała Dobkowskiego.

Rys biograficzny

W źródłach archiwalnych spotyka się kilka wersji nazwiska rzeźbiarza. Obok najczęściej używanej wersji „Dobkowski”, występują także: „Dąbkiewicz”, „Dobkiewicz”, „Dombkowski”, „Dąbkowski” oraz „Dobek”.

Najwcześniejszą informacją biograficzną na temat Michała Dobkowskiego jest zapis w księdze chrztów parafii Mariackiej, który podaje informację o chrzcie Maurycego Stanisława Michała 23 września 1721 r. – syna czcigodnych Jana Dybkowskiego i Barbary⁸. Następnym, niezwykle ważnym zapisem archiwalnym dotyczącym Dobkowskiego, jest testament spisany przez Antoniego Frączkiewicza, w którym pojawia się informacja następującej treści: „Michałowi co u mnie terminował 200 polskich złotych zapłacić y pół naczynia tak stolarskiego iako i snycerskiego, modele wszystkie tak gliniane iako i drewniane, abrysy wszystkie ołtarzów ambon iemu oddać deklaruie zapłata zaś osobiwa dokończenie robót iak się Waszeć z nim uiednacie”⁹. Testament został sporządzony 22 czerwca 1741 r., a więc cztery miesiące przed śmiercią Frączkiewicza¹⁰. Nieukończoną pracą, którą Frączkiewicz polecił skończyć, jest ołtarz do kościoła w Tuchowie. Niewątpliwie przy realizacji tego dzieła brał udział Dobkowski, który po śmierci mistrza został zobowiązany do finalizacji tego zlecenia. Z testamentu wynika, że Frączkiewicz miał dwoje dzieci, między które podzielił znaczną część swego majątku. W roku śmierci ojca musiały być jeszcze małe, skoro rzeźbiarz napisał o nich „dziatki moje” i wyznaczył im opiekunów. Śmierć zastała więc Frączkiewicza w dość

¹ Żarnecki 1938: 122 i 103, przyp. 1.

² *Ibidem*: 123.

³ Zagórowski 1959: 121.

⁴ Dobrowolski 1978: 406.

⁵ Pasiecznik 1978: 80.

⁶ Albrzykowski 1989: 45–47.

⁷ Pruszyńska 1975a: 65.

⁸ *Metrica baptizatorum in Ecclesia Parochiali B.M.V. i Circulo Crac. (1714–1737)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 373: 93.

⁹ Aneks 3.

¹⁰ Antoni Frączkiewicz zmarł 22 października 1741 r. – Archiwum Państwowe w Krakowie, rękopis nr 2827.

młodym wieku. W tej sytuacji spadkobiercą warsztatu stał się jego najzdolniejszy uczeń, który otrzymał całą bezcenną dla ówczesnego rzeźbiarza spuściznę w postaci projektów, modeli i narzędzi. Nie wiadomo, jak długo Dobkowski terminował u Frączkiewicza. Prawdopodobnie pracował w warsztacie mistrza już od początku lat 30. Antoni Frączkiewicz został wpisany i mianowany na mistrza cechu stolarskiego w 1731 r.¹¹ W tym samym roku przyjął na czteroletnią praktykę dwóch chłopców – Wawrzyńca Zarębskiego i Sebastiana Stawoskiego z Bochni¹². Niestety, rejestr ten prowadzony jest dość niestarannie i wybiórczo, nie ma więc informacji na temat uczniów później przyjmowanych przez Frączkiewicza.

Michał Dobkowski miał przypuszczalnie dwie żony – Kunegundę, z którą miał sześcioro dzieci¹³, oraz Agnieszkę, którą pozostawił wdową. Agnieszka, jako żona Dobkowskiego, podpisana jest pod spisem rzeczy należących do rzeźbiarza sporządzonym w 1772 r. po jego śmierci¹⁴. Z dokumentu tego wynika, że snycerz zmarł przed tym rokiem. Inwentarz w pierwszej kolejności wymienia rzeczy pozostawione przez rzeźbiarza u bernardynów na Stradomiu. Wśród nich znajdowały się m.in.: „sztuki drzewa do roboty snycerskiej”, naczynia snycerskie, tygły miedziane do gotowania kleju oraz „abrysy papierowe w skrzynie małej”, a więc zapewne zbiór projektów zgromadzony przez rzeźbiarza. Dowiedzieć się można także o „warsztacie z różnemi drewnianemi drobiazgami” pozostawionym w domostwie. Dzięki zapiskom Adama Chmiela jest też kilka informacji o tym, gdzie mogło się znajdować „domostwo” Dobkowskich. Wiadomo, że w 1744 r. mieszkał przy ul. św. Jana 11, natomiast w latach 1753–1754 wraz z malarzem Andrzejem Radwańskim zajmował kamienicę przy ul. św. Jana 9¹⁵. Dom przy ul. św. Jana 9 był dzierżawiony przez Radwańskiego w latach 1749–1755¹⁶. W latach 50. zamieszkiwał u niego Franciszek Placidi i, jak już wspomniano, snycerz Michał Dobkowski. Nie natomiast informacji, gdzie później ulokował się rzeźbiarz.

Podsumowując omówione informacje zaczerpnięte z archiwaliów można przyjąć, że Michał Dobkowski prawdopodobnie urodził się w Krakowie w 1721 r. Zapewne jako dziesięcio-, dwunastoletni chłopiec rozpoczął naukę w warsztacie rzeźbiarskim Antoniego Frączkiewicza. Po śmierci mistrza w 1741 r. przejął

jego warsztat wraz z połową narzędzi oraz wszystkimi modelami i projektami. Okres jego samodzielnej działalności obejmuje ponad 30 lat. Dobkowski zmarł przed rokiem 1772 pozostawiając kilkoro dzieci z pierwszego małżeństwa oraz drugą żonę Agnieszkę. Nie wiemy, kto przejął jego warsztat.

Niestety, owe trzy dziesięciolecia działalności rzeźbiarskiej są dość słabo udokumentowane. Zaledwie dziewięć dzieł potwierdzono źródłowo. Pierwszym z nich jest ukończenie prac przy ołtarzu do kościoła w Tuchowie w 1741 r. Cztery lata później, 1 lutego 1745 r., Dobkowski podpisał umowę na dekorację siedmiu ołtarzy do kościoła reformatów w Krakowie. W 1751 r. realizował ołtarz św. Zofii w kościele św. Marka, od września 1754 do 1755 r. pracował przy dekoracji ołtarza głównego w kościele parafialnym w Rachwałowicach. Również w 1754 r. wykonał dekoracje figuralne i ornamentalne ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Spytkowicach. W 1758 r. pracował przy dekoracji ołtarza głównego w kościele krakowskich bernardynów, zaś przed rokiem 1764 wykonał ołtarz do kościoła w Imielnie. Na tej realizacji kończą się potwierdzone źródłowo prace Dobkowskiego. Szczególnie ostatnie lata życia rzeźbiarza są słabo udokumentowane. Nie zawsze też zleceń było pod dostatkiem, gdyż jak pisała jego żona, „roboty na ten czas nie miał”¹⁷. Kilka prac można mu także przypisać; należą do nich: ukończenie prac Frączkiewicza w Zawichoście, ołtarze w kościele parafialnym w Bodzanowie, ołtarz św. Jana Kantego w kościele św. Floriana w Krakowie oraz ołtarz św. Stanisława w katedrze kieleckiej¹⁸.

Twórczość

Okres nauki w warsztacie Antoniego Frączkiewicza i prace w Zawichoście i Tuchowie

Ołtarz główny w kościele NMP w Zawichoście, o którym, jako już o ukończonym wspomina w teście Frączkiewicz, wraz z całym wyposażeniem kościoła został zniszczony w czasie II wojny, w 1944 r.¹⁹ Zachowana przedwojenna dokumentacja fotograficzna wnętrza świątyni z 1930 r. nie jest najlepsza. Krótki opis wyposażenia zachował się w relacji ks. Jana Wiśniewskiego z 1915 r.²⁰ Znacznie zniszczony na początku XVIII w. kościół został gruntownie odnowiony przez ks. Cypriana Langiego w latach 30. i na początku 40. XVIII stulecia. Powstały wówczas: ołtarz główny, ambona, oraz cztery ołtarze boczne: św. Anny, św. Barbary, św. Jana i św. Pawła. Jak pi-

¹¹ Przebindowska-Ledworuch 2001b: 146.

¹² Aneks 4.

¹³ *Metrica baptizatorum in Ecclesia Parochiali B.M.V. i Circulo Crac. (1738–1759)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 374: 156, 181, 228, 314, 376.

¹⁴ Aneks 8.

¹⁵ Chmiel 1924: 50 i 61.

¹⁶ Lepiarczyk 1965: 76.

¹⁷ Aneks 8.

¹⁸ Apendyks I.

¹⁹ Kaczmarczyk 1958: 132.

²⁰ Wiśniewski 1915: 311–312.



39. Zawichost, kościół parafialny.
Ołtarz główny, wyk. M. Dobkowski (?)

sze Wiśniewski: „Powiadają, że rzeźbiarskie roboty wykonał profesor szkół sandomierskich; kto jednak – nie wiadomo”²¹. Kościół wraz ze wszystkimi ołtarzami został konsekrowany w 1744 r.

Na zdjęciach archiwalnych widać tylko ołtarz główny z obrazem Wniebowzięcia Matki Boskiej (il. 39). Najprawdopodobniej także ołtarze boczne były dziełem warsztatu Frączkiewicza. Zwieńczenie ołtarza głównego wypełnia rzeźba przedstawiająca koronację Marii, połączoną z tradycyjnym wyobrażeniem Trójcy Świętej na tle promienistej glorii i obłoków. Scenę towarzyszą postacie aniołów. Po bokach ołtarza na poziomie cokołu ustawione są bramki z figurami świętych: Jana Nepomucena po lewej i bliżej nierozpoznanego świętego biskupa po prawej (il. 40). W ołtarzu ornamentyka regencyjna łączy się z akantem oraz „falbankowymi” rocaillami. Potwierdza to datowanie ołtarza na połowę lat 40. XVIII w. Projekt ołtarza jest niewątpliwie dziełem Frączkiewicza. Natomiast forma rzeźbiarska bliższa jest „lirycznemu” stylowi Dobkowskiego, który próbuje tutaj dorównać swemu mistrzowi. Stosuje dość ostro cięte fałdy szat, bliskie rzeźbom Frączkiewicza fizjonomie i charakterystyczny sposób zaczesywania włosów do tyłu. Fi-



40. Zawichost, kościół parafialny. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski (?)

gury jednak dalekie są doskonałości warsztatu, jaką prezentował Frączkiewicz w swej wcześniejszej twórczości.

Bardzo podobną sytuację zaobserwować można w przypadku rzeźb w ołtarzu w Tuchowie (il. 41). O ołtarzu tym wspominał już Julian Pagaczewski, jako o jeszcze jednym nawiązaniu do Baltasara Fontany²². Według testamentu Frączkiewicza, ołtarz ten był na ukończeniu w 1741 r. Wykonywany był w krakowskiej pracowni rzeźbiarza, skąd miał być dopiero przewieziony i ustawiony w Tuchowie. Z całą pewnością pracami przy jego ukończeniu kierował Michał Dobkowski. Struktura ołtarza (il. 41) powiela schemat wielokrotnie stosowany wcześniej przez Frącz-

²¹ *Ibidem*: 312.

²² Pagaczewski 1938: 46.



41. Tuchów, kościół parafialny.
Ołtarz główny, wyk. M. Dobkowski (?)



42. Tuchów, kościół parafialny.
Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski (?)

kiewiczza, na przykład w ołtarzu głównym w katedrze kieleckiej, w ołtarzu w kościele św. Trójcy w Kielcach oraz w ołtarzu głównym w kościele w Zielonkach. Są to ołtarze jednokondygnacyjne z przerwany belkowaniem na linii wklęsłej, wspartym na kilku masywnych podporach. W zwieńczeniu umieszczona jest rozbudowana gloria, zaś po bokach ołtarzy bramki lub wolnostojące postumenty, na których umieszczone są figury świętych lub aniołów. Pierwotny wzór tych retabulów jest oczywisty – jest nim ołtarz główny w kościele św. Anny. Niewątpliwie więc sam schemat ołtarza tuchowskiego pochodził od mistrza Antoniego. Natomiast naturalnych rozmiarów postacie aniołów z boków ołtarza (il. 42) charakteryzują się odmiennymi cechami stylu niż wcześniejsze, pewne dzieła Frączkiewicza. Za ich twórcę można z całą pewnością uznać Michała Dobkowskiego. Rzeźby te mają uwymuskłone proporcje i ustawione są w łagodnym, tanecznym przegięciu. Owalne twarze o wypukłych brodach cechuje wyraz melancholii i liryzmu. Wyraźne, krótkie kosmyki włosów odstają od głowy trójkątami lub tworzą koliste pukle. Podobnie jak u Frączkiewicza, duże skrzydła zbudowane są z ogromnych piór, z których każde jest wyraźnie oddzielone. Ręce wykonują łagodne, koliste ruchy. Szaty aniołów Dobkowski próbował ukształtować na wzór Frączkiewicza – łamie je dość ostro, tworzy liczne, gęsto układające się fałdy. Draperie przylegających do ciała sukni długimi fałdami zaznaczają ruch ciała.

Płaszcz szeroko owijają się wokół bioder, oddalają się od ciała i łamią ostro niczym blaszane formy. Dobkowski w sposobie formowania draperii wyraźnie próbuje pójść śladami swojego mistrza. Daleko mu jednak do swobodnych i ekspresyjnych form Frączkiewicza. Jego styl charakteryzuje pewna twardość, schematyzm, trochę mechaniczne powtarzanie wzorów zaczerpniętych z twórczości nauczyciela.

Okres samodzielnej twórczości Michała Dobkowskiego

Prace dla zakonu reformatów²³

Michał Dobkowski kilkakrotnie był zatrudniany przez zakon reformatów, co jest doskonale udokumentowane w materiałach archiwalnych. Snycerz Michał Dobkowski i stolarz Michał Miśkiewicz podpisali 1 lutego 1745 r. umowę na wykonanie siedmiu dębowych ołtarzy za sumę 3500 zł polskich do kościoła reformatów w Krakowie²⁴. Prace trwały dwa lata. „Sławetni Maistrowie” zobowiązali się ołtarz główny wykonać „według abresu iuż delienowanego, przez Przewielebnego Oyca Prowincyała akceptowa-

²³ Za nieocenioną pomoc w dotarciu do materiałów archiwalnych klasztoru reformatów autorka najserdeczniejsze podziękowania składa o. Janowi Adamowi Blachutowi.

²⁴ Aneks 9; Pasiecznik 1978: 80, przyp. 25.

nego i naznaczonego, zaś sześć pobocznych małych, według osobliwego abresu danego, y przez Przewielebnego Oycę Prowincyała akceptowanego". Wszystkie ołtarze boczne miały być „na iedną formę y kształt podobne we wszystkim w swoiey małości do wielkiego ołtarza, nie formą ani kształtem, ale samą tylko małością od Wielkiego Ołtarza różne". W dalszej części umowy napisano następującą uwagę: „u małych sześciu ołtarzów na samym wierzchu mogą miasto musli co ładniejszego wyrobić wprzód odrysowawszy pokazać Oycu Prowincyałowi". W kolejnym akapicie znów podkreślono, że „pomienione ołtarze istotnie według abresu ich". Na podstawie cytowanej umowy można precyzyjnie określić zakres prac podjętych w krakowskim kościele reformatów przez Dobkowskiego i Miśkiewicza oraz stwierdzić, że budowę ołtarzy poprzedziły projekty rysunkowe wykonane przez twórców i zaakceptowane przez prowincjała. Nie do końca spodobały się tylko muszle w zwieńczeniach ołtarzy bocznych, które polecono zastąpić „czymś ładniejszym". Ostatecznie jednak nie odstąpiono od projektu.

W archiwum klasztornym nie ma, niestety, projektów rysunkowych do ołtarzy krakowskich. Zachował się jeden projekt dwuwariantowy nieco zbliżony do ołtarza głównego (il. 43), jednak z pewnością nie jest to projekt zaakceptowany do realizacji – różnic jest zbyt wiele i nie ma napisów i sygnatur świadczących o użyciu go w trakcie wykonania (projekt miał być przez prowincjała „naznaczony")²⁵.

Na jednolite wyposażenie kościoła powstałe w latach 1745–1747 składa się ołtarz główny (il. 44) oraz sześć bocznych. Ołtarze boczne Jan Samek podzielił na dwie grupy: dwa niewielkie ołtarzyki (175 cm wysokości) umieszczone przy tęczy oraz cztery większe w nawie świątyni²⁶. Wszystkie prezentują typ jednokondygnacyjnego retabulum kolumnowego ze zwieńczeniem – z wyjątkiem ołtarza głównego, który posiada bardziej rozbudowaną strukturę. J. Samek stwierdził także, że pod względem konstrukcji wyposażenie kościoła reformatów jest kontynuacją rozwiązań rozpowszechnionych w Krakowie za sprawą Antoniego Frączkiewicza²⁷, co nie dziwi, skoro przy jego powstaniu brał udział uczeń.

Pierwotna kolorystyka ołtarzy była bardzo surowa, zgodna z wymogami reguły oraz statutów zakonnych²⁸. Wykonane z drewna dębowego nie były malowane (jedynie pokostowane) i złożone. Elementy

rzeźbiarskie wykonane z drewna lipowego ograniczały się do dekoracji ornamentalnych oraz kapiteli pilastrów. Zaznaczono, że „rzeźby nie wskroś y w głąb zrnięte bydź maia, ale tylko po wierzchu, proporcjonalnie iednak żeby się dobrze wydawały". Część obecnych rzeźb pochodzi z 1886 r. (rzeźby figuralne, dekoracje na cokołach). W 1906 r., kiedy wnętrze kościoła otrzymało nową polichromię, także ołtarze otrzymały dekoracje malarskie imitujące jasny marmur. Obecnie powrócono do pierwotnej kolorystyki, utrzymując tylko częściowe złocenie.

Równie skromne i pozbawione dekoracji figuralnej są ołtarze Dobkowskiego i Miśkiewicza dla kościoła reformatów w Pińczowie. Są to ołtarze: Najświętszej Marii Panny i św. Franciszka w prezbiterium oraz dwa ołtarze w kaplicach św. Anny i św. Prospera, których autorstwo jest potwierdzone archiwalnie²⁹. Umowę na wykonanie tych ołtarzy podpisano 3 lutego 1748 r., a więc wkrótce po skończeniu prac w Krakowie. Bardzo skrótową, choć wyjątkowo trafną analizę ołtarzy bocznych w kościele w Pińczowie dał Mariusz Karpowicz w monografii Baltasara Fontany³⁰. Wspomnił on, iż cztery ołtarze w nawie zdradzają swymi formami rękę Włocha. Pierwotne ołtarze konsekrował w 1697 r. biskup krakowski Stanisław Szembek³¹. Karpowicz dalej pisze: „W latach 1748–1749 podobno postawiono nowe ołtarze. Jeśli tak to tylko skopiowano te starsze fontanowskie". Jeśli rzeczywiście autorem pierwotnych ołtarzy był Fontana, to byłby to przykład bezpośredniego naśladowania wzorów Włocha w dziełach o 50 lat późniejszych. Dobkowski zaś po raz kolejny ukazuje się jako pośredni kontynuator fontanowskiej tradycji.

Retabula są wykonane według prostego schematu ołtarzy jednoosiowych i jednokondygnacyjnych ze zwieńczeniem w kształcie trapezu o zakłęsniętych bokach. Pole środkowe ujmują kanelowane pilastry i umieszczone na ich tle kompozytowe kolumny. Podtrzymują one wyłamane belkowanie i odcinki wolutowego przyczółka. Dekoracja ornamentalna są dość bogate – kampanulle po bokach zwieńczenia, palmeta, płomieniste wazony i liście akantu na szczycie, regencyjne dekoracje w płycinach. Stosunkowo urozmaicona jest także kolorystyka tych ołtarzy – dębowe elementy strukturalne, marmoryzowane trzony podpór oraz złoczone ornamenty. Brak rzeźb figuralnych został oczywiście narzucony surowymi zaleceniami reguły zakonu w odniesieniu do wyposażenia wnętrz kościelnych.

W przypadku obu realizacji Dobkowski współpracował z Michałem Miśkiewiczem³². Ma się tu do

²⁵ Projekt wymienia Błachut 1988: 175.

²⁶ Samek 1982: 260. Zdaniem Samka, jeden z ołtarzy przytęczowych mógł być modelem architektonicznym dla pozostałych ołtarzy bocznych.

²⁷ Samek 1982: 260; Pasiecznik 1978: 80, przyp. 26.

²⁸ Zasady zarządzania wnętrz świątyni reformackich omawia Błachut 1979: 133–138.

²⁹ Aneks 10.

³⁰ Karpowicz 1994: 76.

³¹ Kracik 1984: 139.

³² Sam Miśkiewicz zawarł jeszcze jeden kontrakt na wykonanie konfesjonaliów do kościoła w Pińczowie: Aneks 11.

czynienia ze ścisłą współpracą snycerza i stolarza, którzy, jak się wydaje, prowadzili wspólnie jeden warsztat, razem podpisując umowy i dzieląc się odpowiedzialnością za całą realizację („choćby czego uchowały Boże który z nich zachorować miał albo też y umrzeć, żyjący totalnie swoiey deklaracyi y temu kontraktowi uczynić za dosyć powinien”).

Ołtarz św. Zofii w kościele św. Marka

Znaczna część zachowanego do dzisiaj wyposażenia kościoła św. Marka pochodzi z XVIII w. Zespół ołtarzy bocznych powstał około połowy wieku jako całość ideowa poświęcona świętym i symbolom związanym z zakonem marków. Nie są znani autorzy ołtarzy bocznych. Jedyna znana umowa dotyczy ołtarza św. Zofii przy środkowym filarze nawy południowej, który należał do bractwa tej świętej i prawdopodobnie był płacony z brackich pieniędzy. Umowę na wykonanie tego ołtarza zawarto 29 czerwca 1751 r. z Michałem Dobkiewiczem „kunsztu snycerskiego magistrem mieszczaninem krakowskim”. Ołtarz miał powstać według abrysu – ale zaznaczono, że zamiast aniołów po bokach obrazu („jak na abrysie”) mają być dwie statuy św. Męczenniczek – po lewej Katarzyny, po prawej Barbary. W zwieńczeniu miał się znajdować Duch Święty w promieniach, zaś po bokach dwa aniołki z atrybutami. Pokwitowanie odbioru całej kwoty przez Dobkiewicza opatrzone jest datą 24 lutego 1753, którą można uznać za zakończenie prac³³.

Ołtarz św. Zofii (il. 45) jest jednokondygnacyjny ze zwieńczeniem przypominającym trapez. Retabulum ustawione jest na wysokim, podwójnym cokole, w którego dolnej partii znajduje się mensa, a w górnej tabernakulum. Pole środkowe ujmują ustawione ukośnie filary opięte zwielokrotnionymi pilastrami. Ich trzony po bokach są kanelowane, zaś od frontu ozdobione kampanullami. Jońskie kapitele ozdobione są palmetami. Na tle filarów, na wspornikach ustawione są figury świętych – Katarzyny po lewej (il. 46) i Barbary po prawej (il. 47). Na osiach podpór znajdują się fragmenty przerwanego przyczółka, na których siedzą aniołki z atrybutami męczeństwa. Pole zwieńczenia wypełnia gloria z gołębicą Ducha Świętego w wieńcu chmurek i główek anielskich. Obraz z przedstawieniem św. Zofii z córkami otoczony jest profilowaną ramą zwieńczoną łukiem wklęsło-wypukłym oraz uchwyconą po bokach kotarą. Święte niewiasty przedstawione są jako młode kobiety o identycznych

rysach twarzy i podobnym uczesaniu. Ustawione są w kontrapoście i delikatnie łukowo przegięte, ubrane w długie suknie spowite płaszczami. Suknie układają się w długie pionowe fałdy, które powtarzają łukowe wygięcie figury, a u dołu poszerzają się w dość kanciaste zakończenia. Fałdy na kolanach przyjmują zupełnie inny układ – szaty ściślej przylegają do ciała, a fałdy wąskie, wypukłe, krzyżujące się. Płaszczce narzucone na suknie są znacznie bardziej dynamiczne, materię zaginają się ostro i w różnych kierunkach. Głowy świętych są niewielkie, osadzone na długich szyjach. Twarze mają jajowaty kształt, włosy ułożone są w sposób klasyczny – podzielone pośrodku i związane na szyi, regularnymi puklami schodzą po bokach, odsłaniając część ucha. Rysy twarzy są drobne, oczy osadzone dość szeroko, zewnętrznymi kącikami skierowane w dół. Brwi zarysowane łagodnym, także schodzącym w dół łukiem. Czoło jest niskie, nos stosunkowo duży o małych, szeroko osadzonych dziurkach. Usta są drobne, dość wąskie, broda okrągła, nieco wystająca. Szaty figur w całości są złożone, natomiast twarze i odkryte części ciała polichromowane. W ołtarzu występuje jeszcze ornamentyka regencyjna – trzony pilastrów i zwieńczenie ozdobione są kampanulami.

Odmienność od dzisiejszej była kolorystyka tego ołtarza – według inwentarza z 1822 r., była utrzymana w barwach jasnych – błękitnych i pastelowych marmoryzacjach.

Ołtarz św. Stanisława w katedrze kieleckiej

Na podstawie analizy porównawczej można z twórczością Dobkowskiego związać ołtarz św. Stanisława (il. 48) w katedrze kieleckiej. Katalog zabytków błędnie podaje, że ołtarz ten został wykonany w warsztacie Antoniego Frąckiewicza w 1726 r.³⁴ Dzięki wnikliwej analizie źródeł dotyczących historii przemian artystycznych kolegiaty kieleckiej, dokonanej przez Martę Pieniążek-Samek³⁵, można zweryfikować to stwierdzenie. Ołtarz św. Stanisława – mający wiele wspólnego z twórczością Frąckiewicza – z pewnością jednak nie jest jego dziełem ze względu na dość późny czas powstania – rok 1751. Już 16 sierpnia 1743 r. Kapituła wspominała o możliwości wystawienia „novi altaris sub honore et tituli S. Stanislai Episcopi et Martyris”. Osiem lat później ołtarz był już gotowy, a kapituła dziękowała fundatorowi – kanonikowi Michałowi Horbowskiemu – za jego wzniesienie i pozłocenie³⁶. Ołtarz ten został opisany w in-

³³ *Legata czyli zapisy brackie S. Zofii*, Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. AD 817. Autorka serdecznie dziękuje Pani Helenie Małkiewiczównie, odkrywczyni tej umowy, za podzielenie się tym cennym znaleziskiem.

³⁴ KZSP, t. 3, z. 4, 1957: 27, 28.

³⁵ Pieniążek-Samek 2000: 31.

³⁶ Pieniążek-Samek 2000: 31, przyp. 147.



49. Kielce, katedra. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św. Stanisława, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

wentarzu z 1760 r.: „Ołtarz Ś. Stanisława i ten nowy snycerską, piękną robotą, na postumentach o czterech cienkich kolumnach, między którymi po bokach dwie statuy: jedna ŚŚ. Kazimierza, druga Ś. Stanisława Kostki; pod gziemami Aniołkowie trzymający insignia Episcopalia, na samym wierzchu Cherubin cum laureolis. Wszystek suto złożony non modico sumptu [...] Michała Horbowskiego kanonika kieleckiego, proboszcza małogowskiego [...] wystawiony i wyłożony”³⁷.

Powtarzanie typowych dla Frączkiewicza schematów kompozycyjnych można oczywiście wytłumaczyć tym, że Dobkowski przejął po mistrzu jego



50. Kraków, kościół kamedulów na Bielanach. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św.św. Bonifacego, Władysława i Benedykta, wyk. A. Frączkiewicz

wzory i modele. Figura św. Kazimierza (il. 49) jest oczywistym powtórzeniem figury tegoż świętego z ołtarza Frączkiewicza w kościele kamedulów na Bielanach (il. 50). Jest to więc przykład trwającej pół wieku fascynacji spuścizną Baltasara Fontany. Bardzo podobny gest prezentuje także św. Barbara w ołtarzu św. Zofii w kościele św. Marka w Krakowie (il. 47).

Ołtarz główny w kościele w Rachwałowicach

Wkrótce po zakończeniu tych prac Dobkowski rozpoczął realizację ołtarza głównego w kościele parafialnym w Rachwałowicach. Notatkę, opartą na źródłach archiwalnych, na temat tych prac zamieścił ks. Jan Wiśniewski w opracowaniu z 1927 r.³⁸ Wspomina on umowę z 23 września 1754 r. zawartą między ks. Stanisławem Zawadzkiem i Michałem Dobkowskim, snycerzem krakowskim, na „ołtarz wielki z osobami, piękną i kształtną robotą”. Prace miały zostać ukończone na św. Wojciecha 1755 r.

³⁷ *Ibidem*: 31, przyp. 148. W katalogu zabytków figury określone są jako patriarcha Józef i król Dawid.

³⁸ Wiśniewski 1927: 346.



51. Rachwałowice, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. M. Dobkowski

Niewielkich rozmiarów ołtarz (il. 51) ma proporcje dość przysadziste, dostosowane do wnętrza nakrytego drewnianym stropem. Jest jednokondygnacyjny, ze zwieńczeniem w formie promienistej glorii i dwiema bramkami po bokach. Środkowe pole obrazu ujmują grupy trzech łączących się pilastrów. Na osiach środkowych pilastrów umieszczone są figurki małych aniołków, zaś ponad bramkami na postumentach stoją figury dużych aniołów. Dekorację ołtarza dopełniają ornamenty – uszy ze stylizowanych palmet z wicią roślinną z elementami chrząstek oraz wiązki liści i gałązek na trzonach filarów. Główni aniołków wśród obłoczków otaczają obraz umieszczony w glorii. Anioły nad bramkami ustawione są w kontrapoście i zwrócone ku obrazowi umieszczonemu w ołtarzu (il. 52). Ręce mają rozchylone – jedna uniesiona jest do góry, druga opuszczona na dół, wewnętrzną stroną dłoni skierowaną ku ziemi. Proporcje figur są uwysmuklone, głowy niewielkie, otoczone puklami bujnych włosów. Niestety bardzo silne przełamowania figur, szczególnie twarzy, uniemożliwiają przeprowadzenie szczegółowej analizy. Pod przełamówkami dostrzec można, że twarze aniołów są dość pełne, a szerokie podbródki łączą się z grubymi szyjami. Brody są owalne, wystające, nosy niewielkie, o szeroko rozstawionych dziurkach. Anioły ubrane są w kolorowe suknie oraz złote płaszcze³⁹. Szaty odsła-



52. Rachwałowice, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski

niają ramiona oraz jedną nogę powyżej kolana. Fałdy szat są obfite, dość ostro i głęboko cięte. Szerokim, poziomym zwojem otaczają figury w pasie. Skrzydła są duże, zbudowane z ogromnych piór.

Ołtarze boczne w Spytkowicach

Kolejną potwierdzoną archiwalnie pracą Dobkowskiego jest lewy ołtarz przytęczowy w kościele parafialnym w Spytkowicach⁴⁰, zbudowany w 1754 r. Dobkowski miał tu wykonać zarówno prace stolarskie, jak i snycerskie. Ołtarz prezentuje typową dla tego czasu architektoniczną strukturę, zaś rzeźba figuralna ogranicza się do czterech niewielkich aniołków trzymających narzędzia Męki Pańskiej – dwa umieszczone w zwieńczeniu, zaś dwa nad obrazem. Dekoracja ornamentalna zdominowana jest przez zapóźniony w tym czasie zestaw motywów regencyjnych. Postacie aniołków nie prezentują zbyt wysokiego poziomu artystycznego (il. 53)⁴¹. Ołtarz po prawej stronie tęczy pochodzi z 1753 r., jest bardzo podobny do wyżej opisanego i prawdopodobnie jest także dziełem Dobkowskiego.

⁴⁰ KZSP, t. 1, 1953: 32.

⁴¹ Wszystkie anioły skradziono w 2002 r.

³⁹ Trudno stwierdzić, czy ta kolorystyka jest pierwotna.



53. Spytkowo, kościół parafialny. Rzeźby aniołków w ołtarzu św. Antoniego, wyk. M. Dobkowski



54. Kraków, kościół św. Floriana. Ołtarz św. Jana Kantego, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

Prace w kościele bernardynów w Krakowie

Kolejna chronologicznie znana praca Dobkowskiego łączy się już z Krakowem i kościołem bernardynów. Dobkowski jest autorem części prac przy wykonaniu nowego ołtarza głównego. W 1758 r. wraz z nieznanym z nazwiska stolarzem działał przy przesunięciu XVII-wiecznego retabulum na zachodnią ścianę chóru zakonnego⁴². W tym samym roku Dobkowski wy-



55. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św. Jana Kantego, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

konał także glorię w ołtarzu głównym⁴³. W kościele bernardynów Dobkowski współpracował z kilkoma innymi działającymi rzeźbiarzami, choć jak wynika z zapisów archiwalnych, jego rola ograniczała się do mniej znaczących prac.

Ołtarz św. Jana Kantego w kościele św. Floriana w Krakowie

Na podstawie analizy porównawczej można także związać z Dobkowskim ołtarz w kaplicy św. Jana Kantego w kościele św. Floriana w Krakowie (il. 54).

Ołtarz ten został poświęcony w 1761 r. Zastosowana w nim struktura jest jednak typowa dla pierwszej połowy XVIII w., szczególnie dla kręgu Antoniego Frączkiewicza. Jest to retabulum jednokondygnacyjne, jednoosiowe, z glorią w zwieńczeniu. Po bokach filarów, na tle ornamentálnych uszu, umieszczone są figury świętych ustawione na wysokich postumentach przylegających do cokołu – św. Kazimierza (il. 55) i św. Floriana (il. 56). św. Kazimierz jest mniej

⁴² Aneks 12.

⁴³ *Ibidem*.



56. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Floriana w ołtarzu św. Jana Kantego, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

udaną kopią figur Frączkiewicza, m.in. św. Kazimierza na Bielanych (il. 50) i patriarchy Józefa w katedrze w Kielcach (il. 57). Styl Frączkiewicza Dobkowski próbuje także kontynuować w figurze św. Floriana, który wzorowany jest na rzeźbie króla Dawida w katedrze kieleckiej (il. 13). Charakterystyczny jest także zestaw użytych motywów ornamentalnych w stylu regencji – karbowanej wstęgi przeplecionej z liśćmi akantu i kwiatkami. Uszy w ołtarzu św. Jana Kantego są uproszczonym powtórzeniem uszu w ołtarzu św.św. Bonifacego, Władysława i Benedykta na Bielanych.

Ołtarz św. Anny w kościele w Imielnie

Jedyną potwierdzoną archiwalnie pracą Dobkowskiego z lat 60. jest ołtarz w Imielnie, wykonany wraz



57. Kielce, katedra. Rzeźba patriarchy Józefa w ołtarzu św. Józefa, wyk. A. Frączkiewicz

ze stolarzem Pawłem Bernackim przed rokiem 1764 (il. 58). Niestety, odnoszący się do niego zapis archiwalny nie precyzuje, o który dokładnie ołtarz chodzi⁴⁴. Możliwość ustalenia tego dodatkowo utrudnia fakt, że część dekoracji rzeźbiarskich nie przetrwała. Styłowo najbliższy dziełom Dobkowskiego jest ołtarz św. Anny Samotrzeń w kaplicy bocznej. Typowy schemat ołtarza urozmaica owalne okno wkomponowane w zwieńczenie. Na archiwalnym zdjęciu z 1913 r. widoczna jest rzeźba świętej na postumencie obok ołtarza. Jakość fotografii nie pozwala na dokładną analizę, jednak proporcje ciała, upozowanie, a zwłaszcza bogactwo fałdów szat bliskie są znanym rzeźbom Dobkowskiego.

⁴⁴ Aneks 13.



58. Imielno, kościół parafialny. Ołtarz św. Anny, wyk. M. Dobkowski

Ołtarz główny i dwa boczne w kościele parafialnym w Bodzanowie

Za ostatnie znane dzieła Dobkowskiego, choć niepotwierdzone archiwalnie, można uznać ołtarz główny i dwa boczne w kościele parafialnym śwś.w. Piotra i Pawła w Bodzanowie. Ołtarze powstały w 1769 r. – cztery lata po zbudowaniu nowego kościoła⁴⁵. Ołtarz główny ma strukturę architektoniczną, jednokondygnacyjną i trójosiową, z dwoma oknami w ścianie prezbiterium włączonymi w kompozycję. Znaczną część pola środkowego zajmuje tabernakulum, nad którym umieszczony jest obraz przedstawiający Matkę Boską ze św. Stanisławem Kostką. Ze zwieńczeniem obrazu stykają się promienie dużej glorii, w środku której umieszczony jest symbol Ducha



59. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

Świętego w wieńcu obłoków i główek anielskich. Pola boczne ołtarza utworzone są przez zdwojone pilastry flankujące okna i ustawione na ich tle wolnostojące korynckie kolumny podtrzymujące silnie wyłamane ponad nimi belkowanie. Na osi wewnętrznych kolumn umieszczone są figury aniołków, zaś na osi kolumn zewnętrznych płomieniste wazony. Pomiędzy kolumnami na tle okien stoją figury aniołów (il. 59). Z kompozycją ołtarza łączą się także postacie śwś.w. Piotra (il. 60) i Pawła (il. 61), które ustawiono na konsolach po bokach ołtarza. Dekoracji dopełnia ornamentyka rokokowa.

Dwa ołtarze boczne mają identyczną jednoosiową strukturę z trapezoidalnym zwieńczeniem i umieszczoną ponad nim glorią. Fragmenty wyłamanego belkowania wspierają się na wolnostojących kolumnach o gładkich złotych trzonach. Po bokach obrazów stoją figury świętych – Anny (il. 62) i Joachima w ołtarzu po lewej stronie oraz Jakuba i Andrzeja po prawej. Z warsztatem Dobkowskiego związać także można

⁴⁵ KZSP, t. 1, z. 6, 1953: 2.



60. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski (atryb.)



61. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

ambonę usytuowaną przy ścianie prezbiterium po lewej stronie przy tęczycy. Ma dość prostą strukturę, w której baldachim zastąpiony został obramieniem wokół prowadzącego do niej wejścia z zakrystii, na którym unosi się promienista gloria. Ambonę, podobnie jak ołtarze, zdobi bogata dekoracja rokokowa.

Komponując strukturę ołtarza głównego Dobkowski niewątpliwie posłużył się wzorem zrealizowanego kilkanaście lat wcześniej ołtarza głównego w kościele reformatów w Krakowie (il. 44). Powtórzył proporcje ołtarza, trójosiową strukturę, podziały kolumnowe, płomieniste wazony nad zewnętrznymi kolumnami. W przypadku ołtarza w kościele reformatów ma się jednak do czynienia ze strukturą dobrze przemyślaną, spójną i konsekwentną. W Bodzanowie następuje jej rozluźnienie i rozbicie, ołtarz wydaje się „rozpadać” na pojedyncze człony. Nastąpiło tu duże uproszczenie i zburbaryzowanie pierwowzoru. Dobkowski zapewne sam projektował ten ołtarz, nie świadczy on jednak dobrze zdolnościach projektowych snycerza w zakresie architektury.

Rzeźby figuralne pokazują bardzo wyraźnie charakterystyczny styl Dobkowskiego. Posągi dwóch

aniołów bardzo bliskie są aniołom w Rachwałowicach. Również figury św.św. Piotra i Pawła próbują naśladować styl Frączkiewicza. W przypadku św. Piotra (il. 60) ma się nawet do czynienia z dokładnym powtórzeniem figury tegoż świętego w Rakowie (il. 8) – charakterystycznie uniesiona prawa ręka oraz lewa podtrzymująca książkę wspartą na biodrze świadczyć mogą o wykorzystaniu tego samego modelu lub rysunku. Podobnie jest w przypadku figur w ołtarzach bocznych. Spośród nich na uwagę zasługuje zwłaszcza postać św. Anny (il. 62), która jest kolejnym, silnie przetworzonym refleksem rzeźby św. Anny Baltasara Fontany (il. 63). Dobkowski kontynuował próby naśladowania łamanego, krystalicznego stylu Frączkiewicza, jednak robił to w sposób bardzo powierzchowny i prymitywny. Od Frączkiewicza przejął także schemat bezbaldachimowej ambony.

Analiza twórczości

W wstępnym rozdziale niniejszej pracy przedstawiono zarys twórczości Antoniego Frączkiewicza, która jest ciągle bardzo słabo znana. Badacze wyróżnili



62. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Anny w ołtarzu bocznym, wyk. M. Dobkowski (atryb.)

w niej dwa nurty, które można określić jako „ekspresyjny” i „liryczny”. Ten pierwszy miał się charakteryzować „wewnętrzną siłą i sięgającą wirtuozerii techniką”, zaś drugi, obrazowany m.in. przez anioły z Tuchowa, miała cechować „delikatność i wdzięk”⁴⁶. W świetle testamentu Frączkiewicza można wątpić, czy rzeczywiście ta dwoistość była cechą jego twórczości czy raczej efektem działania bliskiego współpracownika, którym, jak wiadomo, był Michał Dobkowski.

Twórczość rzeźbiarza Michała Dobkowskiego można dość dobrze udokumentować, a liczba zachowanych i znanych prac daje podstawy do określenia prezentowanego przez niego stylu. Jego działalność obejmuje czas od początku lat 40. po koniec lat 60., a więc okres 30 lat. Przypada na czas rokoka w rzeźbie krakowskiej, jednak tkwi bardzo silnie w tradycji pierwszej połowy wieku, nie ulegając nowym prądom. Widać to nie tylko na przykładzie rzeźb figuralnych, ale także stosowanej ornamentyki. Dobkowski konsekwentnie stosuje motywy regencyjne, po ornamenty rocaille sięga bardzo rzadko i bez ich prawdziwego zrozumienia – rocaille zamienia w stylizowane gałąz-



63. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Anny, wyk. B. Fontana

ki lub uproszczone i skrócone palmety (Spytkowice, Bodzanów). W rzeźbach figuralnych próbuje naśladować – z różnym powodzeniem – styl swego mistrza. Daleko mu jednak do poziomu Frączkiewicza. To obniżenie jakości widać zwłaszcza na przykładzie rzeźb, które wykonał na podstawie modeli pozostawionych przez mistrza. Należą do nich na przykład św. Kazimierz w ołtarzu w katedrze kieleckiej (il. 49) i św. Kazimierz w ołtarzu św. Jana Nepomucena w kościele

⁴⁶ Sito 2001: 198.

św. Floriana (il. 55) oraz św. Piotr w ołtarzu głównym w Bodzanowie (il. 60).

Na podstawie omówionych dzieł można także stwierdzić, że Dobkowski dość często sam projektował struktury ołtarzy. Przypuszczalnie z jego projektami ma się do czynienia na przykład w przypadku Rachwałowic i Bodzanowa. Kompozycje tych ołtarzy są jednak bardzo niespójne, proporcje nieharmonijne i ogólnie źle świadczą o zdolnościach Dobkowskiego w tej dziedzinie.

Twórczość Dobkowskiego rozwijała się przede wszystkim na prowincji, poza Krakowem. Z terenu Krakowa znane są tylko dwie jego prace – w kościele św. Marka oraz u reformatów. Trzeba przy tym pamiętać, że był mieszczaninem krakowskim i posiadał warsztat na terenie miasta. Otrzymanie niektórych zleceń, m.in. w katedrze kieleckiej, ułatwiła mu z pewnością wcześniejsza przynależność do warsztatu Frąckiewiczza, po którego śmierci mógł występować jako kontynuator jego prac.

Z całą pewnością Dobkowski odbył swą edukację w środowisku lokalnym. W jego twórczości nie widać żadnych śladów zetknięcia się z innym środowiskiem. W jego przypadku wędrówka czeladnicza nie wchodziła w grę. Niewątpliwie bardzo korzystna dla Dobkowskiego pod względem materialnym sytuacja związana ze śmiercią mistrza i jego ostatnimi postanowieniami, pod względem artystycznego rozwoju podziałała na niego bardzo hamująco, z góry narzucając charakter stylowy. Dobkowski zaś, z racji niezbyt wysokich uzdolnień, nie rozwinął stylu swego mistrza, lecz próbował go naiwnie i bez zrozumienia naśladować.

Nauka w warsztacie Frąckiewiczza niewątpliwie miała najważniejszy wpływ na ukształtowanie się stylu Dobkowskiego. Równie istotne było odziedziczenie po mistrzu jego warsztatu, a co za tym idzie – tradycji rzeźby fontanowskiej. Cała samodzielna twórczość Dobka jest jej, niestety, nieco zwulgaryzowaną, kontynuacją.

INNE PRZYKŁADY NURTU POFRĄCKIEWICZOWSKIEGO W RZEźBIE KRAKOWSKIEJ

Tradycję Frąckiewiczza przejął również warsztat Korneckich z Bochni, prężnie działający w drugiej połowie XVIII w. na terenie Małopolski a nawet Krakowa. Pierwszą, i jak na razie jedyną, próbę usystematyzowania twórczości rzeźbiarskiej warsztatu przedstawił Jerzy Wyczesany⁴⁷. Materiały archiwalne związane z pierwszym przedstawicielem rzeźbiarskiego rodu Korneckich – Piotrem, są bardzo skąpe. Urodził się w okolicach Myślenic około 1720 r. Dotychczas



64. Bochnia, kościół farny. Ołtarz główny, wyk. P. Kornecki

brak jest jakichkolwiek wiadomości, mogących wyjaśnić kiedy, gdzie i u kogo terminował. W źródłach określany jest jako „magister kunsztu snycerskiego”, trudnił się także malarstwem⁴⁸. Przypuszcza się, że wykształcenie rzeźbiarskie zdobył w Krakowie w którymś z ówczesnie działających warsztatów, być może u Antoniego Frąckiewiczza, jak przypuszcza Wyczesany⁴⁹. Także Jan Samek zwrócił uwagę na jego wykształcenie w środowisku krakowskim lub wzorowanie się na nim⁵⁰. Po zdobyciu praw mistrzowskich osiadł w Gdowie, następnie w Bochni, gdzie wraz z przyrodnim bratem Stanisławem i synami – Ignacym, Janem i Stanisławem, oraz uczniami i współpracownikami Franciszkiem Kozickim z Gdowa, Piotrem Małeckim z Zakliczyna i Franciszkiem Jaworskim, wykonał wiele prac rzeźbiarskich dla kościołów małopolskich, a nawet południowej Wielkopolski.

Najważniejszym zespołem prac warsztatu Piotra Korneckiego jest potwierdzone archiwalnie wyposażenie fary w Bochni (il. 64–il. 67). Źródła dokumentują także kilka innych jego prac: trzy ołtarze w kościele

⁴⁸ Wyczesany 1993: 112.

⁴⁹ *Ibidem*: 112–113.

⁵⁰ Samek 1992: 68.

⁴⁷ Wyczesany 1993: 110–118, tamże pełna bibliografia.



65. Bochnia, kościół farny. Rzeźba św. Hieronima w oltarzu św. Marii Magdaleny, wyk. P. Kornecki



66. Bochnia, kościół farny. Rzeźba św. Piotra w oltarzu św. Józefa, wyk. P. Kornecki

św. Barbary i św. Stanisława w Szyku koło Limanowej (1750), ołtarz główny (1749) i boczne: Chrystusa, Najświętszej Marii Pocieszenia, św.św. Jakuba i Józefa (1754) w kościele św. Jana Chrzciciela w Chełmie koło Bochni, ołtarz główny w kościele św. Stanisława w Brzeźnicy koło Bochni. Poza tym przypisuje mu się ołtarz główny i dwa boczne (około 1750) w kościele Narodzenia Najświętszej Panny Marii w Gdowie, ołtarz główny z rzeźbami św.św. Stanisława i Wojciecha oraz figurami czterech ewangelistów oraz cztery ołtarze boczne, ambonę (1768), konfesjonał, a także krucyfiks w tarczy w kościele św. Idziego w Zakliczynie koło Brzeska (**il. 68**), ołtarz główny i dwa boczne w kościele św. Mikołaja w Tymowej koło Brzeska, ołtarz główny w kościele św. Bartłomieja w Łapanowie koło Bochni, wystrój rzeźbiarski kościoła św.św. Jakuba i Katarzyny w Raciechowicach koło Myślenic, oraz w Wielkopolsce: w Złoczewie i Wieluniu.

Zdaniem Wyczesanego, działalność warsztatu Piotra Korneckiego zanika po 1776 r., co według badacza było spowodowane śmiercią artysty lub przeniesieniem się w inny rejon Małopolski⁵¹. Na razie nikt nie podjął się rozwiązania tej kwestii.

Nauka Piotra Korneckiego w warsztacie Frączkiewicza niestety nie jest potwierdzona archiwalnie. Wiadomo, że w 1731 r. Frączkiewicz zapisał na naukę dwóch chłopców z Bochni – Wawrzyńca Zarębskiego i Sebastiana Stawoskiego. Być może kilka lat później w jego warsztacie naukę rozpoczął także kilkunastoletni wówczas Piotr Kornecki. Jego twórczość wykazuje bardzo wyraźne związki z rzeźbą Frączkiewicza, tak że zależność warsztatowa obu snycerzy jest niemal pewna.

Najznaczniejszym dziełem Piotra Korneckiego i jego warsztatu jest wyposażenie fary w Bochni (**il. 64–il. 67**), pochodzące z dojrzałego okresu twórczości rzeźbiarza. Kontrakt na wykonanie ołtarza głównego podpisano 19 września 1770 r., koszt ołtarza wyniósł 3000 złp. Z umowy wynika, że Kornecki był autorem „abrysu”, zaś ołtarz został wykonany w Gdowie, a następnie przewieziony do Bochni i zmontowany. Prace ukończono w listopadzie 1772 r., a polichromie wykonano dopiero w latach 1777–1778. Ołtarz ma formę architektoniczną dwukondygnacyjną, z motywem monumentalnych kolumnad o dynamicznej, kulisowej kompozycji i zwieńczeniem w formie glorii z Okiem Opatrzności w środku (**il. 64**). W dolnej kondygnacji centralne pole z obrazem św. Mikołaja

⁵¹ Wyczesany 1993: 114.



67. Bochnia, kościół farny. Ołtarz św. Jana Nepomucena, wyk. P. Kornecki

flankują wznoszące się na piedestałach grupy złożone z trzech kolumn kompozytowych, z których środkowe wysunięte są do przodu i ustawione na tle ścianek z dekoracją w postaci krutek regencyjnych otoczonych rocaillami. Kolumny podtrzymują wyłamujące się belkowanie z dużymi wolutami, ozdobionymi figurami siedzących aniołów i płomienistymi wazonami. Pomiedzy kolumnami znajdują się naturalnej wielkości posągi czterech ewangelistów. W górnej kondygnacji umieszczony jest obraz Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, ujęty dwoma pilastrami, podtrzymującymi belkowanie z figurami aniołów. Całości dopełniają bogate regencyjno-rokokowe ornamenty.

Struktura ołtarza głównego w Bochni jest jednym z najlepszych projektów Korneckiego. Przestrzennie i kulisowo zaprojektowana architektura doskonale łączy się z rzeźbą figuralną i ornamentalną. Wklęsłe pole środkowe, podkreślone wysuniętymi do przodu kolumnami, przypomina niektóre rozwiązania Frąckiewicza, np. ołtarz główny w Tuchowie czy katedrze kieleckiej. Kornecki znacznie bardziej rozczłonkował strukturę, traktując architekturę w sposób bardzo dekoracyjny, typowy dla rozwiązań rokokowych.

Ołtarz główny w Bochni jest rozwinięciem i udoskonaleniem dwa lata wcześniejszego ołtarza głównego w kościele w Zakliczynie (il. 50). Mimo podobieństw całej kompozycji, efekt części środkowej jest w tym ołtarzu odwrotny – po bokach ustawione są pary kolumn, z których wewnętrzne są wysunięte do przodu, co powoduje uwypuklenie części środkowej. Kornecki zastosował w tym ołtarzu podobne jak u Frąckiewicza bramki po bokach retabulum, na których ustawione są figury świętych. Całość wieńczy, również podobnie jak u Frąckiewicza – promienista gloria przechodząca przez podziały ołtarza, uzupełniona elementami rzeźbiarskimi. Struktura ołtarza w Zakliczynie jest mniej spójna, co widać zwłaszcza w partii belkowania. W obu ołtarzach zaznacza się bardzo charakterystyczna dla Korneckiego mnogość ornamentów, które nieco rozbijają spójność architektury i dają „malowniczy, niespokojny kontur”, o którym wspomina Wyczęsany⁵².

Podobne cechy dostrzec można w zespole ołtarzy bocznych w farze bocheńskiej. Są to ołtarze: św. Jana Nepomucena (1765), Świętej Trójcy (1767), św. Marii Magdaleny, św. Józefa (1773), św. Wojciecha i św. Jana Chrzciciela (1775). Wszystkie wykonane są według jednego schematu jednoosiowego retabulum z wysokim zwieńczeniem w kształcie trapezu oraz podporami (kolumny lub filary) wysuniętymi do przodu i ustawionymi ukośnie i podtrzymującymi wyłamane ponad nimi belkowanie w formie wydatnych impostów. Struktury obficie zdobi ornament rokokowy i regencyjny oraz figury świętych ustawione po bokach i anioły w zwieńczeniu.

Zespół rzeźb figuralnych Piotra Korneckiego i jego warsztatu w farze w Bochni został wykonany przez kilku rzeźbiarzy, na co wskazują różnice między poszczególnymi postaciami. Dotyczą one zwłaszcza fizjonomii i sposobu fałdowania draperii. Najlepsze rzeźby znajdują się w ołtarzu głównym oraz w ołtarzach św. Jana Nepomucena, Świętej Trójcy i św. Marii Magdaleny. Figury świętych zdobiące te ołtarze mają właściwe postacie ludzkiej proporcje i dość masywną budowę ciała. Ustawione są w lekkim kontraście, wykonują spokojne gesty, a rzeźbiarz wyraźnie zadbał o równowagę kompozycji. Pełne twarze charakteryzują się wyrazistymi rysami – szerokie czoła, wąskie nosy, dość drobne usta, niezbyt duże oczy. Włosy układają się w wyraźne, dosyć cienkie pukle. Postacie z brodami, np. św. Hieronim w ołtarzu św. Marii Magdaleny (il. 65), mają zarost bardzo długi i bujny, układający się miękko i faliście. Szaty zdominowane są przez proste, długie fałdy, czasami łamiące się dużymi płaszczyznami. Inny współpracownik mistrza wykonał figury w ołtarzach św. Józefa (il. 66) i św. Jana Chrzciciela. Proporcje tych figur

⁵² Wyczęsany 1993: 115.

są bardziej uwysmuklone, głowy małe, włosy i brody potraktowane bardziej drobiazgowo. Szaty budowane są drobniejszymi płaszczyznami. Najbardziej ekspresyjne rzeźby znajdują się w ołtarzu św. Wojciecha. Święci wykonują patetyczne gesty, ciała wyginają się do tyłu, głowy uniesione są do góry, a szaty łamią się licznymi fałdami.

W figurach wykonanych przez Piotra Korneckiego i członków jego warsztatu widać wyraźne inspiracje twórczością Antoniego Frączkiewicza. Przede wszystkim Kornecki przejął masywną budowę ciała, fizjonomie oraz bardzo charakterystyczny dla Frączkiewicza sposób formowania włosów i falistych bród. Czasami próbował na wzór Frączkiewicza łamać i komplikować draperie, nie osiągnął jednak wirtuozerii swego mistrza. Masywne figury odziane bujnymi szatami w ołtarzu głównym w Bochni przypominają figury Frączkiewicza w kościele norbertanek w Imbramowicach (il. 7).

Jako jedno z późnych dzieł przypisywanych warsztatowi Piotra Korneckiego wymienić można wystrój drewnianego kościoła w Raciechowicach, datowany na rok 1779⁵³. Bardzo prawdopodobne, że Piotr Kornecki już wówczas nie żył, a prace zostały wykonane przez jego współpracowników. Formy ołtarza głównego są bardzo proste – jednoosiowa struktura została poszerzona poprzez oddalenie kolumn od pola obrazu i dodanie płomienistych wazonów do zwieńczenia. Cztery rzeźby przedstawiające św.św. Piotra i Pawła oraz św.św. Mikołaja i Stanisława biskupa, były pierwotnie ustawione po bokach kolumn (obecnie umieszczone są na konsolach na tle ściany, co niszczy równowagę kompozycyjną ołtarza). Struktura, podobnie jak w innych projektach Korneckiego, jest dość niespójna i niekonsekwentna. Dwa ołtarze boczne pod względem budowy architektonicznej są uproszczoną kontynuacją ołtarzy bocznych w farze w Bochni. Rzeźby figuralne wykonane są przez kilku autorów. Ręce dwóch rzeźbiarzy widać w figurach ołtarza głównego – św.św. Piotr i Paweł mają uwysmuklone proporcje, poruszone pozy i dynamicznie opracowane draperie, natomiast św.św. Mikołaj i Stanisław ciała masywniejsze, łagodny ruch, a szaty układają się w dość długie, gęste fałdy. Dwie ostatnie rzeźby bliskie są późnemu stylowi Frączkiewicza.

Przedstawiona charakterystyka prac Piotra Korneckiego pozwala łączyć z jego twórczością także prace z terenu ośrodka krakowskiego. Pierwszą z nich jest ołtarz św. Antoniego pochodzący z kościoła cystersów w Mogile (il. 36–37). Ołtarz, podobnie jak reszta wyposażenia, powstał po 1748 r.⁵⁴ Niestety, zachowane zbiory archiwum cystersów

w Mogile nie pozwalają na odtworzenie dokładnego przebiegu prac przy nowym wyposażeniu kościoła. Jedyne zachowane źródło – rejestry przychodów i wydatków z lat 1759–1771 – pozwala zaledwie na ogólny zarys kolejnych etapów prac. Notatki w nich zawarte nie wymieniają jednak nazwisk poszczególnych wykonawców, którzy określani są jako „stolarz” i „snycerz”. Nie ma w nich także bezpośrednich odniesień do ołtarza św. Antoniego. Jak wiadomo, ołtarz ten został usunięty w trakcie restauracji kościoła i przeniesiony do kościoła saletyńców św. Norberta w Krakowie (il. 37)⁵⁵. W kościele św. Norberta miał formę znacznie przekształconą i uproszczoną w porównaniu z pierwotnym wyglądem. Kilka lat temu, po oddaniu budynku kościołowi greckokatolickiemu, ołtarz został ponownie rozebrany i wywieziony, tym razem do Tokarni, gdzie stał się ozdobą nowego kościoła. Szczęśliwie zachowana dokumentacja fotograficzna pozwala odtworzyć jego pierwotny, XVIII-wieczny kształt.

Pierwsze znane zdjęcie tego ołtarza zostało wykonane w Mogile (il. 36). W swej pierwotnej formie ołtarz św. Antoniego prezentował formy zdecydowanie późnorokokowe. Miał rozbudowaną i ażurową strukturę, jednokondygnacyjną, ze zwieńczeniem w formie edikuli. Podstawę retabulum stanowił wysoki podwójny cokół, w którym po bokach umieszczone były bramki. Pole środkowe ujmowały pary wolnostojących kolumn, z których zewnętrzne ustawione były ukośnie. Wspierały wyłamujące się ponad nimi belkowanie z wydatnym gzymsem. Wieńcząca edykula ujęta była spływami wolutowymi, z obrazem pośrodku i promienistą glorią z Okiem Opatrzności w zwieńczeniu. Struktura ołtarza była znacznie rozbudowana po bokach – nad bramkami znajdowały się ażurowe prześwity wypełnione kratką, „rozwieszone” pomiędzy wspomnianymi parami kolumn, a pojedynczymi kolumnami flankującymi całą strukturę. Ołtarz zdobiła bardzo bogata dekoracja figuralna i ornamentalna. pomiędzy kolumnami stanowiącymi pary ustawione były figury niewiast – Anny po prawej (il. 69) i Elżbiety po lewej stronie. Z kolei w rzeźbiarsko zaaranżowanych prześwitach umieszczono figury męskie – Joachima po prawej i Zachariasza po lewej stronie. Figury aniołów oraz płomieniste, ekspresyjne rocaill'e przeplecione z kwiatuśkami dopełniały dekoracji. Wystarczy porównać ten ołtarz z ołtarzami Piotra Korneckiego w Zakliczynie (1768, il. 68) i Bochni (1770, il. 64), by zauważyć wielkie podobieństwo tych struktur, zespołu zastosowanych ornamentów oraz rzeźb figuralnych. Zwłaszcza ołtarz w Zakliczynie jest w części środkowej niemal identyczny z ołtarzem św. Antoniego. Ołtarz z Mogiły został dodatkowo poszerzony o ażurowe części boczne,

⁵³ Chrzanowski, Kornecki 1982: 403.

⁵⁴ W roku tym, według tzw. Kroniki Metnera, kościół był nadal spustoszony i zdewastowany: Tomkowicz 1906: 144.

⁵⁵ KZSP, t. 4, cz. 3, 1978: 62.



72. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz św. Scholastyki, wyk. P. Kornecki (atryb.)

które przypominają pola boczne ołtarza głównego w Bochni. Ołtarz z Mogiły jest jakby połączeniem obu tych struktur, co pozwala jego datowanie sytuować około roku 1770.

Rzeźby figuralne zdobiące ten ołtarz odpowiadają opisanemu stylowi Piotra Korneckiego i bardzo wyraźnie naśladują prace Frąckiewiczza. Uwidacznia się to zwłaszcza w upozowaniu, ruchach, gestach i typach fizjonomicznych. Szaty są znacznie bardziej spokojne, pozbawione ekspresyjnego, krystalicznego fałdowania. Figury świętych niewiast (il. 69) w ołtarzu z Mogiły wykazują wiele podobieństw z postacią św. Anny wyrzeźbioną przez Frąckiewiczza do kościoła w Zielonkach (il. 11). Postać Zachariasza (il. 36) z długą brodą i charakterystycznie uniesioną prawą ręką wywodzi się od rzeźb św. Piotra w kościele norbertanek w Imbramowicach (il. 7) oraz w kościele w Rakowie (il. 8). Sposób ułożenia fałdów szat św. Joachima z Mogiły także przypomina niektóre figury z Imbramowic, charakterystycznie przepasane zwojami płaszczy. Po przeniesieniu ołtarza do kościoła św. Norberta dokonano jego znacznego uproszczenia (il. 37). Przede wszystkim zlikwidowano ażurowe prześwity, bramki i figury św.św. Joachima i Józefa. Taką też formę ołtarz prezentuje w kościele parafialnym w Tokarni, gdzie się obecnie znajduje.

Ołtarz św. Antoniego z Mogiły jest bardzo interesującym przykładem ekspansji ośrodka bocheńskiego w kierunku Krakowa. Nie do końca wiadomo, dlaczego cystersi nie skorzystali z usług któregoś z rzeźbiarzy krakowskich. Być może warsztat Korneckiego przedstawił korzystniejszą dla cystersów propozycję. Warto zaznaczyć, że klasztor mogiński borykał się wówczas z wieloma trudnościami finansowymi⁵⁶.

Można założyć, że warsztatowi Piotra Korneckiego należy przypisać także ołtarz Jezusa Miłosiernego (il. 70) w kościele augustianów na Kazimierzu. Pierwotnie znajdował się w kaplicy Matki Boskiej Pocieszenia, obecnie stoi w nawie bocznej przy ścianie południowej, gdzie został przeniesiony w 1956 r. Jego opis znajduje się w inwentarzu z 1820 r.: „ołtarz sosnowy snecersko robiony cały suto wyzłocony kolumnami i osobami śśch Joachima i Anny także złocistemi, a od dołu balaskami czarnego marmuru przyozdobiony⁵⁷. Ołtarz jest jedną z nielicznych pozostałości bogatego nowożytnego wyposażenia świątyni. Prezentuje typowy dla XVIII w. schemat jednoosiowego retabulum z niearchitektonicznym zwieńczeniem uzupełnionym glorią oraz kolumnami po bokach podtrzymującymi wyłamane belkowanie. Ołtarz ma bogate rokokowe uszy. Niewielkie figury św.św. Joachima i Anny ustawione są po bokach, a anioły o rozpostartych skrzydłach siedzą na fragmentach przyczółka. Rzeźby mają naturalistyczną polichromię ciał i złożone szaty. Twarze charakteryzują się ostrymi nosami, wąskimi ustami, wyraźnie zaznaczoną dolną szczęką oraz wystającą brodą. Ścięgna i mięśnie szyi są wyraźnie wyodrębnione. Szaty układają się w dość bujne, grube fałdy. Rzeźby te doskonale odpowiadają manierze warsztatu Piotra Korneckiego i bardzo mocno tkwią w tradycji Frąckiewiczza. Wystarczy porównać figurę św. Anny (il. 71) z postacią tejże świętej z ołtarza w kościele w Zielonkach (il. 11) autorstwa Frąckiewiczza, aby zobaczyć podobieństwo zarówno w układzie i ruchu rzeźb, jak i specyficznych cech fizjonomii.

Nad ewentualnym autorstwem warsztatu Korneckiego można się także zastanawiać w przypadku rzeźb w ołtarzach bocznych w kościele benedyktynów w Tyńcu. W 1758 r. na posiedzeniu kapituły odbytej 27 czerwca postanowiono wymienić cztery mniejsze ołtarze na nowe⁵⁸, a o. Zygmunt Janowski zdecydował się w 1759 r. wziąć na siebie koszty ich wystawienia⁵⁹. Ostatecznie sześć ołtarzy bocznych, w tym dwa marmurowe św. Benedykta i św. Scholastyki, wykonano na koszt zakonu. XVIII-wieczne wyposażenie rzeź-

⁵⁶ Dettloff P. 1997: 133–140.

⁵⁷ Aneks 5.

⁵⁸ *Acta regij archicaenobij Tynecensis ordinis s. Benedicti*, Biblioteka Jagiellońska, rękopis nr 5282, t. 5, k. 10v.

⁵⁹ *Ibidem*, k. 17 v.



73. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz Ukrzyżowania, wyk. P. Kornecki (atryb.)



74. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP, wyk. P. Kornecki (atryb.)

biarskie kościoła przetrwało wiele tragicznych wydarzeń, które doprowadziły do ruiny klasztor i opactwo. W XX w., przed rozpoczęciem konserwacji, znajdowało się ono w bardzo złym stanie, głównie na skutek zbyt dużego zawilgocenia⁶⁰. Elementy drewniane, głównie rzeźby i dekoracje snycerskie, wykazywały wysoki stopień zniszczenia, dochodzący w niektórych przypadkach do 70% substancji materiału. Gruntowną renowację ołtarzy – głównego i bocznych, przeprowadzono w latach 80. XX w.

Architektura ołtarzy marmurowych – głównego i bocznych – św.św. Benedykta i Scholastyki (il. 72) – łączona jest z Franciszkiem Placidim⁶¹. Pozostałe trzy ołtarze drewniane są ich skromniejszą interpretacją. Ołtarze boczne prezentują typ jednoosiowego retabulum z niearchitektonicznym zwieńczeniem. Po bokach ustawione są kolumny wspierające wyłamujące się ponad nimi belkowanie i fragmenty przerwanego przyczółka. Ustawione są nieco pod kątem, jakby otwierając widok na pole środkowe. Zespół rzeźb figuralnych, mimo różnic w poziomie wykonania, z pewnością wyszedł z jednego warsztatu rzeźbiarskiego. Najlepsze figury znajdują się w ołtarzu Ukrzyżowania

(il. 73) oraz Niepokalanego Poczęcia (il. 74). Spośród nich wyróżnia się rzeźba św. Weroniki (il. 75), ukazanej jako młoda kobieta z wdziękiem podtrzymująca powiewającą na wietrze chustę z obliczem Chrystusa. Jej ciało tworzy delikatny zarys litery C podkreślony długimi i gęstymi fałdami płaszcza. Proporcje ciała są uwymuskłone, a głowa bardzo mała, osadzona na dość grubej szyi. Twarz jest okrągła, o drobnych rysach. Obfity złoty płaszcz wywija się dekoracyjną fałdą. Fałdowanie szat jest dość miękkie i płynne. Podobną charakterystykę można zastosować do pozostałych figur. Odbiegają od niej nieco figury ołtarza św. Anny (il. 76), św. Benedykta i św. Scholastyki. Postacie te są znacznie mniejsze, zaś sposób opracowania szat, choć zachowuje swą specyfikę, jest znacznie uproszczony. Zapewne figury te są dziełem członków pracującego w Tyńcu warsztatu, można przypuszczać, że Piotra Korneckiego, zapatrzonych w charakterystyczną manierę głównego mistrza.

Trudno stwierdzić, czy Piotr Kornecki wykonał jeszcze jakieś prace w okolicach lub w samym Krakowie. Niestety, zniszczenie wielu ołtarzy i rzeźb, m.in. w kościele w Mogile i kościele św. Katarzyny, nie pozwala na pełną inwentaryzację i rozwiązanie tej kwestii. Ekspansja warsztatu Korneckiego w kierunku Krakowa świadczyć jednak mogą o malejącym

⁶⁰ Szczegółowo przebieg prac konserwatorskich omawia: Detloff P. 1995: 143–162.

⁶¹ Lepiarczyk 1965: 114–115.



75. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Rzeźba św. Weroniki w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. P. Kornecki (atryb.)

w ciągu 2 połowy XVIII w. znaczeniu miejscowego ośrodka rzeźbiarskiego.

Jak wynika ze wstępnych badań, na terenie Małopolski poza Piotrem Korneckim i jego najbliższą rodziną, działali jeszcze inni rzeźbiarze o tym samym nazwisku. Marian Morełowski wspomina o rodzinie Korneckich działających od lat 60. XVIII w. na Kielecczyźnie⁶². Badacz ten przypuszcza, że są to bliscy krewni Korneckich z Bochni, ale z pewnością nie są to ci sami Korneccy, na co wskazują inne imiona: Jakub, Joachim oraz ich ojciec o nieznanym imieniu – prawdopodobnie syn lub brat Piotra Korneckiego. Morełowski uważa ich za autorów większości prac w kościele cystersów w Jędrzejowie. Jego zdaniem,

⁶² Morełowski 1930–1934: XXXV–XLI.

likwidacja klasztoru w 1818 r. wtrąciła Korneckich w bardzo ciężkie położenie i w 1828 przenieśli się do Krakowa. Morełowski nie podaje jednak żadnych źródeł archiwalnych i trudno stwierdzić, na jakiej podstawie wymienił powyższe fakty.

W Bochni w ostatniej ćwierci XVIII w. działali także inni Korneccy – kontynuatorzy prac Piotra Korneckiego dla bocheńskiej fary – Antoni Kornecki, malarz i rzeźbiarz pochodzący z Wieliczki, autor ołtarza św. Antoniego z 1791 r. (il. 77) oraz prospektu organowego w kaplicy Matki Boskiej Bocheńskiej (niezachowany), oraz malarz Józef Kornecki. Brak źródeł archiwalnych nie pozwala stwierdzić, czy Korneccy ci byli krewnymi Piotra. Pod względem stylu należą jednak do jego kontynuatorów, a tym samym do grona przedstawicieli nurtu frąckiewiczowskiego. Doskonale widać to na przykładzie ołtarza św. Antoniego w farze w Bochni (il. 77). W strukturze tego ołtarza Antoni Kornecki powielił prosty wzór zaczerpnięty od Piotra Korneckiego, natomiast figury św. Joachima i Anny wyraźnie nawiązują do rzeźb Antoniego Frąckiewicza. Widać to zwłaszcza w postaci św. Anny, która oparta jest na wzorze postaci tejże świętej w kościele w Zielonkach (il. 11).

Późnym krakowskim dziełem rodziny Korneckich jest także prospekt organowy w kościele Mariackim (il. 78). Organy na chórze zachodnim zostały zbudowane w 1800 r.⁶³ W 1801 r. podpisano umowę ze „sławetnym panem Ignacym Korneckim magistrem cechu snycerskiego” na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej tego chóru⁶⁴. Snycerz zobowiązał się wyrzeźbić „6 geniuszów z instrumentami muzycznymi tudzież od dołu 5 festonów z kwiatów z liśćmi”. Dekoracja miała zostać zrobiona „podług abrysu podanego” i „wybranego deseni”. Ignacy Kornecki był synem Piotra Korneckiego. Urodził się w 1741 r. w Gdowie, gdzie jego ojciec prowadził swój pierwszy warsztat. Wraz z ojcem i braćmi brał udział w tworzeniu wyposażenia fary bocheńskiej oraz zapewne przy innych realizacjach warsztatu swego ojca⁶⁵. Nie jest wykluczone, że Ignacy, którego data śmierci nie jest znana, osiadł na stałe w Krakowie. W okresie pracy w warsztacie ojca stosował zapewne preferowany przez niego repertuar form późnego rokoka: nastrzępione sylwety ołtarzy, malowniczy, niespokojny kontur, bogatą ornamentykę, w której elementem dominującym jest płomienisty rocaille. W Krakowie, zapewne za sprawą zleceniodawcy i autora projektu, doszło do zmiany repertuaru form na klasycystyczne, co widać zwłaszcza w ornamentyce i kompozycji architektonicznej. Ru-

⁶³ Dokładną historię ich powstania i dzieje konserwacji przedstawiła Aldona Sudacka: Sudacka 1994: 70–71.

⁶⁴ *Akta kościelne*, Archiwum Parafii Mariackiej, Vol. 2, Fasc. 10, karta 54.

⁶⁵ Wyczęsany 1993: 112–117.



76. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz św. Anny, wyk. P. Kornecki (atryb.)

chliwe figury aniołów nadal jednak mają wiele wspólnego z zamierającym już rokokiem (il. 79). Prospekt ten jest przykładem przejściowego nurtu w plastyce krakowskiej, tzw. Zopfstylu, który jako odrębne zjawisko zostanie omówiony w dalszej części pracy.

Podsumowanie

Michał Dobkowski był bezpośrednim kontynuatorem stylu Antoniego Frąckiewicza, m.in. z racji przejścia jego warsztatu. Nurt frąckiewiczowski jest jednak w rzeźbie krakowskiej zjawiskiem znacznie szerszym. To nurt, który można utożsamić ze stylem wypracowanym w lokalnym środowisku i dla niego charakterystycznym. Przejeli go głównie ci rzeźbiarze, którzy kształcili się w warsztatach na miejscu i nieznaną im była żadna inna tradycja rzeźbiarska. Dlatego też nurt ten z biegiem czasu ulegał coraz większemu uproszczeniu, skostnieniu i prowincjonalizacji.

Nurt pofrąckiewiczowski, który tak wyraźnie zaznaczył się w twórczości Michała Dobkowskiego i warsztatu Korneckich, można zauważyć także w wielu anonimowych dziełach z terenu Małopolski. W samym Krakowie duży wpływ artystów obcych i pre-



77. Bochnia, kościół farny. Ołtarz św. Antoniego, wyk. A. Kornecki

zentujących odmienne maniere nie sprzyjał rozwojowi tego stosunkowo zachowawczego nurtu. Przejęło i rozpowszechniło go natomiast szereg prowincjonalnych rzeźbiarzy, którzy z pewnością w większości wywodzili się z warsztatu Frąckiewicza.

Bardzo dobry rzeźbiarz i naśladowca Frąckiewicza wykonał ołtarz główny w kościele parafialnym w Koniuszy. Ołtarz ma typową dla rozwiązań mistrza Antoniego budowę i zwieńczenie w formie dużej gloirii. Zdobia go kampanule oraz ogromne rokokowe uszy. Po bokach ustawione są na postumentach z obłoków dwie figury aniołów, które umiejętnie naśladowają styl Frąckiewicza w upozowaniu, ruchu, a przede wszystkim w formowaniu draperii w krystaliczne, drobno cięte fałdy.

Trochę inaczej styl Frąckiewicza interpretuje autor ołtarza Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej z 1778 r. w kościele parafialnym w Babicach⁶⁶. Figury aniołów (il. 80) w tym ołtarzu spowijają obfite draperie, lecz liczne fałdy zarysowane są tutaj miękką linią.

Niestety, styl Frąckiewicza uległ z czasem daleko idącej prowincjonalizacji i barbaryzacji, czego przy-

⁶⁶ KZSP, t. 1, z. 4, 1952: 4.

kładem mogą być anioły z ołtarzy bocznych z kościoła parafialnego w Niegowici⁶⁷. Ich autor z pewnością kiedyś widział rzeźby Frączkiewicza, jednak wątpliwy talent nie pozwolił mu na twórczą interpretację rzeźb krakowskiego mistrza.

Podobnych przykładów późnych nawiązań do twórczości Frączkiewicza można na terenie Małopolski odnaleźć znacznie więcej. Te trzy wybrano, aby pokazać, jak różni rzeźbiarze sięgali do tego samego źródła inspiracji. Nurt frączkiewiczowski jest niewątpliwie jednym z najważniejszych nurtów w rzeźbie krakowskiej i małopolskiej drugiej połowy XVIII w. Jego żywotność, zwłaszcza na prowincji, sięga nawet początków wieku XIX.

Nurt ten jest charakterystyczny dla Krakowa, wypracowany został w miejscowym środowisku, a w dotychczasowej literaturze najczęściej określano go jako „tradycyjną twórczość warsztatową”.

Pod wpływem Frączkiewicza pozostawał jeden z najważniejszych rzeźbiarzy krakowskich drugiej połowy XVIII w. – Wojciech Rojowski, którego twórczości zostanie poświęcony jeden z kolejnych rozdziałów niniejszej pracy. W jego rzeźbach wielokrotnie dostrzec można inspiracje stylem Frączkiewicza, widoczne zwłaszcza w stosowanym niekiedy sposobie fałdowania draperii. Rojowski także bardzo często korzystał z tych samych wzorów co Frączkiewicz – zwłaszcza z twórczości Baltasara Fontany.



⁶⁷ Kościół został w latach 70. XX w. przeniesiony z Niegowici do Mętkowa. Anioły z ołtarzy bocznych zostały wkomponowane w strukturę obecnego ołtarza głównego.

V.

Johann Georg Lehner i jego pomocnicy, Ludwik Ladisław, Joseph Weissmann - wpływ rzeźby południowośląskiej na plastykę krakowską



Wielkie, wciąż niedocenione znaczenie dla rzeźby krakowskiej XVIII w., miała sztuka południowej części Śląska oraz terenów geograficznie i artystycznie jej bliskich – Moraw. Kontakty rzeźbiarskie Krakowa z Morawami mają początki już w XVII w., co potwierdziły ostatnie odkrycia archiwalne. Chodzi tu szczególnie o ołtarz główny u krakowskich dominikanów, którego elementy rzeźbiarskie wykonał Franciszek Zürn z Ołomuńca (1685)¹. Nie należy także zapominać, że rzeźbiarzem, który przybył do Krakowa „via Morawy” był Baltasar Fontana. W latach 30. wraz z Franciszkiem Ecksteinem pracowali w Krakowie dwaj rzeźbiarze z Brna – Christian Bola i Jakub Hoffmann (il. 19), którzy zrealizowali dekorację sztukatorską w kościele pijarów, a stylowo zaliczali się do grona morawskich naśladowców Fontany, co wyraźnie widać w ich krakowskich dziełach.

JOHANN GEORG LEHNER

W latach 40. XVIII w. przybył do Krakowa Johann Georg Lehner (ok. 1703–1776) – główny rzeźbiarz opawski 2. i 3. ćwierci XVIII w., autor znacznej części wyposażenia kościoła paulinów na Skałce. Jego twórczość jest dziś bardzo dobrze rozpoznana dzięki badaniom Katarzyny Brzeziny². Lehner pochodził z okolic Ratyzbony, gdzie prawdopodobnie pobierał także pierwsze nauki sztuki rzeźbiarskiej. Na szlaku jego wędrówki czeladniczej znajdowały się Passawa i Wiedeń, następnie Morawy, skąd dotarł do Ołomuńca, gdzie już od 1718 r. pracował w warsztacie italianisty Johanna Sturmera. W pracowni tej niewątpliwie zetknął się z twórczością Baltasara Fontany, gdyż Sturmer bywał podwykonawcą niektórych

realizacji Włocha. Lehner na stałe osiadł w Opawie i prowadził tutaj przez niemal pół wieku dobrze prosperujący warsztat rzeźbiarski. Pracował nie tylko jako rzeźbiarz-wykonawca, ale wykazał się także jako zdolny projektant małej architektury, rzeźb i motywów dekoracyjnych. Na uformowanie się jego stylu miało wpływ kilka ośrodków artystycznych – przede wszystkim południowe Niemcy, monarchia austriacka – szczególnie italianizujący ośrodek ołomuński – oraz Śląsk, z którego przejął silną ekspresję swych figur.

Lehner przybył do Krakowa w 1744 r. w celu wykonania dekoracji stiukowych nawy i prezbiterium oraz rzeźbiarskich ozdób trzech ołtarzy bocznych w kościele paulinów na Skałce. Prace rozpoczęły się od wykonania kapiteli pilastrów i obramień czterech okien w prezbiterium oraz dekoracji nad arkadami w nawie głównej, w postaci profilowanych płycin z atrybutami i symbolami, odnoszącymi się do wezwień ołtarzy w nawach bocznych. W tym samym czasie zobowiązał się także sporządzić zacheuski w nawie i prezbiterium, które ukończyli jego pomocnicy w połowie 1746 r. W latach 1745–1747 powstały dekoracje trzech marmurowych ołtarzy bocznych: św. Stanisława (il. 81), św. Pawła Pustelnika i Świętej Rodziny (il. 82–83). Dekoracje rzeźbiarskie wykonane są w stiuku – materiale, w którym artysta pracował rzadko (preferował drewno i kamień)³. W dekoracjach ornamentalnych prezbiterium i nawy artysta korzystał z repertuaru motywów regencyjnych, stosując kampanule, cęgi i palmety. Często pojawiają się też charakterystyczne falbankowe „grzebyki” zwiastujące ornamentykę rokokową. Dekoracje te są bardzo plastyczne, miejscami przechodzą niemal w rzeźbę pełną.

Pośród ołtarzy jako pierwszy zrealizowano ołtarz św. Stanisława (il. 81; nawa północna, pierw-

¹ Dettloff A. 2006: 133–139.

² Brzezina 1997: 625–633; eadem 2004: 69–83.

³ Eadem 1997: 625–633; eadem 2004: 69–83.

sze przeszło od prezbiterium). Po bokach retabulum ustawiono figury Wiary trzymającej krzyż i otwartą księgę, oraz Nadziei wspartej na kotwicy. W górnej strefie na konsolach kłęczą figury aniołów z insygniami biskupimi. Pomiedzy nimi umieszczona jest płaskorzeźba ze sceną śmierci św. Stanisława. Całość wieńczy gloria otaczająca okno, utworzona z chmur, główek aniołów i promieni, a na tle okna znajduje się gołąb symbolizujący Ducha Świętego. Po bokach retabulum umieszczono plastyczne dekoracje kwiatowe, a w narożnikach obrazu św. Stanisława cztery alabastrowe orły.

Ołtarze św. Pawła Pustelnika i Świętej Rodziny ustawione są naprzeciw siebie w drugim prześle naw bocznych. Wyróżniają je grupy rzeźbiarskie umieszczone po bokach retabulum i rozpościerające się na powierzchni ścian. W ołtarzu św. Pawła Pustelnika znalazły się wizje bł. Euzebiusza z Ostrzyhomia i św. Tomasza z Akwinu. św. Tomasz kłęczy na chmurach, jego ciało odchylone jest do tyłu, a lewa ręka energicznym ruchem uniesiona do góry. Twarz trzyma zwróconą ku górze, skąd wśród chmur nadlatuje ku niemu gołąb. Prawą rękę kładzie na otwartej księdze, która wsparta jest na główce aniołka. Drugi aniołek podaje mu kałamarz. św. Euzebiusz również kłęczy na chmurach i spogląda ku górze na znajdującego się przed nim aniołka. Na ścianie nad jego głową znajdują się płaskorzeźbione płomyki. Twarz staruszka ozdobiona jest długą brodą. Prawa ręka przyciśnięta do piersi, lewa natomiast odchylona do tyłu. Rozbudowane grupy rzeźbiarskie umieszczono także w ołtarzu Świętej Rodziny. Po lewej stronie ołtarza znajduje się król Dawid z harfą w ręku (il. 82), który przykłęka na stromych skałach i kieruje wzrok ku nadlatującemu aniołowi, trzymającemu miecz ognisty i czaszkę. U stóp Dawida leżą martwi żołnierze. Po przeciwnej stronie ołtarza przedstawiono Abrahama siedzącego na skałach (il. 83). Przed nim ustawiony jest stos drewna, na którym siedzi spoglądający na ojca wystraszony Izaak. Zza stosu wychyla się widoczna do połowy sylwetka baranka. Abraham ukazany jest w dynamicznym ruchu, twarz zwraca wysoko ku górze ku nadlatującemu wśród chmur aniołowi obwieszczającemu mu wolę Bożą, w prawej ręce trzyma obnażony miecz, a lewą wyciąga do góry ku aniołowi. W obu ołtarzach ponad grupami rzeźbiarskimi umieszczona jest zwisająca kotara podtrzymywana przez aniołki. Ołtarze zwieńczone są gloriemi, którym po bokach towarzyszą anioły.

Figury wyrzeźbione przez Lehniera i jego pomocników na Skalce wyróżnia dynamiczny ruch oraz zróżnicowane, dramatyczne gesty. Postacie ustawione są w silnym przegięciu, co nadaje im kształt litery „C” lub „S”. Głowy są odchylone i zwrócone ku górze. Figury są niewielkie i mają bardzo małe głowy os-



83. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba „Ofiara Abrahama” w ołtarzu Świętej Rodziny, wyk. J.G. Lehner

dzone na dość długich szyjach. Dość masywne fałdy szat podkreślają ruch postaci. Fizjonomie są bardzo charakterystyczne i opracowane stosunkowo dokładnie – drobne usta, znaczne nosy z małymi dziurkami, wyraźnie zaznaczone brody i kości policzkowe, oczy o podniesionych na kształt trójkąta górnych powiekach.

Według Katarzyny Brzeziny, rzeźby ze Skalki pochodzą z fazy przejściowej w twórczości Lehniera, charakteryzującej się przejmowaniem nowej formuły rokokowej w miejsce późnobarokowej. Figury cechuje poprawność budowy anatomicznej, dobrze widocznej pod plastycznie kształtowanymi fałdami draperii, które sprzyjają grze światła i cienia. Typowy jest też dla nich dynamizm i ekspresja oraz teatralność ruchów. Zespół krakowski różni się do pewnego stopnia od innych rzeźb Lehniera, co widać zwłaszcza w zakresie opracowania, głównie w odmiennym traktowaniu draperii⁴. W rzeźbach poprzedzających prace na Skalce, np. w Kietrze i Cieszyńcu, szaty w figurach Lehniera układały się „w plastyczne wałeczki, sprawiające wrażenie miękkości”⁵. W figurach krakowskich są bardziej uproszczone, spłaszczone i poddane pewnej geometryzacji. Według badaczki, wpływ na to miało użycie techniki stiukowej, narzucenie warstwy gip-

⁴ Eadem 2004: 78.

⁵ Eadem 1997: 632.



84. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba anioła w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. J.G. Lehner (atryb.)



85. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba nieokreślonej świętej w ołtarzu bocznym, wyk. J.G. Lehner (atryb.)

su przed polichromowaniem w 1750 r. oraz znaczny udział współpracowników, zwłaszcza od roku 1746, kiedy Lehner podjął zlecenie dla kościoła jezuitów w Opatowie.

Według Katarzyny Brzeziny, prawdopodobnie około 1750 r., Lehner brał także udział w realizacji wyposażenia kolegiaty w Opatowie⁶. Badaczka wiąże z nim dwa ołtarze boczne w apsydach przy tarczy (il. 84–85). Stwierdziła też, że niemal całe wyposażenie kościoła (poza ołtarzem głównym, który J. Sito połączył z Hutterem⁷, oraz amboną – zapewne dziełem snycerzy małopolskich), zostało zapewne wykonane przez warsztat zorganizowany na miejscu przez Lehnera, według projektów i dyspozycji mistrza.

Archiwa skałeczne przekazują, że do Krakowa Lehner przybył w towarzystwie dwóch pomocników⁸. Źródła nie podają ich nazwisk ani informacji na temat ich dalszych losów. Marian Kornecki i Tadeusz Chrzanowski, a za nimi także Katarzyna Brzezina, uważają, że uczniem, a być może także jednym z czeladników Lehnera, był Wojciech Rojowski, którego nazwisko pojawia się w rejestrach skałecznych zaraz

po wyjeździe Lehnera⁹. W świetle najnowszych badań i odkryć, przedstawionych w dalszej części pracy, tezy tej nie da się jednak utrzymać. Badacze czescy oraz K. Brzezina przypuszczają, że jednym z pomocników Lehnera mógł być także Ludwik Ladisław, który w latach 40. notowany jest również na Skałce¹⁰. Hipoteza ta jest jak najbardziej słuszna, co będzie udowodnione w dalszym toku rozważań. Wśród rzeźbiarzy działających od lat 40. w Krakowie i Małopolsce, czynni byli przez pewien czas także inni rzeźbiarze śląskomorawscy, wywodzący się z warsztatu Lehnera. Tak więc wydaje się bardzo prawdopodobne, że obaj pomocnicy Lehnera pozostali w Krakowie i związali się z tym miastem na stałe lub na dłuższy czas, gromadząc wokół siebie miejscowych pomocników, którzy przejmowali ich manierę.

DZIAŁALNOŚĆ RZEŹBIARZY KRĘGU LEHNERA W KRAKOWIE I NA TERENIE MAŁOPOLSKI

Analiza stylu oparta na inwentaryzacji rzeźb z XVIII w. w Krakowie oraz na terenie Małopolski, pozwala na wyodrębnienie nurtu, który określić moż-

⁶ Eadem 2007 b: 181–187. Autorka serdecznie dziękuje Pani dr Katarzynie Brzezynie za twórczą dyskusję.

⁷ Sito 2001: 301, 302.

⁸ Aneks 14; Brzezina 1997: 626.

⁹ Chrzanowski, Kornecki 1982: 386.

¹⁰ Brzezina 2004: 60, 78, przyp. 137.



86. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej

na jako „lehneriański”. Jego przedstawiciele pozostają jak na razie anonimowi. Trudno zresztą jednoznacznie stwierdzić, czy był to jeden czy kilku rzeźbiarzy. Raczej należy przypuścić, że był to jeden artysta, który zgromadził wokół siebie odpowiedni warsztat. Przez kilka lat po wyjeździe Lehnera rzeźbiarz ten przebywał i pracował w Krakowie. Nie udało się odnaleźć żadnych dokumentów źródłowych, które precyzowałyby jego dane biograficzne, a przynajmniej przekazałyby jego imię i nazwisko. Jest on jednak osobowością bardzo indywidualną, prezentującą styl łatwy do rozpoznania i jednocześnie całkowicie obcy tradycji krakowskiej. Rzeźbiarza tego Lehner prawdopodobnie przywiózł wraz z sobą z Opawy, jako czeladnika do pomocy przy pracach na Skałce. Wydaje się, że pomocnik ten stał się głównym wykonawcą zlecenia. Od połowy roku 1746 Lehner realizował już zlecenie w Opawie, natomiast do 1747 r. trwały prace przy wyposażeniu kościoła paulinów na Skałce. W tym czasie pracowano głównie przy dekoracji trzech ołtarzy bocznych, do których mistrz dał zapewne projekty i dyspozycje, zaś wykonanie powierzył pomocnikom.



87. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Augustyna w ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)

Prace na Skałce można uznać w większości za dzieła nieznanego z nazwiska współpracownika Lehnera, który po ich zakończeniu zdecydował się pozostać w Krakowie. Na jego decyzję niewątpliwie wpłynęło zlecenie, które otrzymał w trakcie prac u paulinów. Zleceniem tym było dokończenie rozpoczętych przez Frączkiewicza prac w kościele misjonarzy na Stradomiu¹¹.

Panorama twórczości

Obecna wiedza na temat wyposażenia kościoła misjonarzy jest bardzo uboga, głównie ze względu na brak pełnej dokumentacji źródłowej¹². Dzięki odkry-

¹¹ Apendyks II.

¹² Za pomoc i udostępnienie materiałów archiwalnych autorka



88. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)



89. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)

ciom archiwalnym Michała Rożka i Mariana Wnuka znani są autorzy niewielkiej części bogatego wystroju¹³. Wiadomo, że rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz wykonał kapitele pilastrów odkute w kamieniu pińczowskim oraz dwa ołtarze: św. Wincencego ̄ Paulo i św. Kazimierza. Dokończenie kapiteli we wnętrzu misjonarzy powierzyli jednak Eliazowi Hoffmannowi. Kwestię autorstwa Hoffmanna któregoś z czterech ołtarzy bocznych M. Wnuk pozostawia otwartą. Autorzy katalogu zabytków upraszczając odkrycia i stwierdzenia Rożka i Wnuka piszą, że ołtarze boczne mają posągi „wyk. przez Antoniego Frączkiewicza i jego warsztat”¹⁴. Podobnie atrybuowane są anioły na chórze muzycznym. Niewątpliwie rzeźby w oł-

tarzach św. Wincencego ̄ Paulo i św. Kazimierza wyszły z warsztatu Frączkiewicza, co potwierdzają jednoznacznie źródła archiwalne i analiza stylu. Jeśli chodzi o pozostałe rzeźby, to kwestia ich autorstwa jest znacznie bardziej skomplikowana, choć możliwa do wyjaśnienia. Na podstawie skąpych zapisów archiwalnych można jedynie zawęzić czas ich powstania (w katalogu zabytków datowane na 2 ćwierć XVIII w.). Wiadomo, że w maju 1746 r. płacono za blejtram do obrazu św. Michała, przy czym zaznaczono, że „item zrobiło się do ołtarzy 3”¹⁵. W sierpniu malowano ołtarz św. Michała, a w październiku 1746 r. zapłacono stolarzowi za zrobienie tablatek do sześciu ołtarzy¹⁶. W 1747 r. miały miejsce prace przy ołtarzu św. Miko-

serdecznie dziękuje ks. Wacławowi Umińskiemu.

¹³ Rożek 1980: 205–206; Wnuk 1996: 317–323.

¹⁴ KZSP, t. 4, cz. 5, 2, 1994: 34.

¹⁵ Aneks 15.

¹⁶ *Ibidem*.



90. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu św. Jana Nepomucena, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



91. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu św. Józefa, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)

łaja i św. Jana Kantego¹⁷. Dopiero w 1765 r. wykonano do ołtarzy cztery antependia¹⁸. W 1745 r. były już organy, bowiem wspomniane są wydatki na organistę¹⁹. Za drzwiami na chórek płacono stolarzowi w październiku 1746 r.²⁰, wtedy też prawdopodobnie wykonano prace stolarsko-snyckie przy dekoracji chóru. Na podstawie tych znikomych zapisów można przypuszczać, że cztery ołtarze boczne i dekoracje chóru powstały około roku 1746. Ołtarze te i chór opisane są we wspomnianych inwentarzach. Ich pierwotna kolorystyka była inna niż obecna. W przeciwieństwie do ołtarzy zrealizowanych przez Frączkiewicza, figury czterech pozostałych retabulów były malowane na białą „z połączanymi przepaskami”²¹. Ich wyraz artystyczny znacznie więc odbiegał od dzisiejszego.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Aneks 16.

²¹ Aneks 16.

Oryginalną kolorystykę zachował jedynie chór, który wraz z rzeźbą pokryty jest nadal białą farbą²².

Pod względem struktury ołtarze boczne w kościele misjonarzy zaliczają się do dwóch typów: ołtarzy filarowych (ołtarze Frączkiewicza i ołtarz św. Archaniola Michała, *il.* 93) oraz kolumnowych (trzy pozostałe, *il.* 86). Możliwe, że projekty wszystkich struktur wyszły od architekta kościoła – Kacpra Bażanki. Marian Wnuk nie wyklucza także roli Frączkiewicza w projektowaniu realizowanych przez siebie struktur²³. Wiadomo, że w 1738 r. jako pierwsze powstały dwa ołtarze filarowe w kaplicach środkowych. Bardzo też prawdopodobne, że równocześnie z nimi rozpoczęto wznoszenie identycznej struktury ołtarza św. Michała Archaniola w prawej kaplicy przy prezbiterium. Jednak dekoracje rzeźbiarskie tego ołtarza wskazują na rękę innego wykonawcy, który po kon-

²² Inwentarz mówi o kolorze „perłowym” (1817); w latach późniejszych chór „tudzież kolorem białym niebieskim [...] jest powłoczony” (Aneks 16).

²³ Wnuk 1996: 319.



92. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu św. Józefa, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)

flickie Frączkiewicza z misjonarzami, a wkrótce także śmierci snycerza (1741), przejął realizację pozostałych ołtarzy i elementów wyposażenia.

Rzeźby czterech ołtarzy bocznych oraz rzeźby chóru pod względem stylu prezentują jednolity zespół. Wykonane są z drewna, pierwotnie malowane na biało z nielicznymi elementami złotymi. Trzy ołtarze kolumnowe ozdobione są figurami świętych ustawionych po bokach i aniołkami w zwieńczeniu. W ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej (il. 86) umieszczone są figury św. Augustyna (il. 87) i nieokreślonego świętego biskupa (il. 88), w ołtarzu św. Jana Nepomucena: św. Jana Kantego (il. 89) i nieokreślonego świętego (il. 90), w ołtarzu św. Józefa: posągi św.św. Piotra (il. 91) i Pawła (il. 92). Z kolei w ołtarzu św. Archanioła Michała (il. 93) ustawione są figury dwóch archaniołów: Gabriela (il. 94) i Rafała z rybą (il. 95). Wszystkie postacie stoją w wyraźnym kontraście i mają silnie przechylone, zwrócone ku górze głowy, co nadaje ciałom zarys litery „S”. Proporcje są wydłużone, małe głowy osadzone na długich szyjach.



93. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Ołtarz św. Archanioła Michała, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)

Obfite szaty układają się w miękkie, dość masywne, „wałeczkowe” fałdy. Ręce wykonują teatralne gesty. Skrzydła aniołów zbudowane są z dużych piór i mają w zgięciu charakterystyczne gładkie, silnie wystające elementy. Archanioł Rafał trzyma dużych rozmiarów rybę, zaś Gabriel ma opaskę na ramieniu. Święci ubrani w suknie przewiązane grubą przepaską powyżej pasa. Szyje są długie, szczegółowa charakterystyka twarzy i dłoni bardzo szczegółowa, usta drobne, nosy dość duże z małymi dziurkami u nasady, oczy z górną powieką niemal trójkątną, czoła niskie, wydatne łuki brwiowe. Włosy bujnymi puklami spływają na szyje. Ornamentyka korzysta z zasobu motywów regencyjnych, kampanul i kwiatuszków. Pojawiają się też pierwsze falbankowe rocaill'e, które można dostrzec nad zwieńczeniem ramy obrazu oraz w kartuszach w zwieńczeniu ołtarzy.

Ten sam rzeźbiarz wykonał niewątpliwie także dekoracje chóru (il. 96) w postaci czterech aniołów – dwóch zasiadających na parapecie (il. 97) i dwóch na prospekcie organowym, oraz bogatej dekoracji



94. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba Archaniola Gabriela (?) w ołtarzu św. Archaniola Michała, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)



95. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba Archaniola Rafała w ołtarzu św. Archaniola Michała, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)

regencyjnej. Anioły mają bardzo dynamiczne pozy podkreślone ruchem rąk i układem skrzydeł. Siedzące na parapecie grają na trąbkach mocno nadymając policzki. Szaty poruszone jakby podmuchami wiatru układają się w obfite dekoracyjne fałdy. Rysy twarzy, układ włosów, budowa skrzydeł, ruch przypominają postaci archaniołów z ołtarza św. Archaniola Michała.

Rzeźbiarz ten wraz z Lehnerem brał zapewne udział w pracach przy wyposażeniu kolegiaty w Opatowie. Bliskie jego stylowi są niektóre rzeźby w ołtarzach bocznych, choć poziom ich wykonania sugeruje duży udział mniej utalentowanych, zapewne miejscowych pomocników (il. 98). Na uwagę zasługuje niewątpliwie chór organowy (il. 99), który E. Smulikowska porównała z chórem w kościele misjonarzy na Stradomiu (il. 96–97)²⁴. Jednak w zgodzie ze starszą literaturą dekoracje obu chórów przypisuje snyderom małopolskim, zapewne warsztatowi Antoniego Frączkiewicza. Katarzyna Brzezina słusznie przeko-

nuje, bazując na pośrednich przekazach źródłowych, że opatowski chór został zrealizowany przez działający w kolegiacie warsztat Lehnery²⁵. Dziś wiedząc, że rzeźby prospektu organowego w kościele misjonarzy wykonał rzeźbiarz morawski z pracowni Lehnery, ich podobieństwo do rzeźb chóru w kolegiacie opatowskiej staje się w pełni uzasadnione. Użyte dekoracje w obu przypadkach są niemal identyczne, podobnie rzeźby figuralne – zwłaszcza duże anioły w dynamicznych pozach, grające na trąbkach.

Rzeźbiarz z kręgu Lehnery jest przypuszczalnie autorem figur w ołtarzu głównym w kościele św. Andrzeja w Krakowie (il. 100–101). Przez autorów katalogu zabytków ołtarz ten określony jest jako „późnobarokowy”²⁶. Ufundowany został przez księżkę Ludwikę Potocką w latach 1741–1744 i przypisywany jest, jeśli chodzi o strukturę architektoniczną, Franciszkowi Placidiemu. Autor dekoracji rzeźbiarskich nie jest znany i nie wzmiankują go żadne zachowane

²⁴ Smulikowska 1989: 185.

²⁵ Brzezina 2007 b: 183–186.

²⁶ KZSP, t. 4, cz. 2, 1, 1971: 59.

źródła. Styl rzeźb wyraźnie wskazuje jednak na twórcę omówionych dzieł z kościoła misjonarzy. Rzeźby w ołtarzu w kościele św. Andrzeja powstały prawdopodobnie kilka lat po ustawieniu marmurowej struktury – zapewne w drugiej połowie lat 40. Znacznie późniejsze są rokokowe uszy po bokach retabulum. Ołtarz jest wykonany z czarnego marmuru, ma strukturę architektoniczną, jednokondygnacyjną ze zwieńczeniem w formie uproszczonej edikuli. Rzeźby figuralne oraz dekoracje ornamentalne są drewniane i złożone. Po bokach obrazu z przedstawieniem św. Andrzeja, na tle pilastrów i kolumn, umieszczone są figury św. Piotra (il. 100) po lewej i św. Pawła (il. 101) po prawej stronie. Obie postacie ustawione są w kontrapoście i dość silnym przegięciu tak, że sylwetka układa się w zarys litery C. Proporcje ciał są uwysmuklone, głowy niewielkie. Twarze zwracają w kierunku środkowego obrazu, a w dłoniach święci podtrzymują atrybuty – św. Piotr księgę i klucze, a św. Paweł miecz. św. Piotr jest ubrany w długą suknię wiążaną na piersiach i okryty płaszczem. św. Paweł nosi także długą suknię, przepasaną pod pachami. Długie fałdy szat układają się zgodnie z ruchem ciał. Urozmaicone są licznymi drobniejszymi fałdami o łagodnych, miękkich zarysach. Obaj święci są ukazani jako starsi mężczyźni, o szczupłych, trochę ascetycznych twarzach. Usta mają wpółotwarte, a w twarzy dominuje nos z niewielkimi dziurkami i wydatnym czubkiem, przypominającym nieco kulkę. Policzki są zapadnięte, a łuki brwiowe uwypuklone. Obfita broda św. Pawła kładzie się na piersiach i spływa swo-
bodnymi puklami.

Poza rzeźbami w kościele misjonarzy i św. Andrzeja nie są znane żadne inne dzieła tego artysty na terenie Krakowa. Być może nie zachowały się, niewykluczone też, że otrzymał on inne zlecenie poza Krakowem i opuścił miasto już na zawsze, co wydaje się bardzo prawdopodobne. Kolejnym etapem jego działalności było przypuszczalnie Imielno – wieś niedaleko Jędrzejowa, w której wcześniej działał także Michał Dobkowski.

W katalogu zabytków ołtarz główny w Imielnie (il. 102) określony jest jako barokowy z pierwszej połowy XVIII w., zaś rzeźby św.św. Anny i Joachima na bramkach jako „późnobarokowe”²⁷. Ołtarz ten w literaturze przedmiotu jest zupełnie pomijany, choć na tle rzeźby małopolskiej XVIII w. jest dziełem wyjątkowej klasy. Ze względu na zastosowaną strukturę, styl rzeźb oraz ornamenty (wczesny rocaille i zapóźniony akant), można go datować na około 1750 r. Ołtarz ma budowę architektoniczną – część środkowa jest cofnięta względem półkoliście wysuniętych boków ozdobionych pilastrami, na tle których ustawiono wolnostojące kolumny trzymające



96. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Chór muzyczny z organami, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)

fragmenty wolutowego przyczółka. Zwieńczenie ma formę trapezoidalną. Retabulum ustawione jest na wysokim cokole, w którym po bokach znajdują się bramki. Ustawione są na nich figury świętych: Anny po lewej (il. 103) i Joachima po prawej (il. 104). Postacie aniołów adorujących monogram Marii zdobią zwieńczenie. Boki retabulum dekorują uszy wykonane z liści akantu przeplecionych ze wstęgą. Natomiast po bokach zwieńczenia umieszczone są charakterystyczne dla ornamentyki opawskiej lat 40. „grzebykowe” rocaille'e (il. 105). Rocaille'owy kartusz jest także umieszczony nad obrazem. Struktura ołtarza i rzeźby wykonane są z drewna, malowane na biało, elementy konstrukcyjne, ornamenty i niektóre szaty złożone. Kompozycja ołtarza jest dostosowana do niskiego i dość szerokiego prezbiterium, doskonale wpisując się w podziały architektoniczne²⁸. Postacie świętych i aniołów są ukazane w dynamicznym ruchu. Proporcje ciał są bardzo wydłużone, głowy małe, osadzone na długich szyjach. Joachim i Anna są ustawieni w kontrapoście z silnie wygiętymi biodrami i odchyloną głową, co nadaje figurom kształt litery „S”. Lewe ręce obu postaci są umieszczone wy-

²⁷ KZSP, t. 3, z. 3, 1957: 4.

²⁸ W 1913 r. zawaliła się wschodnia ściana prezbiterium i była odbudowana: KZSP, t. 3, z. 3, 1957: 3.



105. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)

soko, co wraz z układem drugiej ręki tworzy ukośną linię. Obfite szaty układają się zgodnie z ruchem ciała. Otaczają figurę licznymi fałdami, w których dominują miętko zarysowane układy pionowe. Brzegi fałd są okrągłe, wałeczkowate. U obu postaci długie suknie powyżej pasa są przewiązane zwiniętą chustą. Z ramion zwisają złote płaszcze tworzące jakby tło dla postaci i poszerzające ich kontur. U stóp szaty nieco się rozszerzają jakby na kształt „rybiego ogona”, co widać zwłaszcza w postaci św. Anny. Twarze postaci ukazują wiek i uczucia, są wąskie, z wystającymi kośćmi policzkowymi. Oczy dość duże, dolna powieka zaznaczona linią prostą, a górna niemal trójkątna. Łuki brwiowe silnie uwypuklone powtarzają zarys górnej powieki. Niskie czoła pokryte zmarszczkami. Nosy dość duże z małymi dziurkami u nasady. Wpółotwarte usta św. Joachima ukazują wyraźnie zęby. Głowę św. Anny zakrywa obfita draperia, zaś Joachim ma dość bujne włosy ułożone w falujące pukle i podobną, długą brodę. Anioły w zwieńczeniu również wykonują dynamiczne gesty, mają szeroko rozłożone skrzydła i obfite, miękkie draperie. Skrzydła budowane są w sposób bardzo charakterystyczny dla tego rzeźbiarza – pióra są duże, natomiast zgięcia wypukłe, powleczone jakby gładką, napiętą „skórą”.

Do *oeuvre* rzeźbiarza (ewentualnie innego rzeźbiarza z kręgu Lehnery, jeśli nie jego samego), trzeba dołączyć jeszcze wysokiej klasy dzieło – ołtarz główny w kościele parafialnym św. Macieja w Bielaniech koło Kęt. Pierwotny drewniany kościół wzniesiono w 1663 r. Dotrwał on do roku 1826, kiedy zbudowano obecny, murowany. Ze starego kościoła przeniesiono ołtarz główny, który konsekrowano w 1833 r. Ołtarz jest w całości drewniany, malowany w kolorze kości słoniowej (trzony niektórych pilastrów pomalowane pastelowym różem). Dekoracje rzeźbiarskie są złoczone, częściowo srebrzone. Ołtarz ma formę archi-



106. Bielany koło Kęt, kościół parafialny. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu głównym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)

tektoniczną, bardzo rozbudowaną. Jest jednokondygnacyjny, trójosiowy, z bogatym, architektonicznym zwieńczeniem. W partii wysokiego cokołu umieszczone są po bokach dwie bramki. Retabulum zostało podzielone na trzy części wolnostojącymi kolumnami korynckimi ustawionymi na tle zwielokrotnionych pilastrów, których trzony zdobią festony i girlandy. Kolumny flankujące najszerszą część środkową stoją na wysokich półkolistych postumentach, których kształt został powtórzony przez wyłamane ponad nimi belkowanie. Całe belkowanie, a zwłaszcza silnie profilowany gzyms biegnie ruchliwą linią zakreślającą na przemian łagodne półkola lub ostre kąty. Zwieńczenie składa się z trzech części – dolnej, która szerokością odpowiada środkowej części retabulum, górnej, znacznie węższej w formie trapezu oraz wieńczącej całość glorii. Dolna partia zwieńczenia flankowana jest pilastrami, które u dołu zmieniają się w woluty. Oś środkowa ołtarza podkreślona jest pionowym układem trzech obrazów – zajmującego centralne miejsce obrazu Jezusa Boleściwego (zwanego „Biełańskim”), św. Mikołaja w dolnej części zwieńczenia, oraz Ukrzyżowania w najwyższej partii. Ołtarz zdobi bardzo bogata dekoracja rzeźbiarska. Po bokach środkowej części retabulum umieszczone są figury świętych Niewiast – Matki Boskiej po lewej i Marii



107. Bielany koło Kęt, kościół parafialny. Rzeźba „Ofiary Abrahama” w ołtarzu głównym, wyk. „anonymowy pomocnik Lehniera” (atryb.)

Magdaleny po prawej. W partiach bocznych ponad bramkami stoją rozbudowane grupy rzeźbiarskie przedstawiające króla Dawida (il. 106) i Ofiarę Abrahama (il. 107). Dekorację dopełniają liczne anioły (zwłaszcza w zwieńczeniu) oraz ornamenty, wśród których, poza kwiatami i gałązkami, występują także charakterystyczne grzebykowe rocaille'e.

Rzeźby figuralne wykonane są z drewna, w odkrytych partiach ciała malowane naturalistycznie, szaty są złoczone i srebrzone. Król Dawid stoi na postumencie zbudowanym ze skał. Jego poza jest silnie poruszona, a korpus wygięty do tyłu. Głowa uniesiona wysoko ku górze, lewą rękę wyciąga do przodu, a prawą, odchyloną nieco do tyłu, podtrzymuje harfę. Ubrany jest w tunikę do kolan odsłaniającą łydki i stopy w wysokich trzewikach. Na tunikę nałożony jest krótki półpancerzyk związany paskiem na wysokości żeber. Na plecy i ramiona nałożony jest obficie drapowany płaszcz spięty pod szyją. Głowę zdobi korona. Twarz o bardzo wyrazistych rysach okolona jest krótkim zarostem i puklami włosów. U stóp Dawida leży wąsata głowa Goliata w hełmie gladiatora oraz krótki mieczyk i tarcza. Po lewej stronie druga głowa w hełmie rzymskim.

Kompozycja Ofiary Izaaka umieszczona po prawej stronie ołtarza również ustawiona jest na niskim



108. Kravare, kaplica pałacowa. Rzeźba anioła w ołtarzu, wyk. J.G. Lehner

postumencie ze skał. Abraham przedstawiony jest w dramatycznym momencie słuchania głosu Bożego powstrzymującego przed złożeniem ofiary z syna. Jest ukazany w pozycji stojącej, silnie poruszony. Ciało nienaturalnie wygięte jest do tyłu, lewa dłoń uniesiona, wyciągnięta ku przodowi gestem jakby obronnym, w prawej, podniesionej wysoko, trzyma miecz. Głowę ma odrzuconą do tyłu, twarz zwróconą ku górze. U stóp Abrahama na stosie drewna kłęczy Izaak z oczami przewiązanymi chustą i rękami skrępowanymi na plecach. Ciało chłopca jest muskularne, obnażone, przysłonięte w dolnej części obficie sfałdowanym płaszczem. Abraham ubrany jest w krótką szatę z rękawami, zapiętą na guziki i przewiązaną opaską powyżej pasa. Na ramiona narzucony jest obficie drapowany płaszcz, który przykrywa też głowę. Twarz okolona dość długim zarostem. Rysy twarzy wyraziste – drobne usta, znaczny nos, oczy niemal w kształcie trójkąta.

Figury świętych niewiast ubrane są w długie, silnie sfałdowane suknie i płaszcze osłaniające głowy. Maria Magdalena prawą ręką dotyka delikatnie piersi, a w lewej trzyma pojemnik na olejki. Małą głowę uniesioną do góry otaczają bujne włosy, widoczne spod chusty. Matka Boska ma suknię przewiązaną grubym zwojem, lewą ręką podtrzymuje chustę opadającą na twarz, a prawą dolną część płaszcza. Anioły ukazane są w poruszonych pozach, z uniesionymi skrzydłami, rzeźbionymi w sposób charakterystyczny dla tego mistrza.

Opisany zespół figur charakteryzuje się bardzo zbliżonym repertuarem cech do wcześniej omawianych dzieł związanych z rzeźbiarzem. Trzeba dodać, że są to rzeźby bardzo wysokiej klasy, prezentujące styl odległy od ówczesnej plastyki krakowskiej lub związanej z jakimś lokalnym ośrodkiem Małopolski.



109. Odry, kaplica pałacowa. Ołtarz, wyk. J.G. Lehner



110. Svatoňovice, kościół parafialny. Ołtarz św. Jana Nepomucena, wyk. J.G. Lehner



111. Kietrz, kościół parafialny św. Tomasza. Ołtarz główny, wyk. J.G. Lehner

Analiza twórczości

Omówione dzieła związane z anonimowym „pomocnikiem Lehnery” charakteryzuje jednolity zespół cech stylowych. Materiałem preferowanym przez tego rzeźbiarza jest drewno, najczęściej malowane na biało, z wybranymi elementami złożonymi. Wykonywane przez niego figury są stosunkowo niewielkie, o bardzo małych głowach osadzonych na długich szyjach. Postacie są ustawione w silnym przegięciu, z głową odrzuconą do tyłu i twarzą uniesioną do góry. Zarys ciała najczęściej przyjmuje kształt litery „S” lub „C”. Ręce zazwyczaj szeroko rozpostarte, gesty ożywione, nierzadko dramatyczne. Bujne fałdy szat układają się miękko w charakterystyczne wałeczki. Twarze zróżnicowane są wiekowo, wyrażają uczucia. Mają drobne usta, wystające brody i kości policzkowe, dość duże nosy i oczy zbliżone kształtem do trójkąta. Postacie aniołów prezentują typ młodzieńca o dynamicznej pozie i często rozwianych włosach. Rzeźbiarz ten w charakterystyczny sposób modelował skrzydła, które zbudowane są z dużych piór, uniesione, lecz zgięte. W zgięciu tworzy się wystający element – jakby kość powleczone gładką, napiętą skórą. Preferowany przez niego zestaw ornamentów to motywy regencyjne oraz grzebykowy *rocaille*.

Zaprezentowane powyżej cechy stylu wskazują jednoznacznie na Johanna Georga Lehnery jako nauczyciela i mistrza. Aby lepiej ukazać tę zależność, należy przyjrzeć się przedkrakowskiej twórczości opawskiego mistrza, w niej bowiem należy szukać źródeł stylu jego pomocnika – zapewne jednego z najzdolniejszych uczniów.

Śśród wczesnych dzieł Lehnery na szczególną uwagę zasługują następujące realizacje: ołtarz w kaplicy pałacowej w Kravařach z końca lat 20., ołtarz w kaplicy pałacowej w Odrach z lat 1734–1735 (obecnie w Muzeum Okręgowym w Novym Jiřinie), ołtarz boczny św. Jana Nepomucena w Svatoňovicach z 1735 r., oraz ołtarz główny i ołtarze w prezbiterium w kościele w Kietrzu z lat 1742–1743.

Ołtarz w kaplicy pałacowej w Kravařach ma formę niearchitektoniczną i kształt zbliżony do feretronu osadzonego na podstawie z tabernakulum. Lehner wykorzystał w nim pełnię motywów regencyjnych. Ramę obrazu otaczają postacie aniołów, a wieńczy ją gloria budowana z pojedynczych promieni – podobną, jeszcze bardziej uproszczoną spotkać można w Imielnie. Postacie aniołów (il. 108) ukazane są w dynamicznych pozach i z rozpostartymi skrzydłami. Ich poruszenie oraz miękkie, obfite szaty i sposób modelowania skrzydeł zostały przejęte przez krakowskiego rzeźbiarza.



112. Kietrz, kościół parafialny św. Tomasza. Figura Wiary w ołtarzu głównym, wyk. J.G. Lehner



113. Kietrz, kościół parafialny św. Tomasza. Ołtarz św. Barbary, wyk. J.G. Lehner

Do tego ołtarza zbliżył się także kilka lat późniejszy ołtarz w kaplicy pałacowej w Odrach (il. 109), z postaciami klęczących świętych oraz glorią z Bogiem Ojcem i licznymi aniołkami. Tutaj także zaobserwować można liczne podobieństwa w zakresie proporcji figur, ich upozowania, charakterystyki twarzy.

Podobieństwo dostrzegalne jest także między ołtarzem Lehniera w Svatohovicach (il. 110) a ołtarzem z Imielna. Identyczna jest kolorystyka obu ołtarzy – zarówno w strukturze, jak i rzeźbie jest to biel z elementami złoconymi. Zbliżona jest także budowa retabulum, którego partie boczne zostały w części zaokrąglone, a pole środkowe z obrazem jest nieco „zagłębione”.

Najwięcej podobieństw widocznych jest jednak w przypadku ołtarza głównego i ołtarzy w prezbiterium w kościele w Kietrze (il. 111–112). W ogromnej strukturze ołtarza głównego, zajmującego niemal całą przestrzeń prezbiterium, umieszczono dwie drobne figury Wiary i Nadziei. Ukazane w dynamicznym ruchu, silnym przegięciu ciała i z wyciągniętymi rękami, przypominają charakterystyczne figury rzeźbione przez mistrza w Imielnie czy kościele misjonarzy. Ich pełne teatralnej gracji ruchy podkreślone zostały malarskim układem szat, głowy są małe i szczegółowo opracowane²⁹. Zwłaszcza figura Wiary (il. 112)

trzymającej księgę jest niezaprzeczalnym źródłem inspiracji dla figury św. Anny w Imielnie (il. 103). Wiele wspólnego z twórczością ma także lehnerowski ołtarz św. Barbary w prezbiterium kościoła w Kietrze (il. 113). Stosowana w nim bogata ornamentyka regencyjna oraz figury aniołów były niewątpliwą inspiracją w dekoracjach chóru organowego w kościele misjonarzy (il. 98–99).

Jeszcze jednym argumentem przemawiającym za zależnością warsztatową krakowskiego rzeźbiarza od Lehniera, jest stosowany przez obu twórców, charakterystyczny dla Opawy lat 40. „grzebykowy ro-caille”. Dostrzec go można np. w dekoracjach ołtarza w Imielnie (il. 105), w ołtarzach w kościele misjonarzy oraz w ołtarzu głównym w Bielanach. Tak wyglądający ornament nie był stosowany przez rzeźbiarzy osiadłych w Krakowie w latach 40.

Realizacją, która nasuwa najwięcej skojarzeń ze stylem pomocnika Lehniera, jest zespół ołtarzy i dekoracji ze Skalki, które już wcześniej zostały opisane. Z całą pewnością rzeźbiarz miał bardzo znaczący udział w powstaniu tego zespołu (il. 81–82). Niestety, dekoracje w kościele paulinów zostały wykonane w stiuku, który był rzadko stosowany przez opawskich rzeźbiarzy. W figurach warsztatu Lehniera na Skalce nie ma typowej dla niego w tym czasie miękkości szat i drobiazgowości w opracowaniu. Z całą pewnością użycie drewna dałoby lepsze i bardziej

²⁹ Brzezina 2004: 212.



114. Velké Heraltice, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnere” (atryb.)

reprezentatywne efekty. Wszystkie znane prace „pomocnika Lehnera” wykonane są w drewnie. Do modnych w tym czasie rzeźb stiukowych upodabnia je jedynie biała, imitująca stiuk kolorystyka. Mimo to rzeźby na Skalce dostarczają szeregu podobieństw do późniejszych dzieł „pomocnika Lehnera”. Bardzo charakterystyczne jest upozowanie figur, zwłaszcza silne przegięcie, głowa uniesiona do góry, ręce gwałtownie rozłożone lub wykonujące ruchliwe, pełne emocji gesty. Upozowanie i gesty św. Anny w ołtarzu w Imielnie (il. 103) są niemal identyczne z figurą Wiary na Skalce (il. 82). Podobieństwa zachodzą także między grupami Dawida i Abrahama w Bielanach oraz na Skalce (il. 84–il. 107). Ikonografia, upozowanie i gesty są bardzo zbliżone. Figury w Bielanach wykonane są jednak w drewnie, co w tym wypadku zwiększa ich walory artystyczne oraz precyzję w opracowaniu szczegółów.

Przedkrakowska twórczość Lehnera bardzo silnie zaważyła na stylu prezentowanym przez jego pomocnika. Z całą pewnością pomocnik ten był osobą dość liczącą się w warsztacie swojego mistrza – był bardzo zdolnym rzeźbiarzem, który twórczo przejął styl Lehnera. Wszystkie krakowskie i małopolskie dzieła tego rzeźbiarza można datować na drugą połowę lat 40. XVIII w. Jego najpóźniejszą realizacją i jednocześnie położoną najdalej od Krakowa, są przypuszczalnie rzeźby w Bielanach, które mogły powstać pod koniec lat 40. lub na początku 50. Nie ma podstaw, by łączyć z nim jakieś późniejsze rzeźby z terenu Małopolski. Jest prawdopodobne, że rzeźbiarz ten po kilkuletniej pracy na tym obszarze, zdecydował się na powrót w rodzime strony. Zresztą Bielan, jak już wspomniano, leżą na trasie między Krakowem a Opawą, co także może sugerować taki kierunek jego artystycznych peregrynacji. Interesujące mogą być jego dalsze dzieje i prace, które zrealizował na terenie Śląska. Oczywiście pod uwagę należy wziąć zwłaszcza Śląsk Opawski. Określenie jego *oeuvre* i sprecyzowanie całej działalności może być ważnym postulatem dla badaczy sztuki tamtych terenów. Można tu zasugerować istnienie jednego dzieła na terenie Opawszczyzny związane najpewniej z tym rzeźbiarzem. Jest nim ołtarz główny w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Velkich Heralticach (il. 114) – miejscowości położonej na zachód od Opawy. Ołtarz ten wymienia w swej książce Katarzyna Brzezina, jednak charakteryzuje go przede wszystkim pod względem zastosowanej struktury³⁰. Badaczka datuje go na drugą połowę XVIII w. i nie wiąże z żadnym znanym rzeźbiarzem³¹. Ołtarz ma

kompozycję architektoniczną. Kolumny ustawione na tle pilastrów podtrzymują wyłamane ponad nimi belkowanie, na którym wspierają się fragmenty przyczółka oraz płaskie zwieńczenie zamknięte łukiem nadwieszonym. Na tle ścianek pomiędzy podporami a obrazem stoją figury św.św. Joachima i Anny, a ponad nimi wiszą podłużne płaskorzeźby w regencyjnych ramach. W zwieńczeniu w promienistej glorii umieszczona jest Trójca Święta. Ołtarz wykazuje szereg podobieństw do ołtarza w Imielnie. Bardzo podobna jest kompozycja zwieńczenia, w przypadku Imielna znacznie prostsza. Rzeźbiarz ten stosuje bardzo uproszczone glorie, zbudowane z wąskich wiązek rzadko rozstawionych promieni. Figury świętych są niewielkie w stosunku do struktury ołtarza. Ich upozowanie i ruchy przypominają nam odpowiadające im figury Anny i Joachima w Imielnie. W identyczny sposób formowane są obfite szaty związane powyżej pasa, układające się w wałeczkowe fałdy. W porównaniu z Imielnem kolorystyka tych rzeźb jest znacznie bardziej urozmaicona – złoto i srebro w szatach, naturalistyczna polichromia na odkrytych fragmentach ciał – lecz identyczna z polichromią rzeźb w Bielanach. W Velkich Heralticach zastosowano także taki sam zestaw ornamentów regencyjnych oraz falbankowe rocaill'e. Z dużym prawdopodobieństwem można przypisać ołtarz w Velkich Heralticach krakowskiemu rzeźbiarzowi – „pomocnikowi Lehnera”. Prawdopodobnie także ambona w tym kościele jest jego dziełem. Jego ewentualna, zasugerowana peregrynacja po terenach Małopolski i powrót na rodzimy Śląsk może być kolejnym przykładem skomplikowanych wędrówek rzeźbiarzy w XVIII w. i kierunków przenikania wpływów. Trzeba też zaznaczyć, że na tle rzeźby Krakowa twórczość tego artysty prezentuje się bardzo indywidualnie i jej źródła należy szukać w rzeźbie ośrodka opawskiego i twórczości Lehnera.

LUDWIK ŁADYSŁAW

Kolejnym rzeźbiarzem działającym w Krakowie, którego twórczość należy łączyć ze Śląskiem, a szczególnie z ośrodkiem opawskim, jest Ludwik Ładysław. W dotychczasowej literaturze przedmiotu jest zaledwie kilka wzmianek na temat jego twórczości. Po raz pierwszy nazwisko to pojawia się w *Katalogu zabytków poświęconym Sandomierzowi*³². Autorzy *Katalogu* wymieniają Ładysława jako autora drewnianych rzeźb w ołtarzu głównym w katedrze sandomierskiej. Gruntowne badania archiwalne księdza Stanisława Makarewicza przyczyniły się do sprecyzowania tej

³⁰ Brzezina 2004: 141.

³¹ K. Brzezina podaje informację, że w 1751 r. kościół odbudowano po pożarze: Brzezina 2004: 175, przyp. 202. Bardzo prawdopodobne więc, że ołtarz pochodzi z lat 50. XVIII w.

³² KZSP, t. 3, z. 11, 1962: 58.

wiadomości³³. O Ladisławie jako autorze rzeźb z katedry sandomierskiej wspomniała także Urszula Stępień omawiając ołtarz główny z tegoż kościoła oraz jego archiwalne zdjęcie autorstwa Marcina Kasiewicza³⁴. Kolejną informację o Ladisławie odnaleźć można w artykule R. Świętochowskiego, który wspomina, że rzeźbiarz ten 2 maja 1744 r. zapisał się do centurii różańcowej w Krakowie³⁵. Lakoniczna notka o tym artyście znalazła się także w *Słowniku artystów polskich*³⁶. Do niewielkiego *oeuvre* rzeźbiarza dochodzą jeszcze kapitele na zewnętrznych, bocznych elewacjach kościoła paulinów na Skałce w Krakowie wykonane w 1743 r.³⁷

Poza tym wiadomo, że w kontrakcie sandomierskim określony jest jako „rzeźbiarz z Krakowa”, a literatura wzmiankuje także jego morawskie pochodzenie³⁸. Nikt jednak nie podjął próby określenia czasu jego działalności, szczegółowej analizy stylu oraz ustalenia drogi artystycznej i ewentualnego miejsca pochodzenia.

Wiadomości biograficzne

Na podstawie *Księgi mieszczan krakowskich* znane jest dokładne miejsce pochodzenia Ladisława, gdyż 11 lipca 1741 r. „sławny rzeźbiarz Ludovius Władysław” z Opawy wkułił się w prawo miejskie Krakowa i został włączony w poczet jego obywateli³⁹. Informacja ta wskazuje, że Ladisław przybył do Krakowa jeszcze przed Lehnerem, co jednak nie wyklucza jego związków z mistrzem opawskim. W źródłach spotkać można kilka wersji jego nazwiska i imienia: Ludwik Ladisław, Ludovius Władysław, Władysław Ludwig, Ludwik Ładysław oraz Ludwik. 2 maja 1744 r. zapisał się do centurii różańcowej w kościele dominikanów, co być może wiąże się także z jakimiś pracami podejmowanymi dla tego zakonu⁴⁰. Nie ma więcej informacji źródłowych na temat życia tego rzeźbiarza. Nie jest znana data jego urodzin ani śmierci. Można przypuścić, że urodził się po roku 1720. Pierwsze nauki sztuki rzeźbiarskiej pobierał zapewne w rodzinnej Opawie, być może w warsztacie Lehnera, a następnie, prawdopodobnie w trakcie podróży czeladniczej, związał się na stałe z Krakowem. W Krakowie prowadził własny warsztat rzeźbiarski, który prawdopodobnie był niewielki, o czym może świadczyć skala

podejmowanych prac. Wydaje się, że mógł także pracować jako podwykonawca prac zleconych wielkim „przedsiębiorcom”, do jakich należał w tym czasie w Krakowie Wojciech Rojowski.

Pierwszą archiwalnie potwierdzoną pracą Ladisława w Krakowie są kapitele na bocznych elewacjach kościoła paulinów na Skałce, wykonane w 1743 r. W tym samym czasie pracował dla kościoła bernardynów (od 1868 r. dominikanek) w Świętej Annie koło Przyrowa, gdzie zrealizował ołtarz św. Franciszka oraz grupę Trójcy Świętej nad łukiem tęczowym. Niewykluczone, że związany był także z krakowskimi bernardynami, na co jednak nie ma dowodów w przekazach źródłowych. Na podstawie kontraktu z 29 marca 1756 r. w archiwum kapitułnym w Sandomierzu wiadomo, że Ludwik Ladisław, rzeźbiarz z Krakowa, zobowiązał się wykonać z drewna lipowego glorię, dwa wazony, kompartyment nad obraz, ramę pod obrazem oraz figury św. Joachima i Józefa do ołtarza głównego w katedrze, według danego abrysu. 30 czerwca 1757 r. rzeźbiarz odebrał resztę zapłaty i sam zamontował wymienione dekoracje w Sandomierzu. Wszystkie wymienione dzieła mają potwierdzenie źródłowe. Na podstawie analizy stylowej możemy z Ladisławem związać kilka innych prac: figury dwóch św. Janów w ołtarzu św. Jana Chrzyciela w kościele Mariackim oraz figury w ołtarzu głównym w kościele św. Barbary w Krakowie⁴¹.

Panorama twórczości

Pierwszą znaną pracą Ladisława w Krakowie są kapitele pilastrów na elewacjach północnej i południowej kościoła paulinów na Skałce⁴². Na ścianach naw bocznych oraz przybudówkach przy prezbiterium wykonał pilastry tokańskie, natomiast na ścianach prezbiterium i nawy głównej pilastry jońskie. Kapitele te jednak niewiele mówią na temat jego stylu rzeźbiarskiego.

Realizacją warsztatu Ladisława, niepotwierdzoną archiwalnie, są dwa ołtarze w kościele kanoników regularnych laterańskich w Mstowie koło Częstochowy. Umieszczone są w ramionach transeptu – lewy pod wezwaniem Krzyża Świętego (il. 115–116) i prawy Matki Boskiej Szkaplerznej. Według przekazów źródłowych, można je datować na początek lat 40. XVIII w., pomiędzy rokiem 1740 a 1744⁴³. Oba mają formy architektoniczne – *aedicul*, jednokondygnacyjne, z czterema kolumnami ustawionymi parami po bokach. Ornamentyka zdobiąca te ołtarze składa się z form kwiatowych girland oraz motywów roślinnych

³³ Makarewicz 1981: 257.

³⁴ Stępień 1996: 54 i 55.

³⁵ Świętochowski 1980: 105.

³⁶ *Słownik artystów polskich*, t. 5, 1993: 150.

³⁷ KZSP, t. 4, cz. 5, 2, 1994: 7.

³⁸ Stępień 1996: 55.

³⁹ Aneks 17.

⁴⁰ Świętochowski 1980: 105.

⁴¹ Apendyks III.

⁴² Aneks 18.

⁴³ Dettloff A. 2013.

przeplecionych z rocaillé'ami. Ołtarze charakteryzują się bogactwem dekoracji rzeźbiarskiej, w której dominują liczne rzeźby figuralne, w ołtarzu poświęconym Krzyżowi Świętemu są to: krucyfiks i towarzyszące mu, zwrócone ku niemu postaci Matki Boskiej i św. Marii Magdaleny, po bokach kolumn figury Szymona Cyrenejczyka i św. Longina. Natomiast w zwieńczeniu, na tle promienistej glorii w otoczeniu obłoków, aniołków i główek anielskich znajduje się *Veraikon*, któremu towarzyszą siedzące na wolutach zwieńczenia figurki czterech aniołków trzymające *Arma Christi*. Na mensie ustawione jest tabernakulum z nastawą, na której umieszczono obraz św. Marii Magdaleny adorowany przez dwa anioły.

W ołtarzu w przeciwnym ramieniu transeptu znajduje się obraz Matki Boskiej Szkaplerznej prezentowany przez dwa anioły i podtrzymywany przez dwa małe aniołki siedzące na obłokach. Po bokach obrazu ustawione są figury św. Józefa i Gedeona, zaś na wolutowych piedestałach obok kolumn stoją postaci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty. W zwieńczeniu umieszczono Ducha Świętego w postaci gołębicę na tle glorii promienistej w otoczeniu aniołków. Nad mensą znajduje się nastawa z tabernakulum, a nad nią wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej adorowany przez dwie klęczące figury świętych: Ildefonsa Tolentyńskiego i Izydora Sewilskiego.

Wszystkie rzeźby figuralne w tych ołtarzach wykonane są z drewna i w całości pomalowane na biało (złoczone i polichromowane są jedynie figury kanoników, jednak można sądzić, że są to wtórne przemalowania). Jedynie skrzydła aniołów, niektóre atrybuty i ornamenty są złoczone. Oba ołtarze cechuje wysoki poziom wykonania. Struktury architektoniczne ołtarzy są z wielkim wyczuciem, umiarem i harmonią uzupełnione rzeźbą figuralną i ornamentalną. Ich kompozycje są jasne i przejrzyste. Rzeźba nie zaciera podziałów architektury, ale nie jest jej podporządkowana. Ołtarze te, mimo że mają ornamenty rocaillé'owe, nie wykazują cech struktur rokokowych, charakteryzujących się lekkością oraz dążeniem do jedności architektury i rzeźby oraz zacierania podziałów między nimi. W ołtarzach mstowskich ma się do czynienia z tradycyjnymi, monumentalnymi i dość klasycznymi strukturami barokowymi.

Kolejnym dziełem, które pozwala lepiej zdefiniować styl rzeźbiarski Ładysława są prace dla kościoła bernardynów w Świętej Annie koło Przyrowa⁴⁴. Na podstawie dość skrótowych notatek w księdze wydatków klasztoru można z nim łączyć dwie realizacje – grupę Trójcy Świętej nad łukiem tęczowym (il. 117) oraz ołtarz św. Franciszka (il. 118) w prawej kaplicy

bocznej – obie prace prawdopodobnie z roku 1756 lub 1757. Na podstawie źródeł archiwalnych wiadomo, że prace te wykonał „snycerz Ludwik z Krakowa” wraz z jednym czeladnikiem.

Grupa Trójcy Świętej (il. 117) nad łukiem tęczowym jest rozbudowaną kompozycją złożoną z trzech elementów – krucyfiksu na tle glorii promienistej w otoczeniu aniołków i chmurek, gołębicę Ducha Świętego w górnej części krzyża oraz półpostaci Boga Ojca wieńczącego całość. Rzeźby są wykonane w drewnie, ciała pokryte naturalistyczną polichromią, zaś szaty wyzłocone. Ciało Chrystusa przedstawione jest realistycznie, ze szczegółowo oddaną budową anatomiczną. Wyraźnie zostały zaznaczone poszczególne mięśnie, układ kości, żyły i ścięgna. Nagie ciało okrywa w partii bioder bogato udrapowane perizonium, które odsłania w całości lewe udo wywijając się za nim fantazyjnie. Głowa martwego Chrystusa w koronie cierniowej opada na prawe ramię, na którym układa się także dość długi kosmyk włosów. Okolona ciemnym zarostem twarz ukazana jest realistycznie. W prawym boku Chrystusa widoczna jest rana, całe ciało sprawia wrażenie napiętego i zastygłego w cierpieniu, co szczególnie podkreślają zacisnięte palce dłoni i stóp. Umieszczony ponad krzyżem Bóg Ojciec ukazany został jako dojrzały mężczyzna z bujną brodą. Ręce szerokim gestem rozkłada na boki i nieco pochyla głowę spoglądając w dół na Syna. Ubrany jest w złotą szatę z długimi rękawami nakrytą płaszczem, który jakby pod wpływem silnego podmuchu unosi się za postacią Boga Ojca, tworząc dla niej swego rodzaju tło. Szatę opinającą ciało na wzór mokrych draperii urozmaicają liczne fałdy, dość płytkie i przypominające podłożony pod draperię gruby sznurek. Między półpostacią Boga Ojca i krzyżem Chrystusa na tle obłoków umieszczona została gołębicę – Duch Święty – o rozchylonych skrzydłach, które powtarzają układ rąk Ojca i Syna. Kompozycję figuralną dopełnia tło w formie promienistej glorii, którą od ramion krzyża do jego podstawy otacza wieniec aniołków, główek anielskich i chmurek. Cała kompozycja jest symetryczna i zrównoważona. Można ją wpisać w kształt koła zwieńczonego równoramiennym trójkątem. Oś pionową wyznaczoną przez drzewo krzyża, ciało Chrystusa, Ducha Świętego pod postacią gołębicę i figurę Boga Ojca, równoważą linie horyzontalne – belka krzyża, rozłożone ręce Chrystusa i Boga Ojca oraz rozpostarte skrzydła gołębicę i obłoki.

Równoległe z tymi pracami Ładysław wykonał w Świętej Annie ołtarz św. Franciszka w kaplicy bocznej (il. 118)⁴⁵. Ołtarz ma strukturę architektoniczną aediculi z parami kolumn ustawionymi po bokach, z których wewnętrzne są znacznie wysunięte do przodu.

⁴⁴ Aneks 19. Za udzielenie tej informacji oraz udostępnienie wypisów archiwalnych autorka serdecznie dziękuje Panu Jerzemu Żmudzińskiemu.

⁴⁵ Aneks 19.

du, oddzielając figury ustawionych na półkolistych konsolach: aniołów po bokach obrazu (il. 119–120) i zakonników (il. 121) od strony zewnętrznej. Dużych rozmiarów figury aniołów prezentują tę samą manierę rzeźbiarską, co grupa Trójcy Świętej. Dostrzegalny jest w nich „migotliwy” sposób opracowania draperii o falującym konturze i zróżnicowane, choć trzymające się blisko ciała fałdy. Precyzyjnie opracowana jest fizjonomia i włosy zarysowane wyrazistymi kosmykami (il. 122). Zupełnie odmienne w charakterze opracowania szat są dwie figury świętych zakonników (il. 121) – proste, oszczędne, a nawet schematyczne. Jednak ich twarze prezentują drobiazgową, typową dla Ladisława charakterystykę, a zbyt długie szaty układają się na stopach odkrywając tylko palce.

Niemal równocześnie z pracami w Świętej Annie Ladisław wykonał dekoracje ołtarza głównego w kolegiacie sandomierskiej⁴⁶. Fundatorem ołtarza w obecnej katedrze był Stanisław Lipski, ówczesny prepozyt kolegiaty. Według *Katalogu zabytków*, fundacja miała miejsce już w 1747 r.⁴⁷, natomiast Wiśniewski podaje, że pragnienie wystawienia nowego ołtarza z drzewa Lipski wyraził dopiero w 1753 r.⁴⁸ W 1754 r. Lipski przeznaczył na ten cel łącznie 13500 zł. 18 marca 1755 r. kamieniarz Tomasz Górecki i jego następca podpisali kontrakt z ks. Lipskim i ks. Grzegorzem przeorem konwentu oo. karmelitów w Czernej na wykonanie ołtarza do kolegiaty sandomierskiej. Ołtarz miał być wykonany z czarnego marmuru z białymi, również marmurowymi kolumnami, z nasadką czerwoną według abrysu, z dostarczeniem do Krakowa za 8000 zł. W dalszej części umowy uwzględniono wszystkie terminy rozliczenia za ołtarz, transport oraz montaż. Osobne rozliczenie dotyczy „stawiania” ołtarza przez kamieniarzy Franciszka Bielawskiego i Jana Góreckiego. Wkrótce po podpisaniu umowy z kamieniarzami, 29 marca 1756 r., zawarto nowy kontrakt z Ludwikiem Ladisławem, snycerzem z Krakowa, na wykonanie do marmurowego ołtarza elementów dekoracyjnych z drewna lipowego: glorii, dwóch wazonów, kompartymentu nad obraz w środku, ramę pod obraz, oraz dwóch osób – św. Joachima i św. Józefa „według danego abrysu”. 30 czerwca 1757 r., a więc ponad rok później, Ladisław odebrał resztę zapłaty i sam montował rzeźbę w Sandomierzu. Według autorów *Katalogu zabytków*, projekt ołtarza być może został wykonany przez Franciszka Placidiego⁴⁹. Pierwotny wystrój prezbiterium katedry, w tym także ołtarza głównego, został zmieniony w trakcie konserwacji w latach 30. XX w. W tym czasie usunięto ze ścian prezbiterium obrazy przesłaniające



124. Rzeźba św. Józefa z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu, wyk. L. Ladisław

XV-wieczne malowidła oraz rzeźby św.św. Joachima i Józefa ustawione po bokach ołtarza głównego. Rzeźby te znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu, na co zwróciła już uwagę Urszula Stępień⁵⁰. Autorka ta odnalazła w albumie fotografii wykonanych przez Marcina Kasiewicza, najwybitniejszego XIX-wiecznego fotografa Sandomierza, zdjęcie utrwalające wystrój prezbiterium sprzed konserwacji (il. 121). Zarówno na tej fotografii, jak i na dwóch innych, wykonanych nieco później, bo w 1919 r. i znajdujących się w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie⁵¹, widać ołtarz główny sprzed renowacji, z figurami św.św. Józefa i Joachima po bokach retabulum. Figury zostały usunięte z ołtarza przed rokiem 1937, bowiem kiedy w tym roku otwierano Muzeum Diecezjalne w Domu Długosza, rzeźby stanowiły już część zbiorów⁵². Zastanawia nieco fakt, że na żadnej z archiwalnych fotografii nie widać obecnego tabernakulum, które być może zostało dostawione później. *Słownik artystów polskich* łączy tabernakulum z Ludwikiem Ladisławem, choć

⁴⁶ Makarewicz 1981: 257.

⁴⁷ KZSP, t. 3, z. 11, 1962: 58.

⁴⁸ Wiśniewski 1926: 163.

⁴⁹ KZSP, t. 3, z. 11, 1962: 58.

⁵⁰ Stępień 1996: 54 i 55.

⁵¹ Sygn. fotografii: 4767 i 8217B.

⁵² Stępień 1996: 55; idem 1994: 14–18 i 77 (obie figury zostały tutaj błędnie rozpoznane i określone jako apostołowie Piotr i Paweł).



129. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Chrzciciela, wyk. L. Ladislaw (atryb.)



130. Kraków, kościół św. Barbary. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu głównym, wyk. L. Ladislaw (atryb.)

kontrakt z artystą nic o nim nie wspomina⁵³. Rozbudowane niearchitektoniczne zwieńczenie ołtarza przedstawia Tróję Świętą umieszczoną na tle glorii (il. 123). Bóg Ojciec i Chrystus ukazani są w całej postaci i zasiadają obok siebie pośród chmur i główek anielskich – Syn znajduje się po prawicy Ojca, nad nimi zaś Duch Święty w postaci gołębicy z rozpostartymi skrzydłami. Bóg Ojciec ukazany jest jako dojrzwały mężczyzna z długą brodą, ubrany w długą szatę spowitą obfitym płaszczem, który dużą fałdą unosi się nad postacią. W lewej ręce wspartej na kuli świata trzyma berło. Zmartwychwstały Chrystus jest nagi, tylko biodra i uda otacza bujna materia, realistycznie przedstawione ciało prezentuje ślady przebytej męki. Prawą ręką Chrystus podtrzymuje umieszczony

przed nim drewniany krzyż. W kompozycji tej grupy przeważa układ horyzontalny, a całość można zamknąć w równoramiennym trójkącie. Pierwotnie po lewej stronie ołtarza znajdowała się figura św. Józefa (il. 124), po prawej zaś św. Joachima (il. 126). Obie postacie są niemal naturalnej wielkości, ustawione w lekkim kontrapoście, ubrane w długie suknie spowite fantazyjnie wywiniętymi płaszczami. Twarze i odsłonięte fragmenty ciała pokryte są naturalistyczną polichromią, natomiast szaty w całości są wyzłocone. Draperie układają się w liczne fałdy częściowo przylegające do ciała, a częściowo tworzące dość masywne zwoje, pokryte licznymi drobniejszymi fałdkami. św. Józef (il. 125) ukazany jest jako młody mężczyzna o krótkim zarostzie i włosach układających się w bujne pukle odstające od głowy. Dość wydatny, lecz zgrabny nos łączy się z niskim czołem. Migdałowe

⁵³ *Słownik artystów polskich*, t. 5, 1993: 150.

oczy o wyraźnie zarysowanych górnych powiekach są dość szeroko rozstawione, a wewnętrzne kąciaki nieco unoszą się w górę. Łuki brwiowe wyraźnie zaznaczone są szeroką kreską, nad nimi pośrodku czoła delikatne bruzdy opadają ku nasadzie nosa. Niewielkie usta są na wpół otwarte, kości policzkowe łagodnie wysunięte, a policzki nieco zapadają się na wysokości ust. W podobny sposób można scharakteryzować fizjonomię św. Joachima, z tą różnicą, że został on przedstawiony jako mężczyzna znacznie starszy od Józefa, z długą brodą i wysokim czołem.

Sprecyzowane tutaj cechy rzeźb Ladisława dotyczące potwierdzonej archiwalnie części jego twórczości pozwalają poszerzyć *oeuvre* tego rzeźbiarza o dzieła dotychczas z nim niezwiązane. Są to figury w ołtarzu św. Jana Chrzciela w kościele Mariackim oraz figury w ołtarzu głównym w kościele św. Barbary w Krakowie. Dwie figury: św. Jana Nepomucena (il. 127–128) i św. Jana Kantego (il. 129) w ołtarzu w kaplicy św. Jana Chrzciela w kościele Mariackim są jednym z lepszych dzieł Ladisława. Według katalogu zabytków, ołtarz datowany jest na rok 1748, zaś posągi ogólnie określono jako „późnobarokowe z w. XVIII”⁵⁴. Figury obu świętych mają silnie uwymuskłone proporcje i bardzo małe głowy. Wrażenie to potęguje jeszcze ustawienie figur na dosyć dużej wysokości w stosunkowo ciasnej kaplicy, gdzie oglądać się je w znacznym skrócie perspektywnym. Postacie wykonane są z drewna i w całości złożone. Twarze mają jednak bardzo wyrazistą fizjonomię i precyzyjnie opracowane szczegóły. Oczy są dość duże, o konturze oznaczonym zdecydowaną kreską o lekko migdałowym zarysie. Szaty opadają długimi fałdami zgodnie z ruchem ciała, czasem do niego przylegając, a czasami oddalając się w dekoracyjnych formach. W twarzach figur dostrzegalny jest typowy dla Ladisława smutek i melancholia. Z kolei rzeźby w ołtarzu głównym w kościele św. Barbary można uznać za dzieła warsztatu Ladisława – są w nich widoczne inspiracje jego sposobem obrazowania. Struktura obecnego ołtarza głównego w kościele św. Barbary pochodzi z 1681 r.⁵⁵, w późniejszych wiekach była jednak kilkakrotnie przekształcana. Zgodnie z przekazami źródłowymi w XVII w., ołtarz zdobiły figury czterech świętych niewiast. Nie wiadomo dokładnie, kiedy zastąpiono je posągami dwóch świętych jezuickich – jednak niewątpliwie jeszcze przed kasatą jezuitów w 1773 r. W rzeźbach tych (il. 129–130) dostrzegalne są cechy typowe dla Ladisława. Widać to zwłaszcza w sposobie opracowania twarzy, włosów oraz dłoni. Proporcje ciał są wydłużone, głowy okrągłe, lekko przechylone. Figury te nie prezentują już tej klasy, co np. rzeźby z Sandomierza – widać to zwłaszcza w fi-

gurze św. Jana Nepomucena, którego poza jest sztywna i nieporadna, a szaty schematyczne. Obecnie są to wszystkie prace, jakie można powiązać z Ludwikiem Ladisławem. Pozwalają one, a zwłaszcza te potwierdzone archiwalnie, jednoznacznie sprecyzować prezentowany przez niego styl, co do pewnego stopnia umożliwia rekonstrukcję jego drogi artystycznej i pomaga określić źródła jego twórczości.

Analiza stylu

Jeśli użyć określeń stylowych, to twórczość Ladisława wydaje się mocno tkwić w tradycji barokowej. Jego figury charakteryzuje realizm, szczegółowość w oddaniu budowy ciała i fizjonomii. Twarze posągów są zamysłone, mają bardzo smutny wzrok utkwiony w nieokreślonym punkcie. Włosy układają się w wyraźne, drobne pukle. Mimo dość uwymuskłonych proporcji ciał, szaty bogatym udrapowaniem nadają figurom wyraz monumentalny. Charakterystyczne są proporcje poszczególnych części ciała – w figurach zaskakuje jakby „brak” brzucha, a klatka piersiowa wyrasta niemal z umieszczonych wysoko bioder. Ladisław najczęściej stosował złożone szaty i naturalnie polichromowane twarze i odkryte fragmenty ciał. Fałdy szat są płaskie, częściowo długie i proste, a częściowo zaznaczone bardzo miękką, płynną, falującą linią. Za charakterystyczne dla niego można uznać także fałdy zaznaczone wypukłością przypominającą podłożony pod materiał, dość gruby sznurek.

Znając styl rzeźbiarski Ludwika Ladisława, warto zastanowić się nad źródłami jego twórczości. Na progu tych rozważań podstawową wiadomością jest znane miejsce pochodzenia rzeźbiarza – Opawa. Według Katarzyny Brzeziny, Opawa jako ośrodek plastyczny kształtował się od drugiej ćwierci XVIII w.⁵⁶ Na sztukę Księstwa Opawskiego najsilniej oddziaływały Morawy, zwłaszcza Ołomuniec, który w tym czasie stanowił ważne centrum artystyczne o wyraźnie italianizującym obliczu. W tym czasie pojawiały się w Opawie także refleksy rzeźby praskiej. Zdaniem badaczki, w pierwszej połowie XVIII w. w Opawie mieszkało przynajmniej 6 rzeźbiarzy, a 2–3 jednocześnie prowadziło warsztaty rzeźbiarskie⁵⁷. Wśród nazwisk wymienianych przez autorkę Ludwik Ladisław nie pojawia się. Świadczy to, że w tym czasie, tzn. w 2 ćwierci XVIII w. Ladisław z całą pewnością nie prowadził własnego warsztatu i był prawdopodobnie uczniem lub czeladnikiem. Biorąc pod uwagę etapy praktyki warsztatowej tego czasu można hipotetycznie założyć, że Kraków, w którym rzeźbiarz się osiedlił, był jednym z etapów jego wędrówki cze-

⁵⁴ KZSP, t. 4, cz. 2, 1, 1971, s. 26.

⁵⁵ Paszenda 1985: 214–215.

⁵⁶ Brzezina 2004: 52.

⁵⁷ *Ibidem*: 65.



131. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Chór organowy z organami, wyk. J. Weissmann

ladniczej. Czy mógł należeć do warsztatu Johanna Georga Lehnery? Prawo miejskie Krakowa wykupił w 1741 r., a więc 3 lata przed przybyciem Lehnery do Krakowa. Rok przed mistrzem opawskim, a więc w 1743 r. rozpoczął prace na Skalce. Nie jest wykluczone, że obu artystów łączyły jakieś więzy warsztatowe. Faktem jest jednak, że Ludwik pozostał w Krakowie, Lehner natomiast wrócił do Opawy, w której miał już ugruntowaną pozycję. Ze względu na brak danych źródłowych ewentualną zależność Ladisława od twórczości Lehnery można rozpatrywać posługując się analizą porównawczą. Interesujący jest początek działalności Lehnery, zwłaszcza dzieła z lat 30. Jak wiadomo, w tym czasie powstały m.in.: wyposażenie kościoła dominikanów w Opawie (1733–1737, rozproszone i w większości zniszczone), ołtarz w kaplicy pałacowej w Odrach (il. 109; po 1734), ołtarz św. Jana Nepomucena w Svatoňovicach (il. 110; 1735). Monografistka Lehnery stwierdziła, że w tym czasie w twórczości rzeźbiarza silniej niż dotychczas doszło do głosu oddziaływanie snycerki południowych Niemiec. Jej zdaniem: „Fragmenty ciała artysta opracowuje bardzo sumiennie, podkreślając mięśnie i stawy. Ważnym środkiem ekspresji są dla rzeźbiarza twarze postaci – z reguły wyraziste, indywidualizowane,



132. Projekt organów, F.X. Habermann, wyd. J.G. Hertel, ryc. 3, seria 177

o wydatnych nosach, wysuniętych brodach, raczej niewielkich ustach i dość dużych oczach. Szaty zazwyczaj nie zacierają budowy ciała, ale jej też szczególnie nie wydobywają. W tym okresie są one na ogół obfite i masywne, nie odrywają się od ciała ani też nie podkreślają wertykalizmu postaci. Ich zadaniem jest przede wszystkim eksponowanie ruchu i kształtowanie dynamicznego konturu figury. Same draperie układają się plastycznymi fałdami, na powierzchni których powstają malarskie kontrasty światła i cienia⁵⁸. Jeśli przyrzeć się twórczości Ladisława, to widać w niej szereg zbieżnych cech z tą fazą twórczości Lehnery. Jego figury mają bardzo wyraziste i szczegółowo opracowane rysy twarzy. Odkryte części ciała przedstawione są bardzo szczegółowo, czasem anatomia jest wręcz przerysowana, jak np. w postaci Chrystusa ze zwieńczenia ołtarza w katedrze sandomierskiej (il. 123) czy grupy Trójcy Świętej z kościoła w Świętej Annie (il. 117). Podobieństwo dostrzec także można w sposobie upozowania oraz opracowania figury Boga Ojca u obu rzeźbiarzy. Specyficzne na tle rzeźby Krakowa fałdowanie szat w rzeźbach Ladisława ma także wiele wspólnego z rzeźbą Lehnery, co

⁵⁸ *Ibidem*: 73–74.

szczególnie dobrze widać porównując je np. z Pietą od opawskich dominikanów. Szereg bardzo wyrazistych podobieństw jest dostrzegalnych między ołtarzem Lehnera w Svatoňovicach (il. 110) a ołtarzem Ladislawa z kościoła w Świętej Annie (il. 118). Ma się tu do czynienia nie tylko z podobną strukturą ołtarza, ale także sposobem opracowania dekoracji rzeźbiarskiej i umieszczeniem figur na półkolistych konsołach. W obu przypadkach figury zakonników (il. 121) opracowane są bardzo ascetycznie. Szaty układają się w proste, długie fałdy i pozbawione są obecnej w innych figurach tego samego ołtarza drobiazgowości i ekspresji.

Przedstawione przykłady świadczą o zależności warsztatowej Ladislawa od J.G. Lehnera. Ladisław niewątpliwie zetknął się z opawskim mistrzem i być może kształcił się w jego warsztacie w latach 30. Pod koniec tego dziesięciolecia wyruszył w wędrowkę czeladniczą, która doprowadziła go na początku lat 40. do Krakowa. Niewykluczone, że w czasie prac Lehnera na Skałce znów pracował w jego warsztacie. Rzeźba Ladislawa wnosi do ośrodka krakowskiego nowe tendencje, które wyróżniają ją w sposób bardzo wyrazisty. Należą do nich: barokowy jeszcze monumentalizm figur, połączony z drobiazgowością w opracowaniu odkrytych partii ciał oraz bogactwem mocno fałdowanych, choć wyraźnie „trzymaających się” postaci, obfitych szat.

Styl rzeźbiarski Ludwika Ladislawa pozwala łączyć jego artystyczne wykształcenie z warsztatem J.G. Lehnera oraz kręgiem rzeźby opawskiej czwartego dziesięciolecia XVIII w., co zgadza się w pełni ze źródłową informacją o jego pochodzeniu z tego śląskiego miasta.

JOSEPH WEISSMANN

Kolejnym pracującym w Krakowie rzeźbiarzem, pochodzącym z terenów pogranicza morawsko-śląskiego, był Joseph Weissmann. W mieście tym zrealizował jednak tylko jedno dzieło – dekoracje prospektu organowego w kościele paulinów na Skałce, o którym po raz pierwszy wspominał Józef Lepiarczyk⁵⁹. Artystyczna sylwetka rzeźbiarza Josepha Weissmanna przedstawia się jak dotąd dość enigmatycznie. Kilka cennych uwag poświęciła mu Katarzyna Brzezina, która napisała, że artysta ten pochodził ze znanej śląskiej rodziny rzeźbiarskiej osiadłej we Frydku⁶⁰. Jej zdaniem charakterystyczny mięsisty rocaille zastosowany w Krakowie wskazuje, że Weissmann miał dobrą znajomość rzeźby Górnego Śląska, natomiast

sposób rozwiązania dekoracji prospektu, o ile nie był on narzucony przez zleceniodawcę, świadczy o wykorzystaniu przez Weissmanna wzorów augsburskich. Według badaczki, dekoracje prospektu ze Skałki zbliżają się do jednego z projektów Franza Xaviera Habermanna, sztycharza osiadłego od lat 40. XVIII w. w Augsburgu⁶¹.

Omówieniem twórczości rodziny Weissmannów zajął się Bohumír Indra⁶². Tekst ten zawiera przede wszystkim wyniki jego badań archiwalnych. Na ich podstawie udało się ustalić, że Joseph Weissmann był najstarszym z trzech synów rzeźbiarza Matysa Weissmanna. Ochrzczony został 18 grudnia 1695 r., w 1717 r. poślubił we Frydku Barbarę. Z tego małżeństwa w latach 1718–1730 narodziło się sześcioro dzieci, z których dwoje zmarło w dzieciństwie. Tuż po śmierci żony (1 czerwca 1731), 30 czerwca 1731 r. Weissmann, jako wybrany tego roku burmistrz miasta Frydku, ożenił się po raz drugi z Antoniną Joanną, córką mieszczanina Ferdinanda Jeltschego, przysięgłego miasta Hlubčic. W umowie ślubnej Weissmann zastrzegł czworgu dzieciom z pierwszego małżeństwa po 50 talarów śląskich. Umowa została wpisana do ksiąg miejskich obu miast, zaś narzeczoną podpisał się tutaj jako Joseph Anton Weissmann. Podwójnym imieniem podpisywał się już od końca lat 20. W tym pierwszym okresie swego życia, w 1724 r. pracował z ojcem przy realizacji szeroko zakrojonych prac dekoracyjnych przy czterech drewnianych ołtarzach w kościele farnym w Żywcu. Na Żywiecczyźnie wykonał także dwie figury świętych dla kościoła w Miłówce. O jego późniejszym życiu, pracach rzeźbiarskich i snycerskich niewiele wiadomo. Po drugim ślubie wyprowadził się w latach 30. z Frydka i osiadł z rodziną w nieznanym miejscu. Pewne jest, że nie zmarł we Frydku. W Mistku działał jeszcze w latach 30. XVIII w., gdzie wykonał snycerskie prace w kościele filialnym Wszystkich Świętych, dekorując dwa ołtarze boczne św. Jana Nepomucena i św. Ambrożego⁶³. Krakowski prospekt jest więc najpóźniejszą potwierdzoną archiwalnie pracą tego rzeźbiarza. Lata 40. i 50., które były niewątpliwie najbujniejszym okresem jego twórczości, nie są udokumentowane, nie wiadomo nawet, gdzie rzeźbiarz mieszkał. Poznanie jego twórczości jest więc ważnym postulatem badawczym, zwłaszcza dla znawców plastyki śląskiej.

Umowę na dekoracje prospektu organowego na Skałce podpisano 31 maja 1761 r.⁶⁴ „P. Józef Waisman” snycerz miał wykonać drewniane ornamenty „żadnego gołego nie zostawiając miejsca”. Schemat prospektu organowego na Skałce (il. 131) wywodzi się zapewne

⁵⁹ Brzezina 2000.

⁶⁰ Indra 1988: 266–275.

⁶¹ *Ibidem*: 266–275.

⁶² Aneks 20.

⁵⁹ Lepiarczyk 1961: 51, 52. Na s. 52 Lepiarczyk zapewne błędnie pisze „Jakub Weissmann” zamiast „Józef”.

⁶⁰ Brzezina 1997: 633.

od ryciny autorstwa F.X. Habermanna, ukazującej prospekt organowy w bujnych formach rokokowych (il. 132)⁶⁵. W obu przypadkach bardzo podobna jest struktura z podziałem na trzy części, z których boczne są wyższe i zwieńczone belkowaniem o falującej linii gzymsu. Podobny jest także rozkład dekoracji ornamentalnych – rocaille'owe wazony na częściach bocznych oraz figura anioła na tle okna na postumencie na osi części środkowej. Prospekt skałeczny wzbogacony jest jeszcze o dużych rozmiarów uszy z rocaille'ów. Rzeźbiarz powtarza bardzo charakterystyczny dla projektów Habermanna fantazyjny, mięsisty rocaille, który z prostych form falbankowych z regularnymi nacięciami przekształca się w ornament o kształtach płomienistych. Niemal identyczne z projektem Habermanna są płomieniste wazony na fantazyjnych, utworzonych z rocaille'ów postumentach oraz figura anioła, w której rzeźbiarz próbuje nawet powtórzyć charakterystyczny układ powiewającej draperii. Wydaje się, że projekt przywiózł Weissmann. Niewątpliwie miał on w swych zbiorach szereg augsburskich „rycin ornamentalnych”, które mógł zleciennodawcom przedstawiać „do wyboru”. Wybór padł na tę, choć należy podkreślić, że Weissmann nadał realizacji pewien rys indywidualny, zwłaszcza przez dodanie uszu i bardzo bogatą dekorację parapetu, która doskonale uzupełnia ozdoby prospektu.

Wielką niewiadomą pozostaje twórczość Weissmanna przed realizacją zlecenia na Skałce. Nie można wykluczyć faktu, że żył i pracował gdzieś na terenie Małopolski. Jak na razie nie odnaleziono żadnych jego dzieł na tym obszarze, czy w samym Krakowie. Oczywiście jako materiał porównawczy służą tutaj przede wszystkim jego wcześniejsze prace z terenów Żywiecczyny. Na tej podstawie trudno jednak określić kierunek ewolucji jego stylu w kolejnych dziesięcioleciach. Twórczość Józefa Weissmanna wymaga z pewnością dalszych, szczegółowych badań.

Podsumowanie

W rzeźbie krakowskiej XVIII w., zwłaszcza poczynając od lat 40. tego stulecia, bardzo wyraźnie zaznacza się nurt, który można określić „południowośląskim”. Jego istnienie wiązało się z twórczością rzeźbiarzy przybyłych do Krakowa z tamtych terenów. Byli to: Jan Jerzy Lehner i jego pomocnicy, Ludwik Ładislaw oraz Józef Weissmann. Nie zaobserwowano na terenie Krakowa „najazdu” Ślązaków po 1740 r., o którym pisał Konstanty Kalinowski⁶⁶. Zdaniem tego badacza, aneksja Śląska przez Prusy przyczyniła się do emigracji wielu śląskich artystów na sąsiednie tereny Rzeczypospolitej. Zachowane zabytki wskazują jednak, że głównym kierunkiem peregrynacji była Wielkopolska⁶⁷, do Krakowa natomiast docierali przede wszystkim artyści z austriackiej części Śląska.

Na terenie Krakowa i jego okolic zjawisko masowej emigracji artystów śląskich w zasadzie nie występowało. Wprawdzie w latach 40. działało w Krakowie kilku artystów tego pochodzenia, jednak wiąże się to przede wszystkim z brakiem miejscowych rzeźbiarzy w tym czasie oraz niewątpliwą chęcią zleciennodawców posiadania modnych wyposażań w kościołach. Warto zauważyć, że niewątpliwie wielką rolę w transferze tych rzeźbiarzy do Krakowa odegrał zakon paulinów, znany w XVIII w. z orientacji stylowej ukierunkowanej na Śląsk. Każdy z wymienionych tu artystów pozostawił jakieś prace w kościele na Skałce, co sugeruje, że to właśnie zlecenia paulińskie sprowadziły tych artystów do Krakowa. Rzeźbiarze ci pochodzili jednak z terenów granicznych Śląska i Moraw, obszaru artystycznego, który bardzo znacząco wpływał na plastykę krakowską XVIII w.



⁶⁵ Pierwsza zwróciła na to uwagę K. Brzezina: Brzezina 2000.

⁶⁶ Kalinowski 1981: 323; idem 1991: 229.

⁶⁷ *Ibidem*: 227–234; Sito 1997: 151–168.

VI.

Wojciech Rojowski

i nurt wiedeńsko-morawski



Nurt wiedeńsko-morawski w plastyce krakowskiej XVIII w. nie był do tej pory w ogóle dostrzegany. Zaznaczył się on bardzo silnie w tym ośrodku przede wszystkim dzięki działalności rzeźbiarza Wojciecha Rojowskiego.

TWÓRCZOŚĆ WOJCIECHA ROJOWSKIEGO I JEGO WARSZTATU

Stan badań

W rzeźbiarskim środowisku Krakowa drugiej połowy XVIII w. szczególne miejsce zajmuje Wojciech Rojowski. Jak dotąd jego bogata twórczość artystyczna nie doczekała się osobnego, publikowanego opracowania¹. W literaturze przedmiotu wiadomości na temat Rojowskiego są rozproszone i ograniczają się do pojedynczych, często przypadkowych uwag.

Najstarszą drukowaną wiadomością na temat Wojciecha Rojowskiego jest wzmianka na temat jego prac dla kościoła bożogrobców w Miechowie, opublikowana jeszcze za życia rzeźbiarza w 1771 r. w tekście kazania wygłoszonego przez księdza Jana Kantego Laskiewicza². Później na długie lata zapomniano o tym twórcy i dopiero z początkiem XX w. jego nazwisko pojawiło się w monografii kościoła franciszkanów w Krakowie, napisanej przez Józefa Muczkowskiego³. Kolejną lapidarną wzmiankę doty-

czącą prac Rojowskiego, tym razem dla krakowskich bernardynów, odnaleźć można w pracy Jerzego Żarneckiego z 1938 r.⁴ Publikacje te jako jedyne wprowadziły do literatury przedmiotu nazwisko Rojowskiego jeszcze przed wojną. Kolejne wzmianki i uwagi na temat twórczości tego rzeźbiarza pochodzą już z lat późniejszych. Jego nazwisko coraz częściej pojawiało się w kolejnych tomach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, w częściach dotyczących Krakowa, Miechowa i Sandomierza. W wyniku prowadzenia badań archiwalnych poszerzył się zasób wiadomości na temat różnych działających w Krakowie rzeźbiarzy, w tym także Rojowskiego. Szczególnie cenna okazała się kwerenda przeprowadzona przez Józefa Lepiarczyka w archiwum paulinów na Skałce, której wyniki autor opublikował w 1961 r.⁵ Dzięki niej okazało się, że Rojowski był autorem dużej części rzeźb w tamtejszym kościele. Natomiast dzięki badaniom Władysława Włodarczyka wiadomo, że rzeźbiarz działał w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, choć zakres jego prac nie został przez autora określony⁶. Z kolei Jacek Gajewski opublikował nazwisko Rojowskiego w związku z jego działalnością dla kamedułów na Bielanach⁷, czemu dokładniejsze studia poświęcił niedawno Jerzy Żmudziński⁸. Istotną wiadomość dotyczącą prac Rojowskiego dla dominikanów w Krakowie odnalazł i zamieścił w aneksie swego artykułu także Robert Świętochowski⁹.

Nie pominięto także nazwiska Rojowskiego w bardziej ogólnych opracowaniach sztuki XVIII w. Pierw-

¹ Autorka w 2001 r. w Instytucie Historii Sztuki UJ obroniła pracę magisterską *Rzeźbiarz Wojciech Rojowski (szkic monograficzny)*, napisaną pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza. Był to jednak zaledwie wstęp do badań nad twórczością Rojowskiego. W ciągu ostatnich lat udało się znaleźć wiele nowych informacji na jego temat, znacznie poszerzyć jego *oeuvre* oraz precyzyjniej scharakteryzować styl twórczości.

² Laskiewicz 1771.

³ Muczkowski 1901: 25.

⁴ Żarnecki 1938: 122.

⁵ Lepiarczyk 1961. Pracom Wojciecha Rojowskiego na Skałce autorka poświęciła osobny artykuł (opublikowany pod panieńskim nazwiskiem): Stanek 2002: 459–486.

⁶ Włodarczyk 1986: 138 i 145.

⁷ Gajewski 1976: 376.

⁸ Żmudziński 1997: 4–24.

⁹ Świętochowski 1980: 105.

szy wymieniał go w szerszym kontekście Tadeusz Dobrowolski w pracy na temat sztuki Krakowa¹⁰. Pisząc o figurach Rojowskiego ze Skalki, stwierdził że: „Rzeźby te mają charakter rzemieślniczy, a właściwy Rojowskiemu kanon postaciowy występuje najprzejrzyściej w ogromnych figurach archaniołów, silnie wydłużonych i opatrzonych zbyt małymi głowami”. Krótkiego omówienia działalności Rojowskiego podjęli się także Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki¹¹. Zawarli oni następującą ocenę jego miechowskich dzieł: „Jako całość sztukatorski wystrój świątyni robi duże wrażenie, bliższa analiza ujawnia jego słabości: chciałoby się rzec, że będąc rokokową, twórczość Rojowskiego jest jednocześnie peryferyjna, pozbawiona emocji, chłodna”. Autorzy ci wysunęli także, dotąd nieudowodnioną, hipotezę, że Rojowski był uczniem Jana Jerzego Lehnera i podobnie jak mistrz opawski reprezentował styl morawsko-śląski. O Rojowskim wspomnieli także Jan Samek w *Polskim rzemiośle artystycznym czasów nowożytnych*¹². Wymienił on Rojowskiego jako jednego z licznych działających w drugiej połowie XVIII w. rzeźbiarzy krakowskich, współpracującego przy wykonywaniu dekoracji wnętrz kościelnych, zaś okres jego działalności zamknął w latach 1752–1788. Twórczością Rojowskiego zajął się także Mariusz Karpowicz w *Sztuce polskiej XVIII wieku*¹³. Pisał, że rzeźbiarz ten pozostawał pod wpływem ośrodka praskiego, tezy tej jednak nie udowodnił. Uznał Rojowskiego za najważniejszą „osobistość” w rzeźbiarskim środowisku Krakowa drugiej połowy XVIII w. Jego twórczość ocenił jednak raczej nisko, pisząc na przykład w odniesieniu do Miechowa: „Poczucie dekoracyjności i umiejętności stwarzania wrażenia bogactwa miał niezaprzeczalne. [...] To, co jest olśnieniem z daleka, co jako całość jest świetnie przemyślanym i zharmonizowanym organizmem – z bliska razi szablonem, łatwiną i zdawkowością charakterystyki”.

Cenną dla badań nad twórczością Rojowskiego jest wypowiedź Katarzyny Brzeziny. Podobnie jak Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki uznała, że artysta ten musiał dobrze znać sztukę kręgu śląsko-morawskiego. Zaznaczyła także, że w jego twórczości dostrzegalne są także inspiracje płynące ze sztuki południowych Niemiec¹⁴. Dość dużo uwagi w swej działalności badawczej poświęcił Rojowskiemu Jacek Gajewski, który przypisał temu artyście wiele dzieł, wcześniej z nim nie łączonych¹⁵. Najnowszymi ustaleniami na temat twórczości Rojowskiego są wiadomości podane przez Michała Wardzyńskiego, według

którego rzeźbiarz ostatnie lata swojej twórczości spędził w Sławkowie, gdzie zmarł w roku 1790¹⁶. O Rojowskim wspomniano w słowniku Thiemego i Beckera¹⁷. W *Polskim Słowniku Biograficznym* zamieszczona została krótka charakterystyka twórczości Rojowskiego, opracowana przez Jana Samka, będąca podsumowaniem dotychczasowych badań¹⁸. Również w nowej *Encyklopedii Krakowa* odnaleźć można lapidarną notkę na temat rzeźbiarza¹⁹.

Podsumowując, w publikowanej literaturze przedmiotu opinie na temat dorobku Wojciecha Rojowskiego są często wyrywkowe, brak szczegółowej analizy formalno-stylowej i porównawczej. Jak dotąd nie udało się sprecyzować daty jego urodzin, w literaturze nie ma żadnych wiadomości na temat jego pochodzenia, życia, statusu prawnego-społecznego. Nikt nie podjął się ustalenia etapów artystycznej działalności Rojowskiego i nie określił zakresu podjętych przez niego prac. Nie udowodniono też podnoszonej kilkakrotnie przez różnych badaczy tezy o śląsko-morawskim rodowodzie artystycznym Rojowskiego.

Wiadomości na temat życia i działalności Wojciecha Rojowskiego

Jak wspomniano wyżej, nie wiadomo, kiedy i gdzie urodził się Wojciech Rojowski. Pierwszą zachowaną wiadomością na jego temat jest umowa dotycząca restauracji nagrobka biskupa Andrzeja Lipskiego na Wawelu z 24 maja 1746 r.²⁰ Kiedy rozpoczynał swoją działalność rzeźbiarską, miał zapewne co najmniej 20 lat, urodził się więc zapewne w okolicach roku 1725. Z zapisów archiwalnych wynika, że nie był mieszczaninem krakowskim, lecz mieszkał na Piasku, znajdującym się poza ówczesnymi granicami Krakowa. Świadczyć o tym mogą dwie notatki: pierwsza z nich, z roku 1748, pochodząca z archiwum paulinów na Skalce mówi, że: „uczyniłem ugodę z Panem Janem Rojowskim sztukatorem z Piasku”²¹. Druga, znacznie bardziej precyzyjna, zachowała się w archiwum kamedułów na Bielanach, gdzie w tekście umowy z 1759 r. widnieje zapis: „Rewersał kontrak-

¹⁶ Wardzyński 2012: 331 i 340.

¹⁷ *Allgemeines Lexikon*, t. 28, 1934: 530. Słownik określa Rojowskiego jako rzeźbiarza w Krakowie w XVIII w. oraz wymienia jedno jego dzieło: popiersie Kopernika w Toruniu.

¹⁸ Samek 1988: 519–520.

¹⁹ *Encyklopedia Krakowa* 2000: 845.

²⁰ A. Betlej, „Kilka uwag na temat kaplicy Lipskich przy katedrze krakowskiej”, mszpis w posiadaniu autora – któremu autorka serdecznie dziękuje za udostępnienie tego tekstu.

²¹ Aneks 21. Zapis ten mówi wprawdzie o Janie Rojowskim, którego w literaturze przedmiotu uznano za odrębnego artystę (Lepiarczyk 1961: 51 i 52; Samek 1988: 520). Jest to jednak teza błędna, zob.: Stanek 2002: 461–462.

¹⁰ Dobrowolski 1978: 406 i 407.

¹¹ Chrzanowski, Kornecki 1982: 386 i 387.

¹² Samek 1984: 378–380.

¹³ Karpowicz 1985: 126–128.

¹⁴ Brzezina 2000.

¹⁵ Gajewski 1985: 403; Gajewski 1997: 14.

tu P. Rojowskiego Snycerza Krakowskiego na Piasku za pałacem PP. Wojewody Sieradzkiego²². Notatki te są źródłem bardzo cennych informacji na temat życia i działalności Rojowskiego. Jego dom, a także prawdopodobnie warsztat, znajdowały się na Piasku, zachodnim przedmieściu Krakowa. W tym czasie nazwa Piasek była stosowana do miejsca, w którym wzniesiono kościół karmelitów i jego najbliższej okolicy. Piasek był rozumiany jako część Garbar i pod względem administracyjnym był to jeden organizm, mający prawa jurydyki miejskiej, włączonej do Krakowa w 1801 r., co spowodowało, że od XIX w. zaczęto wymiennie używać nazw Piasek i Garbary, zapominając o wielowiekowej odrębności terenu „in Arena”²³.

Jest niewiele wiadomości na temat statusu prawnospołecznego i życia prywatnego Rojowskiego. Wiadomo tylko, że miał żonę Konstancję, którą wymieniają archiwalia dominikańskie²⁴. Zmarła ona zapewne przed rokiem 1768 a po 1765 r., pod tą datą bowiem archiwalia karmelitów wspominają ją jako fundatorkę rubranu na firanki do ołtarza głównego w kaplicy brackiej i na dwa ornaty²⁵.

Po raz pierwszy z nazwiskiem zięcia Rojowskiego – Wojciecha Kwapińskiego (*vel* Kapańskiego), spotkać się można w umowie, którą obaj rzeźbiarze podpisali 26 maja 1767 r. na wykonanie dekoracji do ołtarza Najświętszego Sakramentu w kolegiacie sandomierskiej. Wojciech Rojowski miał wykonać wszystkie sztukaterie, zaś w razie jego śmierci kontrakt miał zrealizować zięć, Wojciech Kwapiński²⁶. Po raz drugi nazwisko Kwapińskiego pojawia się w umowie zawartej 16 listopada 1767 r. na podkrakowskich Bielanych²⁷. Jak wiadomo, zazwyczaj warsztat po ojcu przejmował jego syn. Jeśli mistrz nie miał syna, warsztat dziedziczyła żona lub córka, a wraz z nią jej mąż. Wojciech Rojowski prawdopodobnie nie miał syna, skoro jego najbliższym współpracownikiem i w zasadzie kontynuatorem dzieła był zięć. Zapis w umowie z Sandomierza może świadczyć o tym, że około roku 1767 Rojowski miał problemy ze zdrowiem, albo, co bardziej prawdopodobne, był to efekt zbytnej przezorności zleceńodawców (Rojowski przeżył jeszcze 13 lat).

Zachowane teksty umów zawieranych z Rojowskim świadczą, że umiał on pisać, bowiem wszystkie

opatrzone są jego własnoręcznym podpisem, a niekiedy krótkimi notatkami dotyczącymi wypłat za kolejne prace. Źródła archiwalne najczęściej nazywają go „magistrem kunsztu snycerskiego”²⁸. Jedna z umów podpisana przez Rojowskiego i przechowywana w archiwum paulinów na Skałce określa go jako „magistra kunsztu wolnego snycerskiego”²⁹. Wiadomo też, że w 1747 r. trzymał do chrztu córkę Zaworskich, o których nic bliższego nie da się powiedzieć³⁰. Należał do Bractwa Szkaplerza Świętego, do którego został wpisany 17 stycznia 1774 r.³¹ Przy wpisie tym znajduje się niedatowana późniejsza notatka o jego śmierci, z dopiskiem „Requiescat in pace”.

Wojciech Rojowski był prawdopodobnie spokrewniony z Piotrem Rojowskim – rzeźbiarzem działającym w pierwszej połowie XVIII w., o którego istnieniu wiadomo dzięki badaniom archiwalnym przeprowadzonym przez księdza Bolesława Przybyszewskiego w Archiwach Katedralnym i Kurialnym w Krakowie. Piotr Rojowski, „civis cracoviensis”, wykonał w 1724 r. wystrój rzeźbiarski kaplicy św. Jana Kantego przy kościele parafialnym w Kętach³². B. Przybyszewski stwierdził, że Wojciech, Piotr oraz Jan, „autor dekoracji stiukowej na Skałce”, należeli do jednej rodziny, która „dobrze się zapisała w dziejach rzeźby krakowskiej”³³. Trudno w tym momencie jednoznacznie stwierdzić prawdziwość powyższej tezy. Jest bardzo prawdopodobne, że Wojciech i Piotr należeli do jednej rodziny. Lata ich działalności sugerują nawet daleko idące przypuszczenie, że Piotr mógł być ojcem Wojciecha.

Ostatnią archiwalnie potwierdzoną pracą Rojowskiego jest ołtarz św. Barbary w kościele paulinów na Skałce wykonany w 1782 r.³⁴ Okres jego udokumentowanej archiwalnie działalności obejmuje więc 36 lat i zamyka się między rokiem 1746 a 1782. W chwili śmierci miał zapewne około 60 lat. Michał Wardzyński wiąże z nim jeszcze prace wykonane wraz z Janem Bienkowskim *vel* Bienieckim pod koniec lat 80. XVIII w. w Mrzygłodzie i Sławkowie oraz kilku innych miejscowościach na północno-zachodnim pograniczu dawnego województwa krakowskiego³⁵.

²⁸ Aneks 26; aneks 38; aneks 31.

²⁹ Aneks 26.

³⁰ *Metrica baptizatorium in Ecclesia Parochiali B.M.V. in Circulo Crac. (1738–1759)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 374: 204.

³¹ Archiwum karmelitów w Krakowie, *Chorągiew licznej z ludzi płci obojczy kompanii pod zbawiennym Szkaplerza św. znakiem (1762, 29 IX–13 VIII 1805)*, sygn. Akkr 797/243: 40.

³² Przybyszewski 1993: 47–48, przyp. 108.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Aneks 39.

³⁵ Wardzyński 2012: 330–334. Kwestie te wymagają jeszcze gruntownego rozpoznania.

²² Aneks 21.

²³ Historia Garbar jest bardzo słabo znana, a jak piszą autorzy *Dziejów Krakowa*: „Losy Garbar po 1587 r. [...] nie są przebadane i stanowią białą kartę w krakowskiej historiografii”. Bieniarzówna, Małecki 1984: 195. Literatura dotycząca dziejów Garbar jest nieliczna: Pieradzka 1931; Tomkowicz 1926: 170.

²⁴ Aneks 21.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Makarewicz 1981: 259.

²⁷ Aneks 33.

Nie ma także żadnych informacji źródłowych na temat wykształcenia zawodowego i drogi artystycznej Rojowskiego. Na szczęście większość jego archiwalnie potwierdzonych dzieł zachowała się w dobrym stanie, dzięki czemu można znacznie lepiej poznać Rojowskiego jako artystę i rzeźbiarza niż jako człowieka.

Począwszy od 1746 r. Rojowski rozwijał bardzo aktywną działalność artystyczną, realizując ogromną część ówczesnych zleceń. Można przypuścić, że zorganizował dość duży warsztat rzeźbiarski, gromadzący zarówno sztukatorów, jak i snycerzy, o czym świadczyć może ilość i skala podejmowanych prac oraz różnice w stylu i poziomie wykonania poszczególnych dzieł. Przy obecnym stanie wiedzy wydaje się, że Wojciech Rojowski był najważniejszym rzeźbiarzem ośrodka krakowskiego w 2 połowie XVIII w. Jego twórczość wychodziła niekiedy daleko poza granice Krakowa i okolic, znacząc geograficznie artystyczną krakowskiej plastyki tego czasu. Rojowski zrealizował bardzo dużą liczbę zleceń, których szczegółowa analiza pozwala odtworzyć etapy jego twórczości oraz genezę stylu. Prace Rojowskiego, zarówno potwierdzone archiwalnie, jak i atrybuowane, zostaną omówione łącznie w ciągu chronologicznym tak, aby lepiej uwypuklić fazy twórczości rzeźbiarza³⁶.

Panorama twórczości Wojciecha Rojowskiego i jego warsztatu

Elementy wystroju kaplicy Lipskich na Wawelu

Najwcześniejsza, potwierdzona archiwalnie praca Wojciecha Rojowskiego, wiąże się z kaplicą Lipskich na Wawelu. Dotyczyła ona naprawy nagrobka Andrzeja Lipskiego oraz wykonania dekoracji do nagrobka Jana Aleksandra Lipskiego (il. 133). Obie umowy pochodzą z 1746 r.³⁷ Zawarte zostały z „Panem Wojciechem Rojowskim mistrzem kunsztu snycerskiego”. Pierwszą podpisano w Krakowie 24 maja 1746 r. i według niej rzeźbiarz „deklaruje epitaphium alias nagrobek Xcia Jmci Andrzeja Lipskiego w kaplicy zamkowej przez mularzów przy murowaniu kaplicy znacznie nadrujnowany, należyście i gruntownie [...] reperować i wychędożyć i odnowić”. Realizację umowy potwierdza umieszczona na końcu wzmianka – „Stało się zadość tego kontraktu WR”. Drugi kontrakt podpisano 22 listopada 1746 r. Zgodnie z jego treścią Rojowski miał „zrobić snycerską robotą według



133. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich

abrysu J Pana Placydego architekta 1mo Osoby dwie na postumentach stojące. 2ndo Aniołków dwa przy Herbie J.O. Xcia Jmci siedzących na fardechunkach trzymających Herby. 3tio Baranki małe pod trumną za herbami będące. 4to Dwa jednorożce pod trumną leżące. 5to Dwa aniołki siedzące na trumnie. 6to Pół osoby J.O. Xcia Jmci ze wszystkim alias polem”. Dalej jest mowa o wykonaniu pracy z „alabastru samego białego”, sprowadzonego z Bochni. Także tutaj poniżej tekstu kontraktu znajdują się notatki o zapłatach kolejnych rat, z których wynika, że Rojowski wykonał powierzone mu zadanie. Prócz tej pracy Rojowski zobowiązał się wystawić „do tegoż epitaphium marmurowego pawilon cały gipsowy [...] także [z] aniołami i inną rzeźbą według abrysu”.

Wydawać by się mogło, że dzięki tym umowom sprawa autorstwa dekoracji kaplicy jest jednoznacznie wyjaśniona. Tymczasem analiza stylu rzeźb zdaje się przeczyć tej atrybucji. Figury Roztropności i Sprawiedliwości (il. 134), ustawione po bokach nagrobka, prezentują inny styl niż późniejsze, potwierdzone archiwalnie, rzeźby Rojowskiego. Szczególnie personifikacja Sprawiedliwości daleka jest od stylu tego rzeźbiarza. Jej poza jest swobodna, pełna lekkości i gracji. Ruchliwe szaty dekoracyjnie otaczają postać dając wrażenie materii poruszanej delikatnym wiatrem.

³⁶ Apendyks IV.

³⁷ Umowy zachowane są w Archiwum Historycznym w Kijowie, gdzie odnalazł je dr Andrzej Betlej, któremu autorka serdecznie dziękuje za udostępnienie wypisów oraz podzielenie się sugestiami, zawartymi w maszynopisie, „Kilka uwag na temat kaplicy Lipskich przy katedrze krakowskiej”.



134. Kraków, katedra na Wawelu. Figura Sprawiedliwości na nagrobku Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich



135. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba putta na nagrobku Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich

Draperie charakteryzują się drobnymi fałdami i bardzo szczegółowym opracowaniem. Poza tym marmur, z którego wykonano te rzeźby, nie był materiałem preferowanym przez Rojowskiego. Stwierdzić nawet można, że rzeźbiarz ten nigdy nie opanował dobrze techniki rzeźbienia w marmurze, o czym mogłyby świadczyć takie jego dzieła, jak późniejsze marmurowe popiersie Kopernika (il. 191). Rzeźby w nagrobku kardynała Lipskiego wykonał inny artysta, dobrze obeznany z marmurem i rzeźbiący w tym materiale z wielką wirtuozerią i wyczuciem. Podobnie towarzyszące figurom putta (il. 135) w zróżnicowanych, swobodnych pozach, wskazują na wytrawną rękę artysty. Ich ciała świadczą o doskonałym opanowaniu anatomii, włosy układają się w starannie ufryzowane pukle, a silnie udrapowane szaty częściowo okrywają ciała. Wydaje się, że jedynie popiersie kardynała można uznać za dzieło krakowskiego rzeźbiarza. Rojowski otrzymał całą sumę wymienioną w umowie, a więc teoretycznie musiał wykonać tę pracę. Wydaje się

mało prawdopodobne, żeby w jego warsztacie mógł być zatrudniony rzeźbiarz tak dobrze znający obróbkę marmuru. Rojowski prawdopodobnie podzlecił wykonanie tych rzeźb innemu artyście. Tego typu sytuacje, kiedy tekst źródłowy nie znajduje pokrycia w ostatecznie wykonanym dziele, w dziejach sztuki nowożytnej nie są rzadkością³⁸. Nie ma natomiast

³⁸ Kwestia autora rzeźb nagrobka nie jest więc ostatecznie wyjaśniona. Wiadomo, że przebudowę kaplicy w latach 1743–1746 kierował architekt Franciszek Placidi (Lepiarczyk, Przybyszewski 1991: 24–25). Autorem dekoracji rzeźbiarskiej nagrobka kardynała Jana Aleksandra Lipskiego miał być Wilhelm Schroeiber (KZSP, t. 4, cz. 1, 1965: 99) lub Giovanni Aglio, który znany jest z nieokreślonych prac przy kaplicy w 1743 r. (Lepiarczyk 1965: 83). Atrybucje te podważył Andrzej Betlej, który stwierdził, że prace przy nim rozpoczęły się dopiero w 1746 r. (Betlej 1996: 191–192). G. Aglia można, jego zdaniem, uznać jedynie za twórcę niezachowanych figur z ołtarza. Kwestię sprzecznej atrybucji wiarygodnie wyjaśnił Mariusz Karpowicz, który powołał się na korespondencję Andrzeja Stanisława Żaluskiego, następcy Jana Lipskiego na tronie biskupa krakowskiego (Karpowicz 1999: 160–167).



136. Kraków, katedra na Wawelu. Kotara nad nagrobkiem Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich, wyk. W. Rojowski

wątpliwości co do autorstwa Rojowskiego w odniesieniu do „pawilonu gipsowego”, czyli kotary rozwieszonej pod arkadą, podtrzymywanej przez Famę i putto (il. 136). Cechy stylowe tych rzeźb jednoznacznie wskazują na warsztat Rojowskiego. Jest to też jedno z pierwszych jego dzieł sztukatorskich.

Bardzo interesująco, szczególnie w odniesieniu do zagadnień z dziedziny konserwatorstwa, brzmi tekst umowy z maja 1746 r. na „reparowanie, wychodzenie i odnowienie” nagrobka bpa Andrzeja Lipskiego, który został „przez mularzów [...] znacznie nadrujnowany”. Rzeźbiarz ten pretenduje więc do miana jednego z pierwszych „konserwatorów” w dziejach sztuki Krakowa.

Wczesne prace w kościele paulinów na Skalce

Kolejne chronologicznie prace W. Rojowskiego wiążą się z kościołem paulinów na Skalce w Krakowie, dla którego rzeźbiarz pracował do końca swej twórczości. Prace na Skalce Rojowski rozpoczął od „wyrzucenia, rznienia, formowania, na frondespicu herbu, okien siedmiu w wieżach i facycie”³⁹. Zapis ten umieszczony jest pod datą 14 sierpnia 1748 r. Rok wcześniej, 14 lipca 1747 r., paulini wypłacili Johannowi Georgowi Lehnerowi resztę zaległej sumy za ołtarz Świętej Rodziny i jest to ostatnia wzmianka na temat prac opawskiego mistrza na Skalce⁴⁰. Rojowski stał się więc kontynuatorem Lehnera, przez następne trzydzieści



137. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Dekoracje sztukatorskie fasady kościoła, wyk. W. Rojowski

kilka lat realizując na zlecenie paulinów różne prace rzeźbiarskie i dekoratorskie w ich świątyni. Prace rozpoczęte w sierpniu 1748 r. Rojowski ukończył latem następnego roku. W pierwszym sezonie wykonał godło paulinów w przyczółku i obramienia siedmiu okien (il. 137)⁴¹, zaś w kolejnym ukończył dekoracje pozostałych okien. Wtedy też zapewne wykonał figurę anioła wpółleżącego nad gzymsem środkowego okna tejże kondygnacji.

Rojowski jest także autorem herbu paulinów nad furtą klasztorą (il. 138), wykonanego jednak znacznie później niż dekoracja fasady, bo dopiero w czerwcu 1751 r.⁴² W stiukowej dekoracji fasady obramienia dolnych okien oraz zwieńczenie marmurowego portalu ujmującego drzwi wejściowe ozdobione są kartuszami utworzonymi ze schematycznych, linearnie wykreślonych rocaillów ozdobionych owalnymi nacięciami oraz z rocaillów, które przypominają falbanki z drobnymi fałdkami. Liczne są także gałązki roślinne przeplecione kwiatuskami, gzymсы o regencyjnym kształcie przechodzące w wolutki oraz podwójne, uskrzydłone główki anielskie. Dekoracje okien górnej kondygnacji są skromniejsze, ograniczone do ornamentów geometrycznych i roślinnych oraz główek aniołków. Zespół ornamentów zastosowany przez Rojowskiego w fasadzie kościoła paulinów charakteryzuje się plastycznością i pewną mięsistością oraz podporządkowaniem ramom utworzonym przez architekturę.

Wynika z niej, że Aglia sprowadził do Krakowa na polecenie Lipskiego Franciszek Placidi. Zdaniem Karpowicza, Aglio jest także autorem rozbudowanego epitafium kardynała Lipskiego w klasztorze franciszkanów, które powstało najpóźniej w roku 1746 (Karpowicz 1999: 166). Nie są znane żadne inne prace Aglia w Polsce ani jego dalsze losy.

³⁹ Aneks 22.

⁴⁰ Brzezina 1997: 629.

⁴¹ Trudno wskazać dokładnie, które to były okna, gdyż wszystkich otworów okiennych w fasadzie i wieżach jest dziesięć.

⁴² Aneks 22.



138. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Herb paulinów nad furtą klasztorną, wyk. W. Rojowski

Dalsze prace Wojciecha Rojowskiego na Skałce dotyczą już wyposażenia wnętrza świątyni. Warsztat J.G. Lehnera, działający tutaj do 1747 r. wykonał, prócz dekoracji sztukatorskiej nawy i prezbiterium, trzy ołtarze boczne: św. Stanisława, św. Pawła Pustelnika oraz Świętej Rodziny⁴³. Brakowało jeszcze ołtarza głównego, ambony⁴⁴ i trzech ołtarzy bocznych, których wezwania i ikonografia już wcześniej zostały określone i znalazły swój wyraz w odpowiedniej oprawie sztukatorskiej wykonanej przez Lehnera nad arkadami nawy głównej, prowadzącymi do kolejnych kaplic⁴⁵. Projekty wszystkich ołtarzy bocznych oraz głównego wykonał Antoni Solari, do którego konwent zwrócił się z tym zleceniem jeszcze w 1742 r.⁴⁶ Jednak ustawianie kolejnych ołtarzy na skutek opieszałości kamieniarzy znacznie się przeciągało. 10 czerwca 1750 r. paulini podpisali kontrakt z Wojciechem Rojowskim na wykonanie rzeźb stiukowych do ołtarza św. Jana (il. 139–140): glorii, aniołów w zwieńczeniu i dwóch figur świętych na postumentach⁴⁷. W umowie tej zleciennodawcy zaznaczyli, że „Fabryka Skałeczna mając intencją dać sztukateryją koło ołtarza Świętego Jana Nepomucena, do tej roboty sprowa-



139. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ołtarz św. Jana Nepomucena, wyk. W. Rojowski

dziła Imci P. Rojowskiego⁴⁸. Szczególnie intensywne prace przy zdobieniu ołtarza prowadził rzeźbiarz od sierpnia do października 1750 r., o czym świadczą liczne zapisy wydatków z tym związanych⁴⁹. Około 26 października prace przy ołtarzu dobiegały końca⁵⁰. Niemniej w drugiej części kontraktu zawartego z Rojowskim 23 kwietnia 1751 r. na budowę ambony, znajduje się następującej treści zapis: „J.P. Rojowski tenetur dokończyć ołtarza Świętego Jana Nepomucena, i festony podawać, i niektóre errory poprawić⁵¹. Wspomniane tu poprawki przy ołtarzu św. Jana Rojowski wprowadził w sierpniu i wrześniu 1751 r., o czym świadczą zapisy archiwalne⁵². Równocześnie z pracami przy ołtarzu św. Jana Nepomucena Rojow-

⁴³ Brzezina 1997: 628.

⁴⁴ Nim wykonano nową ambonę, umieszczono początkowo starą, pochodzącą z wcześniejszej świątyni. Lepiarczyk 1961: 51, przyp. 88.

⁴⁵ Program ikonograficzny poszczególnych przedstawień omawia Brzezina 1997: 627.

⁴⁶ Lepiarczyk 1961: 48 i 49.

⁴⁷ Aneks 23.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*; aneks 26.

⁵² Aneks 23.

ski podjął się także wykonania ornamentów snycerskich do ołtarzy św. Pawła Pustelnika i Świętej Rodziny, za które otrzymał zapłatę 4 października 1750 r.⁵³ Natomiast wkrótce po ukończeniu prac przy ołtarzu św. Jana Nepomucena, w kwietniu 1752 r. rozpoczął rzeźbienie ornamentów snycerskich do dwóch konfesjonatów pod chórem⁵⁴. Za rzeźby do drugiego konfesjonatu Rojowski otrzymał zapłatę dopiero w grudniu 1752 r. Od kwietnia do grudnia tego roku nie notują go ani raz archiwalia krakowskich paulinów. Prawdopodobnie Rojowski przebywał wówczas w Częstochowie, gdzie projektował dekoracje do kaplicy Jabłonowskiego na Jasnej Górze. Kolejnym chronologicznie dziełem Rojowskiego w kościele na Skałce jest ambona. Umowa na jej wykonanie została zawarta 23 kwietnia 1751 r.⁵⁵ Pierwszą zapłatę „na kontrakt ambony” rzeźbiarz otrzymał dopiero w listopadzie, następną zaś w lutym 1752 r. Wydatki związane z ustawianiem ambony w kościele również zanotowane są pod lutym 1752. Prace przy ambonie trwały jednak znacznie dłużej, skoro kronika klasztoru podaje, że ambonę ukończono dopiero w roku 1766⁵⁶. Można przypuścić, że w 1752 r. gotowa była tylko podstawowa struktura, natomiast prace nad dekoracją rzeźbiarską i ornamentalną trwały przez następne kilkanaście lat. Niezwykle istotna będzie tu wiadomość odnotowana w archiwum paulińskim pod datą 25 maja 1752 r. o wypłaceniu należności „Landkuczowi opawskiemu, który przywiózł instrumenta snycerskie z Wiednia”⁵⁷. Z pewnością narzędzia te sprowadzono na potrzeby Rojowskiego, który poza braćmi zakonnymi, był jedynym snycerzem i rzeźbiarzem działającym w latach 50. na Skałce. 21 grudnia 1752 r. Rojowski otrzymał zapłatę „od rzeźby drugiego konfesjonatu”⁵⁸ i od tego czasu aż do czerwca 1763 nie notują go archiwalia paulińskie. W ciągu tych dziewięciu lat Rojowski prawdopodobnie początkowo przebywał u paulinów w Starej Wsi, od 1757 r. pracował dla krakowskich bernardynów, dwa lata później podjął się zlecenia u kamedułów na Bielanach, a następnie dla karmelitów. W tym czasie, być może jesienią 1756 lub wiosną 1757 r., mógł też wykonać zwieńczenie ołtarza Matki Boskiej Częstochowskiej na Skałce⁵⁹.

Tak długa przerwa w pracach Rojowskiego na Skałce wynikała zapewne z tego, że rozpoczynano dopiero wznoszenie struktury pozostałych ołtarzy – głównego i św. Barbary, a ponieważ prace znacz-



140. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena, wyk. W. Rojowski

nie się opóźniały, również prace rzeźbiarskie na pewien czas zostały zawieszone. Rzeźbiarz zmuszony był szukać zatrudnienia poza Skałką i wkrótce udało mu się zdobyć dużą liczbę zamówień. Dopiero w czerwcu 1763 r. znów pojawił się na Skałce w celu

⁵³ Aneks 24.

⁵⁴ Aneks 25.

⁵⁵ Aneks 26.

⁵⁶ Informacja za: Lepiarczyk 1961: 51, przyp. 88.

⁵⁷ Aneks 26.

⁵⁸ Aneks 25.

⁵⁹ KZSP, t. 4, cz. 5, 2, 1994: 9.

wykonania dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza głównego. Ołtarz św. Jana Nepomucena (il. 139) jest umieszczony w pierwszym od wejścia przęśle prawej nawy bocznej. Wykonany jest z czarnego marmuru i stiuku, użytego do wykonania elementów rzeźbiarskich. Część środkową zwieńczenia wypełnia przedstawienie Opatrzności Bożej w otoczeniu chmur i główek aniołków. Ponad zwieńczeniem znajduje się siedem małych aniołków trzymających atrybuty związane z Janem Nepomucenem: palmę męczeństwa i kłódkę oraz festony roślinne. Jeden z aniołków przykłada palec do ust wskazując na cnotę świętego, którą było milczenie i zachowanie tajemnicy spowiedzi. Na postumentach dostawionych po bokach mensy stoją posągi świętych z atrybutami: po prawej Jana Kantego (il. 140) i po lewej Walentego (il. 141). Na tle ściany od wysokości gzymsu zwieszają się ulistnione gałązki przeplecione kwiatkami. Na uwagę zasługuje postać św. Jana Kantego, którą uznać można za jedną z lepszych wczesnych prac Rojowskiego. Święty przedstawiony został w stroju profesora Akademii Krakowskiej z księgą i biretem w lewej ręce. Prawą dłonią dotyka piersi i spogląda ku środkowi retabulum. Kontrapost i silne przegięcie postaci równoważą podtrzymywane lewą ręką atrybuty. Małą w stosunku do reszty ciała głowę okalają opadające na ramiona włosy, układające się w wyraźnie zaznaczone pasma (il. 142). Oczy są głęboko osadzone, o linii powiek obniżonych w zewnętrznych kącikach. Nos jest mały, nieco zadarty, usta szerokie okolone delikatnym zarostem i wystające kości policzkowe. Twarz ta pokryta zmarszczkami w pełni oddaje wiek świętego, jest dość dynamiczna i sprawia wrażenie pewnego psychicznego napięcia towarzyszącego postaci. Z kolei szaty, w które odziany jest św. Nepomucen, chociaż dość obfite, to jednak przylegają do ciała uwydatniając jego przegięcie i nadając mu niemal „rybi” kształt. Fałdy w niewielkim stopniu różnicują powierzchnię szat, są płytkie, wręcz linearnie zaznaczone. Na podstawie tej jednej rzeźby widać wszystkie cechy stylu Rojowskiego, który choć w późniejszych dziełach będzie podlegał pewnej ewolucji, w swych podstawach pozostanie niezmieniony.

Kolejne dzieło Rojowskiego na Skalce to ambona ustawiona przy tarczy po prawej stronie (il. 143). Zachowany kontrakt z 23 kwietnia 1751 r. na budowę tej ambony szczegółowo określa zakres prac podjętych przez Rojowskiego, a jego treść mogłaby jednocześnie posłużyć za opis tego zabytku⁶⁰. W umowie tej są też wyraźne odniesienia do „abrysu”, według którego Rojowski miał wykonać swoją ambonę. Rycinę tę, będącą pierwowzorem kazalnicy ze Skalki, odnalazła Katarzyna Brzezina⁶¹, jednak porównanie projektu



141. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba św. Walentego w ołtarzu św. Jana Nepomucena, wyk. W. Rojowski

i realizacji wymaga dalszych rozważań. Ambonę Rojowskiego charakteryzują wysmukłe proporcje i dość bogata dekoracja rzeźbiarska, zarówno figuralna, jak i ornamentalna. Po bokach kosza zasiadają figury czterech Ewangelistów (il. 144), zaś w zwieńczeniu baldachimu (il. 145), nad kulą ziemską unosi się postać anioła w lewej ręce trzymającego tablicę z dekalogiem, a w lewej lilię. Anioła otaczają obłoki, promienie i cztery główki anielskie. U jego stóp spoczywa aniołek z księgą. Całą grupę figuralną wieńczy promienista gloria z przedstawieniem Oka Opatrzności. Brak jest w ambonie Rojowskiego dwóch aniołków

⁶⁰ Aneks 26.

⁶¹ Brzezina 2000.

pod koszem, które wymienia umowa, a które jednak nie zostały zrealizowane. Na bogatą ornamentykę ambony składają się charakterystyczne dla Rojowskiego palmety, woluty, liście akantu, a przede wszystkim rocaille, które przyjmują tutaj formy płomieniste i nasrzące. Baldachim ozdobiony jest lambrekinami i draperią spiętą po bokach i podtrzymywaną przez główki aniołków. Elementy architektoniczne ambony pomalowane są na brązowo, rzeźby figuralne są białe, zaś ornamenty złożone.

Pozostałe prace Rojowskiego we wnętrzu paulińskiej świątyni ograniczają się wyłącznie do dekoracji ornamentalnych. Są to między innymi zdobienia zwieńczeń arkad ujmujących pola obrazowe w ołtarzach św. Pawła i Świętej Rodziny. Przedstawiają dekoracyjne kartusze utworzone z liści akantu, rocaille'ów i ulistnionych gałązek z kwiatuskami. Podobny zestaw ornamentów zastosował Rojowski w dekoracji snycerskiej dwóch konfesjonaliów pod chórem, wzbogacając go o rocaille tworzące delikatne obramienia o regencyjnych kształtach i motyw lambrekinów. Trudno zgodzić się z tezą wyrażoną przez autorów *Katalogu zabytków sztuki*, którzy chcą powiązać z tym artystą anioły w zwieńczeniu ołtarza Świętej Rodziny⁶². O ile ogólny układ postaci jest bliski schematom stosowanym przez Rojowskiego, o tyle zarówno sposób kształtowania draperii, modelowania włosów, fizjonomia twarzy, jak i egzaltowane gesty postaci dalekie są stylowi rzeźbiarza. Nie ma podstaw, by sądzić, że ich autorem był Rojowski, należy je raczej przypisać któremuś ze współpracowników Lehnara.

Wystrój kaplicy księcia Stanisława Wincentego Jabłonowskiego na Jasnej Górze w Częstochowie

W przerwie prac dla krakowskich paulinów Rojowski podjął kilka innych zleceń. Należy do nich dekoracja kaplicy Stanisława Wincentego Jabłonowskiego na Jasnej Górze. Po raz pierwszy dekorację kaplicy S.W. Jabłonowskiego związał z Wojciechem Rojowskim Jacek Gajewski w monografii tejże kaplicy, opublikowanej w 1985 r.⁶³ Jest to jedyna praca podejmująca problematykę związaną z tym zabytkiem. Tam też autor dokładnie omawia dzieje fundacji oraz powstanie tego mauzoleum. Atrybucja Gajewskiego opiera się m.in. na przesłance archiwalnej mówiącej, iż paulini w czerwcu 1754 r. zwołali radę i zdecydowali po raz drugi sprowadzić artystów z Krakowa, aby ci dokończyli prace w kaplicy⁶⁴. Najpierw postanowiono prowadzić prace przy ołtarzu głównym i na

grobu fundatora, zaś po uzyskaniu dalszych środków odnowić posadzkę, schody i wykonać pozostałe dekoracje wnętrza. Jak przypuszcza Jacek Gajewski, roboty w kaplicy trwały znacznie dłużej, zapewne do około 1759 r.⁶⁵ Natomiast jej poświęcenia dokonano dopiero w 1776 r. podczas konsekracji wszystkich ołtarzy bocznych w bazylice⁶⁶. Wnętrze kaplicy ma kształt zbliżony do kwadratu z wyłamanymi do środka opilastrowanymi narożnikami, w których znajdują się zwieńczone półkoliście nisze z figurami aniołów. Pomiędzy nimi, przy trzech ścianach kaplicy ustawione są wykonane w czarnym marmurze struktury ołtarza głównego (obecnie pod wezwaniem Serca Pana Jezusa), bocznego (po lewej od wejścia), pod wezwaniem św. Aniołów, oraz nagrobka Jabłonowskiego (il. 146), umieszczonego po prawej od wejścia. Te trzy struktury są zbliżone do siebie pod względem kompozycji, a nagrobek fundatora przypomina nastawę ołtarzową i wymiarami odpowiada ołtarzowi bocznemu. Ma on formę architektonicznej ramy ujętej po bokach kolumnami i zwieńczonej wyłamanym ponad nimi gzymsem. Część środkowa, również wykonana z marmuru dębnickiego, ukształtowana jest na wzór pofałdowanej kotary stanowiącej tło dla ujętego w medalion, płaskorzeźbionego wizerunku fundatora podtrzymywanego przez aniołka i wspartego na wieku sarkofagu, które ozdobione jest uskrzydłą czaszką – symbolem Vanitas. Po lewej widać figurę zadumanego rycerza w zbroi stojącego przy sarkofagu, zaś po prawej zasmucone putto trzymające skierowaną do dołu płonącą pochodnię. Wymienione tu rzeźby figuralne zostały wykonane z marmuru o żółtawoszarej barwie. Całości dopełnia stiukowe zwieńczenie przedstawiające umieszczonego wśród obłoków anioła dmącego w trąbę i trzymającego klepsydę. Znacznie uboższą dekorację rzeźbiarską mają ołtarze, w których ograniczono ją do stiukowych zwieńczeń. W ołtarzu głównym są to figury aniołków i główki anielskie wśród chmur i promieni, w ołtarzu bocznym wzbogacone o postać dużego anioła unoszącego dziecko. Rzeźbiarskiego wystroju wnętrza kaplicy dopełniają ustawione w narożnych niszach stiukowe figury aniołów trzymających *arma Christi* – włócznię, gąbkę, bicz i gałązkę palmową. Konchy nisz wypełnione są ozdobnymi palmetami. Ponad wnękami, w górnej części pilastrów znajdują się dekoracyjne ramy utworzone z rocaille'ów i wypełnione opadającymi w dół różyczkami. Równie bogato i efektownie ozdobiono kapitele pilastrów. Wszystkie ornamenty wykonane są w stiuku i złożone.

Jacek Gajewski słusznie stwierdził, że zarówno dekoracja ornamentalna, jak i figuralna kaplicy wykazuje wyraźne związki z twórczością Wojciecha Ro-

⁶² KZSP, t. 4, cz. 5, 1994: 9.

⁶³ Gajewski 1985: 403–404.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*: 402, przyp. 16.

⁶⁶ *Ibidem*: przyp. 17.



146. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Nagrobek Stanisława Wincentego Jabłonowskiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)



147. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Rzeźba anioła trzymającego gąbkę w kaplicy Jabłonowskiego

jowskiego, szczególnie z lat 50. i 60.⁶⁷ Natomiast autorstwo elementów kamieniarskich – struktur ołtarzy, nagrobka i portalu, Gajewski przypisał Tomaszowi Góreckiemu, kamieniarzowi z Dębника, z którym Rojowski współpracował między innymi na Skałce⁶⁸. Jak pisał Gajewski, Górecki wielokrotnie pracował dla Jasnej Góry w latach 1737–1764, a największa liczba wypłat przypada na lata 1754–1755, a więc właśnie na okres nasilenia prac w kaplicy Jabłonowskich⁶⁹. Krakowskich wykonawców zaproponowali fundatorowi paulini jasnogórscy, którzy pozostawali w stałym kontakcie z konwentem skałecznym zatrudniającym w owym czasie Rojowskiego i Góreckiego.

Można przypuścić, że Rojowski po raz pierwszy przebywał na Jasnej Górze już w 1752 r., kiedy to między kwietniem a grudniem nie notują go ani razu archiwalia fabryki kościoła na Skałce. Zapewne już wtedy opracowywał projekty rzeźb i ornamen-

tów, jednak na skutek braku funduszy, przed rokiem 1754 żaden spośród elementów wystroju nie został wykonany. Dopiero po tej dacie rozpoczęto realizację projektów. Jak wiadomo, Rojowski ukończył już wówczas pierwszy etap prac na Skałce w Krakowie i – jak można przypuścić – wykonywał w tym czasie duże zlecenie dla paulinów w Starej Wsi. Tam też być może przebywał do około 1757 r. (w tym roku zawarł umowę z krakowskimi bernardynami na dekorację ołtarza głównego).

Cały wystrój rzeźbiarski kaplicy prezentuje bardzo niski poziom. Chyba najlepszym jego elementem jest owalny portret księcia Jabłonowskiego, w którym można dopatrzeć się cech stylu Rojowskiego i znamiennej dla niego pewnej uproszczonej klasycyzacji, tutaj mającej pełne uzasadnienie w chęci ukazania fundatora na wzór portretów antycznych. Rękę Rojowskiego widać także w zwieńczeniu ołtarza Aniołami, szczególnie w postaci Anioła Stróża oblepionego dość dynamicznie ukształtowaną szatą. Natomiast pozostałe elementy wystroju, w tym także cztery anioły w niszach (il. 147) są zdecydowanie dziełem warsztatowym. Wyjątkowo nieudolne jest

⁶⁷ *Ibidem*: 403.

⁶⁸ *Ibidem*: 404; Tatarkiewicz 1952: 149; Gajewski, Zbudniewek 1975: 433.

⁶⁹ Gajewski 1985: 404.



148. Kraków, kościół karmelitów na Piasku.
Ołtarz św. Anny w kaplicy brackiej, wyk. W. Rojowski

stiukowe zwieńczenie nagrobka (il. 146), w którym personifikacja Chwały razi nienaturalnością układu nóg, sprawiając wrażenie zaawansowanego kalectwa. Równie słabe artystycznie są anioły w niszach o ciężkich proporcjach, zbyt grubych rysach twarzy i jakby „ulepionych” z plastycznej masy szatach. Uogólniając można powiedzieć, że wnętrze tej niewielkiej kaplicy zdominowane jest monumentalnymi strukturami nastaw z czarnego marmuru. Dopelnia je niskiej klasy rzeźba, wywołując w widzu przytłaczające wrażenie zbytniego zagęszczenia i braku przestrzeni. Z całą pewnością Rojowski nie miał dużego wpływu na projekt całości wystroju, a jego wkład ograniczył się przede wszystkim do wykonania projektów rzeźb, których realizacją w przeważającej części zajął się zorganizowany na miejscu warsztat.

Ołtarz św. Anny w kaplicy brackiej
w kościele karmelitów na Piasku
w Krakowie

Kolejnym miejscem związanym z działalnością Wojciecha Rojowskiego w Krakowie jest kościół karme-



149. Kraków, kościół karmelitów na Piasku.
Rzeźba św. Joachima (?) w ołtarzu św. Anny w kaplicy
brackiej, wyk. W. Rojowski

litów trzewickowych pod wezwaniem Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny, zwany „na Piasku”. Prace Rojowskiego dla tego kościoła potwierdzone są umowami i zapisami w księgach rachunkowych klasztoru oraz Bractwa Szkaplerza Świętego, znajdującymi się w archiwum karmelitów⁷⁰. Rojowski pracował zarówno przy tworzeniu zespołu pierwotnie dwunastu ołtarzy zdobiących nawę główną i nawy boczne kościoła, jak i wystroju rzeźbiarskiego kaplicy Bractwa Szkaplerza Świętego, przylegającej od południa do prezbiterium⁷¹. Ołtarz św. Anny (il. 148) jest wymieniany w najwcześniejszych inwentarzach z 1760 i 1780 r.⁷² Jego budowa rozpoczęła się w roku 1753, a ukończono ją już rok później. Noty rachunkowe bardzo dokładnie określają etapy postępowania prac

⁷⁰ Wykaz dokumentów znajdujących się w archiwum karmelitów na Piasku jest zawarty w: Kolak 1997.

⁷¹ Szczegółowo zespół ołtarzy w nawach kościoła omówiono w osobnym artykule: Dettloff A. 2003: 123–138. Na temat XVIII-wiecznego wyposażenia świątyni pisali także: Włodarczyk 1960: 113–115; idem 1968: 136–139, 144–145; Rożek 1990; Róg 1997: 40 i 41. Por. aneks 27, aneks 28, aneks 29.

⁷² Aneks 28.

i wymieniają wykonawców⁷³. Elementy stolarskie są dziełem Michała Miszkiewicza, natomiast autorem rzeźb jest Wojciech Rojowski. Prace malarskie i pozłotnicze wykonał Krzysztof Sikorski. W ołtarzu tym znajdują się posągi dwóch świętych karmelickich oraz bardzo bogata dekoracja ornamentalna. Niewielkie posągi świętych są polichromowane (il. 149), w partii szat złożone. Ustawione są po bokach retabulum na tle nisz pokrytych marmoryzacją i dekoracją snycerską. Charakteryzuje je stosunkowo obfite udrapowanie szat, głęboko cięte, dość duże fałdy, twarz o wydatnym, szerokim nosie, nieco ukośnie ułożonych oczach i wyraźnie zarysowanych łukach brwiowych. Cechy te zbliżają figury z ołtarza św. Anny do postaci czterech ewangelistów na ambonie w kościele paulinów na Skalce (il. 144). Ten bardziej dynamiczny styl jest charakterystyczny dla dzieł snycerskich Rojowskiego.

Wystrój wnętrza świątyni paulinów w Starej Wsi koło Brzozowa

Na lata 1754–1762 przypada kompleksowa realizacja – wykonanie zespołu wyposażenia wnętrza kościoła paulinów w Starej Wsi. Jest to pierwsze z całościowych zleceń powierzonych Rojowskiemu, który mógł tutaj zaprezentować swój talent w aranżacji wnętrza. Niestety, źródła do budowy i wyposażenia kościoła są bardzo ubogie i nie ma w nich żadnej wzmianki na temat architekta świątyni i osób zdobiących jej wnętrze⁷⁴. Atrybucję tego zespołu Rojowskiemu jako pierwszy zaproponował Jacek Gajewski w wypowiedzi ustnej podczas II Sesji Jasnogórskiej w 1983 r.⁷⁵, a następnie o. Jan Zbudniewek⁷⁶. Atrybucję tę powtarza także, rozszerzając o kilka uwag, Elżbieta Jackiewicz⁷⁷.

Główne zasługi przy wznoszeniu świątyni przypadają przeorowi starowiejskiemu o. Albinowi Dworżańskiemu, dzięki którego przedsiębiorczości do 1748 r. prace architektoniczne były już na ukończeniu, brakowało tylko sklepienia w nawie głównej. Do 1762 r. trwały prace wykończeniowe i adaptacyjne wnętrza świątyni, którymi od roku 1756 przez trzy lata kierował o. Wiktor Woynakowski, przybyły do Starej Wsi ze Skalki⁷⁸. W 1759 r. do Starej Wsi po-

wraca Dworżański i rozpoczyna ostateczne przygotowania przed zbliżającą się konsekracją kościoła. Bezpośrednio przed rokiem 1760 ukończono zapewne ołtarz główny, do którego w dniu uroczystej konsekracji dokonanej przez biskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego przeniesiono obraz z cudownym wizerunkiem Matki Boskiej, o czym świadczył napis na odwrociu: „Translata d. 2. Julii 1760. V. Sierakowski m. p.”⁷⁹. Ukończonych też było osiem ołtarzy bocznych, konsekrowanych w 1760 r. Były to ołtarze pod następującymi wezwaniami: Aniołów, św. Józefa, Augustyna, Franciszka Ksawerego, Kazimierza, Pawła Pustelnika, Rozalii i Tekli⁸⁰. Brakowało jeszcze dwóch ołtarzy bocznych ustawionych przy tęczy: św. Walentego i św. Jana Nepomucena, obecnie nieistniejących⁸¹. Fundatorem ołtarza głównego był biskup Wacław Hieronim Sierakowski, który chęć sfinansowania kosztów jego powstania zadeklarował już w 1747 r., a w 1748 r. przekazał na ten cel trzy tysiące zł polskich⁸². Biskup ten był także fundatorem dziesięciu ołtarzy bocznych, do których w 1760 r. podarował tyleż obrazów olejnych włoskiego pędzla⁸³. Większość prac ukończono przed rokiem 1762, bowiem pod tą datą w aktach przeora zanotowano, że „fabryka poszła”⁸⁴. Do tego czasu wykonano także zapewne dekorację chóru muzycznego oraz stiukową dekorację portali w prezbiterium. Najpóźniejsza z całego osiemnastowiecznego wystroju jest ambona, na której podczas konserwacji w latach 60. XX w. odkryto datę – 1764⁸⁵. Trwającą wiele lat budowę i upiększanie świątyni przerwała kasata konwentu paulinów w Starej Wsi, przeprowadzona na podstawie dekretu Józefa II z 1784 r. W 1821 r. osadzeni tu zostali jezuici, którzy przebywają w Starej Wsi do dziś. Po objęciu kościoła w Starej Wsi jezuici rozpoczęli wprowadzanie pewnych zmian, głównie w wystroju świątyni. Pierwotnie przy łuku tęczy były ustawione dwa ołtarze XVIII-wieczne: po prawej św. Jana Nepomucena, zaś po lewej św. Walentego (zastąpione przez nowe w latach 30. XIX w.)⁸⁶. Prawdopodobnie dwukrotnie

⁷³ Aneks 30.

⁷⁴ Archiwum starowiejskie z czasów paulińskich, po likwidacji zakonu w 1786 r. mieszczące się w plebanii brzozowskiej, uległo zniszczeniu w czasie pożaru. Informacja za: Starachowicz 1970: 2.

⁷⁵ Sito 1995: 336, przyp. 14.

⁷⁶ Zbudniewek 1985: 60.

⁷⁷ Jackiewicz 1995: 391.

⁷⁸ *Ibidem*: 60.

⁷⁹ Mrowiński 1895: 34.

⁸⁰ Zbudniewek 1985: 61.

⁸¹ Te dwa ołtarze wymienia Kontkowski 1978: 39 i 44.

⁸² Zbudniewek 1985: 54; Burda 1996–1997: 311.

⁸³ Zbudniewek przypuszcza, że autorem obrazów był włoski malarz Carlo Prevo, czynny w paulińskich placówkach w Beszowej i w Warszawie (Zbudniewek 1985: 60).

⁸⁴ *Akta przeora prowincji polskiej O.O. Paulinów dotyczące konwentu w Starej Wsi pod Brzozowem*, Archiwum Paulinów na Jasnej Górze, sygn. 1530: s. 51. Cytat za: Starachowicz 1970: 6.

⁸⁵ Informacja za: Starachowicz 1970: 24.

⁸⁶ W 1834 r. w miejsce ołtarza św. Jana jezuici postawili klasycystyczny ołtarz św. Krzyża, a w 1838 r. wymienili także ołtarz św. Walentego na nowy, poświęcony św. Teofilowi Mnichowi: Starachowicz 1970: 39 i 44.

wymieniano także tabernakulum w ołtarzu głównym⁸⁷. W 1968 r. ołtarz główny uległ częściowemu spaleni. Ogień strawił cudowny obraz, na miejscu którego dziś znajduje się kopia⁸⁸. Spłonęła także pierwotna rama. Wygląd ołtarza sprzed pożaru można poznać na podstawie ryciny zamieszczonej w pracy W. Mrowińskiego z 1895 r.⁸⁹ Dużym przeróbkom uległ niestety ołtarz św. Franciszka Ksawerego, znajdujący się w prawej od wejścia kaplicy przy prezbiterium. Zmieniono figury świętych oraz niektóre dekoracje ornamentalne. Zdjęcie tego ołtarza sprzed wymiany rzeźb można znaleźć także w książce Mrowińskiego⁹⁰. Obecnie umieszczone są tutaj figury dwóch świętych jezuickich: Stanisława Kostki i Andrzeja Boboli, wykonane na zlecenie jezuitów w XIX w.⁹¹ Nie jest wiadome, jaki los spotkał rzeźby XVIII-wieczne, wyposażenie wnętrza kościoła w zasadzie nie uległo już większym zmianom, pomijając kilkakrotne zabiegi renowacyjne w XX w.

Warsztat Rojowskiego sprowadził do Starej Wsi zapewne o. Woynakowski, który w latach 1738–1747 pełnił funkcję kaznodziei w Starej Wsi, zaś po okresie prefektury fabryki kościoła na Skałce w Krakowie w latach 1747–1756 został na trzy lata mianowany przeorem kościoła starowiejskiego. Jak napisał Zbudniewek, nowy przeor „miał opinię doświadczonego budowniczego, znawcy dekoracji i plastycznych rozwiązań”⁹². W Krakowie na Skałce miał okazję zetknąć się z wieloma działającymi tu artystami, między innymi z Wojciechem Rojowskim. W tej sytuacji wymiana artystów między paulinami z Krakowa i Starej Wsi wydaje się oczywista⁹³. Jednak jest mało prawdopodobne, by Rojowski przybył do Starej Wsi dopiero w roku 1756, kiedy to o. Woynakowski objął przeorat, skoro już w 1747 r. biskup Wacław Hieronim Sierakowski deklarował ufundowanie ołtarza głównego, a rok później przekazał na ten cel pierwszą sumę pieniężną. Wydaje się dziwne, żeby z rozpoczęciem budowy czekali aż dziewięć lat. Rojowski polecany został paulinom w Starej Wsi przez paulinów ze Skałki oraz Jasnej Góry, na której prawdopodobnie

przebywał już w 1752 r. w związku z dekoracją kaplicy Jabłonowskiego. Data bytności Rojowskiego na Jasnej Górze będzie w tym momencie szczególnie istotna w ustaleniu czasu rozpoczęcia prac przy ołtarzu głównym w Starej Wsi. Nim bowiem Rojowski wykonał projekt nastawy starowiejskiej, musiał widzieć ołtarz częstochowski, który stał się dla niego, zapewne za sugestią zleceniodawców, najważniejszą inspiracją. Można przypuszczać, że Rojowski przebywał na Jasnej Górze od końca kwietnia do grudnia 1752 r., w tym czasie nie notują go bowiem archiwalia fabryki kościoła na Skałce⁹⁴. Nic także nie wiadomo, aby w owym czasie podejmował się jakichś innych prac, gdyż kolejna udokumentowana wiadomość na temat działalności Rojowskiego pochodzi dopiero z 1753 r. i dotyczy jego prac przy ołtarzu św. Anny w kaplicy brackiej przy kościele karmelitów w Krakowie. Można więc przyjąć, że w roku 1752 Rojowski był w Częstochowie. Pod koniec tego roku powrócił do Krakowa, by dokończyć prace przy konfesjonale na Skałce i podjąć się nowego zlecenia dla karmelitów, u których już w 1754 r. ukończył ołtarz św. Anny, a prace przy ołtarzu NMP w kaplicy brackiej rozpoczął dopiero w 1760 r.⁹⁵ Nie udało się natrafić na żadne wzmianki na temat prac, które podjąłby Rojowski w Krakowie między 1754 a majem 1757 r., kiedy to zawarł umowę z krakowskimi bernardynami⁹⁶. Przypuszczalnie więc lata 1754–1757 częściowo przynajmniej spędził w Starej Wsi, a niewykluczone, że mógł tam być również wcześniej. Całość starowiejskiego wyposażenia ukończono dopiero przed rokiem 1762, a więc w czasie kiedy Rojowski podejmował już zlecenia w Krakowie.

Na zachowany do dziś osiemnastowieczny wystrój rzeźbiarski kościoła w Starej Wsi składają się następujące elementy: ołtarz główny, osiem ołtarzy bocznych, ambona, dekoracje portali w prezbiterium, dekoracje stiukowe parapetu chóru muzycznego⁹⁷ oraz obramienia sześciu zamurowanych otworów okiennych w prezbiterium. Najważniejszym akcentem wnętrza świątyni jest ołtarz główny (il. 150), wypełniający całą szerokość prezbiterium, zwieńczeniem sięgający sklepienia. Ołtarz jest murowany, pokryty pastelową marmoryzacją, ze stiukową rzeźbą i złożonymi ornamentami. Ma formę rozbudowaną, przestrzenną i kulisową. Na wysokim podwójnym cokole, na tle

⁸⁷ Pierwotne z około 1760 r. znajduje się obecnie w kościele parafialnym w Jasionowie, drugie pochodzące z lat 1839–1840 można zobaczyć w muzeum klasztornym w Starej Wsi, zaś obecnie w ołtarzu umieszczone jest neorokokowe tabernakulum zaprojektowane przez brata Jana Klimka i wykonane w 1907 r. (Kontkowski 1978: 37 i 51).

⁸⁸ Kopia wykonana przez Marię Niedzielską w latach 1970–1972.

⁸⁹ Mrowiński 1895, rycina na stronie 33.

⁹⁰ *Ibidem*, rycina na stronie 47.

⁹¹ Kontkowski 1978: 37.

⁹² Zbudniewek 1985: 60.

⁹³ Wiadomo także, że paulini ze Skałki sprzedali fabryce kościoła w Starej Wsi niepotrzebne narzędzia kowalskie: Zbudniewek 1985: 60 i 308, przyp. 29.

⁹⁴ Zapis z 21 kwietnia 1752 r. dotyczy wykonania ozdób snycerskich na konfesjonale, zaś drugi z 21 grudnia 1754 r., świadczy o zapłacie Rojowskiemu za rzeźby do drugiego konfesjonalu (aneks 25).

⁹⁵ Aneks 30 i aneks 34.

⁹⁶ Aneks 31.

⁹⁷ Murowany chór powstał niewątpliwie przed rokiem 1760, natomiast dekoracja organów muzycznych jest późniejsza i według J. Gołosa, pochodzi z 1898 r. (Gołos 1972: 358).



154. Stara Wieś, kościół jezuitów.
Rzeźba św. Antoniego Pustelnika w oltarzu św. Pawła
Pustelnika, wyk. W. Rojowski (atryb.)



155. Stara Wieś, kościół jezuitów.
Rzeźba anioła w oltarzu Archaniola Michała,
wyk. W. Rojowski (atryb.)

zdwojonych pilastrów kompozytowych wznosi się sześć wolnostojących, również kompozytowych kolumn, ustawionych po trzy z każdej strony. Obie grupy kolumn ustawione są na łuku, zbliżonym do półparaboli, powtarzającym zarys cokołu w ten sposób, że najbardziej wysunięte są kolumny zewnętrzne, zaś im bliżej środka, tym bardziej kolumny cofają się w głąb. Kolumny ujmują część środkową ołtarza, wypełniając bogato zdobioną ramą otaczającą obraz z przedstawieniem Zaśnięcia Maryi. Pomiedzy kolumnami umieszczone są cztery figury świętych, sięgające połowy ich wysokości. Są to po prawej św. Anna (il. 151) i św. Joachim, i po lewej św. Elżbieta (il. 152) i św. Zachariasz. Kolumny dźwigają przerwane w środku

belkowanie, przebiegające zgodnie z linią cokołu. Na belkowaniu znajdują się ślimacznice połączone z płaskim łukiem zamykającym płaszczyznę obrazu. Całą strukturę wieńczy rozbudowana gloria, na tle której wśród obłoków umieszczono figuralne przedstawienie Trójcy Świętej. Po obu stronach cokołu znajdują się niskie bramki zwieńczone bogato dekorowanymi wazonami kwiatowymi. Partie cokołu, fryz belkowania, zwieńczenie partii środkowej i zwieńczenia bramek ozdobione są bogatymi ornamentami rokokowymi, na które składają się: płomieniste rocaill'e z kwiatuškami, palmetry i kampanulle.

Ołtarze boczne również mają murowane struktury pokryte barwną marmoryzacją o pastelowych od-



156. Stara Wieś, kościół jezuitów. Ołtarz św. Kazimierza, wyk. W. Rojowski (atryb.)

cieniach, ze stiukową rzeźbą i złożonymi ornamentami. Wszystkie mają strukturę architektoniczną, jednokondygnacyjną i jednoosiową ze zwieńczeniem. Tworzą we wnętrzu cztery pary różniące się pod względem wielkości i kompozycji poszczególnych elementów. Najbardziej okazała jest para ołtarzy ustawionych w ramionach transeptu: św. Michała Archanioła w prawym (od wejścia) i św. Pawła w lewym (il. 153). Ołtarze te mają dość smukłą i delikatną strukturę. Na wysokim podwójnym cokole ustawione są ukośnie filary opięte pilastrami, a po bokach, w pewnej odległości od filarów, kolumny, nieco cofnięte do tyłu. Podpory dźwigają bogato profilowane belkowanie, przerwane pośrodku. Zwieńczenie o formie zbliżonej do trapezu wypełnia grupa figuralna przedstawiająca archanioła Rafała w ołtarzu prawym i św. Pawła Pustelnika unoszonego przez anioły w le-

wym, otoczonych aniołkami wśród chmurek na tle glorii. W przerwach między podporami na tle ściany na wysuniętych fragmentach cokołów ujmujących stojącą pośrodku mensę, znajdują się rzeźby św.św. Antoniego Pustelnika (il. 154) i Hieronima w ołtarzu św. Pawła, zaś w ołtarzu św. Michała figury aniołów (il. 155).

Druga para ołtarzy umieszczona jest w pierwszej od transeptu parze kaplic bocznych. Są to: od wschodu ołtarz św. Kazimierza (il. 156) i od zachodu św. Augustyna. Zajmują one całą szerokość kaplic i zwieńczeniem sięgają niemal sklepienia. W porównaniu z ołtarzami w transepcie, nastawy te mają strukturę bardziej zwartą, co uzyskano przez zbliżenie kolumn do wewnętrznych filarów tak, że nie ma już między nimi wolnej przestrzeni. Kolumny zostały też przesunięte do przodu i ustawione ukośnie. Figury świętych – Floriana (il. 157) i Leopolda w ołtarzu św. Kazimierza oraz Tomasza z Akwinu (il. 158) i Euzebiusza w ołtarzu św. Augustyna – ustawione są na tle pilastrów. Zwieńczenie ma formę szerokiego profilowanego gzymsu, tworzącego zarys zbliżony do trapezu z pozostawioną pustą przestrzenią wewnątrz, umieszczoną na tle okna (w ołtarzu św. Augustyna efekt jest niepełny z uwagi na brak otworu okiennego, gdyż do zachodniej elewacji kościoła przylega budynek klasztorny). Naturalne światło jest tu tłem dla aniołków i chmurek znajdujących się wewnątrz obramienia i tworzących ażurową kompozycję.

Dużo bardziej zwartą i uproszczoną strukturę mają ołtarze w drugiej od strony prezbiterium parze kaplic bocznych. Są to: po prawej św. Rozalii z jej figurą w zwieńczeniu oraz po bokach posągami św.św. Sebastiana i Rocha, i po lewej św. Tekli z posągami św.św. Barbary i Apolonii oraz przedstawieniem św. Onufrego w zwieńczeniu (il. 159). Ołtarze te, choć mają te same elementy architektoniczne co poprzednie, to jednak ułożono je w odmienny sposób: kolumny stoją po stronie wewnętrznej, zaś figury świętych na dostawionych po obu stronach ołtarzy fragmentach cokołu, niemalże na tle ściany i to one jakby flankują retabulum. Ażurowe zwieńczenia, wypełnione dekoracją rzeźbiarską, mają formę podwyższonego łuku wspartego na wolutach.

Jeszcze bardziej uproszczoną pod względem architektonicznym strukturę mają ołtarze umieszczone w kaplicach po bokach prezbiterium: św. Franciszka Ksawerego w prawej i św. Józefa (il. 160) w lewej kaplicy. Zrezygnowano w nich z kolumn, pozostawiając tylko ukośnie ustawione filary opięte pilastrami i dźwigające wyłamane ponad nimi belkowanie, tym razem nie przerwane w polu środkowym, a jedynie lekko uwypuklone. Zwieńczenie, podobnie jak w omówionych wcześniej ołtarzach, wypełnione jest dekoracją rzeźbiarską na tle pola przypominające-



157. Stara Wieś, kościół jezuitów. Rzeźba św. Floriana w ołtarzu św. Kazimierza, wyk. W. Rojowski (atryb.)



158. Stara Wieś, kościół jezuitów. Rzeźba św. Tomasza z Akwinu w ołtarzu św. Augustyna, wyk. W. Rojowski (atryb.)

go formę trapezu. Na belkowaniu ponad filarami na fragmentach odwróconego przyczółka spoczywają postacie aniołków. Na dekorację figuralną ołtarza św. Józefa składają się umieszczone po bokach retabulum na ukośnie ustawionych fragmentach cokołu posągi króla Dawida (il. 161) i patriarchy Abrahama oraz św. Stanisława biskupa w zwieńczeniu. Ta ostatnia para ołtarzy, mimo że ma najbardziej uproszczoną strukturę architektoniczną, to jednak charakteryzuje się najbogatszą ornamentyką snycerską. W polu środkowym ponad ramą obrazu zwiesza się dekoracyjna, spięta po bokach draperia, bogato zdobione są kapitele i trzony pilastrów oraz fryz belkowania, pośrodku którego został umieszczony kartusz



159. Stara Wieś, kościół jezuitów. Zwienczenie ołtarza św. Tekli, wyk. W. Rojowski (atryb.)



160. Stara Wieś, kościół jezuitów. Ołtarz św. Józefa, wyk. W. Rojowski (atryb.)

utworzony z rocaill'e'ów. Wystroju wnętrza świątyni dopełnia ambona (il. 162) umieszczona przy lewym filarze przy transepcie, w całości wykonana z drewna. Kosz i baldachim są srebrzone, rzeźby figuralne malowane na białe, zaś wszystkie ornamenty złoczone. Kosz podtrzymywany jest przez wspornik w kształcie odwróconego ostrosłupa o wklęsłych krawędziach bocznych i wierzchołku z ornamentów roślinnych. W zaplecku mieszczącym wejście na ambonę znajdują się drzwi w całości pokryte przeplatającymi się rocaill'e'ami. Ponad nimi rozwieszona jest kotara podtrzymywana z dwóch stron przez aniołki. Baldachim zdobią lambrekiny i kartusz utworzony z rocaill'e'ów. Na baldachimie umieszczono ażurową strukturę z wolut i rocaill'e'ów wznoszącą się ku górze, pełniącą rolę postumentu dla figury Chrystusa Dobrego Pasterza trzymającego na ramionach owieczkę. Ikonograficznym dopełnieniem tej kompozycji jest płaskorzeźba wypełniająca płaszczyznę przedniej ściany kosza, przedstawiająca stado owiec.

Portale prowadzące z prezbiterium do zakrystii i kaplicy św. Andrzeja Boboli zwieńczone są półkoliistymi przyczółkami, w których umieszczono owalne portrety fundatorów: od wschodu Wacława Hieronima Sierakowskiego (il. 163), a od zachodu Aleksandra Antoniego Fredry, podtrzymywane od góry i dołu przez współleżące postacie aniołków i otoczone główkami anielskimi wśród chmur.

Wydaje się, że myślą przewodnią, która towarzyszyła Rojowskiemu w trakcie projektowania wystroju, była zasada umiejętnego stopniowania wrażeń i wyraźnie zarysowująca się dążność do teatralizacji. Nie ulega wątpliwości, że akcentem dominującym wnętrza jest ołtarz główny. Niemniej ze względu na znaczne wydłużenie prezbiterium, którego długość równa się mniej więcej dwóm trzecim długości korpusu, znajduje się w dużej odległości w stosunku do widza stojącego u wejścia do świątyni. Dopiero w miarę przesuwania się ku przodowi rozmiary tego ołtarza znacznie i coraz szybciej wzrastają, przybierając ostatecznie monumentalne i przytłaczające widza formy. Takim punktem przełomowym w odbiorze estetycznym ołtarza wielkiego jest granica korpusu i prezbiterium, a więc to miejsce, w którym widz ma już za sobą ołtarze boczne w nawach i transepcie, a jego wzrok jest zwrócony ku zamknięciu prezbiterium całkowicie wypełnionemu strukturą ołtarza głównego. Ale nim to nastąpi, widz musi przejść przez nawę świątyni i przekroczyć transept. I tu kolejno jego wzrok napotyka ołtarze boczne – najpierw na te o strukturze najbardziej zwartej i uproszczonej, która następnie w dalszych ołtarzach w miarę przesuwania się ku prezbiterium zaczyna się stopniowo rozluźniać i przybierać coraz bardziej urozmaicone formy. Tę zasadę stopniowania efektów i wrażeń można rozważać w kategoriach estetycznego, ale także duchowego



161. Stara Wieś, kościół jezuitów. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu św. Józefa, wyk. W. Rojowski (atryb.)

przygotowania widza, który zdąży do najważniejszego miejsca sanktuarium – ołtarza głównego, gdzie znajdował się cudowny wizerunek Matki Boskiej, przyciągający każdego dnia rzesze pielgrzymów. Dziś niestety, nie ma już możliwości pełnego odbioru wnętrza świątyni, w sensie formalnym oczywiście, na skutek usunięcia w XIX w. dwóch ołtarzy spod tarczy kościoła, na temat wyglądu których nie ma żadnych przekazów źródłowych i ikonograficznych. Ołtarze



165. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Klary w ołtarzu głównym

te w XVIII w. pełniły niewątpliwie ważną rolę kulis optycznych, przenoszących wzrok widza z ołtarzy bocznych na ołtarz główny.

Pierwowzorem tego najważniejszego w sensie formalnym i ideowym ołtarza świątyni starowiejskiej jest ołtarz główny bazyliki jasnogórskiej (il. 164), co zostało wykazane przez Elżbietę Jackiewicz⁹⁸. Podobieństwo to, z uwagi na fakt, że kościół w Starej Wsi był wznoszony przez paulinów sprowadzonych tu z Częstochowy, jest w pełni zrozumiałe. Również ikonografia maryjna ołtarza w Starej Wsi przemawia za takim wyborem wzoru formalnego⁹⁹. Ołtarz starowiejski (il. 150) zachowuje ikonografię związaną z Maryją, lecz struktura kompozycyjna, a przede wszystkim wyraz artystyczny odróżnia go od pierwowzoru. W porównaniu z nastawą jasnogórską ołtarz główny w Starej Wsi jest bardziej masywny, uprosz-

⁹⁸ Jackiewicz 1995: 360.

⁹⁹ Ostatnio na temat ołtarza jasnogórskiego wypowiedział się Jakub Sito, który uznał, że jego projekt wykonał Mathias Steinl (Sito 2003: 46, 47).



166. Kraków, kościół kamedulów na Bielanych.
Ołtarz św. Sebastiana, wyk. W. Rojowski

czony w formie, jego struktura sprawia wrażenie dość ciężkiej i przytłaczającej. Ołtarz w Częstochowie (il. 164) pomimo swych monumentalnych rozmiarów jest konstrukcją lekką, ażurową i przestrzenną. Wielką jego zaletą, świadczącą o mistrzostwie projektanta jest doskonałe połączenie rzeźby i architektury oraz dążenie do zatarcia granic między tymi dwoma dyscyplinami sztuki. Stara Wieś pod tym względem choćby w niewielkim stopniu nie dorównuje Jasnej Górze. Podział na część architektoniczną i rzeźbiarską w ołtarzu starowiejskim jest bardzo wyraźnie zaznaczony, a rzeźba pełni rolę jedynie uzupełnienia. Niewątpliwie wpływa na to także wypełnienie środkowej części retabulum płaską powierzchnią obrazu, podczas gdy w nastawie częstochowskiej miejsce to zajmuje bardzo przestrzenna kompozycja rzeźbiarska. W czasie kiedy Rojowski przebywał w Częstochowie (w związku z pracami w kaplicy Jabłonowskiego), ołtarz główny w bazylice jasnogórskiej był już ukończony i – jak można przypuszczać – dzieło to zrobiło ogromne wrażenie na rzeźbiarzu, skoro odwoływał się do nie-



167. Kraków, kościół kamedulów na Bielanych. Rzeźba
św. Stanisława w ołtarzu św. Sebastiana, wyk. W. Rojowski

go kilkakrotnie w swej twórczości – w Starej Wsi, w Miechowie oraz w Gidlach. O tym, że autor ołtarza starowiejskiego znał z autopsji jego pierwowzór, może świadczyć także przestrzenne zakomponowanie nastawy w Starej Wsi. W obu przypadkach ołtarz zamyka optycznie znacznie wydłużone w stosunku do korpusu prezbiterium, całkowicie wypełniając jego tylną ścianę. Wrażenie estetyczne przy odbiorze obu dzieł jest zbliżone, a efekt działania struktury ołtarza i rzeźby wzmacnia doskonale zaplanowana pod względem przestrzeni architektura.

Uogólniając można też powiedzieć, że o ile całość wystroju świątyni starowiejskiej została bardzo cieka-



168. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Rzeźba św. Mikołaja w ołtarzu św. Sebastiana, wyk. W. Rojowski

wie i umiejętnie zaplanowana, o tyle jednak nie prezentuje zbyt wysokiej klasy artystycznej. Uwidacznia się to szczególnie w stiukowej rzeźbie figuralnej, którą charakteryzują uwysmuklone proporcje, małe głowy, uproszczone fałdowanie szat ciężko oblepiających postać. Zauważyć trzeba, że artysta dąży do urozmaicenia póz i gestów poszczególnych postaci, na przykład aniołów i świętych w ołtarzach transeptu, lecz mimo to rzeźby w Starej Wsi są słabe artystycznie. Właściwie tylko cztery figury w ołtarzu głównym prezentują znacznie wyższy poziom, wyróżniający je na tle pozostałych rzeźb. Można je uznać za własnoręczne dzieła Rojowskiego. Fizjonomie tych postaci

i sposób modelowania włosów są bardzo dla niego charakterystyczne. Obfite szaty otulają ciała świętych nie ukrywając ich kształtów. Fałdy szat są bardzo liczne, choć dość płytkie. Jedne układają się w równoległe pasma zgodnie z ruchem ciała, inne, zwykle znacznie krótsze ułożone są w różnych kierunkach urozmaicając powierzchnię draperii. Niektóre z nich sprawiają wrażenie, jakby bezpośrednio pod szatą ułożony był w najróżniejszych splotach dość gruby sznurek. Efekt ten jest bardzo charakterystyczny dla stylu Rojowskiego.

Większość pozostałych rzeźb z kościoła w Starej Wsi wykonali zapewne jego pomocnicy, o czym świadczyć może zróżnicowany poziom opracowania poszczególnych figur, które niewątpliwie wyszły spod kilku rąk. Rzeźby ołtarzy bocznych w Starej Wsi są dużo słabsze od figur w ołtarzu głównym i niewątpliwie były dziełem warsztatowym. Ich liczne powtórzenia można odnaleźć w innych, późniejszych pracach warsztatu Rojowskiego. Na pierwszy rzut oka rzeźby w Starej Wsi robią dość dobre wrażenie, lecz ich bliższa analiza ukazuje niestaranność w wykonaniu i pewną szablonowość ujęć.

Rzeźby w ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie

Kolejnym chronologicznie, potwierdzonym archiwalnie, dziełem Rojowskiego są rzeźby figuralne i ornamentalne w ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie. Wśród akt luźnych z lat 1756–1943 znajduje się umowa zawarta z Wojciechem Rojowskim 12 maja 1757 r.: „że Pan Rojowski deklaruje się wystawić snycerską robotą sztuki do wielkiego ołtarza [...] to jest cztery osoby świętych zakonnych wysokości łokci trzy, i ćwierci trzy, do sześciu słupów kapitelów sześć, górą labry podwojone i sznorkle. Z jednej i z drugiej strony po jednym aniele znacznym na żardachonie siedzącym. Na postumentach ceraty według przyzwoitości miejsca jak najlepiej akomodowane. Na postumentach w obłokach z obu stron po dwóch aniołków przyzwoitej miejscu wielkości, na podwójnych drzwiach proporcjonalne ceratki”¹⁰⁰. Prace te zobowiązał się Rojowski ukończyć przed Wielkanocą roku 1758. W 1760 r. Antoni Gegenbaur wykonał do ołtarza głównego dwie figury przedstawiające bł. Szymona z Lipnicy i św. Jana Kapistrana, o czym świadczy zapis w kronice klasztornej oraz dopisek do jednej z umów zawartych z tym rzeźbiarzem¹⁰¹. Wtedy też wykonano „wielkie ceraty” nad głowami świętych – a więc zapewne regencyjne kratki rozwieszone w interkolumniach. Na podstawie

¹⁰⁰ Aneks 31.

¹⁰¹ *Ibidem*.

innego kontraktu wiadomo, że struktura architektoniczna ołtarza głównego jest dziełem Krzysztofa Łagowskiego¹⁰², zaś w 1763 r. ołtarz wyłocił Bonawentura Batkowski¹⁰³. W tym samym roku zapłacono Bawarczykom za zwierciadła do okrycia trzonów sześciu kolumn¹⁰⁴. W 1758 r. snycerz Michał Dobkowski wykonał glorię do wielkiego ołtarza¹⁰⁵, natomiast rok później powstało cyborium i ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady – dzieła Antoniego Gegenbaura¹⁰⁶. Są więc bardzo dokładne wiadomości na temat autorów ołtarza głównego w kościele bernardynów, którego proces powstania zamyka się w latach 1757–1764.

Jak już była mowa, w okresie międzywojennym (lata 1923–1929) ołtarz został poddany gruntownej konserwacji, co w znacznym stopniu zniszczyło jego pierwotny kształt (il. 27–il. 30). Dwie figury zostały usunięte i prawdopodobnie zniszczone. Pozostały: św. Bernardyn ze Sieny (il. 268), św. Franciszek (il. 270–271), św. Jan Kapistran (il. 272) oraz św. Klara (il. 165). Według źródeł archiwalnych, wszystkie zachowane figury poza św. Janem Kapistranem miałyby wykonać Wojciech Rojowski. Posągi te, poza figurą św. Klary, prezentują styl znacznie odległy od dzieł tego rzeźbiarza, bezsprzecznie wskazujący na rękę Antoniego Gegenbaura, którego twórczość zostanie omówiona w kolejnym rozdziale. W tym wypadku nie do końca więc można ufać przekazowi źródłowemu. Rojowski podpisał umowę z bernardynami, jednak najprawdopodobniej zatrudnił podwykonawcę. Warsztat Rojowskiego mógł jedynie wykonać figurę św. Klary, która negatywnie wyróżnia się na tle ekspresyjnych rzeźb Gegenbaura.

Ołtarz św. Sebastiana w kościele kamedulów na Bielanych

1 marca 1759 r. Rojowski podpisał umowę na ołtarz św. Sebastiana w kościele kamedulów na Bielanych¹⁰⁷. Według niej „Pan Rojowski snycerz Krakowski [...] podjął się zrobić dwie statuy albo posągi świętego Stanisława z Piotrowinem y świętego Mikołaja Biskupa Myrcheńskiego z dwiema aniołami [...] według abrysu podanego od JMCi Pana Kapitana Placydego”. Posągi



169. Kraków, katedra na Wawelu.
Rzeźba bpa Andrzeja Stanisława Żaluskiego nad wejściem
do kaplicy Żaluskich, wyk. W. Rojowski (atryb.)

miały być „marmuryzowane całe y z dwiema aniołami cum insignis”. Poza tym Rojowski miał „wyrznąć krucyfiks [...] między lichtarze z alabastru”. Nie wszystkie elementy zostały jednak wykonane – nie ma bowiem aniołów z atrybutami. Zamiast nich zapewne Rojowski wykonał figury aniołów w zwieńczeniu. Umowa ta została zrealizowana, ale kameduli mieli do autora zastrzeżenia. W umowie podpisanej z Rojowskim osiem lat później, dotyczącej ołtarza w kaplicy św. Krzyża, zamieszczono *passus* dotyczący poprawek w ołtarzu św. Sebastiana¹⁰⁸. Rojowski miał poprawić figury św. św. Stanisława i Mikołaja – „kształtem lepszym, doskonalszą i wydatniejszą proporcją przerobić i wypolerować”. Miał również ozdobić ramę obrazu św. Sebastiana „w zupełnej gładkości równo z pilastrami ustanowić i akkomodować też ramę, cerat, muszlami i festunkami”. Trudno coś powiedzieć na temat przeróbki rzeźb, natomiast obecna rama nie jest ozdobiona w sposób, który zaznaczono w cytowanym kontrakcie, albo więc Rojowski pracy nie wykonał, albo też później rama została przerobiona lub całkowicie wymieniona. Skala poprawek w ołtarzu św. Sebastiana nie mogła być duża i znacząca, skoro kameduli zdecydowali się powierzyć mu również wykonanie rzeźb do kaplicy św. Krzyża.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Aneks 41; aneks 42.

¹⁰⁷ Aneks 32. Autorka serdecznie dziękuje Panu Jerzemu Żmudzińskiemu za udostępnienie wypisów archiwalnych z archiwum kamedulów na Bielanych oraz tekstu dokumentacji: Żmudziński 1997. We wcześniejszej literaturze na temat tego ołtarza wypowiedział się jedynie Jacek Gajewski, który stwierdził, że pracował przy nim „nieznany nam rzeźbiarz Józef von Car” (Gajewski 1976: 376).

¹⁰⁸ Aneks 33.

Ołtarz św. Sebastiana (il. 166) ma strukturę architektoniczną aediculi złożonej z wysokiego cokołu oraz pary kolumn i ustawionych ukośnie filarów z pilastrami ujmujących pole środkowe z obrazem „Męczeństwo św. Sebastiana”. Na głowicach kompozytowych kolumn wsparta jest profilowana archiwolta, zaś na filarach odcinki przerwanego przyczółka, na których spoczywają figury aniołków. Po bokach sarkofagowej mensy w strefie cokołu, na wolutowych konsolach są umieszczone stiukowe figury świętych – po lewej św. Stanisław z Piotrowinem u stóp (il. 167), po prawej zaś św. Mikołaj (il. 168) – flankujące filary. Wysmukłe figury o stosunkowo niewielkich głowach ujęte są w wyraźnym kontrapoście. W ołtarzu postacie świętych odchylają się symetrycznie na zewnątrz. Ciały spowite są obfitymi szatami, które układają się zgodnie z ruchem w długie i płytko cięte fałdy. Twarze świętych są zróżnicowane wiekiem, wyrażają skupienie i dostojeństwo.

Dekoracje oraz ołtarz w kaplicy Andrzeja Stanisława Załuskiego na Wawelu

Równoległe z pracami na Bielanach Rojowski rozpoczął realizację nowych zleceń w katedrze wawelskiej. Prace te nie mają niestety bezpośredniego potwierdzenia archiwalnego. Należy do nich dekoracja kaplicy biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego z lat około 1758–1766.

Po raz pierwszy nagrobek biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego i dekorację rzeźbiarską jego kaplicy w katedrze na Wawelu związał z Wojciechem Rojowskim Jacek Gajewski¹⁰⁹. Później informację tę powtórzył między innymi Jan Samek¹¹⁰. W 1993 r. ks. Bolesław Przybyszewski opublikował wypisy z materiałów źródłowych zachowanych w archiwum kapitulnym i kurialnym w Krakowie, odnoszące się do dziejów katedry wawelskiej w XVIII w. Przybyszewski przytoczył w swym opracowaniu dwa zapisy z ksiąg wydatków mówiące o wypłaceniu Rojowskiemu należności za prace w katedrze. Pierwszy z roku 1760 dotyczył zapłaty za bliżej nieokreślone prace, zaś drugi z 1767 r., potwierdzał odebrane przez Rojowskiego wynagrodzenie „za abrys na stalla”¹¹¹.

Na podstawie badań Józefa Lepiarczyka i Bolesława Przybyszewskiego wiadomo, że rokokowa przebudowa kaplicy Załuskiego nastąpiła w latach 1758–1766¹¹². Biskup Załuski przed śmiercią w 1758 r. zlecił kanonikowi Józefowi Gorzeńskiemu przebudowę ka-



170. Kraków, katedra na Wawelu. Ołtarz w kaplicy Załuskich, wyk. W. Rojowski (atryb.)

plicy Grota i urządzenie w niej własnego mauzoleum. Prace przebiegały w dwóch etapach: do roku 1762 dokonano ogólnej przebudowy i wzniesiono portal, zaś po roku 1763 ukończono dekorację wnętrza. Projekt przebudowy kaplicy oraz projekt monumentalnego portalu jest wiązany w literaturze przedmiotu z Franciszkiem Placidim¹¹³. Kaplicę Załuskiego uznaje się za jedyny w katedrze przykład rokokowej architektury i dekoracji. Z twórczością Wojciecha Rojowskiego należy wiązać dekoracje portalu wejściowego oraz rzeźby w ołtarzu w kaplicy.

Wejście do kaplicy ujmuje monumentalny portal, który jest jednocześnie nagrobkiem fundatora i dlatego stiukowy posąg biskupa Załuskiego znajduje się w jego najwyższej kondygnacji (il. 169). Postać fundatora w stroju biskupim i mitrze na głowie ustawiona jest frontalnie, w kontrapoście. Draperie układają się w szerokie, mało urozmaicone fałdy, twarz ujęta jest sumarycznie, choć niewątpliwie portretowo. Dekorację rzeźbiarską portalu uzupełniają dwa aniołki po bokach nagrobka. Wewnątrz ściany kaplicy zdobi bogata stiukowa, częściowo złożona, dekoracja ornamenta złożona z płomienistych rocaille'ów, liści akantu i ukwieconych gałązek. Przy ścianie wschodniej ustawiony jest ołtarz (il. 170) z obrazem „Rzeź

¹⁰⁹ Gajewski 1985: 403.

¹¹⁰ Samek 1988: 520.

¹¹¹ Przybyszewski 1993: 125 i 154.

¹¹² Lepiarczyk, Przybyszewski 1990: 28.

¹¹³ KZSP, t. 4, cz. 1, 1965: 90; Skowron 1990: 146.



171. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźby aniołków w oltarze w kaplicy Żaluskich, wyk. W. Rojowski (atryb.)



172. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek Michała Korybuta Wiśniowieckiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)

niewiniątek”. Wykonany jest z czarnego marmuru i uzupełniony stiukową marmoryzacją w odcieniach różu i beżów. Ołtarz ma strukturę architektoniczną, jednokondygnacyjną. Część cokołowa składa się z sarkofagowej mensy ujętej po bokach ukośnie ustawionymi postumentami. Na nich umieszczone zostały mniejsze piedestały, zwieńczone wydatnym gzymsem, będące podstawą dla kompozytowych kolumn ustawionych na tle filarów opiętych pilastrami. Trzony tych kolumn pokrywa jasna marmoryzacja naśladująca żyłkowany i cętkowany marmur. Na podporach wspiera się belkowanie z gzymsem ciągłym uniesionym w formie łuku nad polem obrazowym. Zwieńczenie ma kształt trapezu o zakłęśniętych bokach utworzonych ze spływów, które u dołu przechodzą w okazałe woluty. Całość zamyka fragment gzymsu w kształcie łuku odcinkowego. Pole zwieńczenia wypełnione jest kompozycją rzeźbiarską ukazującą Dzieciątka wśród obłoczków, promieni i główek anielskich. Stiukowej dekoracji figuralnej dopełniają pary małych aniołków ustawione na piedestałach u stóp kolumn (il. 171). Ornamenty skupione są przede wszystkim w partii zwieńczenia. Są to różnokształtne złożone rocaill'e i liście akantu.

Ołtarz NMP w kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku

U progu lat 60., które były w twórczości Rojowskiego czasem szczególnie płodnym, rzeźbiarz wykonał także kolejny ołtarz do kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku. Potwierdzają to źródła archiwalne¹¹⁴. W 1760 r. Rojowski, tym razem z pomocą stolarza Sebastiana Łagowskiego, rozpoczął wznoszenie bocznego ołtarza NMP „na framudze za ołtarzem św. Anny”. Jest to więc zapewne obecny ołtarz Matki Boskiej (jego drugie wezwanie odnosi się do św. Michała). Rojowski otrzymał zapłatę w dwóch ratach i dodatkowo jeszcze „pół garca wina [...] in vim dorobienia więcej rzeźby”. Prace zostały ukończone w 1764 r. Ołtarz zdobią dwa anioły oraz bardzo bogata dekoracja ornamentalna. Niewielkie posągi są polichromowane, w partii szat złożone. Można je jednak uznać za dzieło warsztatowe. Projekt struktury ołtarza należy wiązać z artystami zakonnymi – braćmi Grzegorzem i Leonem¹¹⁵.

¹¹⁴ Aneks 34.

¹¹⁵ Aneks 78.



173. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba anioła w zwieńczeniu nagrobka Jana III Sobieskiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)

Nagrobki Jana III Sobieskiego i Michała Korybuta Wiśniowieckiego w katedrze wawelskiej

W literaturze przedmiotu dość pochopnie przyjęło się uważać za autora dekoracji rzeźbiarskiej nagrobków Mrowińskiego. Jego nazwisko odnalazł w archiwach wawelskich ks. Bolesław Przybyszewski¹¹⁶. Mrowiński został w nich określony jako „Nobilis Mrowiński Statuarius Magister”, w związku z czym Przybyszewski ostrożnie uznał go za jednego z wykonawców nagrobków. Z kolei Andrzej Betlej stwierdził, że był on tylko kamieniarzem, zaś dekorację rzeźbiarską nagrobka miałby wykonać Wojciech Rojowski. Mrowiński, jak mogłoby wynikać z łacińskiego określenia „statuarius magister”, był przypuszczalnie nie tylko kierownikiem budowy nagrobków, ale także autorem części rzeźb.

Budowa planowanych od dawna nagrobków królewskich przypadła ostatecznie na rok 1760. Z dość skąpych źródeł archiwalnych odnoszących się do pomników wynika, że ich projekty zostały wykonane przez Franciszka Placidiego. Stiukowe rzeźby w pełni odpowiadają stylowi Rojowskiego i są jego kolejnym wawelskim dziełem. Za taką atrybucją może przemawiać odnotowana w aktach kapituły pod rokiem 1761 wypłata dla Rojowskiego od ks. Ignacego Bieńkowskiego. Niestety, nie wiadomo, za jakie prace Rojowski otrzymał to wynagrodzenie, ale biorąc pod uwagę, że Bieńkowski był wówczas odpowiedzialny za budowę monumentów, można przypuścić, iż dotyczyła ona właśnie tych prac¹¹⁷.

Oba nagrobki mają formę rozbudowanych katafalków (il. 172). Na barkach jeńców tureckich, sie-



174. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba personifikacji w nagrobku Jana III Sobieskiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)

dzących na gzymsie partii cokołowej, spoczywają sarkofagi ze scenami zwycięskich bitew z Turkami. Nad sarkofagami wznoszą się obeliski z panopliami oraz płaskorzeźbionymi portretami par królewskich w medalionach otoczonych aniołkami. Po bokach ustawione są personifikacje cnót – Wiary, Sprawiedliwości, Męstwa, Mądrości. W kluczach arkad znajdują się herby w rocaille'owych kartuszach i aniołki (il. 173). O charakterze sepulkralnym nagrobków przypominają trupy czaszki, płaczący aniołek i geniusz śmierci gaszący pochodnię. Stiukowe rzeźby, szczególnie

¹¹⁶ Przybyszewski 1948: 247–250.

¹¹⁷ Idem 1993: 125.



175. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba personifikacji w nagrobku Michała Korybuta Wiśniowieckiego – zbliżenie twarzy, wyk. W. Rojowski (atryb.)

cztery personifikacje (il. 174–175), charakteryzując się, typową dla Rojowskiego smukłością, niewielkimi głowami, ustawieniem figury w wyraźnym przegięciu. Fałdowanie szat jest urozmaicone, jednak fałdy są dość płytke, ich kształty przypominają podłożony pod materiał sznurek. Opisane rzeźby bezspornie wskazują na rękę Rojowskiego. Natomiast inaczej kształtowane są pozostałe rzeźby nagrobków: figury jeńców, portrety par królewskich oraz sceny bitew na sarkofagach. Wyjątkowa jest szczegółowa i realistyczna charakterystyka twarzy cierpiących jeńców (il. 176). Rzeźbiarz dokładnie przedstawił ich ciała oraz detale fizjonomii – w otwartych ustach widoczne są zęby, rysy wykrzywia cierpienie, wszystkie uczucia malują się bardzo wyraźnie na twarzach. Bogactwo szczegółu oraz efektów plastycznych w marmurowych portretach par królewskich oraz scenach bitew świadczą o innym, znacznie zdolniejszym wykonawcy. Niewykluczone, iż ich twórcą jest Mrowiński.

Rzeźby w ołtarzu głównym w kościele misjonarzy na Stradomiu

Ołtarz główny w kościele misjonarzy na Stradomiu jest dziełem pomijanym w literaturze przedmiotu. Także zachowane archiwalia milczą na jego temat.



176. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba niewolnika w nagrobku Jana III Sobieskiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)

Katalog zabytków podaje, że obecny ołtarz został wykonany w latach 1761–1762, staraniem superiora Jakuba Włodarskiego, na miejscu pierwotnego pw. Matki Boskiej Bolesnej z ok. 1732 r.¹¹⁸ Według szczerkowo zachowanych źródeł pisanych czas budowy nowego ołtarza był znacznie dłuższy. 11 maja 1746 r. płacono „stolarzowi od gradusów na wielki ołtarz”¹¹⁹, 1 stycznia 1752 r. zapłacono „od wyłączenia promieni do S. Oyca”¹²⁰, w sierpniu 1762 r. odebrano sumę 900 florenów „na fabrykę koło wielkiego ołtarza”¹²¹, natomiast w listopadzie 1762 r. zanotowano: „Od omiatania kościoła po skończonym Ołtarza Wielkiego”¹²². Nie ma niestety żadnych wzmianek na temat budowy marmurowej struktury ołtarza oraz figur apostołów. Według opisów inwentarzowych ołtarza z lat 1798–1817, kolorystyka elementów rzeźbiarskich była odmienna od dzisiejszej¹²³. Zanotowano: „jest statua z gipsu wyciskana, wyobrażająca Boga Oyca otoczonego cherubinami w obłokach promienistych a 2 aniołów po 6 stóp wysokości trzyma-

¹¹⁸ KZSP, t. 4, cz. 5, 2, 1994: 34.

¹¹⁹ Aneks 15.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Aneks 16.



177. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)



178. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Andrzeja w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)

iących z teyże materyi na osobnych łukach iest osadzonych [...] Przy pedestałach kolumn 2 apostołów ss. Piotra i Jędrzeia”. Drugi opis jest bardzo podobny: „Ołtarz upiększają dwie statuy wielkie gipsowe ss. Piotra i Pawła (*sic!*) na gzemcach dwóch aniołów, a szczycie ołtarza figura Trojcy Przenayświętszey gipsowa, snycerskiey, kształtney roboty”. Według tych opisów wszystkie rzeźby figuralne w ołtarzu były gipsowe, białe. W Krakowie w latach 60. rzeźbiarzy posługujących się tą techniką było niewielu – w zasadzie wykorzystywał ją w zakresie rzeźb figuralnych tylko warsztat Wojciecha Rojowskiego. Figury w ołtarzu głównym (il. 177–178) w kościele misjonarzy można uznać za jedną z jego najlepszych realizacji. Prace warsztatu Rojowskiego, mimo typowej, łatwo rozpoznawalnej konwencji, często różnią się sposobem opracowania. Zdażają się prace bliskie tradycji Frączkiewicza, do których zaliczają się figury w ołtarzu głównym w kościele misjonarzy. Objawia się to przede wszystkim w stosowaniu obfitych, bogato fałdowanych szat. Fałdy te nie są jednak traktowane trójwymiarowo i wgłębnie jak u mistrza Antoniego,

lecz są bardzo powierzchowne i raczej przypominają pognieciony materiał, lekko „przyprasowany”. Ten typ fałdowania spotkać można u Rojowskiego na przykład w figurach w ołtarzu głównym w Starej Wsi (il. 151–152). Doskonale w styl Rojowskiego wpisują się fizjonomie figur apostołów oraz gloria z Bogiem Ojcem w świątyni misjonarzy – wielokrotnie stosowana przez Rojowskiego w kilku wariantach.

Rzeźby ołtarza głównego w kościele paulinów na Skałce

W latach 60. Rojowski kontynuował także prace w kościele paulinów na Skałce. 18 czerwca 1763 r. podpisał umowę na realizację rzeźb do ołtarza głównego (il. 179)¹²⁴. Jej tekst wyraźnie określa zakres prac i precyzuje ikonografię poszczególnych przedstawień. Miał więc Rojowski „według swojej na wielu miejscach doświadczonej magisterii” wyrzeźbić

¹²⁴ Aneks 35.



179. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Ołtarz główny, wyk. W. Rojowski

w stiuku glorię z Bogiem Ojcem, dwa anioły siedzące na gzymsach, kapitele oraz czterech aniołów przy kolumnach opatrzonych odpowiednimi atrybutami, a także dekoracje ornamentalne. Prace przy zdobieniu ołtarza Rojowski przeprowadził wraz z jednym czeladnikiem i dwoma pomocnikami, co również wynika z dalszej części kontraktu. Ołtarz w części rzeźbiarskiej ukończono zapewne jeszcze przed końcem 1763 r., skoro już z początkiem nowego sezonu, w marcu 1764 r. Jakub Michalski marmoryzował jego strukturę. Świadczyć to może o tym, że w owym czasie musiał już mieć Rojowski dość duży warsztat, bowiem Skalka nie jest jedynym miejscem, w którym był wówczas zatrudniony. Niezwykle ważny dla badań nad twórczością Rojowskiego jest także przytoczony powyżej fragment kontraktu, określający rzeźbiarza. Na początku lat 60., po około piętnastu latach pracy na terenie Krakowa, był więc Rojowski twórcą docenianym, doświadczonym i znanym w tym środowisku artystycznym. Tekst kontraktu zawartego z artystą niemal idealnie odpowiada doskonale do dziś zachowanym elementom rzeźbiarskim nastawy. Na wysokich postumentach na tle kolumn, stoją nadnaturalnej wielkości stiukowe figury czterech aniołów, które ikonograficznie stanowią całość z przedstawionym



180. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski

na obrazie św. Michałem¹²⁵. Są to, poczynając od lewej: anioł z kadzielnicą (il. 180), następnie przewodnik Tobiasza – archanioł Rafał, Uriel z miarką w ręku oraz anioł z kajdanami (il. 181). Stojące w kontrapoście postacie aniołów są niezwykle uwysmuklone, zapewne po to, aby ich wielkość dopasować do wysokich kolumn i stworzyć odpowiednie proporcje między częścią architektoniczną i rzeźbiarską nastawy. Ich głowy są bardzo małe w porównaniu z resztą ciała, dość masywną i otuloną obfitymi szatami odkrywającymi ramiona i partie nóg. Szaty te układają się w obfite, długie, choć bardzo płytkie fałdy oblepiające sylwetkę. Duże skrzydła mają wyraźnie zaznaczoną strukturę piór. Twarze okolone są pasmami włosów, z których jedno, znacznie dłuższe, opada na ramiona. Fizjonomie są bardzo charakterystyczne dla stylu Rojowskiego: głęboko osadzone oczy, wyraźnie zaznaczone łuki brwiowe, mały, nieco zadarty nos, niewielkie usta i okrągła broda. Całe zwieńczenie ołtarza głównego wypełnia ogromna gloria promieni-

¹²⁵ Ikonografię tego ołtarza można powiązać ze szczególnie żywym na Skalce kultem aniołów, czego wyrazem było działające tu od 1626 r. Bractwo Aniołów Stróżów (Krynicky 1997: 417–442).



181. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski

sta z całopostaciowym przedstawieniem Boga Ojca wspartego na kuli ziemskiej, trzymającego błyskawicę, umieszczonego na tle obłoków, w otoczeniu licznych aniołków i główek anielskich (il. 182). Po obu stronach glorii, na wolutach, umieszczone są współleżące figury aniołów, gestem otwartych rąk zwrócone ku środkowi. Jest to pierwsza znana w twórczości Rojowskiego tego typu gloria z przedstawieniem wyłącznie osoby Boga Ojca. Jak wynika z tekstu umowy, autorstwa Rojowskiego są także złożone kapitele kolumn utworzone z wolutek i liści akantu, rocaille'owy kartusz nad obrazem oraz cztery „ceraty”, z których wykonano tylko dwie.

W przypadku ołtarza głównego Rojowski dość dobrze poradził sobie z zakomponowaniem elementów rzeźbiarskich do zastanej struktury nastawy, która, jak wiadomo, nie była jego projektu. Aby zrównoważyć wysmukłość ołtarza zaprojektował nadnaturalnej



182. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. W. Rojowski

wielkości figury archaniołów, bogate kapitele pilastrów, glorię i anioły po bokach, tworzące wyraźną horyzontalną linię. Jakkolwiek rzeźby nie prezentują zbyt wysokiego poziomu artystycznego i można sądzić w większości są dziełem warsztatu, to jednak sposób ich rozplanowania jest dość dobry i świadczy o umiejętnościach Rojowskiego jako projektanta.

Rzeźby ołtarza Matki Boskiej Ostrobramskiej w kaplicy św. Walentego w kościele Mariackim

Prawdopodobnie w połowie lat 60. Rojowski wykonał także elementy rzeźbiarskie ołtarza w kaplicy św. Walentego w kościele Mariackim (il. 183). Praca ta nie jest potwierdzona źródłowo, jednak styl rzeźb jednoznacznie wskazuje na tego właśnie wykonawcę. Wiadomo natomiast, że w 1763 r. Rojowski wykonał drewnianą figurę Chrystusa Ukrzyżowanego „na krzyż srebrny”¹²⁶. Krucyfiksu tego nie udało się jak na razie zidentyfikować.

Katalog zabytków bardzo skrótowo określa ołtarz w kaplicy św. Walentego jako „późnobarokowy z w. XVIII, przerobiony wg projektu arch. Zygmunta Hendla”¹²⁷. Przeróbki dotyczyły jednak tylko obra-

¹²⁶ Aneks 36.

¹²⁷ KZSP, t. 4, cz. 2, 1, 1971: 28.



183. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Stefana w ołtarzu w kaplicy św. Walentego, wyk. W. Rojowski (atryb.)



184. Kraków, kościół dominikanów. Wnętrze kaplicy Matki Boskiej Różańcowej

mienia obrazu i aniołków w partii zwieńczenia. Natomiast po bokach ołtarza ustawione są dwie drewniane, złożone figury świętych – ten z prawej trzyma gałązkę laurową (il. 183), a ten z lewej księgę otwartą na słowach Ewangelii św. Łukasza. Obie figury mają typowe dla stylu Rojowskiego w tym czasie, bardzo uwysmuklone proporcje i małe głowy. Ustawione są w łagodnym, miękkim ruchu, a twarze mają ponadczasowy, melancholijny wyraz. Pod względem stylu doskonale odpowiadają współczesnym im figurom aniołów w kaplicy różańcowej w kościele dominikanów w Krakowie.

Ołtarze w kaplicy Różańcowej w kościele dominikanów w Krakowie

W literaturze przedmiotu uznano, że ołtarze w kaplicy różańcowej przy kościele dominikanów w Krakowie są dziełem warsztatu uprzednio pracującego w Starej Wsi¹²⁸. Błędnie jednak przypisywano te dwa zespoły rzeźbiarskie warsztatowi śląsko-częstochowskiemu. Jak wiadomo, wystrój świątyni starowiejskiej należy łączyć z Wojciechem Rojowskim – on także zrealizował ołtarze u krakowskich dominikanów. W archiwum dominikanów zachowała się informacja zanotowana w księdze wydatków pod datą 30 listopada 1765 r. o wypłaceniu Rojowskiemu należności za prace przy ołtarzu św. Wincentego Ferreriusza. Po raz pierwszy opublikował ją Robert Świętochowski już w 1980 r. w aneksie artykułu pod tytułem *Dwaj rzeźbiarze dominikańscy*¹²⁹. Na tego autora powołują się także Jacek Gajewski¹³⁰ i Jan Samek¹³¹, ogólnikowo tylko wspominając o pewnych pracach Rojowskiego dla krakowskich dominikanów. Na szerszą skalę rzeźbami tego artysty w kaplicy różańcowej zajęła się dopiero Elżbieta Jackiewicz w pracy na temat naśladownictw ołtarza jasnogórskiego¹³². Autorka zaliczyła ołtarz główny w kaplicy przy kościele dominikanów do trzeciego typu nawiązań do nastawy częstochowskiej, charakteryzującego się przejęciem pojedynczych elementów rzeźbiarskich pierwowzoru, w tym wypadku glorii z Trójcą Świętą. Jak wynika z tekstu, badaczka częściowo poznała archiwalia dominikańskie i całość wystroju rzeźbiarskiego kaplicy różańcowej przypisała Wojciechowi Rojowskiemu, opierając się nie tylko na zapisie opublikowanym przez Świętochowskiego, ale dokonując także analizy porównawczej z innymi dziełami tego rzeźbiarza, głównie ze Starej Wsi, Skalki i Miechowa¹³³.

¹²⁸ Starachowicz 1970: 37–39; KZSP, t. 4, cz. 2, 1, 1971: 129.

¹²⁹ Świętochowski 1980: 105, aneks 17.

¹³⁰ Gajewski 1985: 403; przyp. 24.

¹³¹ Samek 1988: 520.

¹³² Jackiewicz 1995: 370 i 392–394.

¹³³ *Ibidem*: 393 i 394.



185. Kraków, kościół dominikanów. Rzeźba Trójcy Świętej w ołtarzu głównym w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wyk. W. Rojowski (atryb.)

W kaplicy (il. 184) znajdują się trzy ołtarze zbudowane około roku 1768: główny pod wezwaniem Matki Boskiej Różańcowej, umieszczony we wschodnim ramieniu krzyża pełniącym rolę prezbiterium oraz dwa boczne, ustawione po obu stronach wejścia do tegoż prezbiterium – z prawej Jezusa Miłosiernego i z lewej św. Wincentego Ferreriusza. Ołtarze te stanęły na miejscu wcześniejszych, noszących takie same wezwania, które odnotowuje inwentarz z 1753 r.¹³⁴ Dzisiejszy wystrój kaplicy powstał około 1768 r. z fundacji Romana Sierakowskiego¹³⁵. Pracami kierował o. Józef Fabiani – promotor Bractwa Różańcowego, który zmarł we wrześniu 1768 r. „zostawivszy te ołtarze co do rzeźby i ozdób niedokończone”¹³⁶. Jego następcą został o. Krzysztof Skrzyński, który „dokończył powyższe ołtarze”¹³⁷. Zabytki te w niena-

ruszonym stanie przetrwały tragiczny pożar kościoła w 1850 r. Niestety, prawdopodobnie w XIX w. znacznej zmianie uległ ołtarz główny kaplicy. Na podstawie inwentarza spisane go w 1820 r. wiadomo że: „Znajduje się także przy rzeczonych kolumnach obok ołtarza czterech Aniołów, wysokości ludzkiej, z gipsu białego wyrobionych i różne insygnia trzymających”¹³⁸. Obecnie po bokach tego ołtarza ustawione są figury papieży: Piusa V i Benedykta IX, umieszczone tu po usunięciu figur aniołów w latach 80. XIX w. na polecenie o. Mariana Pavoniego¹³⁹. Nie wiadomo, jaki los spotkał cztery figury aniołów z insygniami.

Na podstawie wymienionych powyżej informacji popartych zapisami archiwalnymi można stwierdzić, że do 1768 r. powstała struktura architektoniczna tych trzech ołtarzy oraz większość dekoracji rzeźbiarskich, natomiast po tej dacie trwały jeszcze prace wykończeniowe. Wspomniana już wzmianka dotycząca prac Wojciecha Rojowskiego dla kaplicy różańcowej z 30 listopada 1765 r. brzmi następująco: „Na strukturę mozaikową ołtarza św. Wincentego przykładając się Konwent, dało się panu Rojowskiemu 150 zł”¹⁴⁰. Informację tę potwierdza inna, zanotowana pod datą 8 czerwca 1769 r. o następującej treści: „Centurya

¹³⁴ Aneks 6.

¹³⁵ Roman Sierakowski był bratem Wacława Hieronima, biskupa przemyskiego i późniejszego arcybiskupa lwowskiego – fundatora wyposażenia rzeźbiarskiego kościoła paulinów w Starej Wsi. Magdalena Starachowicz uznała, że związki rodzinne miały wpływ na sprowadzenie do Krakowa warsztatu starowiejskiego (Starachowicz 1970: 39). Trzeba tu dodać, że kaplica różańcowa stała się prawie mauzoleum rodowym Sierakowskich, bowiem spoczęły tu zwłoki Wacława Hieronima (zm. 1780), Romana (zm. 1789) i jego żony Teresy (zm. 1791).

¹³⁶ Aneks 37.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Aneks 6.

¹³⁹ Borowiejska-Birkenmajerowa 1985: 33; Paździor 1990: 79.

¹⁴⁰ Aneks 37.



186. Kraków, kościół dominikanów. Ołtarz Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wyk. W. Rojowski (atryb.)

bez składki pro Anima Constantiae Rojowska qua suscepta erat in vim laboris Mariti sui circa Altare S. Wincentii Ferreri¹⁴¹. W archiwum dominikanów nie udało się znaleźć żadnych wzmianek na temat prac Rojowskiego przy dwóch pozostałych ołtarzach w kaplicy różańcowej, niemniej analiza stylu również wskazuje na warsztat tego rzeźbiarza.

Ołtarz główny w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej składa się z wysokiej części cokołowej, do której z przodu dostawiona jest mensa w kształcie sarkofagu, zaś po bokach piedestały dziś z figurami papieży, pierwotnie czterema aniołami trzymającymi atrybuty. Na cokole znajdują się ukośnie ustawione piedestały stanowiące podstawy dla zewnętrznych kolumn i wewnętrznych filarów, również ustawionych ukośnie i ujmujących pole środkowe z obrazem Matki Boskiej Różańcowej. Podpory podtrzymują belkowanie z fragmentami przerwanego przyczółka odcinkowego. Część środkowa nastawy na wysokości belkowania kształtem przypomina trapez o zakłębniętych bokach, od góry zamknięty niemal płaskim łukiem przechodzącym w woluty. Całość wieńczy rozbu-



187. Kraków, kościół dominikanów. Zwieńczenie ołtarza Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wyk. W. Rojowski (atryb.)

wana grupa figuralna przedstawiająca Trójcę Świętą wśród postaci aniołów (il. 185) i chmur na tle promienistej glorii. Pilastry opinające filary i zwieńczenie zdobią ornamenty rocaille'owe przeplecione z kwiatówkami. Dodatkową dekorację ołtarza stanowią umieszczone na ścianie po bokach nastawy stiukowe kotary podtrzymywane przez postacie aniołków. Struktura architektoniczna ołtarza wykonana jest z czarnego marmuru, kolumny marmoryzowane, rzeźba figuralna stiukowa, zaś wszystkie ornamenty snycerskie i drewniane promienie glorii zostały wyłożone.

Kompozycje obu bliźniaczych ołtarzy bocznych – Chrystusa z prawej (il. 186) i św. Wincentego z lewej, są przetworzeniem i uproszczeniem ołtarza głównego. Zmianie uległa kolejność ustawienia podpór – w ołtarzach tych wewnątrz stoją kolumny, zaś na zewnątrz filary opięte pilastrami. Z kolei zwieńczenia zostały zredukowane do przerwanego w partii środkowej gzymsu wspartego na kolumnach i filarach, natomiast trapezoidalna powierzchnia w centrum, niewielkich rozmiarów w ołtarzu głównym, tutaj została znacznie powiększona i wypełniona grupami figuralnymi na tle chmur, które wchodzą w pole środkowe nastawy. W lewym ołtarzu jest to przedstawienie monogramu św. Wincentego podtrzymywanego przez anioła, zaś w ołtarzu prawym figura św. Wojciecha w otoczeniu postaci anielskich (il. 187). Po bokach obu ołtarzy na ukośnie dostawionych piedestałach stoją naturalnej wysokości figury aniołów trzymające: w prawym włócznię (il. 188) i Veraicon, zaś w lewym ołtarzu karty z tekstem (il. 189). Anioły te jedną stopę wspierają na obłoku, odziane są w szaty odsłaniające ramiona i niektóre partie nóg, mają skrzydła

¹⁴¹ Aneks 37.



188. Kraków, kościół dominikanów. Rzeźba anioła w ołtarzu Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wyk. W. Rojowski (atryb.)



189. Kraków, kościół dominikanów. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Wincentego Ferreriusza w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, wyk. W. Rojowski

z wyraźnie zaznaczoną strukturą piór, małe głowy i włosy ułożone w pasma, z których jedno jest dłuższe i łagodnie opada na ramię. Elementy architektoniczne tych ołtarzy są marmoryzowane z wyjątkiem gzymsów wykonanych z czarnego marmuru, rzeźby są stiukowe zaś ornamenty złożone.

Już na podstawie tych lapidarnych opisów można zauważyć, że trzy ołtarze w kaplicy różańcowej stanowią jednolity zespół, zaprojektowany zapewne przez jedną osobę. Artysta wykorzystał tu ten sam zespół elementów komponując go na dwa różne sposoby. Oczywiście najbardziej urozmaicona jest struktura ołtarza głównego, stanowiącego oprawę obrazu Matki Boskiej Różańcowej i niewątpliwie najważniejszy ideowo i formalnie element wystroju kaplicy. Dotyczy to szczególnie rozbudowanej partii zwieńczenia, draperii ujmującej po bokach nastawę oraz części rzeźbiarskiej, na którą pierwotnie składały się oka-

załe figury aniołów. Ołtarze boczne, nieco mniejsze, mają skromniej choć znacznie ciekawiej niż w ołtarzu głównym rozwiązane zwieńczenia, które dzięki rzeźbie wykraczającej poza ich przestrzeń łączą się w jedną całość z polem środkowym nastawy. Na zasadzie kulisowości zaplanowano rozmieszczenie tych ołtarzy we wnętrzu kaplicy. Ołtarze boczne stanowią jakby kulisy ołtarza głównego umieszczonego w pewnej odległości od nich, większego i mającego znacznie bardziej urozmaiconą strukturę. Projektant wystroju, którym przypuszczalnie był Rojowski, doskonale zaaranżował to niewielkie wnętrze, dopasowując elementy wystroju do zastanej przestrzeni architektonicznej. Pozostaje tylko żałować, że nie zachowały się pierwotne rzeźby aniołów w ołtarzu głównym, będące zapewne swego rodzaju „autoplgiatem” rzeźb Rojowskiego w wykonanym kilka lat wcześniej ołtarzu głównym w kościele paulinów na Skałce (il. 179) oraz



190. Jedrzejów, kościół cystersów. Konfesja bł. Wincentego Kadłubka, wyk. W. Rojowski (atryb.)

w ołtarzu w kaplicy Żałuskiego (il. 170). Porównując zwieńczenie ołtarza głównego w kaplicy u dominikanów ze zwieńczeniem ołtarza wielkiego w Starej Wsi widać, że artysta wykorzystał tu ten sam układ kompozycyjny, a także schemat ikonograficzny, w ołtarzu krakowskim nieco go tylko upraszczając. Także struktura ołtarzy dominikańskich, sposób konfiguracji i proporcje poszczególnych elementów, wykazują wiele cech wspólnych z ołtarzami bocznymi w Starej Wsi.

Nagrobek bł. Wincentego Kadłubka w kościele cystersów w Jedrzejowie

Prawdopodobnie krótko po 1765 r. Rojowski wykonał kolejną pracę – nagrobek bł. Wincentego Kadłubka w kościele cystersów w Jedrzejowie. W literaturze przedmiotu wysunięto trzy różne propozycje autorstwa ołtarza bł. Wincentego: Morelowski za twórców konfesji uznał warsztat Korneckich, Przypkowski przypisał go warsztatowi Frączkiewicza, zaś Gajewski wysunął hipotezę autorstwa Wojciecha Rojowskiego. Ze względu na brak jakichkolwiek źródeł archiwalnych atrybucje poszczególnych badaczy opierają się jedynie na analizie formalnej¹⁴².

¹⁴² M. Morelowski w artykule z 1934 r. przyjął, że wyposażenie świątyni wykonali pod koniec XVIII w. bracia Jakub i Joachim Kornecki oraz ich nieznany z imienia ojciec. Tenże ojciec miałby także być autorem konfesji bł. Wincentego z około roku 1764. M. Morelowski zabytek ten uważa za „węzeł łączący grupę K[orneckich] z grupą krakowskich uczniów B. Fontany w Kielcach” (Morelowski 1930–1934: XL–XLI). Natomiast Piotr Przypkowski dowodził działalności w Jedrzejowie

Ołtarz bł. Wincentego Kadłubka (il. 190) znajduje się w kaplicy dobudowanej w latach 1733–1742 do środkowego przęsła północnej nawy bocznej. Ma strukturę niearchitektoniczną. Na mensie ołtarzowej ustawionej na trzystopniowym podium znajduje się srebrna trumienka z relikwiami bł. Wincentego otoczona przez cztery (po dwa z każdej strony), stiukowe figury klęczących aniołów, wskazujących w górę na jego obraz. Przestrzenność ołtarza podkreślają przerzucone po bokach i łączące go z przyściennymi filarkami fantazyjne drewniane łuki zbudowane z rocaille’ów.

Ołtarz ten powstał dopiero po roku 1765 i z całą pewnością nie było go jeszcze podczas obchodów beatyfikacyjnych, które odbyły się w tymże roku¹⁴³.

dwóch warsztatów. Pierwszy, częstochowsko-śląski, będący odlamem wcześniej pracującego na Jasnej Górze miał wykonać ołtarz główny i siedem bocznych, zaś drugi, związany z Krakowem i twórczością Antoniego Frączkiewicza był wykonawcą nagrobka bł. Wincentego oraz dekoracji organów (Przypkowski 1971). Również Elżbieta Jackiewicz, która zajęła się ołtarzem głównym w Jedrzejowie jako jedną z najwerniejszych kopii ołtarza jasnogórskiego, widzi tu skrzyżowanie wpływów dwóch warsztatów – śląskiego i krakowskiego, związanego z osobą Antoniego Frączkiewicza (Jackiewicz 1995: 381). Natomiast Jacek Gajewski w artykule z 1985 r. dostrzegł w Jedrzejowie ślady działalności warsztatu związanego z Wojciechem Rojowskim i przypisał mu odmienny stylowo od pozostałych rzeźb z kościoła cystersów nagrobek bł. Wincentego Kadłubka (Gajewski 1985: 403).

¹⁴³ Ten tymczasowy ołtarz po zbudowaniu nowej konfesji posłużył zapewne jako jej ozdoba, o czym może świadczyć wzmianka w książce Szymkiewicza: „Dawniej bowiem obraz Błog. Wincentego, nakryty baldachimem z ponsowego aksamitu, był podtrzymywany przez czterech aniołów, dziś obraz opiera się na samym ołtarzu, tak iż sobą zakrywa aniołów

Natomiast jeżeli chodzi o autora nagrobka, to idąc za Gajewskim można stwierdzić, że był nim Wojciech Rojowski. Zarówno materiał i sposób wykonania figur, ich proporcje, jak i maniera kształtowania drapeirii i cechy fizjonomii wskazują na tego rzeźbiarza. Postacie aniołów, bardzo wysmukłe o stosunkowo małych głowach, odpowiadają stylowi czterech aniołów w ołtarzu głównym kościoła na Skałce w Krakowie, wykonanych przez Rojowskiego w 1763 r.

Popiersie Mikołaja Kopernika w kościele św. Janów w Toruniu

Popiersie Mikołaja Kopernika w Toruniu (il. 191–192) jest jedynym znanym sygnowanym dziełem Wojciecha Rojowskiego. Rzeźbiarz sygnował i datował popiersie na prawym boku: „W. Rojowski skulp. / Ano 1766 D 28. / Junii Cracovien”. Losy popiersia zostały dokładnie opracowane przez Halinę Załęską i opublikowane wraz z przytoczeniem zachowanych dokumentów źródłowych odnoszących się do jego historii¹⁴⁴. Autorka jednak niewiele uwagi poświęciła walorom artystycznym tej rzeźby, ograniczając się w zasadzie do następującej uwagi: „jest to typowy produkt krakowskiego cechowego mistrza sztuki rzeźbiarskiej Wojciecha Rojowskiego, który w swoim czasie należał zapewne do wybitniejszych lokalnych rzeźbiarzy, jeśli – a jest to o nim jedyna wiadomość – w 1758 r. czynny był przy wykonywaniu figur w głównym ołtarzu krakowskiego kościoła bernardynów”¹⁴⁵. Informacje podane przez Załęską nie do końca zgodne są z faktami, Rojowski bowiem nie należał do żadnego cechu, a źródła bernardyńskie nie są jedynymi, które odnoszą się do jego osoby.

Podobnie negatywną opinię na temat rzeźby Rojowskiego wyraził Stanisław Salomonowicz, który stwierdził, że jest ona pozbawiona charakteru monumentalnego, zaś Rojowskiego określił jako „drugorzędnego rzeźbiarza z Krakowa”¹⁴⁶. Również Mariusz Karpowicz pisze, że popiersie to jest surowe, sumaryczne, brylowate do skrajności, bezosobowe, bez wyrazu i nieudolne¹⁴⁷.

drugiej grupy, których dopiero obchodząc ołtarz wokół, zauważyć można” (Szymkiewicz 1898: 214 i 215). Na jej podstawie wiadomo, że pierwotnie obraz wieńczył baldachim utworzony z tkanin, a więc konstrukcja, o której wspominają opisy z 1765 r. Później zapewne uległa ona zniszczeniu i obraz ustawiono bezpośrednio na mensie, co obrazuje ilustracja zamieszczona przez Szymkiewicza (Szymkiewicz 1898: ilustracja na s. 83). W późniejszym czasie powrócono do pierwotnego stanu umieszczając obraz nad figurami aniołów.

¹⁴⁴ Załęska 1968: 71–101.

¹⁴⁵ *Ibidem*: 79.

¹⁴⁶ Salomonowicz 1982: 116.

¹⁴⁷ Karpowicz 1985: 127.



191. Toruń, kościół św. Janów. Popiersie Mikołaja Kopernika wyk. W. Rojowski



192. Toruń, kościół św. Janów. Na popiersiu Mikołaja Kopernika – sygnatura W. Rojowskiego

Na podstawie przekazów źródłowych wiemy, że fundator pomnika – Józef Aleksander Jabłonowski, który na wykonawcę popiersia wybrał Wojciecha Rojowskiego, jako wzór dostarczył rzeźbiarzowi ryciny rzeźb antycznych. Przypuszczalnie o wyborze Rojowskiego mógł zdecydować fakt, że był on już wcześniej zatrudniany przez Jabłonowskich, realizując mauzoleum Stanisława Wincentego na Jasnej Górze. Rada miasta Torunia zdecydowała się na ustawienie pomnika na Rynku Staromiejskim niecierpliwie oczekując przywiezienia monumentu. Przedstawiciele rady spotkało jednak wielkie rozczarowanie, spodziewali

się bowiem okazałego pomnika, tymczasem otrzymali niewielkie popiersie na postumencie. Fundacji Jabłonowskiego nie wystawiono na widok publiczny, a decyzję swą rada uzasadniła dopiero w 1783 r. następującym wyjaśnieniem: „Był on jednak tak zły (z samego tylko krakowskiego kamienia), popiersie Kopernika tak bez kunsztu i gustu wykonane oraz napis tak dziwaczny, że rada miasta Torunia nie uważała za stosowne wystawić go na widok publiczny. Jest on przechowywany na ratuszu w drewnianym przepierzeniu”¹⁴⁸. Później zainteresowała się nim Izabela Czartoryska, chcąc popiersie astronoma pozyskać do swej kolekcji. Wzbudził on także zainteresowanie króla Stanisława Augusta, dla którego wykonano opis popiersia i nieznaną dziś rysunek. Pomnik jednak nadal pozostawał w podziemiach ratusza. Dopiero przed 1812 r. dzięki staraniom Stanisława Staszica, lub – jak twierdzi Karpowicz – na żądanie generała Zajączka¹⁴⁹, pomnik Kopernika dłuta Rojowskiego został przeniesiony do kościoła św. Janów w Toruniu i ustawiony w kaplicy Aniołów Stróżów przy renesansowym epitafium tegoż uczzonego, gdzie pomnik pozostaje do dziś.

Składa się on z ustawionego frontalnie popiersia astronoma wysokości 87 cm, wykonanego z białawego marmuru, umieszczonego na rozszerzającej się ku dołowi podstawie z czarnego, żyłkowego marmuru, wspartej na wysokim (około 145 cm) czworokątnym postumencie z tegoż materiału. Popiersie Kopernika ukazane jest frontalnie, zaś niewielka głowa uniesiona nieco do góry. Włosy sięgają szyi, krótką grzywką zachodzą na czoło, a po bokach układają się w cztery schematyczne loki. Oczy są głęboko osadzone z wyraźnie zaznaczoną żrenicą i tęczęwką. Regularne łuki brwiowe łączą się z niewielkim nosem. Usta są małe, zaś kości policzkowe i broda odstające. Na czołe i w kącikach oczu widoczne są zmarszczki. Odśrognięta szyja ma wyraźnie zaznaczone umięśnienie. Na spodnią szatę, której fragment widoczny jest na pierśsiach, narzucone jest luźne wierzchnie nakrycie ułożone na wzór antycznej togi o płtykich, ostro ciętych fałdach. Po prawej stronie popiersia widnieje sygnatura rzeźbiarza. Natomiast na przedniej ścianie prostokątnego postumentu wyryta jest inskrypcja fundacyjna w języku łacińskim. W rzeźbie tej dostrzegamy schematyzm, uproszczenie rysów twarzy, pewną surowość i sumaryczne ujęcie postaci. Widac też nieudolność artysty, który niezbyt dobrze radził sobie z marmurem. Na lewym policzku Kopernika widnieje przechodząca aż do nosa rysa zalepiona zaprawą, która powstała prawdopodobnie podczas obróbki kamienia, a artysta nie chcąc spisywać swej rzeźby na straty, zaretusował ją tak aby przypominała natu-

ralne żyłkowanie. Nie wydaje się jednak, aby tak negatywna ocena wartości artystycznych tego popiersia była do końca słuszna. Jak wiadomo, książe Jabłonowski – fundator rzeźby dostarczył Rojowskiemu ryciny antycznych posągów, na wzór których artysta miał wykonać wizerunek Kopernika jako filozofa. Tak więc stylem i wyrazem artystycznym odpowiada on klasycznym ujęciom popiersi starożytnych, gdyż na tym właśnie zależało fundatorowi. W twórczości Rojowskiego popiersie to jest najbliższe wykonanemu w płaskorzeźbie przedstawieniu Stanisława Wincenego Jabłonowskiego z jego nagrobka na Jasnej Górze. Podobny jest sumaryczny układ draperii, ogólny wyraz twarzy, sposób modelowania włosów. Trudno w wypadku tych dwóch wizerunków mówić o rokoku, bowiem zdecydowanie przeważają w nich cechy klasycyzmu.

Ołtarze w kościele karmelitów na Piasku

Kolejną chronologicznie pracą W. Rojowskiego jest ołtarz proroka Eliasza w kościele karmelitów na Piasku, na wykonanie którego zachował się szczegółowy kontrakt z rzeźbiarzem z 28 stycznia 1767 r.¹⁵⁰ Zawarty został pomiędzy karmelitami a „Jegomością Panem Wojciechem Rojowskim magistrem kunsztu sznycerskiego, i sławetnym Panem Krzysztofem Łagowskim mieszczańinem krakowskim, magistrem kunsztu stolarskiego na wykonanie nowego ołtarza proroka Eliasza według abrysu od Imci Pana Wojciecha Rojowskiego podanego”¹⁵¹. Umowa ta, podobnie jak umowy zachowane w archiwach bernardynów i paulinów, zawiera własnoręczny podpis Rojowskiego. Niestety, ołtarz wykonany przez Rojowskiego i Łagowskiego był jednym z tych, które zostały zniszczone podczas niefortunnej restauracji kościoła. W jego miejscu stanął ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP. Znany jest na szczęście jego opis inwentarzowy: „na froncie figury dwóch Śś. Zakonu, za niemi cztery filary okrągłe z kapitelami i gzymsami z boku sztukaterią snycerską ozdobione; pomiędzy filarami nad mensą w ramach drewnianych obraz Ś. Eliasza [...]. Nad gzymsami wznosi się czterech aniołów, a w środku Opatrzność w promieniach; cały ołtarz z drzewa bez żadnych ozdób złożonych jest w kolorze naturalnym surowego drzewa”¹⁵². Ciekawy opis tego ołtarza znajduje się także w książce J. Rogalskiego: „Ołtarz ten zostający dotąd w takim stanie surowym, w jakim z pod dłuta snycerza wyszedł, lubo dawność jego jest aż nadto widoczną, ma stojące obok dwóch słupów z każdej

¹⁴⁸ Załęska 1968: 96, przyp. 23.

¹⁴⁹ Karpowicz 1985: 127.

¹⁵⁰ Aneks 38.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Aneks 38.



193. Kraków, kościół karmelitów na Piasku.
Ołtarz Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)

strony figury Śś. Osób (podobno Ś. Jana Chrzciciela i Ś. Augustyna) naturalnej wielkości i niepospolitej roboty¹⁵³. Czy słuszna jest ocena Rogalskiego? Tego stwierdzić właściwie już się nie da. Z pewnością ołtarz ten musiał wywrzeć na autorze szczególne wrażenie, skoro poświęcił mu tak znaczący opis, podczas gdy inne ołtarze tylko wymienia. Warto także w tym momencie zwrócić uwagę na opis ołtarza św. Marii Magdaleny de Pazzi, także pióra Rogalskiego: „Ołtarz ten z dwiema figurami, osoby Świętych Karmelitów wyobrażającymi, jest tegoż samego dłuta, co ołtarz Ś. Eliasza – i znajduje się dotąd również w stanie surowym¹⁵⁴. Ołtarz ten także nie istnieje, a jego opis inwentarzowy jest następujący: „Ołtarz ten cały drewniany, koloru orzechowego, bez żadnych ozdób złoconych, ma na froncie statuy Śś. Zakonu, za temi cztery filary okrągłe z ozdobami snycerskimi po bokach, u szczytu, na gzymsach czterech aniołów, a między

temi w środku serce w obłokach i promieniach a nad tem gzyms ostatni zakończy szczyt ołtarza”¹⁵⁵.

Na podstawie przytoczonych opisów źródłowych można wysnuć następujące wnioski dotyczące twórczości W. Rojowskiego. Dwa ołtarze karmelitańskie – proroka Eliasza i św. Marii Magdaleny de Pazzi – z całą pewnością były dziełem Rojowskiego w elementach snycerskich, zaś część stolarską wykonał Krzysztof Łagowski, ale według „abrysu” podanego przez Rojowskiego. Był więc Rojowski nie tylko współwykonawcą, ale przede wszystkim projektantem tych ołtarzy. Bardzo ciekawa była ich kolorystyka, zbliżona do barwy naturalnego drewna. Podobną kolorystykę (kolor drewna, tym razem pokryty bardzo cienką i przejrzystą warstwą złocenia) widać w przypadku ołtarzy w kościele Bożego Ciała.

Z warsztatem Rojowskiego można związać dwa ołtarze w kaplicach u wejścia do prezbiterium – ołtarza Jezusa Ukrzyżowanego (obecnie św. Judy Tadeusza, il. 193), i ołtarza św. Antoniego (lub też św.św. Piotra i Pawła). Są to ołtarze jednokondygnacyjne z kolumnami umieszczonymi na podwójnych postumentach i ukośnie ustawionymi na tle opilastrowanych filarów, podtrzymującymi belkowanie i wolutowe odcinki przerwanego przyczółka. W zwieńczeniu znajdują się glorie promieniste na tle pola zamkniętego falującym gzymsem. Po wewnętrznej stronie kolumn, na konsolach, ustawione są niemal naturalnej wielkości posągi świętych, zaś na fragmentach przyczółków spoczywają postacie aniołów. Tak więc sama struktura ołtarzy jest bardzo charakterystyczna dla twórczości Rojowskiego, zbliżona między innymi do ołtarza św. Pawła Pustelnika w Starej Wsi (il. 153). Także ornamentyka ołtarzy karmelitańskich zdaje się wskazywać na autorstwo Rojowskiego. Składają się na nią kartusze utworzone z płomienistych rocaille’ów ozdobionych kwiatkami, karbowana wstążka, różyczki przypominające fontanowski pączkujący akant splecione z gałązkami swobodnie zwisającymi na tle pilastrów do połowy ich wysokości, a także charakterystyczne rocaille’owe obramienia płycin postumentów. Zespół rzeźb figuralnych w tych ołtarzach tworzą: w ołtarzu Ukrzyżowania posągi św.św. Weroniki z chustą i Longina z włócznią (il. 194), zaś w ołtarzu św. Antoniego – św. Florian z dzbanem wody i płonącym budynkiem oraz Jerzy w zbroi. Całości dopełniają anioły i główki anielskie w zwieńczeniach.

Pierwotna kolorystyka tych ołtarzy była nieco inna niż obecna, mianowicie kolumny i wszystkie ornamenty były złoczone, zaś ściana retabulum była malowana na zielono. Trudno powiedzieć, jak pierwotnie wyglądały posągi świętych. Następujący opis ołtarza św.św. Piotra i Pawła znajduje się u Jana Rogalskiego: „Na ołtarzu tym stoją po bokach dwie figury drewnia-

¹⁵³ Rogalski 1863: 129 (aneks 27).

¹⁵⁴ *Ibidem*: 131 (aneks 27).

¹⁵⁵ Aneks 27.



194. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba św. Longina w oltarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)

ne i brązowane (podobno S. Floryana i S. Jerzego po rycersku ubranych) niezłego dłuta¹⁵⁶. Na podstawie tego opisu można przypuszczać, że obecna polichromia tych figur jest wtórna. Wpływa ona negatywnie na odbiór rzeźb, jest zbyt jaskrawa i naturalistyczna, chciałoby się powiedzieć, że wręcz „hiszpańska” zwa-



195. Sandomierz, katedra. Rzeźba anioła w oltarzu w kaplicy mansjonarskiej, wyk. W. Rojowski

żywszy na hiszpańskiego przeora klasztoru w latach 30., a więc w czasie, w którym najprawdopodobniej dokonano przemalowań. Na tle znanej twórczości Rojowskiego rzeźby tych dwóch oltarzy w kościele na Piasku nie wypadają zbyt dobrze i uznać je można w dużej mierze za dzieła jego współpracowników.

Dekoracja oltarza w kaplicy mansjonarskiej w kolegiacie sandomierskiej

Zaraz po zakończeniu prac dla kościoła karmelitów Rojowski otrzymał prestiżowe zlecenie na wykonanie „wszystkich sztukaterii” do oltarza Najświętszego Sakramentu w kaplicy mansjonarskiej w kolegiacie sandomierskiej. Umowę podpisano 26 maja 1767 r., a Rojowski został w niej określony jako „sztukaterii snyerskiej magister”. Pracę tę zrealizował ze swym zięciem Wojciechem Kwapińskim, który zobowiązał się dokończyć oltarz w razie śmierci swego teścia¹⁵⁷. Części architektoniczne są dziełem kamieniarzy z Czernej, a w 1767 r. oltarz sprowadzono do Sandomierza¹⁵⁸. Po bokach oltarza na wysuniętych kon-

¹⁵⁶ Rogalski 1863: 131.

¹⁵⁷ Makarewicz 1981: 259.

¹⁵⁸ KZSP, t. 3, z. 11, 1962: 58–59.

solach zwieńczonych wolutowymi spływami umieszczone są figury dwóch aniołów (il. 195) wykonane z drewna, polichromowane i złożone.

Współpraca Rojowskiego z kamieniarzami z Czernej, między innymi z Tomaszem Góreckim, miała dość długą tradycję. Znane są ich wspólne realizacje ze Skalki, z kaplicy Jabłonowskiego na Jasnej Górze, z kościoła kamedułów na Bielanych, a kolejnym rezultatem jest ołtarz w kaplicy mansjonarskiej. Posągi aniołów na wolutach prezentują wszystkie cechy stylu charakterystycznego dla warsztatu Rojowskiego. Wyrazem artystycznym są one najbliższe aniołom z konfesji bł. Wincentego Kadłubka (il. 190). W obu przypadkach widać ten sam liryczny wyraz twarzy, układ włosów z jednym pasmem opadającym na odkryte ramię, dość masywną szyję i ręce, sposób rzeźbienia skrzydeł i szczegółowe opracowanie poszczególnych piór. Różnicę natomiast dostrzec można w układzie i modelunku draperii. Wynika ona z użycia innego materiału, którym w przypadku aniołów z Sandomierza jest drewno. Ich szaty dzięki temu przybierają bardziej urozmaicone i dynamiczne formy. Niestety, polichromia aniołów z Sandomierza nie wpływa zbyt dobrze na ich odbiór estetyczny, szczególnie złączenie szat w pewnym stopniu zaciera ich dynamizm i dosyć głębokie cięcia fałdów. Również dekoracja ornamentalna prezentuje repertuar motywów typowy dla Rojowskiego. Są to palmety i płomieniste rocaill'e, niekiedy układające się w dekoracyjne kartusze.

Ołtarz św. Krzyża w kościele kamedułów na Bielanych

W tym samym 1767 r., *nota bene* bardzo pracowitym dla Rojowskiego, rzeźbiarz podejmował kolejne prace dla kościoła kamedułów na Bielanych. 16 listopada 1767 r. podpisał umowę na wykonanie dekoracji ołtarza św. Krzyża (część druga tej umowy dotyczy poprawek w ołtarzu św. Sebastiana)¹⁵⁹. W tym czasie zapewne na stałe zaczął współpracę z zięciem, bowiem umowa ta jest podpisana także przez Kwapińskiego.

Nie zachowała się żadna umowa co do struktury architektonicznej ołtarza, ale jego podobieństwo do ołtarza św. Sebastiana (il. 166) pozwala stwierdzić, że jest to dzieło Tomasza Góreckiego wykonane według projektu Franciszka Placidiego. Rojowski zobowiązał się wykonać do ołtarza św. Krzyża dwie figury drewniane: Matki Boskiej (il. 196) i św. Jana Ewangelisty (il. 197), następnie ozdobić pilastry i ramy wokół rzeźby Chrystusa Ukrzyżowanego. W zwieńczeniu miał się znajdować Veraicon w obłokach i siedem aniołków wokoło, a także ponad pilastrami „dwóch aniołków wspianalszych” z insygniami Męki Pańskiej.

Figury asystujące oraz grupa z Veraiconem i aniołki w zwieńczeniu zostały istotnie przez Rojowskiego wykonane. Natomiast trudno stwierdzić, czy zaniechano realizacji ozdób ram i pilastrów, czy też zostały później usunięte. Słuszniejsza wydaje się jednak ta pierwsza możliwość. Ołtarz w kaplicy św. Krzyża w strukturze architektonicznej jest niemal dosłownym powtórzeniem ołtarza św. Sebastiana, z różnicą zwieńczenia, które w tym przypadku uzyskało postać glorii z główkami anielskimi oraz aniołem z przedstawieniem Veraiconu. Na odcinkach przerwanych przyczółka siedzą odziane w szaty anioły trzymające *arma Christi* – prawy włócznię, a lewy trzcinę z gąbką. Na postumentach po obu stronach retabulum umieszczone są figury asystencyjne dla znajdującego się w centrum ołtarza krucyfiksu – z prawej św. Jan, zaś z lewej Matka Boska. Obie wykonane są z drewna i pomalowane na biało. Schemat i ikonografię ołtarza bielańskiego Rojowski powtórzył później w ołtarzu Ukrzyżowania w Miechowie (il. 208).

Wystrój kościoła bożogrobców w Miechowie

Na koniec lat 60. przypada rozpoczęcie prac nad dekoracją kościoła bożogrobców w Miechowie (il. 198) – najokazalszym i w całości do dziś zachowanym dziełem Wojciecha Rojowskiego. Niestety, brak archiwaliów sprawia, że nie jest znany ani zakres podjętych przez Rojowskiego prac, ani kolejne etapy ich przebiegu¹⁶⁰. Jedynym zapisem źródłowym jest kazanie wygłoszone 20 maja 1771 r. w kościele w Miechowie przez księdza Laskiewicza z okazji przeniesienia „wielu łaskami słynącego” krucyfiksu z krużganków do nowej świątyni. Laskiewicz krótko opisując ołtarz Ukrzyżowania zaznaczył w przypisie, że „Ten ołtarz P. Jezusa, jako i wszystka w nowym Kościele sztukateria, jest dzieło P. Wojciecha Rojowskiego Polaka”¹⁶¹. Jest to prawdopodobnie jedyne zachowane źródło

¹⁵⁹ Aneks 33.

¹⁶⁰ Bogate niegdyś archiwum bożogrobców w Miechowie, uszczuplone nieco stratami spowodowanymi przez pożar klasztoru w 1732 r., zostało po kasacie zakonu w 1819 r. przetransportowane do Biblioteki Głównej w Warszawie. Później cały księgozbiór został wywieziony do Cesarskiej Biblioteki Publicznej w Petersburgu, gdzie przepadł w czasie ostatniej wojny. Księgi, które pozostały w Miechowie były zmagazynowane w pomieszczeniach przy krużgankach, gdzie częściowo spłonęły w 1839 r. Ocalałe resztki zbiorów umieszczono ostatecznie w skarbcu. Dziś znajdują się one w archiwum parafialnym w Miechowie (Pęckowski 1967: 362 i 363; Skrzyniarz 1999: 203–219). Autorka pragnie podziękować panu Ryszardowi Skrzyniarzowi za udostępnienie mikrofilmów, zawierających archiwalia miechowskie, znajdujących się w lubelskim Ośrodku Archiwów, Muzeów i Bibliotek Kościelnych.

¹⁶¹ Laskiewicz 1771.

odnoszące się do prac Rojowskiego w Miechowie. Po raz pierwszy wykorzystała je Zofia Boczkowska – autorka opracowania Miechowa w *Katalogu zabytków*¹⁶². We wcześniejszej literaturze o charakterze przede wszystkim historycznym i przewodnikowym, nazwisko naszego rzeźbiarza nie pojawia się, bowiem autorzy tych najstarszych opracowań nie znali kazania księdza Laskiewicza. Znaleźć w nich można jednak dość istotną wiadomość, że płaskorzeźbę Zmartwychwstania w ołtarzu głównym wykonał Mikołaj z Krakowa, przez Wiśniewskiego określony jako „snycerz krakowski”¹⁶³. Trudno dziś stwierdzić, na jakiej podstawie wspomniani autorzy podają tę informację, gdyż nie powołują się oni na żadne źródło archiwalne. O snycerzu Mikołaju nie wspomina natomiast Boczkowska, która większość prac w Miechowie wiąże z Wojciechem Rojowskim¹⁶⁴. Z kolei Zbigniew Pęckowski stwierdził, że: „Twórcą wielkiego ołtarza i prawdopodobnie dalszych sześciu – był snycerz krakowski Mikołaj, zaś dekoracje stiukowe, figuralne i ornamentalne w stylu rokoka wykonał Wojciech Rojowski”¹⁶⁵. Za autora całości miechowskiego wystroju jest uznawany Rojowski w bardziej ogólnych opracowaniach, by wspomnieć tu między innymi *Sztukę polską XVIII wieku* M. Karpowicza¹⁶⁶, *Sztukę ziemi krakowskiej* T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego¹⁶⁷, czy krótkie opracowanie sylwetki Rojowskiego autorstwa J. Samka¹⁶⁸. Opinie wymienionych tu badaczy na temat rzeźb w Miechowie są raczej negatywne. Karpowicz uważa, że o ile ogólne wrażenie jest imponujące, o tyle szczegółowa analiza rzeźb ukazuje ich „szablonowość, łatwinę i zdawkową charakterystykę”¹⁶⁹. W zbliżony sposób określili wystrój miechowski Tadeusz Chrzanowski i Marian Kornecki. Kilka uwag na temat Miechowa wypowiada także Elżbieta Jackiewicz w artykule poświęconym naśladownictwom ołtarza jasnogórskiego. Autorka ołtarz główny w Miechowie zaliczyła do drugiego ich typu, charakteryzującego się przejściem wyłącznie struktury pierwowzoru¹⁷⁰. Uznała, że Rojowski wykonał projekt ołtarza głównego w Miechowie, zaś prace rzeźbiarskie są w większości dziełem jego warsztatu¹⁷¹. Beata Skrzydlewska powtórzyła za wcześniejszymi badaczami, że Rojowski jest twórcą

całej stiukowej dekoracji ornamentalnej i figuralnej świątyni, stwierdzając zarazem, że „Wystrój wnętrza zwraca uwagę konsekwentnie przemyślaną kompozycją, mimo że zbliżoną do siebie w czasie, to niejednolitą stylowo”¹⁷². Ostatnią pracą o wystroju kościoła jest dokumentacja prac konserwatorskich wnętrza kościoła bożogrobców, opracowana przez Pawła Pencakowskiego¹⁷³. Uznaje on Rojowskiego za głównego autora wszystkich ołtarzy, poza dwoma w nawach bocznych, a także stwierdza, że rzeźbiarz ten miał wpływ na określenie charakteru całego wnętrza. Pencakowski wskazuje także na udział w pracach dekoracyjnych snycerza krakowskiego Mikołaja, którego zakresu prac nie udało się jak dotąd ustalić¹⁷⁴.

Po zapoznaniu się z dotychczasowym stanem badań widać, że wyposażenie rzeźbiarskie wnętrza kościoła bożogrobców, choć bardzo bogate i kompletne, nie doczekało się jeszcze osobnej monografii. Jak się wydaje, jest to jeden z najpóźniejszych na terenie Małopolski całościowych rokokowych wystrojów wnętrz i niewątpliwie jeden z najbardziej okazałych. Dziwi trochę fakt, że nie wzbudzał zbyt dużego zainteresowania wśród badaczy. Kwestie, które zostaną podjęte w niniejszej pracy, to przede wszystkim próba sprecyzowania czasu powstania osiemnastowiecznego wystroju kościoła, określenie zakresu prac podjętych przez Rojowskiego i jego warsztat oraz nieznanego bliżej snycerza Mikołaja. Istotną rzeczą będzie w przypadku Miechowa przeprowadzenie analizy stylu poszczególnych rzeźb, której brakuje w dotychczasowej literaturze, a także próba skonfrontowania dzieł z kościoła bożogrobców z wcześniejszą twórczością Rojowskiego.

Kościół parafialny pod wezwaniem Grobu Chrystusa i św. Jakuba Apostoła Młodszego w Miechowie do roku 1818 należał do zakonu kanoników regularnych Stróżów Grobu Chrystusa, zwanych też w Polsce miechowitami lub bożogrobcami (kasata zakonu nastąpiła w roku 1818). W 1163 r. zakon ten został sprowadzony do Polski i osadzony w Miechowie przez Jakśę herbu Gryf. Dzięki przedsiębiorczości i umiejętnej polityce administracyjnej w krótkim czasie zdobyli uznanie społeczeństwa, regularnie pomnażając swe dobra i majątności. Dużą część dochodów bożogrobcy przeznaczali na urządzenie i dekorowanie swej świątyni, którą na skutek pożarów musieli kilkakrotnie w ciągu wieków odbudowywać i na nowo wyposażać¹⁷⁵. Największe straty poniósł kościół miechowski podczas wielkiego pożaru w poniedziałek wielkanocny 19 kwietnia 1745 r. Ogień strawił przede wszystkim jego dawne, przez wieki gromadzone

¹⁶² KZSP, t. 1, z. 8, 1953: 22 i 23.

¹⁶³ *Słownik geograficzny*, t. 6, 1885: 323; Navarra 1912: 274; Wiśniewski 1917: 116.

¹⁶⁴ KZSP, t. 1, z. 8, 1953: 22 i 23.

¹⁶⁵ Pęckowski 1967: 270 i 423, przyp. 228 i 229.

¹⁶⁶ Karpowicz 1985: 126–127.

¹⁶⁷ Chrzanowski, Kornecki 1982: 387.

¹⁶⁸ Samek 1988: 520.

¹⁶⁹ Karpowicz 1985: 126.

¹⁷⁰ Jackiewicz 1995: 397–398 i 362.

¹⁷¹ *Ibidem*: 398.

¹⁷² Skrzydlewska 1999: 223 i 225.

¹⁷³ Pencakowski 1999.

¹⁷⁴ *Ibidem*: 6.

¹⁷⁵ Pęckowski 1967: 248–259; Skrzydlewska 1999: 221–223.

wyposażenie: złożone ołtarze, organy, stalle, nagrobki, liczne obrazy i rzeźby. Naruszeniu uległa także struktura architektoniczna budowli, runęła fasada, sklepienia, wypaliła się wieża¹⁷⁶. Zakres zniszczeń był tak olbrzymi, że kościół właściwie musiano odbudowywać niemal od podstaw. Na skutek licznych nieporozumień i braku funduszy rozpoczęcie prac przy odbudowie świątyni znacznie się przeciągało. Cały czas jednak, nawet podczas trwania sporów, zakonnicy w miarę dopływu funduszy gromadzili materiały i wykonywali podstawowe remonty. Odbudowę architektury świątyni ukończono dość szybko, bowiem już w roku 1764¹⁷⁷. Znacznie dłużej trwało wyposażanie wnętrza. Można przypuścić, że prace we wnętrzu świątyni rozpoczęto wkrótce po wzniesieniu murów, prawdopodobnie około roku 1765. W 1771 r. przeniesiono późnogotycki krucyfiks z prowizorycznego ołtarza w krużganku do nowo wzniesionej i wyposażonej kaplicy po północnej stronie prezbiterium¹⁷⁸. Jak wiadomo z przytoczonego wcześniej kazania ks. Laskiewicza, autorem nowego ołtarza Ukrzyżowania był Wojciech Rojowski. On też, zapewne jeszcze przed 1771 r. wykonał „wszystką w nowym kościele sztukaterię”, o czym wspomina Laskiewicz, nie określając jednak bliżej zakresu tychże prac. Chodzi tu prawdopodobnie o kartusze herbowe w nawie głównej, dekoracje sztukatorskie ścian, a być może również posągi w niszach w nawie głównej i bocznych. Dopiero w 1777 r. ukończono ambonę, a w 1781 r. ołtarz św.św. Piotra i Pawła, o czym wiadomo na podstawie „wyblakłych papierów, znalezionych w puszkach w czasie restauracji w 1882 r.”¹⁷⁹. Trudno natomiast określić daty powstania pozostałych siedmiu ołtarzy bocznych i ołtarza głównego. Przypuszczalnie wykonano je dopiero po roku 1771, a prace prawdopodobnie trwały do początku lat 80. W 1782 r. lub nieco później powstało stiukowe obramienie portalu w nawie południowej z przedstawieniem Przemienienia Pańskiego i portretem epitafijnym Floriana Bujdeckiego. W 1787 r. wykonano podobne obramienie portalu w nawie północnej, tym razem z przedstawieniem Matki Boskiej Łaskawej i epitafium Mateusza Bujdeckiego (według napisu epitafijnego). Dopiero 15 lipca 1802 r. odbyła się uroczysta konsekracja kościoła oraz trzech ołtarzy: głównego pod wezwaniem Zmartwychwstania Pańskiego oraz bocznych: Matki Boskiej i św. Jakuba Apostoła. 15 lipca 1804 r. poświęcono pozostałe ołtarze. Te dwie kolejne konsekracje ukoronowały wieloletnie dzieło odbudowy i wyposażania

kościół w Miechowie. W takiej formie jest on zachowany do dziś¹⁸⁰.

Na podstawie przytoczonych faktów można przypuścić, że wystrój rzeźbiarski świątyni wykonano w latach 1765–1787. Rojowski był czynny w Miechowie od początku prowadzenia prac, mniej więcej od roku 1768, aż do ich ukończenia w latach 80. Ponieważ nie jest znana data jego śmierci, nie można jednoznacznie stwierdzić, czy pracami w Miechowie do końca kierował osobiście sam mistrz, czy też ukończył je jego warsztat, być może kierowany już przez jego zięcia. Jak dotąd najpóźniejszą udokumentowaną pracą Rojowskiego jest ołtarz św. Barbary na Skalce z 1782 r. Tak więc koniec lat 60., całe ósme dziesięciolecie i przynajmniej początek lat 80. Rojowski poświęcił realizacji bogatego wystroju rzeźbiarskiego kościoła w Miechowie. Dodatkowym tego potwierdzeniem jest fakt, że w tym czasie, szczególnie w latach 70. Rojowski był bardzo rzadko notowany w Krakowie. O ile od roku 1748 do około 1768 r. można udokumentować jego bardzo liczne kolejne prace w Krakowie, o tyle po tej dacie, aż do roku 1782, wiadomo tylko o jednym jego krakowskim dziele, mianowicie dekoracji snycerskiej nowej zakrystii w kościele franciszkanów z 1778 r. Tak więc z dużym prawdopodobieństwem można przypuścić, że przez te kilkanaście lat Rojowski pracował w Miechowie. Prawdopodobnie do roku 1768 w kościele bożogrobców trwały prace wykończeniowe. Już pewnie w tym czasie Rojowski, który kończył właśnie prace dla kamedułów na Bielanych, katedry sandomierskiej i krakowskich karmelitów, był w Miechowie w celu wykonania projektów poszczególnych ołtarzy i całości wyposażenia wnętrza, aby od roku 1768 na dobre rozpocząć prace. Koncepcja całości wyszła pewnie właśnie od Rojowskiego, natomiast wykonaniem projektów zajął się w ogromnej części jego warsztat, do którego prawdopodobnie należał także ów snycerz Mikołaj. Realizacja wyposażenia kościoła w Miechowie dała Rojowskiemu największe pole do popisu, zastał bowiem on tutaj zupełnie puste i pozbawione dekoracji wnętrza, które mógł dowolnie, według własnej inicjatywy zaaranżować, uwzględniając zapewne tylko wskazania fundatorów dotyczące ikonografii i treści ideowych.

Chociaż obecną późnobarokową postać świątyni bożogrobców nadano w XVIII w., to jednak zachowano wówczas zarówno plan, jak i proporcje budowli gotyckiej, ze szczególnym uwzględnieniem jej wer-

¹⁷⁶ Pęckowski 1967: 259.

¹⁷⁷ Pęckowski 1967: 270. Kalendarium prac budowlanych podaje: Pencakowski 1999: 4.

¹⁷⁸ Laskiewicz 1771.

¹⁷⁹ Wiśniewski 1917: 115.

¹⁸⁰ W XIX w. miały miejsce trzy konserwacje (1835, 1882, 1889), o zakresie trudnym do sprecyzowania. Dalsze prace renowacyjne prowadzono już w XX w., nie wprowadziły one jednak dużych zmian w wyglądzie wnętrza kościoła, poza wielokrotnym pomalowaniem stiukowych rzeźb na białą i niewielką zmianą pierwotnej kolorystyki ołtarzy. Rozpoczęta w 1999 r. fachowa konserwacja wnętrza świątyni przywróciła jej XVIII-wieczny wygląd.

tykalizmu¹⁸¹. Można tu mówić o zastosowaniu tzw. modusu włoskiego modernizacji średniowiecznego kościoła¹⁸². Tak przeprowadzona restauracja świątyni, nadająca jej nową – aktualną szatę stylową, a zarazem zachowująca stare mury i strukturę przestrzenną, świadczyć może o swoistym szacunku do tradycji i dążeniu do zachowania „starożytnej” budowli¹⁸³.

Architektura ta otrzymała dekorację sztukatorską i snycerską typowo rokokową, na którą składają się: sześć stiukowych kartuszy herbowych nad arkadami w nawie głównej, dwa portale epitafijne Buydeckich w nawach bocznych, sześć snycerskich balkoników z kratami w prezbiterium oraz szereg zacheuszy. Najefektowniejszą dekorację ścian stanowi dwadzieścia pełnoplastycznych przyściennych rzeźb apostołów i świętych, rozmieszczonych przy filarach nawy głównej i naw bocznych (ich rozmieszczenie ilustruje plan – il. 199). Ustawione są one na wolutowych konsolach z dekoracyjną stiukową kompozycją w tle, zróżnicowaną w przypadku poszczególnych figur. Zasadniczo składa się ona z wolutowych i regencyjnych wykrojów ozdobionych złożonymi liśćmi akantu, rocaillami, kwiatówkami i palmetami. Tylko cztery spośród tych figur – flankujące wejścia do kaplic przy prezbiterium – ustawione zostały w podobnie zdobionych niszach arkadowych. Figury te wykonane są w stiuku, częściowo złożone, wszystkie trzymają odpowiednie dla nich atrybuty i ustawione są na niskich bazach podpisanych imionami poszczególnych świętych (il. 200–201). Pomiedzy nimi umieszczone są ozdobne zacheusze o formach tarczy z krzyżem otoczonej rocaillami. Tę figuralną dekorację uzupełniają stiukowe obramienia dwóch portali w nawach bocznych, usytuowanych *vis a vis* i akcentujących oś poprzeczną kościoła. Łączą one w sobie funkcję obramienia otworu drzwiowego i epitafium z przedstawieniem sceny religijnej oraz portretem dobrodzieja klasztoru. Po stronie południowej widać owalny wizerunek proboszcza Floriana Buydeckiego umieszczony na tle rozbudowanej, półplastycznej sceny Przemienienia Pańskiego (il. 202), natomiast nad portalem północnym – epitafium Mateusza Buydeckiego ze sceną przedstawiającą Marię z Dzieciątkiem na księżycu na tle promienistej glorie uzupełnionej licznymi obłoczkami i postaciami aniołków, z których dwa trzymają uniesioną nad postacią Marii złotą koronę. Przedstawienia figuralne w tych scenach pozostawiono białe, obłoki są pomalowane w pastelowych odcieniach błę-



205. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba ze sceną Zmartwychwstania w oltarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)

kitu i rózu, zaś glorie, atrybuty i elementy zdobnicze są złożone. Na dekorację heraldyczną nawy głównej składa się sześć herbów w ozdobnych kartuszach nad arkadami (il. 203). Wszystkie kartusze mają rozbudowaną formę o nieregularnych zarysach złożoną ze złożonych rocaillów, kwiatówków i odpowiednich atrybutów. Ta figuralno-ornamentalna dekoracja nawy głównej i bocznych nie narusza podziałów architektonicznych ścian, a raczej służy ich podkreśleniu. Również prezbiterium otrzymało bardzo efektowną ozdobę w postaci stiukowo-snycerskich obramień okien empory zakonnej po stronie północnej i ślepych okien po stronie południowej.

W tym bogato zdobionym wnętrzu najważniejszym elementem dekoracyjnym jest zespół dziewięciu stiukowych ołtarzy i drewniana ambona. Najważniejszym formalnie i ideowo punktem świątyni jest ołtarz główny pod wezwaniem Zmartwychwstania Pańskiego (il. 204). Umieszczony jest w zakończeniu prezbiterium i wypełnia całą jego szerokość, wysokością sięgając okien w górnej partii apsydy. Ma formę monumentalnej struktury architektonicznej. Na wysokim, podwójnym cokole wznosi się sześć kolumn kompozytowych (w dolnej części kanelowanych) na tle pilastrów, po trzy z każdej strony. Tworzą one rodzaj ażurowych kolumnad opartych na planie ćwierć elipsy, tak że podpory zewnętrzne są najbardziej wysunięte. Ujmują one środkowe pole retabulum w for-

¹⁸¹ Zwrócił już na to uwagę Pencakowski 1999: 5.

¹⁸² Termin ten w rozumieniu stosowanym przez M. Engelberga. Barokizacja kościoła bożogrobców po pożarze w 1745 r. (1747–1764) polegała na poszanowaniu starych murów magistralnych oraz struktury przestrzennej przy jednoczesnym całkowitym zasłonięciu ich nową artykulacją i dekoracją.

¹⁸³ Pencakowski 2009: 125–126, 149–150, 240.



206. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. W. Rojowski (atryb.)



207. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba anioła przy tabernakulum w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)

mie wysokiej półkolistej arkady wypełnionej rzeźbami. Podpory dźwigają pełne belkowanie, wyłamane ponad środkowymi kolumnami. Murowana struktura architektoniczna pokryta jest marmoryzacją w kolorze niebieskim i różnych odcieniach beżu, rzeźby figuralne są stiukowe, białe, natomiast wszystkie ornamenty zostały wyzłocone. Kompozycja ołtarza ma charakter kulisowy, pogłębiony dodatkowo oknami w ścianach apsydy, włączonymi w obręb nastawy w partii kolumn. Strukturę architektoniczną ołtarza doskonale uzupełnia stiukowa rzeźba figuralna i ornamentalna. Pomiędzy kolumnami ustawione są cztery nadnaturalnej wielkości postacie: trzy Marie i anioł wskazujący na scenę środkową, w której w głębokim reliefie zostało przedstawione Zmartwychwstanie Pańskie (il. 205). Na niebieskim tle przedstawiona została postać Chrystusa unoszącego się nad pustym kamiennym grobem, opromienionego glorią, której blask razi pięciu przerażonych żołnierzy odzianych w antykizowane zbroje i trzymających tarcze. W różny sposób reagują oni na to nadprzyrodzone zjawisko: jeden leży obok grobu, drugi odwraca głowę od Chrystusa zakrywając oczy, pozostali chwytają za broń i ze strachem spoglądają w górę. Całość retabulum wieńczy znajdująca się ponad belkowaniem potężna promienista gloria z przedstawieniem Boga Ojca z kulą świata u boku oraz berłem w ręce i koroną na głowie, w otoczeniu licznych aniołków i chmur

(il. 206). Dekorację figuralną uzupełniają dwa anioły z kadzielnicami siedzące na konsolach po bokachokołu (il. 207). W części środkowej nad mensą ołtarzową ustawione jest drewniane tabernakulum. Ma ono kształt czteroosiowej fasady o podziałach pilastrów z cokołem i belkowaniem, które w partii środkowej zwieńczone jest muszlą ujętą w rocaill'owe spływy, zaś po bokach na małych postumentach stoją niewielkie figurki św.św. Grzegorza i Augustyna. Pola między pilastrami wypełnione są regencyjną kratką. W kompozycji ołtarza głównego zauważyć można brak ścisłego podziału na część architektoniczną i część rzeźbiarską. Gloria z Bogiem Ojcem wchodzi w przestrzeń belkowania przerywając je, a promienie wdzierają się w przestrzeń arkady łącząc postać Ojca bytującego w niebiosach ze zmartwychwstałym Synem. Widać też, że chorągiew trzymana przez Chrystusa, a szczególnie postacie żołnierzy, znacznie przekraczają granice wyznaczone ramą arkady. Rzeźba jest tu więc nie tylko uzupełnieniem architektury, lecz przede wszystkim jej integralną częścią. Całość została bardzo efektownie przemyślana, rozplanowana i wkomponowana w przestrzeń wydłużonego i wąskiego prezbiterium.

Pozostałe osiem ołtarzy bocznych umieszczonych w nawach świątyni i w kaplicach przy prezbiterium tworzą pary (ich rozmieszczenie pokazuje il. 199). Wszystkie ołtarze boczne są murowane, pokryte mar-



208. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski



209. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski

moryzacją, architektoniczne i jednokondygnacyjne. Rzeźby figuralne pełne i płaskorzeźby wykonane są ze stiuku i częściowo złożone, ornamenty w całości pokryte złoceniem.

Ołtarze w kaplicach przy prezbiterium – Matki Boskiej Częstochowskiej i św. Krzyża (il. 208) mają formę stojącej na podwójnym cokole zredukowanej aedyculi w porządku korynckim z okazałym trapezoidalnym zwieńczeniem. Środek nastawy wypełnia okazała wnęka arkadowa, w której w ołtarzu południowym umieszczono kopię obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej podtrzymywaną przez dwa anioły, zaś w ołtarzu północnym szesnastowieczny krucyfiks. W zwieńczeniu ołtarza Matki Boskiej przedstawione zostały anioły adorujące napis MARYA, zaś w ołtarzu Ukrzyżowania aniołki trzymające Veraicon i dwa większe anioły z włócznią i gąbką. Po bokach obu ołtarzy na dostawionych postumentach na tle ścian

umieszczone są figury: w ołtarzu św. Krzyża: Marii (il. 209) i św. Jana (il. 210–211), a w ołtarzu Matki Boskiej Częstochowskiej rodziców Marii: Anny i Jochima.

Ołtarze przy łuku tęczy: św. Augustyna (il. 212–213) i św. Jakuba (il. 214), mają formę podobnych, ale pilastrowych, aedicul o przerwany przyczółku i trapezoidalnym zwieńczeniu. Na wolutach przylegających do cokołu ustawione są figury świętych. Część środkową wypełnia płaskorzeźbione pole zwieńczone łukiem wklęsło-wypukłym, powtórzonym również u dołu. Ponad nim na tym samym poziomie widać plastyczne zwieńczenie także wypełnione płaskorzeźbą. W polu środkowym ołtarza św. Augustyna umieszczono płaskorzeźbioną, w całości złożoną scenę „Św. Augustyn wręczający księgę z regułą księżom kanonikom regularnym”, nad którą w zwieńczeniu widać przedstawienie św. Katarzyny



210. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski

Aleksandryjskiej. Po bokach ołtarza na konsolach na tle pilastrów ustawione są figury dwóch Ojców Kościoła: Grzegorza i Ambrożego (il. 213). Natomiast w ołtarzu św. Jakuba w scenie środkowej przedstawiono płaskorzeźbę „Św. Jakub biskup Jerozolimy święcący oleje”. Wydarzenie to, podobnie jak poprzednie, rozgrywa się we wnętrzu z małym okienkiem, w którym zamiast szyb są prawdziwe lustra. W zwieńczeniu umieszczono płaskorzeźbioną postać św. Tekli z gałązką palmową i dwoma lwami u stóp. Po bokach sceny głównej, na konsolach ustawione są figury św. Wojciecha i św. Stanisława z Piotrowinem u stóp.

Zbliżone do opisanych tu nastaw, choć nieco skromniej rozwiązane, są dwa ołtarze ustawione symetrycznie przy filarach międzynawowych: św.św. Piotra i Pawła (il. 215) i św. Jana Nepomucena. Również tutaj pole środkowe wypełnione jest płaskorzeź-



211. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania – zbliżenie twarzy, wyk. W. Rojowski (atryb.)

bą (w ołtarzu po stronie południowej jest to „Widzenie św. Jana Nepomucena”, zaś po stronie północnej „Wręczenie kluczy św. Piotrowi”, tym razem w półkoliście zwieńczonej arkadzie, po bokach ujętej filarami opiętymi pilastrami o kapitelach jońskich. Dźwigają one wyłamane ponad nimi belkowanie z wydatnym gzymsem i fragmentami przerwanego przyczółka, na którym umieszczono pary aniołków. Całość wieńczy trapezoidalne pole o miękkich wolutowych wykrojach z płaskorzeźbioną sceną (św. Florian z aniołkiem gaszącym pożar w ołtarzu południowym – i „Pokłon Trzech Króli” od północy). W ołtarzach tych płaskorzeźby mają ceglasty kolor wypalanej gliny, częściowo złożony. Po bokach umieszczono figury świętych zwracających się ku centralnej kompozycji: św. Jana Ewangelistę i św. Tomasza Apostoła (il. 217) w ołtarzu południowym oraz św.św. Andrzeja (il. 216) i Mateusza Apostołów w ołtarzu północnym.

Nieco odmiennie w porównaniu z dotychczas opisanymi nastawami rozwiązano dwa naprzeciwległe ołtarze w przęśle naw bocznych przy prezbiterium: św. Józefa (il. 218) i św. Anny. Do płaskiej ściany retabulum przylegają po bokach filary oparte pilastrami o wolutowych podstawach. Na ich tle stoją kolumny, zaś na konsolach będących przedłużeniem cokołu, stoją figury świętych: Symeona z Dzieciątkiem i Joachima w ołtarzu południowym oraz Dawida



212. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Augustyna, wyk. W. Rojowski (atryb.)



213. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Ambrożego w ołtarzu św. Augustyna, wyk. W. Rojowski (atryb.)

(il. 219) i Abrahama w północnym. Filary i kolumny dźwigają wyłamane ponad nimi wydadne belkowanie z fragmentami przyczółka, falującymi spływami połączone z polem zwieńczenia. Krawędzie trzonów pilastrów obwiedzione są wypukłą listwą, w górnej partii tworzącej owale. Ołtarze te są znacznie niższe od pozostałych, przez co mają bardziej przysadziste proporcje.

Przy filarze północnym między pierwszym a drugim przęsłem korpusu (licząc od prezbiterium), usytuowana jest ambona (il. 220). W całości wykonana jest z drewna, elementy strukturalne malowane są na kolor seledynowy, zaś cała rzeźba figuralna i ornamenta jest złożona. Kosz o falistym wykroju wspiera się na wolutowej konsoli. Parapet kosza dzielą lizeny dołem przechodzące w wolutowe spływy, pełniące funkcję siedzisk dla postaci czterech ewangelistów. Pomiędzy nimi w trzech płycinach zamkniętych łukiem wklęsło-wypukłym znajdują się płaskorzeźbione sceny: pośrodku „Dobry Pasterz”, od strony ołtarza

„Wygnanie kupców ze świątyni”, a od strony zachodniej „Łódź Piotrowa”. Zaplecek kosza wypełnia wnęka mieszcząca drzwi wejściowe, ponad którą umieszczono parę główek anielskich na tle chmurek. Baldachim powtarza zarys kosza, zwieńczony jest ornamentálną kompozycją w kształcie stożka, na której na podstawie z kuli ziemskiej ustawiony jest anioł trzymający w lewej ręce tablicę z Dekalogiem. Całości dopełnia iluzjonistyczna kotara rozwieszona po bokach baldachimu i podtrzymywana przez dwa anioły. Struktura ambony jest bogato dekorowana ornamentem rocaille'owym, liśćmi akantu i ukwieconymi gałązkami. Dodatkowym motywem jest umieszczona na prawo (od widza) wystająca zza parapetu ręka trzymająca krucyfiks.

W opisanym tu, wspaniale zdobionym wnętrzu kościoła bożogrobców dostrzegalna jest jednolitość zarówno w stylu, jak i doborze motywów, co dowodzić może, że projekt całego wyposażenia wyszedł najprawdopodobniej od jednej osoby. Dotyczy to

przede wszystkim strony artystycznej, bowiem złożona warstwa ikonograficzna była niewątpliwie dziełem samych bożogrobców, jak można przypuścić Jakuba Radlińskiego i Floriana Buydeckiego – autorów pism o charakterze historycznym i teologicznym, dotyczących między innymi teologii Bożego Grobu¹⁸⁴. Właśnie ten temat jest najważniejszy w ideowym, a zarazem plastycznym wystroju wnętrza kościoła. Zrealizowany on został w ołtarzu głównym świątyni, który łączy dwa momenty: Zmartwychwstanie Chrystusa i przybycie trzech Marii do grobu Pana. Jego rozwinięciem jest wątek dotyczący dziejów zakonu bożogrobców, opowiedziany w ołtarzach przy tęczy (na przykład scena „Św. Augustyn wręczający księgę z regułą księżom kanonikom regularnym” w ołtarzu od strony południowej) oraz dwa wątki rozwinięte w nawach bocznych, dotyczące Marii i Chrystusa. Nawa południowa poświęcona jest Maryi. Jest tu w kaplicy przy prezbiterium ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej, któremu towarzyszą rozstawione przy filarach figury świętych związanych z kultem Matki Boga. Zaraz też po wejściu do świątyni wzrok widza pada na przedstawienie Immaculaty nad przeciwległym portalem w nawie północnej. Natomiast w południowym portalu wejściowym znajduje się scena Transfiguracji, która ikonograficznie łączy się z kultem Chrystusa rozwiniętym w nawie północnej. Tutaj w kaplicy przy prezbiterium jest ołtarz Ukrzyżowania, któremu asystują rozmieszczone w nawie postacie historyczne związane z dramatem Krzyża (Weronika, Longin, Józef z Arymatei i Nikodem) lub z ideą Męki (św. św. Szczepan i Wawrzyniec). Tym głównym wątkom ikonograficznym towarzyszą poboczne: apostołów jako filarów Kościoła, Rodziców Marii i Chrystusa (ołtarze św. Anny i św. Józefa), a także tradycyjnie umieszczony w zachodniej części kościoła temat walki dobra ze złem (Archanioł Michał walczący z szatanem i Anioł Stróż z dzieckiem obrazujący opiekę Bożą nad stworzeniem). Treści religijne uzupełnione są świeckimi wyrażonymi w dekoracji heraldycznej odnoszącej się do założycieli i dobrodziejów zakonu. Cały ten program ikonograficzny został bardzo jasno i klarownie opowiedziany.

Ma się tu do czynienia ze swego rodzaju „teatralnym historyzmem”, przejawiającym się w antykizowanych strojach figur, z których każda niczym aktor na scenie odgrywa swą rolę biorąc udział w owym barokowym „spektaklu” rozgrywającym się przed widzem. Przyglądając się bowiem rozplanowaniu ołtarzy we wnętrzu zauważyć można, że zostało ono nie tylko pod względem ikonograficznym, ale przede wszystkim artystycznym precyzyjnie przemyślane. Miejscem w świątyni, które można określić jako *punto stabile*, jest środek drugiego od prezbiterium

przesła nawy głównej. Tutaj widz wchodzi przez jedyne prowadzące z zewnątrz wejście w kruchcie południowej i z tego punktu rozpoczyna swą wędrówkę po wnętrzu kościoła. Znajdując się w owym *punto stabile*, ma przed sobą w dalekiej perspektywie ogromny ołtarz główny, którego kulisy stanowią dwa bogate w strukturze ołtarze przytęczowe oraz para ołtarzy przy filarach, będąca ich uproszczeniem. Ołtarze te rozmieszczone są na zasadzie kulis teatralnych wzmacniając efekt stopniowania wrażeń, który niewątpliwie przewodzi w odbiorze estetycznym tego wnętrza. Następnie widz przechodzi dalej i zatrzymuje się przed łukiem tęczowym, tutaj bowiem otwiera się przed nim nowa perspektywa. Po bokach, w ramionach tego *quasi*-transeptu dostrzega dwa ołtarze optycznie wypełniające całą jego szerokość, ale znacznie mniejsze od przytęczowych, które teraz widzi w całej okazałości. Ta droga z głębi nawy ku prezbiterium jest swego rodzaju estetycznym i duchowym przygotowaniem do „spotkania” z ołtarzem głównym wypełniającym przestrzeń apsydy. Skala tego retabulum przekracza znacznie wszystkie wcześniejsze i w nim też jest ikonograficzne ukoronowanie wcześniej opowiedzianych wątków. Obok tej głównej osi kompozycyjnej kościoła współlistnieją jeszcze dwie w nawach bocznych, również rozwiązane na zasadzie kulisowości, których centralnym punktem są ołtarze w kaplicach przy prezbiterium. A zatem w przypadku tego wnętrza można mówić o kilku osiach perspektywicznych, na które napotyka widz wędrujący po świątyni. Wnętrze to jest pod względem formalnym i ikonograficznym doskonale skomponowanym „barokowym theatrum”. Wszystko to przemawia na korzyść już wcześniej wspomnianej hipotezy, że autorem jego koncepcji musiał być jeden zdolny projektant, którego widziałabym właśnie w osobie Wojciecha Rojowskiego. Wiadomo na podstawie omówionych w poprzednich rozdziałach dzieł Rojowskiego, że w większej mierze był on projektantem niż wykonawcą. Najwięcej cech wspólnych z wyposażeniem kościoła miechowskiego dostrzec można w wystroju kościoła paulinów w Starej Wsi, którego kompozycja oparta jest o podobne zasady, choć skromniej rozwiązana. Również w krakowskich świątyniach karmelitów na Piasku i bernardynów, w których urzędzeniu brał udział Rojowski, można zauważyć pewne cechy zbieżne. Rozwiązanie wnętrza kościoła bożogrobców jednak jest najlepszym i najdojrzalszym dziełem Rojowskiego, przede wszystkim jako projektanta.

Jak wiadomo, w literaturze przedmiotu nieustannie powracała kwestia snycerza Mikołaja i jego wkładu w powstanie rzeźb miechowskich. Wydaje się, że uznać go można za współpracownika Rojowskiego, który prawdopodobnie pełnił ważną funkcję w jego

¹⁸⁴ Radliński 1730; idem 1754; idem 1761; Buydecki 1752.

warsztacie, a być może w wielu pracach zastępował samego mistrza i tym można tłumaczyć jego pojawienie się z źródłach. Nie wydaje się, aby należało go traktować jako indywidualnego artystę, prezentującego styl odmienny od warsztatu Rojowskiego.

Wystrój kościoła bożogrobców w Miechowie można uznać za ukoronowanie dorobku Rojowskiego także z tego względu, że w wielu przypadkach ma się tu do czynienia ze swoistymi „autoplagiatami” dzieł wcześniejszych oraz licznymi powtórzeniami stosowanych już rozwiązań formalnych i stylowych. Zacząć trzeba od ołtarza głównego (il. 204), w którym na pierwszy rzut oka dostrzec można zależność od nastawy jasnogórskiej (il. 164). Ale nie tylko, bowiem jak wiadomo, Rojowski już raz w swojej twórczości wykonał jedną z najlepszych i najwierniejszych kopii ołtarza częstochowskiego dla kościoła w Starej Wsi (il. 150). Na nią też należy zwrócić szczególną uwagę analizując ołtarz miechowski. Ołtarz główny w kościele bożogrobców powstał prawdopodobnie w latach 70., niemniej jego projekt został opracowany jeszcze pod koniec lat 60., kiedy Rojowski rozpoczął prace w Miechowie. Jest więc o około dziesięć lat późniejszy od nastawy w Starej Wsi (konsekracja w 1761 r.). Dostrzec też można znaczną różnicę w kompozycji, rozplanowaniu i wzajemnym stosunku elementów architektonicznych i rzeźbiarskich, a przede wszystkim ogólnym wyrazie artystycznym. Bo o ile nastawa starowiejska jest zwarta, brak w niej przestrzenności, rzeźba jest wyraźnie oddzielona od struktury architektonicznej, o tyle w ołtarzu miechowskim wszystkie te niewątpliwe braki i niedoskonałości zostały poprawione, dzięki czemu jest on dużo lepszy i znacznie bliższy jasnogórskiemu pierwowzorowi. Dzięki włączeniu okien apsydy w obręb partii kolumnowej ołtarz wyraźnie zyskał na przestrzenności, jego masa i ciężkość została rozbita jasnym światłem, pogłębiającym wrażenie ażurowości. Część środkową zajmuje już nie, jak w Starej Wsi, płaskie pole obrazu, lecz płasko-rzeźba partiami przechodząca w rzeźbę pełną i wykraczająca poza ramy, które wytycza jej architektura. Ogromna kompozycja figuralna na tle glorii wypełnia niearchitektoniczne zwieńczenie, podobnie jak na Jasnej Górze, z pierwowzoru przejmując także wiązkę promieni, łączącą formalnie i ideowo scenę górną ze środkowym przedstawieniem. Nastawa miechowska jest dojrzalsza i pod względem artystycznym lepiej przemyślana od starowiejskiej. Odmienną natomiast sytuację widać w przypadku rzeźby figuralnej ołtarza Zmartwychwstania, która jest dużo słabsza i zdecydowanie ustępuje Starej Wsi, gdzie w ołtarzu wielkim widać było dzieło autorskie Rojowskiego. Rzeźby ołtarza głównego w Miechowie, jakkolwiek ogólnie odpowiadające stylowi mistrza, należą do najmniej wartościowych w jego dorobku twórczym. Przypusz-

czalnie ich wykonaniem zajął się ów snycerz Mikołaj, oczywiście według projektu i wytycznych Rojowskiego. W ogóle w zespole rzeźb miechowskich można wyróżnić kilka odmiennych, indywidualnych stylów, co dowodzi, że w realizacji projektów brał udział dość duży warsztat.

Najlepszymi pod względem artystycznym rzeźbami w Miechowie są te w ołtarzach kaplic przy prezbiterium. Ołtarz Ukrzyżowania (il. 208) powstał już w roku 1771, zapewne jako jeden z pierwszych. Być może w zbliżonym czasie wykonano ołtarz Matki Boskiej Częstochowskiej. Ołtarz Ukrzyżowania jest zarówno pod względem formy, jak i ikonografii niemal dosłownym powtórzeniem nastawy św. Krzyża w kościele kamedułów, co już wcześniej zostało zasygnalizowane. Rojowski zmienił tu tylko zwieńczenie, dodając trapezoidalne pole, którego pierwowzór dostrzec można w podobnym zwieńczeniu w ołtarzu św. Sebastiana na Bielanych (il. 166). Cztery figury świętych: Marii (il. 209), św. Jana Ewangelisty (il. 210–211) oraz Anny i Joachima bardzo pozytywnie wyróżniają się na tle, niestety dość przeciętnej, rzeźby figuralnej kościoła bożogrobców. Są to przypuszczalnie własnoręczne dzieła Rojowskiego. W kompozycji, proporcjach postaci, fizjonomii i sposobie fałdowania szat dostrzec można cechy typowe dla dzieł mistrza. Głowy są bardzo małe, łuki brwiowe wyraźnie zaznaczone, oczy o zapadniętych zewnętrznych kąciach, mały nos, niewielkie usta i wystająca broda. Twarze te doskonale oddają wiek postaci i wyrażają towarzyszące im uczucia. W przypadku Anny i Joachima należy także zwrócić uwagę na dłonie o wyraźnie zaznaczonych żyłach, znamionujących podeszły wiek postaci. Z oczu Marii i św. Jana spływają łzy, a wyraziste gesty dodatkowo uwidaczniają dramatyzm przeżyć. Obfite szaty są silnie sfałdowane w sposób typowy dla Rojowskiego tworząc kształty na wzór podłożonego pod materię sznurka i równoległe zwoje na przedramieniu. Najbliższych analogii do tych postaci dostarczają rzeźby Marii (il. 196) i św. Jana (il. 197) z ołtarza św. Krzyża na Bielanych, zaś figurę Joachima można porównać z przedstawieniem tegoż świętego w ołtarzu głównym w Starej Wsi. Natomiast w rzeźbach aniołów ze zwieńczeń tych ołtarzy dostrzec można już rękę innego, znacznie słabszego wykonawcy. Także w wielu innych rzeźbach miechowskich zauważany jest wkład samego Rojowskiego, ograniczony zasadniczo do opracowania twarzy i do pewnego stopnia narzuceniem własnego stylu.

W kompozycji pozostałych ołtarzy z Miechowa również można odnaleźć analogie we wcześniejszej twórczości Rojowskiego. I tak na przykład struktura ołtarzy przytęczowych (il. 212, il. 214) jest powtórzeniem nastaw św. Józefa (il. 160) i św. Franciszka Ksawerego w Starej Wsi. Postać Dawida w ołtarzu



214. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Jakuba, wyk. W. Rojowski (atryb.)

św. Anny (il. 219) jest niemal dosłownym powtórzeniem figury tegoż króla w Starej Wsi (il. 161), z kolei rzeźby św. Stanisława z Piotrowinem i św. Wojciecha w ołtarzu św. Jakuba (il. 214) są lustrzanymi odbiciami świętych w ołtarzu św. Sebastiana w kościele kamedułów (il. 166–168), w przypadku Miechowa wykonane jednak dużo słabszą ręką.

Jednak najwięcej podobieństw z wcześniejszym dorobkiem Rojowskiego dostarcza miechowska ambona (il. 220) – swoiste połączenie dwóch wcześniejszych ambon Rojowskiego – na Skałce (il. 143) i w Starej Wsi (il. 162). Zmianie uległa kolorystyka i elementy dekoracyjne. W Miechowie dodano między innymi trzy płaskorzeźby na parapecie kosza i dwa całopostaciowe anioły przy baldachimie, zmieniając także jego zwieńczenie. Pierwowzory są jednak nadal jasno czytelne.

Nowością w kościele bożogrobców jest tak obficie zastosowanie płaskorzeźb, wcześniej raczej sporadycznie występujących w dorobku Rojowskiego i za-

zwyczaj ograniczonych do zwieńczeń (na przykład ołtarze boczne w Starej Wsi). Przypuszczalnie wpływ na taki wybór środków wyrazu miało życzenie fundatorów. Cały zestaw motywów ornamentalnych, tak obficie zastosowanych w dekoracji wnętrza kościoła bożogrobców, jest bardzo charakterystyczny dla twórczości Rojowskiego. Są to rocaille o kształtach płomienistych i falbankowych z owalnymi nacięciami, gałązki z listkami o karbowanej powierzchni przeplecione wstążką, stylizowane kwiatki, palmy, liście akantu, bogato kształtowane kartusze i woluty.

Zdobieniu kościoła bożogrobców w Miechowie Rojowski poświęcił znaczną część późnej twórczości, poczynawszy od końca 60. aż po lata 80. Miechów stał się ukoronowaniem jego artystycznej działalności. Miał tu okazję popisać się przede wszystkim swą niewątpliwą umiejętnością całościowego zaprojektowania wnętrza. Nad wszystkimi pracami czuwał sam, nadając wnętrzu własny charakter stylowy, w ramach którego dostrzegalne są jednak pewne różnice, świadczące o zatrudnieniu dość liczego warsztatu. Zaprojektowany przez Rojowskiego wystrój wnętrza stanowi zespół jednolity artystycznie i ideowo. Cała ta bogata i efektowna dekoracja została oparta na zasadzie późnobarokowej teatralizacji, angażującej zarówno architekturę jak i rzeźbę. W przypadku Miechowa można mówić o *capo lavoro* mistrza.

Ołtarz Ukrzyżowania w kościele św. Jana Chrzciciela w Pilicy

Prawdopodobnie równoległe z pracami w Miechowie Rojowski wykonał ołtarz Ukrzyżowania w kolegiacie w Pilicy (il. 221), który datować można na drugą połowę lat 60. Ołtarz ten zarówno w strukturze, jak i w rzeźbie prezentuje wszystkie cechy warsztatu Rojowskiego i stylowo najbliższy jest dziełom miechowskim. Na wysokiej części cokołowej umieszczona jest stiukowa niearchitektoniczna nastawa w kształcie stojącego prostokąta zwieńczonego glorią, po bokach której znajdują się spływające woluty ozdobione rocaillami. Na tle glorii umieszczona jest grupa figuralna przedstawiająca Boga Ojca w otoczeniu chmur i głów aniołów, które przechodzą także nad woluty. Niemal całą środkową część nastawy wypełnia arkadowa wnęka obramiona drewnianą złożoną ramą, we wnętrzu której umieszczony jest krucyfik. Na tle *quasi*-pilastrów, na piedestałach dostawionych do części cokołowej i ujmujących mensę, umieszczone są białe stiukowe figury Weroniki z chustą i Longina z włócznią (il. 222). Kompozycyjnie zwieńczenie ołtarza w Pilicy najbliższe jest glorii z Bogiem Ojcem z ołtarza głównego w Miechowie (il. 206), obramienie arkady jest niemal identyczne z ołtarzami Ukrzy-



221. Pilica, kościół kolegiacki. Ołtarz Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)

zowania (il. 208) i Matki Boskiej Częstochowskiej w Miechowie, a figury Weroniki i Longina również wykazują duże podobieństwo do rzeźb tychże świętych w kościele bożogrobców (il. 200).

Ołtarze boczne w kościele św. Stefana w Mnichowie

Nawiązaniem do miechowskiego ołtarza Ukrzyżowania (il. 208) jest ołtarz pod tym samym wezwaniem znajdujący się w kościele w Mnichowie (il. 223). Wyjątkowy wystrój drewnianego kościoła w Mnichowie jak dotąd nie został poddany żadnej analizie. Kościół parafialny św. Stefana wzniesiony został w latach 1765–1770, z fundacji z roku 1754 Macieja Józefa Łubieńskiego archidiakona krakowskiego¹⁸⁵. Prawdopodobnie dzięki niemu do prac w Mnichowie został zaangażowany Wojciech Rojowski, którego autorstwo dwóch ołtarzy bocznych, mimo że archiwalnie niepotwierdzone, wydaje się niemal pewne dzięki analizie formalnej.

Oba ołtarze boczne można datować na lata 70., być może ich początek. Są wykonane w całości z drewna modrzewiowego, z dekoracją rzeźbiarską z drewna lipowego. Ich cechą charakterystyczną jest całkowity brak polichromii. Kolorystyka ołtarzy zdominowana jest naturalną barwą drewna oraz charakterystyczną słojuową strukturą tego materiału. Drewno modrzewiowe użyte w konstrukcji charakteryzuje się dość ciemnym, niemal brązowym kolorem, z którym kontrastuje bardzo jasna lipa użyta w dekoracji figuralnej i ornamentach. Ołtarz w północnym ramieniu kościoła nosi wezwanie Krzyża Świętego, zaś naprzeciwległy południowy poświęcony jest św. Ignacemu Loyoli. Oba mają charakterystyczną dla dzieł Rojowskiego strukturę. Na wysokim podwójnym cokole wznosi się jednokondygnacyjne retabulum. Ukośnie ustawione zwielokrotnione pilastry podtrzymują belkowanie przerwane pośrodku oknem włączonym w kompozycję ołtarza jako jego zwieńczenie. Obrazowanie okna tworzy bogata dekoracja figuralno-ornamentalna złożona z aniołków, rocaille'ów i chmur. W ołtarzu Krzyża Świętego na tle okna umieszczona jest postać Boga Ojca wśród promieni, zaś w ołtarzu św. Ignacego – personifikacja Nadziei. Przedstawieniom w polu środkowym towarzyszą pary figur – Maryi (il. 224) i św. Jana (il. 225) dopełniających kompozycję Ukrzyżowania oraz Wiary i Miłości w ołtarzu św. Ignacego. Figury te zaliczyć można do najlepszych rzeźb Rojowskiego. Prezentują charakterystyczną dla niego manierę znacznego wydłużania postaci ludzkiej. Głowy figur są bardzo małe, a ciała ustawione w łagodnym kontrapoście. Szaty dość masywnymi zwojami oblepiają figury, czasami tworząc odchodzące od ciała, bardziej ekspresyjne fałdy. O niewątpliwym autorstwie Rojowskiego świadczyć może porównanie figur Maryi i św. Jana z ich odpowiednikami w Miechowie (il. 209–211). Oczywiście w obu przypadkach ma się do czynienia z innym materiałem i kolorystyką, co wpływa na inny odbiór tych rzeźb. Natomiast układy kompozycyjne tych figur są niemal identyczne. Dotyczy to zarówno ustawienia postaci, stroju, fałdowania draperii, jak i przede wszystkim gestów – załamanych rąk Marii oraz bardzo charakterystycznego przyłożenia do policzka prawej ręki podtrzymującej fragment płaszcza przez św. Jana Ewangelistę. Zastosowanie w tych ołtarzach kolorystyki naturalnego drewna nasuwa porównanie ze znanymi tylko z opisów dwoma ołtarzami Rojowskiego z kościoła karmelitów na Piasku – św. Eliasza i św. Magdaleny de Pazzi, które także pozostawiono w naturalnym drewnie.

¹⁸⁵ KZSP, t. 3, z. 3, 1957: 35.

Zespół figur z ambitu katedry na Wawelu

Z Wojciechem Rojowskim można także połączyć kilka figur z ambitu katedry krakowskiej – m.in. dwie przechowywane w Muzeum Archidiecezjalnym, które zostały w ostatnich latach poddane gruntownej konserwacji. Rozpoznanie ich ikonografii jest w zasadzie niemożliwe; wyjątek stanowi postać kobieca z małym dzieckiem – zapewne symbolizująca Caritas (il. 226). Rzeźby te cechuje pewna klasycyzacja, a zarazem wdzięczność póz i gestów. Twarze są niemal identyczne, o drobnych, delikatnych rysach i melancholijnym, łagodnym wyrazie. Obfite szaty nie ukrywają budowy i układu ciała. Fałdy są liczne, długie i stosunkowo płytko cięte. Wszystkie figury (z wyjątkiem najmniejszego anioła) mają jednakowo obute stopy w charakterystyczne sandały o krzyżujących się rzemieniach. Uczesanie kobiet jest bardzo klasyczne – z przedziałkiem pośrodku i cienkimi kosmykami leżącymi na szyi i ramionach.

Dekoracje snycerskie nowej zakrystii w kościele franciszkanów w Krakowie

W 1778 r. Wojciech Rojowski brał udział w wyposażeniu i zdobieniu nowej zakrystii w kościele franciszkanów w Krakowie (il. 227). Wiadomość na ten temat po raz pierwszy opublikował Józef Muczkowski w monografii kościoła św. Franciszka z 1901 r.¹⁸⁶ Przytoczył on fragment tekstu źródłowego odnoszący się do nowej zakrystii, która „całkiem wewnątrz nowo urządzona – pracą IMC. P. Łagowskiego, stolarza mieszczanina krakowskiego, Rojewskiego snycerza co do rzeźby, P. Marcina Turego malarza co do złoceń, P. Gutowskiego malarza co do niektórych obrazów”¹⁸⁷. Zakrystia ta i jej wyposażenie nie ma osobnej monografii, kilka uwag poświęca jej tylko Jan Samek w pracy o polskim rzemiośle artystycznym¹⁸⁸. Stwierdza on, że meble w zakrystii sprawiają wrażenie „rokokowego kompletu sprzętów o świeckim przeznaczeniu”¹⁸⁹. Rzeczywiście, wyposażenie stolarskie nowej zakrystii jest bardzo dekoracyjne i silnie rozczłonkowane. Tworzą je komody i szafki kątowe połączone z wysoką boazerią, otaczającą wszystkie cztery ściany wnętrza do wysokości gurtów sklepienych. Boazeria podzielona jest pilastrami i zwieńczona gzymsem. Zarysy komód, szafek, kształty płycin i gzymśu zdominowane są przez załamujące się linie faliste. Dekorację ornamentalną wykonał Woj-

ciech Rojowski. Składają się na nią obramienia luster umieszczonych w dolnej partii boazerii, kapitele pilastrów oraz motywy roślinne na ich trzonach, dekoracyjne wstążki i ukwiecone gałązki wieńczące owalne pola obrazowe. Na gzymsie boazerii ustawione są w czterech rogach wnętrza owalne ramy portretów wsparte na wolutowych postumentach. Pomiedzy nimi umieszczono wazony i znacznie mniejsze obrazy, również w kształcie owalu, ujęte od dołu połączonymi gałązkami a od góry wstążką. Wszystkie te ornamenty i dekoracje wykonane są z drewna i złożone. Są to motywy typowe dla późnej twórczości Rojowskiego – karbowana wstążka, gałązki z listkami ozdobione pojedynczymi kwiatkami, woluty przechodzące w liście akantu. Brak tutaj natomiast tak obficie stosowanych przez Rojowskiego we wcześniejszej twórczości rocaille’ów i dekoracyjnych kartuszy. Ornamentyka ta jest znacznie bardziej powściągliwa, podporządkowana ramom stworzonym przez strukturę stolarską i ściśle symetryczna. Dostrzec w niej można także pewne elementy klasycyzmu, jak na przykład cienkie sznurki rozwieszone wokół ram luster podpięte po bokach czy geometryczne wazony z wstążką przewleconą przez uszy. Dekoracje te sprawiają wrażenie schematycznych, nieco szablonowych, zaś zasobem elementów są bardzo odległe od bujnej ornamentyki stosowanej przez Rojowskiego w latach 50. i 60. Stylowo najbliższe im są późniejsze o pięć lat ozdoby ołtarza św. Barbary w kościele paulinów na Skalce (il. 228).

Ołtarz św. Barbary w kościele paulinów na Skalce

Ostatnim chronologicznie dziełem rzeźbiarza na Skalce jest potwierdzony archiwalnie wystrój rzeźbiarski ołtarza św. Barbary (il. 228), który powstał dopiero w roku 1782¹⁹⁰. Pierwszą umowę zawarto jeszcze w 1747 r., której kamieniarze z Dębника: Tomasz Górecki i Franciszek Bielawski nie dotrzyмали¹⁹¹. Druga umowa, którą tym razem paulini podpisali z Mateuszem Chudzikowskim i Franciszkiem Książeckim w roku 1759, także nie doszła do skutku¹⁹². Dopiero trzeci kontrakt, zawarty w 1781 r. z Janem Królickim i Stanisławem Frankiewiczem został zrealizowany i ołtarz stanął w 1782 r. „według abrysu ołtarza S. Jana Nepomucena [...], który to ołtarz namie-

¹⁸⁶ Muczkowski 1901: 25.

¹⁸⁷ *Ibidem*: 25.

¹⁸⁸ Samek 1984: 380; idem 1988: 520.

¹⁸⁹ Idem 1984: 380.

¹⁹⁰ Według inwentarza kościoła, ołtarz miał być ufundowany przez strażnika polnego koronnego Józefa Bukowskiego, który nie dotrzymał obietnicy i ołtarz ostatecznie zbudowano dopiero w 1782 r. staraniem przeora O. Laurentego Schultza, ASk 157: 53.

¹⁹¹ Aneks 39.

¹⁹² *Ibidem*.

nionego abrysu w niczym chybiać nie powinien”¹⁹³. Do lipca 1782 r. zapewne ukończono już część rzeźbiarską, skoro malarz Kazimierz Stawski rozpoczął prace malarskie i pozłotnicze przy tym ołtarzu. W umowie z nim zawartej paulini zaznaczyli, „że wszystkie sztuki przy tym ołtarzu gipsowe mają być chińsko pokostowane białą, trwałą i doskonale”¹⁹⁴. Ornamenty i insygnia miały być wyzłocone, zaś obłoki pokryte niebieską farbą. Równocześnie z pracami przy ołtarzu św. Barbary Stawski podjął się także odmalowania i wyzłocenia rzeźb w ołtarzu św. Jana Nepomucena. Jednak najważniejszą informację odnaleźć można pod grudniem 1782 r., w podsumowaniu prac wykonanych przy ołtarzu św. Barbary wraz z ich kosztorysem¹⁹⁵. Wynika z niej, że Rojowski otrzymał zapłatę w wysokości 432 florenów za wyrzeźbienie do tegoż ołtarza figur św. Tekli i Katarzyny oraz dekoracji ornamentalnych. Wspomniano tu także rzeźby wykonanego dużo wcześniej ołtarza św. Jana Nepomucena, co tłumaczyć można dokonaniem jakichś poprawek lub reparacji tych figur podczas prac przy ołtarzu św. Barbary. Jeszcze w 1788 r. rzeźbiarz Wróblewski otrzymał zapłatę „pro anteriori labore ad aram S. Barbara”¹⁹⁶. Chodzi tu jednak raczej o prace restauratorskie.

Ołtarz św. Barbary zarówno w strukturze, jak i rzeźbie jest niemal dosłownym powtórzeniem wcześniejszego ołtarza św. Jana Nepomucena. Różna jest oczywiście ikonografia, bowiem w ołtarzu św. Męczenniczki widać po lewej figurę św. Tekli z gałązką palmy i lwem u stóp, a po prawej św. Katarzyny Aleksandryjskiej z palmą męczeństwa i kołem. Elementy rzeźbiarskie obu ołtarzy powstały w różnym czasie i dzieli je trzydziestoletnia przerwa. Rzeźby w ołtarzu św. Barbary zostały wykonane u schyłku twórczości Rojowskiego. Można tym tłumaczyć pewne zauważalne różnice w opracowaniu rzeźb i ornamentów. Figury w ołtarzu św. Jana są dużo lepsze pod względem artystycznym. Różnice dostrzegalne są także w sposobie kształtowania chmur w zwieńczeniach i ornamentów snycerskich. Obłoczki w ołtarzu św. Jana Nepomucena były plastyczne, miały różnorodne kształty i wielkość, pofałdowaną powierzchnię, ściśle do siebie przylegały, a niekiedy zachodziły na siebie. W ołtarzu św. Barbary są one znacznie bardziej masywne, wyłącznie okrągłe, z głębokimi nacięciami wzdłuż krawędzi. Każdy z nich jest traktowany osobno i oddzielony od pozostałych. Również ornamenty w ołtarzu św. Jana złożone z rocaillów i zwisających gałązek przeplecionych kwiatów są bardziej plastyczne i delikatniej ukształtowane niż w ołtarzu

św. Barbary, gdzie ich powierzchnię pokrywa schematyczne karbowanie. Ornament ten utracił dużo ze swej płynności i różnorodności, stał się niemal szablony.

Późne dzieła warsztatu Wojciecha Rojowskiego

Żadne z dzieł powstałych po 1782 r. i związanych tu z Wojciechem Rojowskim nie jest potwierdzone archiwalnie. Bardzo prawdopodobne, że rzeźbiarz już wówczas nie żył, jednak jego warsztat kontynuował działalność, zapewne pod kierownictwem jego zięcia – Wojciecha Kwapińskiego. Bardzo charakterystyczne jest to, że późne prace tego warsztatu odnaleźć można poza Krakowem, często w małych, prowincjonalnych miejscowościach. W Krakowie już wówczas zamierało życie artystyczne, a sytuacja gospodarczo-społeczna znacznie się pogarszała. Do późnych dzieł warsztatu Rojowskiego zaliczyć można: ołtarz główny w kościele pokartuskim w Gidlach, wyposażenie kościoła parafialnego we Wrocimowicach, wyposażenie kościoła św. Zygmunta w Częstochowie oraz wyposażenie kościoła parafialnego w Ogrodzieńcu.

Kościół pokartuski w Gidlach Matki Boskiej Bolesnej został zbudowany prawdopodobnie w latach 50. XVIII w. na miejscu wcześniejszego, drewnianego, pochodzącego z poprzedniego stulecia¹⁹⁷. Nie jest znana dokładna data powstania ołtarza głównego (il. 229), który w katalogu zabytków został określony jako „późnobarokowy z 2 poł. XVIII w.”¹⁹⁸. Prawdopodobnie pochodzi z lat 80. Ma strukturę jednokondygnacyjną, architektoniczną, z glorią w zwieńczeniu. Kompozycja retabulum jest jednak zapóźniona w porównaniu z innymi ołtarzami Rojowskiego. Przypuszczać można, że sam projekt ołtarza nie jest jego dziełem, lecz koncepcją innego projektanta tkwiącego jeszcze w tradycji pierwszej połowy XVIII, a nawet końca XVII w. Istnieje jeszcze druga możliwość – być może ołtarz ten miał nawiązywać do retabulum z wcześniejszego, drewnianego kościoła. Ta propozycja jednak wydaje się mniej prawdopodobna¹⁹⁹.

Ołtarz w całości wykonany jest w stiuku, pokryty barwną – różowo-niebieską marmoryzacją. Tradycyjnie u Rojowskiego rzeźby figuralne są białe, natomiast drewniane dekoracje ornamentalne są złocone. Wyjątek stanowi polichromowana Pietà zastępująca

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Zgodę na budowę murowanej świątyni wydał abp Ignacy Komorowski w 1751, a konsekracja kościoła nastąpiła w 1767 r. (Falkowska 1988: 329).

¹⁹⁸ KZSP, t. 2, 1954: 239.

¹⁹⁹ Por. przypis 508. Warto przy tym dodać, że do lat 30. XIX w. prezbiterium kościoła oddzielała przegroda „wyłożona mozaiką”, na której stały figury „dwóch aniołów z gipsu wyrobionych i złoconych” (Falkowska 1988: 332).

obraz w polu środkowym. Sześć jońskich kolumn ustawionych w nierównych odstępach wspiera wyłamujące się ponad nimi belkowanie. Pary wewnętrznych kolumn dodatkowo podtrzymują przyczółek zakończony spłaszczonym łukiem. W interkolumniach, na konsolach, ustawione są cztery figury – wymieniając od lewej są to – Chrystus Zmartwychwstały, św. Józef z Arymatei (il. 230), św. Nikodem (?), św. Longin z włócznią. Adorują one umieszczoną w polu środkowym pełnoplastyczną kompozycję rzeźbiarską przedstawiającą Pietę na tle krzyża z opartą o niego drabiną. Scenie tej towarzyszy Duch Święty w postaci gołębic, umieszczony na tle przyczółka oraz Bóg Ojciec wśród aniołów w promieniach glorii w zwieńczeniu (il. 231), który jest powtórzeniem zwieńczenia w ołtarzu głównym w kościele paulinów na Skalce (il. 182) oraz w ołtarzu Zmartwychwstania w Miechowie (il. 206). We wszystkich trzech przypadkach Bogu Ojcu towarzyszą także małe, całopostaciowe aniołki wyciągające w jego kierunku ręczki, umieszczone po lewej stronie. Także w przypadku ołtarza w Gidlach Rojowski próbował zintegrować architekturę i rzeźbę – promienie glorii przenikają pod gzyms przyczółka i łączą się ze strefą belkowania stanowiąc tło dla Ducha Świętego w postaci gołębic i jednocześnie tworząc oś kompozycyjną z krzyżem oraz postacią Syna Bożego przedstawionego w ramionach Maryi. Oś formalna wyznacza tutaj wątki tematyczne i ideowe ołtarza – chwałę Trójcy Świętej oraz odkupienie, które dokonuje się przez krzyż przy współudziale Maryi. Przedstawieniu tych najważniejszych dogmatów chrześcijańskich towarzyszą Chrystus Zmartwychwstały oraz trzy postacie związane z wydarzeniem Ukrzyżowania i Złożenia do grobu – Longin, Józef z Arymatei i Nikodem.

Rzeźbiarskie opracowanie figur jednoznacznie wskazuje na warsztat Rojowskiego. Bezpośrednie pierwowzory dla niektórych z nich odnaleźć można wśród rzeźb z Miechowa. Układ figury Chrystusa Zmartwychwstałego wywodzi się z postaci św. Andrzeja z ołtarza św.św. Piotra i Pawła (il. 216–il. 230), św. Józef z Arymatei jest powtórzeniem figury tego świętego z nawy bocznej, zaś św. Longin jest odwzorowaniem układu św. Longina w nawie północnej (il. 200–il. 229).

Zaznaczyć trzeba, że rzeźby gidelskie prezentują znacznie słabszy poziom artystyczny w porównaniu z miechowskimi. Charakteryzują się bardziej przysadzistymi proporcjami i mniejszą dbałością o szczegóły. Ołtarz gidelski uznać trzeba za jedno z licznych dzieł warsztatowych. Dekoracje ornamentalne odpowiadają repertuariowi form stosowanych przez Wojciecha Rojowskiego – dominują wśród nich stylizowane, karbowane niczym wstęga regencyjna rocaill'e przeplecione z kwiatuskami. Pietą w polu



232. Wrocimowice, kościół parafialny. Ołtarz boczny w nawie głównej, wyk. W. Rojowski (atryb.)

środkowym niestety po raz kolejny ukazuje trudności rzeźbiarza w odtworzeniu bardziej skomplikowanego ruchu czy układu ciała – rażące błędy anatomiczne występują w figurze martwego Chrystusa bezwładnie spoczywającego na kolanach Maryi. W przypadku tej kompozycji ma się do czynienia z niespotykaną u Rojowskiego polichromią stiukowej figury, prawdopodobnie jednak wtórną.

Zespół rzeźb wykonanych przez warsztat Rojowskiego znajduje się także w kościele św. Andrzeja we Wrocimowicach niedaleko Miechowa²⁰⁰. Składają się na niego ołtarz główny oraz cztery ołtarze boczne. Ołtarz główny ma formę rozbudowaną, półkolistą, dostosowaną do wschodniej ściany prezbiterium. Trzy osie jednokondygnacyjnej struktury wyznaczone są dużych rozmiarów obrazami, które oddzielają zdwojone pilastry podtrzymujące fragmenty przerwanych przyczółków. Na tle pilastrów stoją figury czterech ewangelistów, a część centralną wieńczy gloria z przedstawieniem Boga Ojca wśród obłoków

²⁰⁰ KZSP, t. 1, z. 8, 1953: 44.

i aniołków. Strukturę zdobią liczne rocaill'e i kwiaty.

Dwa ołtarze boczne w nawie (il. 232) mają struktury jednokondygnacyjne z trapezoidalnymi zwieńczeniami. Poza bogatą ornamentyką zdobią je duże figury aniołów ustawione na tle podpór. W ołtarzu po lewej stronie, św. Jana Chrzciciela, zamiast obrazu znajduje się polichromowana płaskorzeźba ze sceną „Chrztu w Jordanie”. Bardzo ciekawą formę mają dwa ołtarze boczne w kaplicach (il. 233). Boczne podpory zostały w nich zredukowane do ozdobnych pilastrów, które w dolnej partii przyjmują kształt wolut. Siedzą na nich niemal zsuwające się figury aniołów. Formy tych ołtarzy są w pewnym sensie nawiązaniem do ołtarza w kaplicy mansonarskiej w Sandomierzu.

Zespół rzeźb figuralnych we Wrocimowicach jednoznacznie wskazuje na Rojowskiego jako ich wykonawcę. Bardzo ciekawe, dekoracyjne struktury ołtarzy, odwołujące się do wcześniejszych doświadczeń rzeźbiarza, świadczą o niewątpliwych zdolnościach Rojowskiego jako projektanta. Zastosowanie w jednym z ołtarzy płaskorzeźby zamiast obrazu także jest typowe dla jego twórczości, zwłaszcza dla realizacji miechowskich, równoległe z którymi powstawały niewątpliwie ołtarze we Wrocimowicach.

Nieco więcej wiadomo na temat wyposażenia kościoła popaulińskiego św. Zygmunta w Częstochowie, które z Rojowskim związał Jacek Gajewski²⁰¹. Wcześniej Jerzy Żmudziński w maszynopisie pracy poświęconej zabytkom Częstochowy uznał te ołtarze za dzieło warsztatu związanego z Jasną Górą, złożonego z artystów pochodzących najprawdopodobniej ze Śląska, lub też jakiegoś warsztatu wędrownego związanego ze sztuką tamtych terenów²⁰².

W skład XVIII-wiecznego rzeźbiarskiego wyposażenia kościoła św. Zygmunta wchodzi obecnie cztery ołtarze boczne umieszczone symetrycznie przy tęczy i w zakończeniu naw bocznych. Powstały one około 1787 r. z fundacji Antoniego Bilskiego herbu Jelita, nobilitowanego mieszczanina częstochowskiego, na miejscu poprzedniego wyposażenia świątyni, które doszczętnie spłonęło w 1783 r.²⁰³ Źródła archiwalne nie wymieniają ani ich projektanta, ani też wykonawców. Są to ołtarze murowane, pokryte marmoryzacją, z rzeźbą figuralną i ornamentalną wykonaną ze stiuku, w przeważającej części złożoną. Wszystkie też zostały rozwiązane według schematu architektonicznej, jednokondygnacyjnej nastawy z sarkofagową mensą i obrazem pośrodku, flankującymi go ukośnie ustawionymi kolumnami i filarami z wiązkami pilastrów oraz trapezoidalnym, fantazyjnie wykrojonym zwieńczeniem. Najlepiej prezentują się rzeźby ołtarza Pię-



233. Wrocimowice, kościół parafialny. Ołtarz w kaplicy, wyk. W. Rojowski (atryb.)

ciu Ran Chrystusa (il. 234) oraz św. Antoniego. Ta grupa rzeźb ogólnie odpowiada stylowi reprezentowanemu przez warsztat Rojowskiego.

W części zgadzając się z atrybucją Jacka Gajewskiego można sądzić, że autorstwo projektów ołtarzy w kościele św. Zygmunta, a częściowo także ich wyposażenia rzeźbiarskiego, jest warsztatu Wojciecha Rojowskiego. Struktura architektoniczna tych ołtarzy jest stosunkowo najbliższa ołtarzom św. Józefa (il. 218) i św. Anny w kościele bożogrobców w Miechowie, w stosunku do nich jest uproszczona, a proporcje są dużo bardziej masywne i przysadziste. Tezę o autorstwie warsztatu Rojowskiego dodatkowo umacnia fakt, że rzeźbiarz ten przez cały okres swej działalności był wielokrotnie zatrudniany przez zakon paulinów, nie tylko krakowskich, ale także częstochowskich i starowiejskich.

Zespół rzeźb w kościele w Ogrodzieńcu został wykonany przed 1787 r. – datą konsekracji świąty-

²⁰¹ Gajewski 1997: 14.

²⁰² Żmudziński 1985: 48 i 49.

²⁰³ KZSP, t. 6, cz. 1, 1995: 36 i 38.



234. Częstochowa, kościół św. Zygmunta. Ołtarz Pięciu Ran Chrystusa, wyk. W. Rojowski (atryb.)



235. Ogrodzieniec, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. W. Rojowski (atryb.)

ni²⁰⁴. Wyposażenie rzeźbiarskie kościoła jest jednolite stylowo. Składa się na nie pięć stiukowych ołtarzy z dekoracją figuralną i ornamentalną. Marmoryzowane ołtarze ozdobione są białą rzeźbą i złożonymi ornamentami. Ołtarz główny (il. 235) zwieńczony jest promienistą glorią z przedstawieniem Boga Ojca wspartego na kuli ziemskiej. Schemat kompozycyjny tej grupy jest uproszczoną wersją zwieńczenia ołtarza głównego w kościele na Skałce (il. 182), ołtarza głównego w Miechowie (il. 206) oraz ołtarza Ukrzyżowania w Pilicy (il. 221). W ołtarzach bocznych dekoracje figuralne są znacznie skromniejsze i ograniczają się do aniołków i główek anielskich w zwieńczeniu. Dziełem warsztatu Rojowskiego są też prawdopodobnie figury na fasadzie kościoła przedstawiające św. Wawrzyńca i św. Jana Nepomucena oraz Chrystus Zmartwychwstały na bramie prowadzącej na plac kościelny.

²⁰⁴ KZSP, t. 1, 1953: 394–395.

Omówiony tu dorobek Wojciecha Rojowskiego i jego warsztatu prezentuje się imponująco, szczególnie pod względem ilości. W literaturze przedmiotu łączy się z nim jeszcze kilka innych dzieł, które jednak znajomość stylu tego rzeźbiarza każe z jego dorobku wykluczyć. Są to: cykl „Osiem błogosławieństw” i dekoracje sztukatorskie w kościele św. Floriana w Krakowie, cykl apostołów w kościele misjonarzy w Krakowie, figura św. Prokopa przed klasztorem na Jasnej Górze²⁰⁵, oraz cykl 12 apostołów i dekoracja kaplicy Padniewskich w kolegiacie w Pilicy²⁰⁶.

²⁰⁵ Czapczyńska 1991–1992: 148 i 181; KZSP, t. 4, cz. 8, 2000: 9 i 17; Gajewski 1997: 14.

²⁰⁶ Chrzanowski, Kornecki 1982: 387.

Analiza stylu dzieł Wojciecha Rojowskiego

Omówiony powyżej zespół dzieł wykonanych przez Wojciecha Rojowskiego i jego warsztat daje podstawy do określenia jego sylwetki jako artysty prezentującego indywidualny styl. Okres działalności tego rzeźbiarza można zamknąć w latach 1746–1782, pamiętając jednocześnie, że nie są to daty ścisłe. W ciągu tych trzydziestu sześciu lat Rojowski prowadził bardzo aktywną działalność artystyczną. Podejmował się realizacji różnorodnych zleceń – od pojedynczych rzeźb po całościowe aranżacje wnętrz. Skala niektórych przedsięwzięć świadczy, że zatrudniał dość duży warsztat, do którego należeli zarówno stiukatorzy, snycerze, jak i stolarze. Niestety źródła niewiele podają informacji na ich temat. Wiadomo tylko, że dekoracje ołtarza głównego na Skałce wykonał wraz z jednym czeladnikiem²⁰⁷, w Miechowie współpracował ze snycerzem Mikołajem, natomiast na Bielanych i w Sandomierzu współwykonawcą dzieł był jego zięć Wojciech Kwapiński, który prawdopodobnie przejął jego warsztat. O tym, że warsztat Rojowskiego musiał być dość liczny, świadczą same dzieła zróżnicowane poziomem wykonania, a niekiedy nawet zasobem cech formalnych i stylowych. Zawsze jednak nad całością czuwał sam mistrz, czego dowodzi jednolity wyraz artystyczny wszystkich jego dzieł. U początku swej działalności w Krakowie Rojowski brał niewątpliwie duży udział w procesie wykonywania rzeźb i dekoracji, natomiast w miarę wzrostu liczby zamówień jego wkład ograniczał się przede wszystkim do projektowania, doglądania prac warsztatu, wprowadzania korekt i ostatecznym wykańczaniu rzeźb. Taki podział prac jest dobrze widoczny w dużych realizacjach, przede wszystkim w Miechowie i w Starej Wsi.

Jak już była mowa, Rojowski zajmował się nie tylko rzeźbieniem w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz także projektowaniem małej architektury, głównie ołtarzy i ambon oraz całościowym aranżowaniem wnętrz. Po dokonanych przeglądzie dzieł nasuwają się liczne pytania: czy styl dzieł naszego artysty zmieniał się w czasie i czy można tu mówić o ewolucji, czy raczej o stagnacji? Jeżeli się zmieniała, to w jakim kierunku? Aby te rozważania przyjęły klarowną postać, najpierw scharakteryzować należy twórczość Rojowskiego jako projektanta, później zaś jako *sensu stricto* rzeźbiarza.

Bezpośrednim dowodem na to, że można Rojowskiego uważać za autora projektów, jest zawarta z nim umowa na budowę ołtarza proroka Eliasza w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie. Stwierdzono w niej, że ołtarz ten ma być wykonany „według abrysu od Imci Pana Wojciecha Rojowskiego

podanego”²⁰⁸. Rzeźbiarz ten przypuszczalnie posiadał tekę z projektami innych artystów oraz własnymi kompilacjami, rysunkami i szkicami – coś w rodzaju osobistego „skarbczyka”, co było rozpowszechnionym zjawiskiem. Stąd w twórczości Rojowskiego ciągle powtarzanie tych samych motywów, choć na różne sposoby komponowanych.

Niemal wszystkie ołtarze, które uważa się za projektowane przez Rojowskiego, są murowane i okryte barwną marmoryzacją, niekiedy z elementami z czarnego marmuru (m.in. ołtarze w kaplicy różańcowej w kościele dominikanów). Ich tonacja barwna utrzymana jest w kolorach jasnych, pastelowych. Przeważają odcienie różu, błękitu i beżu. Projektowane przez niego ołtarze drewniane to ołtarze w Mnichowie (il. 223) oraz niezachowane ołtarze w kościele karmelitów na Piasku. Niemal wszystkie ołtarze Rojowskiego są architektoniczne. Znamy zaledwie jeden przykład o atektonicznej konstrukcji, mianowicie ołtarz Ukrzyżowania w Pilicy (il. 221), powstały raczej w późnym okresie jego twórczości. Struktura nastaw architektonicznych jest niemal identyczna. Elementy, które stale się powtarzają, to wysoki cokół, najczęściej podwójny, ukośnie ustawione kolumny i filary opięte pilastrami ujmujące pole środkowe i podtrzymujące przerwane belkowanie z fragmentami przyczółka oraz niearchitektoniczne zwieńczenie najczęściej o trapezoidalnym kształcie. Kompozycja, sposób połączenia i stosunek poszczególnych elementów są za każdym razem inne. Wszystkie te nastawy charakteryzują się wysmukłymi proporcjami i przewagą elementów pionowych nad poziomymi. Nieco inne proporcje mamy w przypadku dwóch ołtarzy w Miechowie – św. Anny i św. Józefa (il. 218), oraz zespołu czterech nastaw w kościele św. Zygmunta w Częstochowie (il. 234). Są one dość przysadziście, znacznie bardziej rozbudowane wszcz, o zrównoważonych liniach wertykalnych i horyzontalnych. Wpływ na taki sposób ich rozwiązania miało miejsce ustawienia we wnętrzu świątyni, które z góry narzucało określone proporcje, ale także zapewne wzór graficzny, z którego Rojowski w tym wypadku skorzystał. Analizując kolejne ołtarze projektu Rojowskiego zauważyć można, że artysta ten w miarę upływu lat coraz chętniej redukował elementy architektoniczne nastaw, rezygnując z wolnostojących kolumn czy filarów, które zastępował różnorodnie kształtowanymi, zwielokrotnionymi pilastrami. Wystarczy porównać najwcześniejsze jego realizacje, a więc ołtarze w Starej Wsi (il. 153, il. 156) o zdecydowanie architektonicznej konstrukcji z najpóźniejszymi projektami ołtarzy bocznych z Miechowa (il. 212, il. 214, il. 215), w których choć elementy architektoniczne nadal są czytelne, to jednak zostały znacznie ograniczone.

²⁰⁷ Aneks 35.

²⁰⁸ Aneks 38.

Ewolucja projektów ołtarzy zmierzała więc w stronę atektoniki i stopniowej redukcji porządków. Nigdy jednak nie nastąpiło całkowite wyzbycie się elementów architektonicznych. Nawet w przypadku ołtarza Ukrzyżowania w Pilicy (il. 221) można mówić o istnieniu pewnych pozostałości podziałów porządkowych w postaci fantazyjnych *quasi*-pilastrów. Na podstawie znanych ołtarzy Rojowskiego poznać go można jako dość zdolnego projektanta, który potrafił różnorodnie łączyć poszczególne elementy, tworząc efektowne i ciekawe rozwiązania.

Aby zamknąć kwestię projektów małej architektury Rojowskiego, kilka słów trzeba poświęcić wykonanym przez niego trzem ambonom. Różnią się one dość znacznie czasem powstania. Ambona w kościele na Skalce powstała na początku lat 50. (il. 143), kazalnica w Starej Wsi jest datowana na rok 1764 (il. 162), natomiast najpóźniejsza jest ambona w kościele bożogrobców w Miechowie (il. 220), zapewne już z drugiej połowy lat 70. Wszystkie trzy mają bardzo zbliżone uwysmuklone proporcje, podobny kształt kosza i baldachimu. Inaczej rozwiązana jest kolorystyka każdej ambony. Największą zależność formalną i ikonograficzną dostrzegamy między ambonami na Skalce i w Miechowie. Zauważyć trzeba jednak, że ambona miechowska, znacznie późniejsza czasowo, jest też z większą swobodą potraktowana. Klarowne podziały na część architektoniczną, rzeźbę figuralną i ornamentalną – wyraźne w przypadku ambony krakowskiej i dodatkowo podkreślone kolorystyką – w ambonie miechowskiej ulegają pewnemu zatarciu. Na Skalce widać jeszcze rękę niedoświadczonego projektanta z uwagą i precyzyjnie odrysowującego każdy motyw, natomiast w Miechowie ma się do czynienia z dziełem dojrzalszym, wzbogaconym o własne doświadczenia i pomysły. Nieco inaczej prezentuje się ambona w kościele w Starej Wsi, wywodząca się od innego wzorca formalnego. W niej chyba najsilniej dochodzą do głosu elementy rokoka. Ambona ta ma najbardziej uwysmuklone proporcje, najbujniejszą ornamentykę złożoną głównie z *rocaille*ów, z których utworzono nawet ażurowe zwieńczenie baldachimu. Także kolorystyka, ograniczona do złota, srebra i nielicznych białych elementów, wzmacnia jej ażurowość, lekkość i świetlistość. Pod względem kompozycji i formy wszystkie trzy ambony Rojowskiego bardzo dobrze świadczą o nim jako o zdolnym projektancie, a jednocześnie kompilatorze własnych i cudzych projektów.

Jednym z najważniejszych aspektów twórczości Rojowskiego jest jego niezaprzeczalna umiejętność całościowej aranżacji wnętrza. Najwybitniejszy przykład to oczywiście wystrój kościoła bożogrobców w Miechowie (il. 198), będący ukoronowaniem wcześniejszych tego rodzaju prób w kościele w Starej

Wsi, a na znacznie mniejszą skalę w kaplicy różaniec u dominikanów. W Miechowie dekoracja rzeźbiarska współgra z architekturą, doskonale wpisując się w strukturę wnętrza i tworząc efektowną całość. W porównaniu ze Starą Wsią, której dekoracja jest jeszcze surowa i powściągliwa, kościół bożogrobców jest dużym krokiem naprzód w umiejętnościach aranżacyjnych Rojowskiego. Jego dekoracja sztukatorska jest do tego stopnia bujna i obficie nagromadzona, że w jej bezpośrednim odbiorze estetycznym odczuwa się pewien przesyt, choć ogólne wrażenie jest dobre. W wymienionych tu aranżacjach wnętrz Rojowskiego zauważyć można pewną prawidłowość, którą jest zamiłowanie tego artysty do symetrii (oczywiście w potocznym, nie zaś witruwiańskim rozumieniu tego słowa). Zarówno w kaplicy u dominikanów, w Starej Wsi, jak i w Miechowie ołtarze boczne zostały skomponowane na zasadzie par z dominantą w postaci ołtarza głównego, najokazalszego w skali, formie i dekoracji. We wcześniejszych rozdziałach pracy była już mowa o estetycznych i ideowych podstawach takiego rozwiązania. Również w kompozycji poszczególnych nastaw zauważalna jest dążność do symetrycznego potraktowania wszystkich elementów. Przykładem może tu być ołtarz św. Sebastiana (il. 166) w kościele kamedułów na Bielanych, w którym posągi świętych po bokach retabulum symetrycznie odchylają się na zewnątrz.

W projektach Rojowskiego integracja architektury z elementami rzeźbiarskimi odgrywa bardzo ważną rolę. Biała stiukowa rzeźba figuralna oraz złożone dekoracje ornamentalne towarzyszą wszystkim jego dziełom. Na marginesie tych rozważań pozostawiono na razie polichromowaną rzeźbę drewnianą. Stosunek rzeźby do struktury architektonicznej zmieniał się w kolejnych fazach twórczości Rojowskiego. Na początku swej działalności w Krakowie niezbyt dobrze radził sobie z trudną umiejętnością zintegrowania obu tych dyscyplin plastycznych. Zdecydowanie oddzielał część rzeźbiarską od struktury architektonicznej tak, że stanowiła ona jedynie jej uzupełnienie ściśle dostosowując się do podziałów ramowych. Wymownym przykładem jest tu zestawienie dwóch największych nastaw zaprojektowanych przez Rojowskiego według jasnogórskiego wzorca (il. 164) – ołtarza głównego w Starej Wsi (il. 150) i ołtarza Zmartwychwstania w Miechowie (il. 204). Na różnice między tymi retabulami zwrócono już uwagę we wcześniejszej części pracy. Widać, że w twórczości Rojowskiego w ciągu tych około piętnastu lat dzielących powstanie obu nastaw zaszła dość znacząca zmiana. Rzeźba coraz wyraźniej wkracza w strefę architektury, przełamując jej ramy. Podobnie jest w ołtarzach bocznych w kościele bożogrobców, gdzie rzeźba figuralna i ornamentalna zyskuje przewagę

nad strukturą architektoniczną. Właściwie wszystkie dekoracje ołtarzowe Rojowskiego opierają się na jednym schemacie. Po bokach retabulum na wysokości cokółu ustawione są figury świętych bądź aniołów, natomiast pole zwieńczenia wypełnia najczęściej płaskorzeźbiona grupa figuralna na tle glorii i chmurek. Flankują ją wpółleżące na fragmentach przyczółka postacie aniołów. Dostrzec można jednak ewolucję tego schematu. Aby ją uwidocznić, wystarczy porównać trzy ołtarze: ołtarz św. Jana Nepomucena w kościele na Skałce (il. 139) z pierwszych lat działalności Rojowskiego (1751–1752), ołtarz św. Sebastiana na Bielanych (il. 166) mniej więcej z okresu środkowego (1759 i 1767 przeróbki), oraz pochodzący ze schyłku twórczości ołtarz św. Jakuba w Miechowie (il. 214, koniec lat 70.). Na Skałce widać jeszcze słabość i nieumiejętność w dokończaniu dekoracji rzeźbiarskiej do zastanej struktury ołtarzowej. Figury św. Jana Kantego (il. 140) i Walentego ustawione są w kontrapoście, ale obie przechylone w prawą stronę, przez co ztraca się równowaga kompozycyjna. Zwieńczenie wypełnione jest obficie nagromadzonymi obłokami, które „wylewają się” w strefę belkowania. Równie ciasno ustawione są figurki aniołków na łuku wieńczącym. Część rzeźbiarska zwieńczenia zdecydowanie ciąży nad całością. Z odmienną sytuacją ma się do czynienia w ołtarzu św. Sebastiana. Figury św. Stanisława (il. 167) i Mikołaja (il. 168) ustawione są w wyraźnym kontrapoście, ich sylwetki są poruszone i symetrycznie odchylają się ku zewnętrznej stronie retabulum. Współgra z nimi skromna dekoracja zwieńczenia ograniczona do dwóch aniołków. Z najefektowniejszym rozwiązaniem ma się natomiast do czynienia w ołtarzu św. Jakuba w Miechowie (il. 214). Oczywiście w tym przypadku Rojowski miał znacznie ułatwioną sytuację, bowiem sam wykonał zarówno projekt struktury architektonicznej, jak i dekoracji rzeźbiarskiej. Obserwuje się tu pełną równowagę wszystkich elementów. Największe nagromadzenie rzeźb widać w polu środkowym. Równowagę je symetrycznie względem osi pionowej ustawione posągi świętych na tle piramidalnych grup złożonych z chmurek i aniołków. Całości dopełnia dekoracja zwieńczenia nienaruszająca równowagi poszczególnych elementów.

Umiejętności Rojowskiego jako projektanta dekoracji rzeźbiarskich nastaw wzrastały z biegiem czasu, w późnej twórczości osiągając wysoki poziom. Coraz wyraźniej też dostrzegalne jest zjawisko przekraczania przez rzeźbę ram wyznaczonych jej podziałami architektonicznymi. Coraz więcej też powstaje płaskorzeźb. W początkowym okresie twórczości Rojowskiego występowały one raczej sporadycznie i ograniczały się głównie do zwieńczeń. W fazie późnej, w ołtarzach miechowskich wkroczyły także

w pole środkowe nastawy, dotychczas zarezerwowane dla malowidła (il. 212, il. 214). Niestety, o ile mała architektura projektowana przez Rojowskiego stoi na wysokim poziomie artystycznym, o tyle rzeźba, szczególnie figuralna, w większości jest raczej słaba. Są też pomiędzy poszczególnymi rzeźbami pewne zauważalne różnice w zakresie wykonania, co świadczy o dużym udziale współpracowników. Natomiast na poziomie formy i stylu dostrzec można ciągłość motywów i podobieństwa rozwiązań kompozycyjnych, co z kolei dowodzi, że projekty są dziełem jednego artysty, bez wątplenia Rojowskiego.

W ciągu ponad trzydziestu lat działalności warsztat Rojowskiego wykonał kilkadziesiąt całopostaciowych rzeźb figuralnych. W większości są to figury ołtarzowe lub też przyściennie stojące na konsolach bądź umieszczone w niszach. Tworzą one jednolity stylowo zespół, w ramach którego można mówić o dwóch, nieco odmiennych grupach. Do pierwszej zaliczają się rzeźby stiukowe, do drugiej zaś drewniane. Figury stiukowe mają znaczną przewagę ilościową, natomiast drewniane tworzą poboczny nurt w twórczości Rojowskiego. Jak wiadomo, stiuk był materiałem, w którym Rojowski wypowiadał się najchętniej nie tylko w rzeźbie, ale także w małej architekturze. Choć rzeźby drewniane stanowią niewielki procent twórczości tego artysty, to z pewnością należą one do najlepszych jego dzieł. Można też powiedzieć, że w przypadku Rojowskiego materiał do pewnego stopnia determinował styl. Figury drewniane, na przykład dwóch świętych karmelitańskich w ołtarzu św. Anny w kaplicy brackiej (il. 149), Maryja i św. Jan w ołtarzu Ukrzyżowania na Bielanych (il. 196–197), czy też dekoracje ambon ze Skałki (il. 145) i Miechowa, wyróżniają się dość dynamicznym potraktowaniem szat o stosunkowo głęboko i ostro ciętych fałdach. Charakteryzują się też odmienną kolorystyką: partie szat są złożone, natomiast twarze pokrywa naturalistyczna polichromia. Wyjątek stanowią tu figury Maryi i Jana z kościoła kamedułów, w całości pomalowane na białło. Forma tych rzeźb ulega znacznemu uspokojeniu w figurach stiukowych, co można obserwować na przykładzie ogromnej ilości figur świętych i postaci aniołów. Warto tu zauważyć, że przedstawienia aniołów zajmują znaczną część *oeuvre* Rojowskiego.

Figury wykonane przez Rojowskiego i jego warsztat cechują uwymuskulone proporcje ciał o małych głowach. Zawsze ustawione są w mniej lub bardziej czytelnym kontrapoście, podkreślonym układem fałdów szat. Niezmienny jest też typ fizjonomii, wielokrotnie już opisany w części analitycznej. Postacie Rojowskiego mają słabo zróżnicowaną gestykulację. Najczęściej jedna ręka spoczywa na piersi, zaś w drugiej umieszczony jest atrybut. Jest jednak kilka postaci o bardziej dynamicznych pozach i gestach.

Przykładem mogą być figury przy dwóch ołtarzach bocznych w Starej Wsi: Aniołów (il. 155) i św. Pawła Pustelnika (il. 154), a także figura św. Michała Archanioła w Miechowie (il. 223). Ich ruchy jednak są nienaturalne i wymuszone. W figurach Rojowskiego często dostrzec można rażące błędy anatomiczne, czego najwyraźniejszym przykładem jest figura Chwały w nagrobku Jabłonowskiego (il. 146). Zaskakują też niekiedy uduchowione proporcje poszczególnych części ciała. Chodzi tu nie tylko małe głowy, ale przede wszystkim rażąca dysproporcję między tułowiem a częścią ciała od pasa w dół, np. w figurach aniołów w ołtarzu głównym na Skalce. Niektóre figury Rojowskiego mają nienaturalnie wąskie i zbyt spadziste ramiona, za długie lub za krótkie ręce. Te liczne braki można tłumaczyć dużym współludziem warsztatu, choć z drugiej strony nie da się ukryć, że artysta ten źle sobie radził z ukazaniem nawet niezbyt skomplikowanego poruszenia. Każda taka próba kończyła się błędami w przedstawieniu anatomii ludzkiego ciała. Przypisać jednak trzeba, że Rojowski potrafił doskonale uchwycić ciała dzieci, ze wszystkimi ich cechami szczególnymi, co można zaobserwować w licznych figurach aniołków. Twarze świętych Rojowskiego są zróżnicowane pod względem wieku. Są twarze dzieci, młodzieńców i starców. Natomiast twarze aniołów prezentują zawsze ten sam typ pięknego młodego chłopca o delikatnych, kobiecych rysach i uduchowionym, nieco melancholijnym wyrazie. Artysta próbuje też, choć z różnym skutkiem, odzwierciedlać uczucia wewnętrzne towarzyszące postaciom. Najlepsze tego przykłady to Maryja i Jan w ołtarzu Ukrzyżowania na Bielanych (il. 196–197) i w Miechowie (il. 209–211) oraz Anna i Joachim w ołtarzu Matki Boskiej Częstochowskiej w kościele bożogrobców. Zazwyczaj jednak są to twarze spokojne i właściwie bez wyrazu. Wiele spośród postaci Rojowskiego odzianych jest w antykizowane stroje – dotyczy to przede wszystkim postaci żołnierzy. Figury świętych ubrane są najczęściej w szaty odpowiednie ich funkcji i godności: może to być mnisi habit, wspaniałe strój biskupi, czasem antyczna tunika. Szaty te dość drobnymi fałdami spływają wzdłuż postaci, a niekiedy masywnymi zwojami otulają ją w połowie wysokości. Bardzo częstym motywem jest fałda płaszcza zachodząca na kolano i otaczająca je łagodnym zarysem. Mimo różnic w poszczególnych rzeźbach, system fałdowań jest raczej jednolity i mało urozmaicony. Formy i układ szat służą podkreśleniu budowy ciała i jego ruchu i nie stanowią samodzielnej wartości artystycznej. Szczególnie w rzeźbach stiukowych wyraźnie odczuwa się ich materialność i masę. Rojowski w niewielkim stopniu wykorzystał możliwości, jakie daje stiuk. Nie ma w tych figurach lekkości i finezji, natomiast najczęściej ma się do czynienia z uwysmu-

klonymi figurami „oblepionymi” plastyczną masą. W rzeźbach Rojowskiego brak ekspresji i poruszenia. Jego figury charakteryzują się uspokojeniem, a nawet klasycyzacją. Używając bardziej precyzyjnej nazwy – mianem barokowego klasycyzmu można określić styl rzeźb Rojowskiego.

Zwieńczenia ołtarzy autorstwa Rojowskiego są wykonane w płaskorzeźbie, partiami przechodzącej w rzeźbę pełną. Obserwować w nich można stopniowe rozluźnianie kompozycji, co widać porównując zwieńczenie ołtarza głównego na Skalce (il. 182) z 1763 r. i zwieńczenie ołtarza Zmartwychwstania w Miechowie (il. 206) z lat 70. Grupa figuralna z kościoła bożogrobców potraktowana została z dużo większą swobodą, kompozycja rozrasta się na boki. Nie ma tego jeszcze na Skalce, gdzie figury zamknięte są w kole wyznaczonym przez obłoczki. Miechowska gloria jest też dużo okazalsza, a jej promienie wybiegają daleko w przestrzeń. Ciekawą formę zwieńczeń zastosował Rojowski w ołtarzach bocznych w Starej Wsi: św. Augustyna, Rozalii, Kazimierza (il. 156) i Tekli. Ma się tu do czynienia ze zwieńczeniami ażurowymi, włączającymi do kompozycji także otwór okienny. Oczywiście zabieg ten odbył się kosztem zredukowania grupy rzeźbiarskiej. Są to jedyne w twórczości Rojowskiego tego typu zwieńczenia. Najczęstsze są jednak grupy figuralne i aniołki na tle chmur o błękitnych i beżowych tonacjach. Zmiana w kompozycji zwieńczeń następuje w późnej twórczości Rojowskiego – w ołtarzach bocznych w Miechowie. Ma się tutaj do czynienia z płaskorzeźbami umieszczonymi na gładkim polu o trapezoidalnym wykroju. W Miechowie jest pięć znacznej wielkości płaskorzeźbionych scen z niektórymi elementami pełnoplastycznymi (il. 212, il. 214). Największa to oczywiście Zmartwychwstanie w ołtarzu głównym (il. 205). Trzy płaskorzeźbione sceny ozdabiają także kosz ambony. Płaskorzeźby Rojowskiego charakteryzują się brakiem przestrzenności. Zagęszczona scena figuralna rozgrywa się na jednym planie i sprawia wrażenie naklejonej na niemal gładką powierzchnię tła, niekiedy o linearnie zaznaczonych porządkach sugerujących wnętrze pomieszczenia (ołtarze św. Augustyna i św. Jakuba). Dodatkowym urozmaicheniem w ołtarzach przytęczowych jest lustrzana tafla sugerująca istnienie okna – bardzo ciekawy efekt iluzjonistyczny. Znacznie gorzej prezentują się płaskorzeźby na ambonie. Są potraktowane bardzo sumarycznie i płasko, bez jakiegokolwiek próby przedstawienia głębi. Wadliwe są proporcje poszczególnych elementów kompozycji: zbyt mała łódź w scenie „Łodzi Piotrowej” i miniaturowe drzewko w „Dobrym Pasterzu”. Wyraźnie widać, że Rojowski nie miał doświadczenia w komponowaniu płaskorzeźb, brakło mu finezji i artyzmu potrzebnych w tej trudnej sztuce. U niego

są to po prostu sceny najpierw „ulepione” ze stiuku i następnie naklejone na płaszczyznę.

Rojowski jest autorem bardzo bogatego zespołu dekoracji ornamentalnych. Są to przede wszystkim dekoracje snycerskie zdobiące ołtarze, ambony, a także sprzęty kościelne – konfesjonały i meble zakrystyjne. Mamy też przykłady ornamentów stiukowych w dekoracjach ściennych i fasadowych. Repertuar motywów stosowanych przez Rojowskiego jest szeroki. Obejmuje zarówno ornamentykę rokokową, jak i wcześniejszą, przede wszystkim regencyjną, z której Rojowski zaczerpnął motyw kratki, lambrekiny oraz charakterystyczne kształty wykrojów. Zdecydowaną dominantą są jednak rocaille, które od form spokojnych i linearnych przechodzą w kształty płomieniste i nastrzępione. Z najwcześniejszym znanym przykładem ornamentyki Rojowskiego ma się do czynienia w dekoracji fasady kościoła paulinów w Krakowie. Są tu zarówno regencyjne wykroje, woluty z wyrastającymi z nich liśćmi akantu, schematyczne rocaille z owalnymi nacięciami, jak i bardzo lubiane przez Rojowskiego ukwiecone gałązki. Kompozycja złożona z tych ornamentów jest symetryczna, uporządkowana, każdy element potraktowany jest oddzielnie. Zmienia się to w późniejszej twórczości rzeźbiarza, a można to zaobserwować na przykład w dekoracjach miechowskich, choć nie tylko. Zdecydowanie zmienia się forma rocaillów, przyjmujących najróżniejsze kształty, tworzących kartusze, w których dominują formy płomieniste. Coraz częściej, począwszy od lat 60., są one splecione z kwiatuškami, a czasem przyjmują monumentalne formy, jak na przykład rocaillowe bramki po bokach konfesji bł. Wincentego Kadłubka w Jędrzejowie. Nadal są obecne regencyjne kratki, dochodzą też motywy palmety, muszli i nastrzępionych liści akantu. Stałym motywem ornamentyki Rojowskiego, stosowanym w niemal wszystkich ołtarzach, są zwisające ukwiecone gałązki. Płatki i liście pokrywa karbowanie przebiegające wzdłuż lub w szereg ich powierzchni. Chętnie też stosował Rojowski obramienia płycin złożone z delikatnych rocaillów. Pojawia się też w jego twórczości motyw kotary spiętej po bokach lub podtrzymywanej przez anioły. Jest on we wszystkich trzech ambonach Rojowskiego, a także w ołtarzu Matki Boskiej Różańcowej w kościele dominikanów oraz w ołtarzach św. Józefa i Franciszka Ksawerego w Starej Wsi. Ewolucja ornamentyki Rojowskiego zmierzała ku rozluźnieniu kompozycji, wzbogaceniu i różnicowaniu repertuaru motywów. Na początku swej twórczości rzeźbiarz ten stosował schematyczną ornamentykę regencyjno-rokokową, która w czasie jego rozwoju artystycznego coraz częściej przyjmowała cechy późnorokokowe z elementami Blumenrokoka. Natomiast w przypadku dekoracji snycerskich w nowej zakrystii

w kościele franciszkanów (il. 227) można już mówić o wpływach klasycyzmu na dekoracje Rojowskiego. Przemiany w ornamentyce stosowanej przez Rojowskiego odzwierciedlają ogólne przemiany mody stylowej w tym czasie.

We wcześniejszych fragmentach rozdziału zwrócono uwagę na zjawisko swego rodzaju „autoplagiatów” w twórczości Rojowskiego i ciągłego powracania do raz opracowanych wzorów formalnych i kompozycyjnych. W wielu przypadkach ułatwia to atrybuowanie Rojowskiemu dzieł, co do których brak przekazów źródłowych. „Autoplagiaty” te dotyczą zarówno kompozycji struktur ołtarzy, jak i poszczególnych rzeźb czy zestawów ornamentalnych. Zmodyfikowanym i ulepszonym pod względem formy powtórzeniem ołtarza głównego w Starej Wsi (il. 150) jest ołtarz Zmartwychwstania w Miechowie (il. 204). Ambona ze Skałki była wzorem dla ambony z kościoła bożogrobców, a ołtarze dominikańskie (il. 186) wywodzą się od ołtarza w kaplicy Żałuskiego na Wawelu (il. 170). Zwieńczenie ołtarza głównego w Starej Wsi (il. 150) ma swą replikę w ołtarzu Matki Boskiej w kaplicy różańcowej (il. 185), zaś zwieńczenie w ołtarzu Jezusa Miłosiernego w tejże kaplicy (il. 187) jest powtórzeniem kompozycji z ołtarza św. Pawła Pustelnika w kościele starowiejskim (il. 153). Podobnie gloria z Bogiem Ojcem w ołtarzu głównym na Skałce (il. 182) kilkanaście lat później doczekała się swej zmodyfikowanej kopii w ołtarzu Zmartwychwstania w Miechowie (il. 206). Wielokrotnie też w twórczości Rojowskiego ma się do czynienia z powtarzaniem konkretnych figur, na przykład Dawid z ołtarza św. Anny w Miechowie (il. 219) jest powtórzeniem Dawida z ołtarza św. Józefa w Starej Wsi (il. 161), niemal identyczne są przedstawienia Longina z Miechowa (il. 200) i Pilicy (il. 222). św. Jan (il. 210) i Maryja (il. 209) pod Krzyżem w kościele w Miechowie mają swoje powtórzenie w drewnianym ołtarzu w Mnichowie (il. 224–225). Przykładów takich powtórzeń jest w *oeuvre* Rojowskiego znacznie więcej. Są one kolejnym dowodem na to, że jego praca polegała przede wszystkim na wykonywaniu projektów, które później były wielokrotnie powtarzane przez warsztat. Ze względu na ilość otrzymywanych zamówień i zapewne też brak dużej konkurencji na rynku, Rojowski nie zadawał sobie zbytniego trudu w tworzeniu nowych kompozycji, lecz powtarzał raz opracowane wzory, nieco je tylko modyfikując. Z jednej strony wpływało to na pewną zachowawczość i małe zróżnicowanie twórczości Rojowskiego, z drugiej jednak pozwalało stare wzory ulepszać i wzbogacać o nowe doświadczenia.

Na podstawie powyższych rozważań można wysnuć kilka ogólnych wniosków na temat twórczości Rojowskiego. Artysta ten do tej pory znany



236. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Ołtarz główny, wyk. P. Rojowski

był wyłącznie jako *sensu stricto* rzeźbiarz. Bardziej szczegółowe badania wykazały, że w znacznie większym stopniu należy go uważać za projektanta rzeźb a także małej architektury, głównie ołtarzy i ambon. Jednym z najważniejszych aspektów jego twórczości jest umiejętność całościowej aranżacji wnętrza. Działalność Rojowskiego jako projektanta wzrasta w miarę zwiększania się liczby zamówień. W późnej twórczości Rojowski ograniczał się niemal wyłącznie do wykonywania projektów, których realizacją zajmował się jego warsztat, jak można przypuścić, dość liczny. Materiałem, w którym Rojowski pracował najchętniej był stiuk, choć bardzo dobrze radził sobie również z drewnem. Wszystkie jego ołtarze mają charakterystyczną kolorystykę: struktura architektoniczna jest marmoryzowana, rzeźby figuralne białe, zaś dekoracja ornamentalna złocona. Polichromię stosował wyłącznie w nielicznych rzeźbach drewnianych. Jego rzeźby prezentują jednolity styl, w ramach którego odnaleźć można indywidualny wkład wielu współwykonawców, co jest wynikiem kolektywnego charakteru procesu twórczego. Przyglądając się twórczości Rojowskiego stwierdzić można, że podlegała ona pewnym zmianom i ewolucji, która przebiegała w kierunku atektoniczności i rozluźnienia kompozycji oraz ściślejszej integracji rzeźby i architektury. Również w zakresie rzeźby figuralnej widoczne

jest stopniowe udoskonalanie formy, postać ludzka kształtowana jest z coraz większą swobodą, jej ruch staje się pewniejszy i lepiej czytelny. W zakresie dekoracji ornamentalnej zaobserwować można przechodzenie od form regencyjno-rokokowych ku ekspresyjnym formom pełnego rokoka, a w końcowej fazie dostrzegalne są wpływy ornamentyki klasycystycznej. O ile w zakresie ornamentyki stosowanej przez Rojowskiego można o nim mówić jako o przedstawicielu rokoka, o tyle w odniesieniu do stylu jego rzeźb figuralnych raczej skłonić się należy do uznania go za prowincjonalnego przedstawiciela nurtu barokowego klasycyzmu. Z pewnością jednak można traktować Wojciecha Rojowskiego jako artystę o indywidualnym obliczu stylowym.

Analiza porównawcza i próba określenia rodowodu artystycznego Wojciecha Rojowskiego

W analizie porównawczej i wynikającej z niej próbie określenia rodowodu artystycznego Wojciecha Rojowskiego trzeba rozpatrzyć następujące kwestie: miejsce pochodzenia rzeźbiarza i jego wpływ na dalszą twórczość, charakter odebranego wykształcenia, wzory formalne z których czerpał, a przede wszystkim zadać sobie pytanie, z jakimi ośrodkami rzeźbiarskimi mógł się Rojowski zetknąć i co wpłynęło na ukształtowanie się jego artystycznej osobowości.

We wcześniejszych rozdziałach pracy dowodzono, że pochodzenie Rojowskiego należy wiązać z Garbarami i ich częścią – Piaskiem – jednostką terytorialną obejmującą niewielki obszar wokół kościoła karmelitów. Na Piasku mieścił się warsztat Rojowskiego, a zamieszkiwanie poza granicami Krakowa dawało mu niezależność od cechu. Na podstawie źródeł archiwalnych nie wiadomo nic na temat artystycznego wykształcenia Rojowskiego i jego ewentualnych podróży. Można tylko przypuścić, że był spokrewniony z działającym w pierwszej połowie XVIII w. Piotrem Rojowskim i u niego prawdopodobnie pobierał pierwsze nauki, zaś w połowie lat 40. stanął na czele warsztatu i rozpoczął samodzielną twórczość.

Bardzo niewiele można powiedzieć na temat twórczości Piotra Rojowskiego. Jedyne znany tekst źródłowy na jego temat określa go jako: „famatus Petrus Rojowski civis Cracoviensis et sculptor altarium principalis actor” (sławny Piotr Rojowski mieszkanin krakowski i rzeźbiarz, znamienity wykonawca ołtarzy). Wiadomo tylko o jednym jego dziele – ołtarzu św. Jana Kantego w kaplicy tegoż świętego w Kętach (il. 236) z 1724 r.²⁰⁹ Jak można się domyślać, także pozostałe elementy wyposażenia tej kaplicy – dwa ołta-

²⁰⁹ Przybyszewski 1993: 47 i 49; wypis 108.



237. Kęty, kaplica św. Jana Kantego.
Ołtarz boczny, wyk. P. Rojowski



238. Kęty, kaplica św. Jana Kantego.
Ambona, wyk. P. Rojowski

rze boczne (il. 237) i ambona (il. 238) – są jego autorstwa. Wyposażenie kaplicy można uznać za dwufazowe – w pierwszej fazie w latach 20. powstał ołtarz główny, natomiast ołtarze boczne i ambona powstały prawdopodobnie krótko po 1730 r.²¹⁰ Cechy formalne i stylowe dzieł Piotra Rojowskiego świadczą, że był jednym z wielu krakowskich naśladowców Baltasara Fontany. Ołtarz główny w Kętach (il. 236) jest swego rodzaju trawestacją ołtarza głównego w kościele św. Anny w Krakowie (il. 1). Rojowski ozdobił swój ołtarz kręconymi kolumnami oraz glorią przenikającą podziały architektoniczne. Po bokach ołtarz flankowany jest bramkami, na których ustawione są figury świętych. Dopełnieniem struktury architektonicznej ołtarza są filary umieszczone przy ścianach prezbiterium, których trzony ucięte są w połowie wy-

²¹⁰ W katalogu zabytków jest nieco inne datowanie: ołtarz główny miałby być z 1722 r., boczne z 1726, a ambona miałaby powstać przed 1748 (KZSP, t. 1, z. 1, 1951: 14).

sokości. Siedzą na nich anioły zwrócone ku centralnej kompozycji. Jest to motyw bezpośrednio przejęty z twórczości Baltasara Fontany, np. z ołtarza w kościele św. Anny, podobnie jak podwieszone impasty na osi głównych filarów. Jak dowodziła Renata Sulewska, motyw impostów stał się jednym z ulubionych elementów postfontanowskiej rzeźby krakowskiej²¹¹. Warto też zwrócić uwagę, że w projekcie ołtarza głównego w Kętach Piotr Rojowski wykorzystał wzory zaczerpnięte z twórczości Jerzego Hankisa – pole środkowe ołtarza ujmują filary i kręcone kolumny (il. 17). Podpory wieńczy wyłamujące się ponad nimi belkowanie, zaś na tle filarów umieszczone są postacie świętych. Z tym schematem spotkać się można w niektórych dziełach warsztatu Jerzego Hankisa, np. ołtarzach w kościele św. Tomusza i kościele św. Józefa w Krakowie, oraz w ołtarzach w Książnicach Wielkich (il. 17), Skaryszewie i Włodowicach. Piotr Rojowski

²¹¹ Sulewska 2004: 431–444.



239. Projekt ambony do kościoła św. Jana Kantego w Kętach



240. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Rzeźba świętego w ołtarzu głównym, wyk. P. Rojowski

uchodzić więc może za kompilatora wzorów fontanowskich i hankisowskich. Znacznie bardziej rozwinięte stylowo są ołtarze boczne i ambona, w których ornament akantowy zostaje wyparty przez ornamentykę regencyjną. Do ambony zachował się rysunkowy projekt (il. 239), co jest wyjątkowym przypadkiem w dziejach rzeźby krakowskiej. Znajduje się on w tzw. *Wzorniku Zbigniewa Rewskiego*, przypadkowo odnalezionym w warszawskim antykwariacie. Szczegółowe uwagi poświęcił mu jego obecny właściciel – dr hab. Andrzej Betlej²¹². Realizacja bardzo wiernie odpowiada projektowi wykonanemu dość starannie tuszem. Nie można jednoznacznie stwierdzić, kto jest autorem projektu. Nie można także wykluczyć samego rzeźbiarza. Bardzo charakterystyczna jest kolorystyka wszystkich elementów wyposażenia: części architektoniczne pomalowane są na białą, zaś cała dekoracja ornamentalna jest złocona. Rzeźby fi-

guralne odkryte fragmenty ciała mają jednolicie pobielone, zaś szaty i atrybuty wyzłocone. Prezentują dość dobry poziom artystyczny. Postacie świętych są uwymuskłone, ustawione w wyraźnym kontrapoście i poruszeniu. Głowy są niewielkie w stosunku do reszty ciała, twarze okalają wyraźnie wyodrębnione pasma włosów, zaś fizjonomia charakteryzuje się małym nosem, który jedną linią łączy się z czołem, drobnymi ustami i dość dużymi oczami o wyraźnie zaznaczonym konturze powiek. Fałdowanie szat jest urozmaicone i obfite, cechuje się ostrym i dynamicznym cięciem, zbliżonym nieco do form stosowanych w tym czasie przez Antoniego Frączkiewicza.

Nie ma pewności, czy Wojciech Rojowski był w jakiś sposób związany z twórcą ołtarzy w kaplicy św. Jana Kantego, jednak zespół cech formalno-stylowych przemawia na korzyść hipotezy o warsztatowym związku obu Rojowskich. Dostrzec to można już w samym kanonie uwymuskłonych postaci o małych

²¹² Betlej 2003b: 4–12.



241. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. P. Rojowski

głowach (il. 240), sposobie ułożenia szat, a przede wszystkim w figurach aniołów (il. 241). Wiadomo, że postacie aniołów stanowią dość znaczny procent w twórczości Wojciecha Rojowskiego, który rzeźbił je ze szczególnym upodobaniem. Wystarczy porównać anioły z ołtarza głównego w Kętach na przykład z aniołami z kaplicy mansonarskiej w katedrze sandomierskiej (il. 195), by te podobieństwa unaocznic. Zbliżony jest melancholijny wyraz twarzy okolonej pasmami dość długich włosów, szata która odsłania ramiona i partie nóg, oraz skrzydła o wyraźnie zaznaczonej strukturze piór. Wydaje się, że właśnie w Piotrze Rojowskim można doszukiwać się pierwszego mistrza i nauczyciela Wojciecha. Wiele cech jego stylu rzeźbiarz przejął, choć niewątpliwie uległ także innemu wpływowi i w swej twórczości czerpał z wielu różnych źródeł. Materiałem, w którym pracował Piotr Rojowski, było drewno – tworzywo najbardziej charakterystyczne dla rzeźby ośrodka krakowskiego tego czasu. Z kolei Wojciech Rojowski, należący już do następnej generacji rzeźbiarzy, najchętniej wypowiadał się w stiuku, choć całkiem dobrze radził sobie także z drewnem. Gdzie zdobył umiejętność posługiwania się techniką sztukatorską? Czy mógł ją poznać na miejscu w Krakowie? Jak wiadomo, po epizodzie rozkwitu w Krakowie na przełomie XVII i XVIII w. sztukaterii dzięki działalności Baltasara Fontany, nikt

po nim nie podjął na większą skalę tej techniki. Wzory formalne zaczerpnięte z dorobku Fontany próbowano powtarzać w drewnie. Kolejnym artystą, który wprowadził do Krakowa stiuk był Jan Jerzy Lehner działający w latach 40. na Skałce²¹³. Jak już wiadomo, Rojowski prace na Skałce rozpoczął zaraz po wyjeździe tego artysty do Opawy, stając się niejako kontynuatorem jego dzieła w kościele paulinów. Istnieje więc możliwość, że techniki sztukatorskiej Rojowski nauczył się albo bezpośrednio od Lehniera, albo też poznał ją poza Krakowem. Ta druga możliwość jest bardziej prawdopodobna także z tego względu, że trudno byłoby Rojowskiemu na miejscu w Krakowie zdobyć tak charakterystyczną dla jego twórczości umiejętność całościowej aranżacji wnętrza. W Krakowie miał właściwie tylko jeden przykład tego typu – dekorację kościoła św. Anny, która aczkolwiek oddziaływała na niego bardzo silnie, to czasowo była dość odległa i nie wpłynęła decydująco na charakter jego twórczości. Wojciech Rojowski, prawdopodobnie blisko spokrewniony z Piotrem, należał do tych szczęśliwców, którym sytuacja rodzinna znacznie ułatwiła drogę artystyczną. Prawdopodobnie po nauce w warsztacie Piotra Rojowskiego, Wojciech Rojowski w latach 40. odbył wędrowkę czeladniczą, a przed rokiem 1746 powrócił do Krakowa. Mógł mieć wówczas około 20–25 lat, a jego styl artystyczny był już właściwie ukształtowany. W dalszej części pracy podjęta będzie próba określenia przebiegu jego wędrowki czeladniczej i skutków dla dojrzałej twórczości. Wcześniej jednak kilka uwag trzeba poświęcić kwestii oddziaływania na Rojowskiego miejscowej sztuki ośrodka krakowskiego i szczegółowym określeniem przejętych przez niego wzorów formalnych, kompozycyjnych, a w pewnym stopniu także ikonograficznych, charakterystycznych dla tego środowiska.

Pierwszy problem jest zależność Wojciecha Rojowskiego od sztuki Baltasara Fontany. Kwestia ta dotąd nie została podkreślona i omówiona, a wydaje się, że warto na nią zwrócić uwagę, tym bardziej, że to właśnie Rojowski jest drugim po Włochu artystą na tak dużą skalę wprowadzającym do rzeźby krakowskiej stiuk. Oczywiście czas artystycznej aktywności obu rzeźbiarzy dzieli prawie półwieczna przerwa i nie może tu być mowy o jakiegokolwiek zależności warsztatowej, niemniej jednak dzieła, które Fontana pozostawił w Krakowie, były źródłem licznych inspiracji dla naszego rzeźbiarza. Jak słusznie stwierdza monografista Baltasara Fontany, Mariusz Karpowicz, artysta ten nie wykreował w Polsce odrębnej „szkoły” rzeźbiarskiej mającej zdecydowane oblicze stylowe, jak to się stało na przykład na Morawach, gdzie cały szereg współpracowników Fontany kontynuował

²¹³ Brzezina 1997: 625–633.



242. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Stanisława w ołtarzu głównym, wyk. B. Fontana

dzieło mistrza, silnym nurtem wpisując się w ówczesną rzeźbę tych terenów²¹⁴. Również technika stiuku przechodziła w Krakowie w pierwszej połowie XVIII w. ewidentny kryzys, a rzeźbiarze, którzy nawiązywali do Fontany, próbowali jego styl przetransponować w drewnie. Mimo że o *sensu stricto* szkole fontanowskiej w Krakowie mówić nie można, to jednak nurt stylowy wywodzący się od tego artysty zdecydowanie zdominował plastykę krakowską pierwszej połowy XVIII w. Naśladowanie Fontany stało się typowym zjawiskiem dla krakowskiego ośrodka rzeźbiarskiego. Rzeczą zupełnie naturalną jest fakt, że także Wojciech Rojowski w pewnym stopniu uległ wpływowi wielkiego Włocha. Zależność Rojowskiego od krakowskich dzieł Fontany sprowadza się przede wszystkim do przejścia pewnych schematów kompozycyjnych i sposobu upozowania poszczególnych figur. Styl rzeźb Rojowskiego jest natomiast całkowicie odrębny od berninizmu, który charakteryzuje



243. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba Boga Ojca w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. B. Fontana

polską twórczość Fontany. Analizując dorobek Rojowskiego odnieść można wrażenie, że rzeźbiarz ten musiał bardzo dobrze poznać dzieła Baltasara Fontany w Krakowie, szczególnie zaś wnętrze kościoła św. Anny, które stało się dla niego niewątpliwie jedną z inspiracji całościowego pojmowania dzieła sztuki oraz wysokiej klasy przykładem jednolitej aranżacji wnętrza. Stąd też zaczerpnął wzory szczegółowe, których chyba najlepszym przykładem są figury Longina w Miechowie (il. 200) i Pilicy (il. 222), będące niemal dosłownym powtórzeniem postaci tegoż świętego dłuta Fontany z ołtarza Krzyża Świętego (il. 12). Wzór ten musiał uznać Rojowski za szczególnie dobry, skoro odwołał się do niego dwukrotnie. Podobieństwo pozy i gestu dostrzegamy także między figurą św. Stanisława w kościele kamedułów Rojowskiego (il. 167), a św. Stanisławem Fontany z ołtarza głównego w kolegiacie św. Anny (il. 242). Przypuszczalnie także w przypadku glorii z Bogiem Ojcem z ołtarza głównego na Skałce (il. 182), jako wzór formalny mogła Rojowskiemu posłużyć gloria z ołtarza św. Krzyża w kościele św. Anny (il. 243). Inny jest tutaj gest postaci, natomiast motyw rozwianej szaty Boga Ojca Rojowski chyba zaczerpnął właśnie z tego wzoru, lecz w jego wykonaniu utraciła ona wiele ze swej lekkości, sprawiając wrażenie kawałka pofałdowanej plastycznej masy przyklepionej do powierzchni.

²¹⁴ Karpowicz 1990: 178; Stehlík 1981: 125–140.



244. Kraków, kościół św. Anny. Ołtarz św. Piotra, wyk. B. Fontana



245. Kraków, kościół św. Anny. Ołtarz św. Katarzyny, wyk. B. Fontana

Wyposażenie krakowskiej świątyni uniwersyteckiej należy mieć również na uwadze poszukując wzoru formalnego ołtarzy w Starej Wsi. Podobieństwo to jest oczywiście bardzo ogólne i nie dotyczy ani bezpośrednich wzorów schematów ołtarzy, ani tym bardziej charakteru stylowego rzeźb, które trudno byłoby porównać z miernymi w większości dziełami warsztatu Rojowskiego. Zbieżność ta dotyczy raczej pewnego zamierzonego efektu stopniowania wrażeń, co wyraża się w coraz większych i bardziej rozbudowanych formach ołtarzy w kolejnych kaplicach bocznych i ramionach transeptu. Warto też zwrócić uwagę na ogólne podobieństwo późnych aniołów Rojowskiego w ołtarzu św. Michała w Starej Wsi (il. 155) i aniołów Baltasara Fontany w ołtarzu św. Piotra (il. 244) w krakowskiej kolegiacie św. Anny. Ten rodzaj formalny wydaje się oczywisty, choć niewątpliwie ukazuje też nieudolność Rojowskiego, który nie potrafił poradzić sobie z ukazaniem postaci w bardziej dynamicznym ruchu. Być może także z twórczości Baltasara Fontany (il. 245) zaczerpnął Rojowski sposób wkomponowania okna w strukturę zwieńczenia, co stosuje w ołtarzu św. Kazimierza (il. 156) i św. Augustyna w Starej Wsi. Pomysł ten był Rojowskiemu znany także ze Skalki, gdzie w latach 40. zastosował go J.J. Lehner w ołtarzu św. Stanisława (il. 82). Mimo wskazanych tutaj wzorów Fontany, z których czerpał

Rojowski, trzeba stwierdzić, że ograniczył się on do przejęcia pewnych zewnętrznych, pojedynczych formuł i kompozycji bez zrozumienia fontanowskiego podejścia do materii rzeźbiarskiej i artystycznego kształtowania bryły.

Kolejnym przykładem, tym razem ikonograficznego nawiązania do twórczości Fontany, a także przejawem związku z polską tradycją rzeźbiarskiego obrazowania, jest w dorobku Rojowskiego konfesja bł. Wincentego Kadłubka w Jędrzejowie (il. 190). Już we wcześniejszej literaturze przedmiotu wskazano na jej podobieństwo do nagrobka św. Jacka w kościele dominikanów (il. 2)²¹⁵ – dzieła Fontany z około 1700 r.²¹⁶ Ołtarz bł. Wincentego Kadłubka zarówno pod względem kompozycji, jak i stylu jest jego bardzo uproszczonym powtórzeniem. Zachowany jest tylko ogólny schemat czterech aniołów klęczących na mniejszym ołtarzowej, w zabytku krakowskim podtrzymujących trumnę z figurą św. Jacka, zaś w Jędrzejowie wyciągających dłonie ku obrazowi z przedstawieniem bł. Wincentego. Rojowski z pewnością znał konfesję św. Jacka, tym bardziej że w latach 60. pracował w kościele dominikanów przy urządzeniu kaplicy różańcowej. Są jednak między tymi zabytkami pewne dość

²¹⁵ Morełowski 1930–1934: XL-XLI; Przyppkowski 1971: 39.

²¹⁶ Karpowicz 1994: 59.



246. Kraków, kościół wizytek. Rzeźba św. Floriana na fasadzie kościoła

znaczące różnice, które mogą świadczyć, że Rojowski albo wykorzystał tu własną inwencję, albo też, co bardziej prawdopodobne, posłużył się jakimś innym wzorem formalnym. Anioły w nagrobku z Jędrzejowa nie unoszą bowiem trumny, jak w konfesji św. Jacka, lecz otaczają ją wskazując na wizerunek Wincentego Kadłubka na obrazie. Pierwsza para aniołów pełni rolę pośredników między wiernymi a błogosławionym, druga zaś gloryfikuje jego postać łącząc doczesność z wiecznością. Anioły występują tu więc w podobnej funkcji, jak we Wniebowzięciu Maryi – przenoszą duszę ku niebiosom. Należy tu wziąć pod uwagę istnienie innego niż fontanowski wzoru formalnego, choć pod względem ikonograficznym nagrobek ten idealnie wpisuje się w wielowiekową tradycję polską, w której nieodłącznym motywem sarkofagów i relikwiarzy były postacie aniołów²¹⁷.

Również z tradycji rzeźby krakowskiej czerpał Rojowski realizując przedstawienie św. Floriana w ołtarzu św. Kazimierza w Starej Wsi (il. 157). Zastosował tu typowy dla tego ośrodka schemat ikonograficzny św. Floriana ukazanego w antykizującej zbroi



247. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Floriana na fasadzie kościoła, wyk. B. Fontana

i płaszczu, z hełmem ozdobionym piórami i z zarostem ograniczonym do wąsów. Święty w jednej ręce trzyma sztandar na drzewcu, w drugiej zaś naczynie, z którego wylewa wodę na stojący u jego stóp budynek. Schemat ten był popularny w Krakowie już od XVII w., czego przykładem jest św. Florian na fasadzie kościoła wizytek z lat 90. XVII w. (il. 246), wykonany przez Baltasara Fontanę w 1701 r. św. Florian na fasadzie kościoła św. Anny (il. 247), oraz datowana ogólnie na wiek XVIII rzeźba w niszy kamienicy przy ulicy św. Marka 22. Kilkrotnie powtórzono ten schemat w płaskorzeźbach ze św. Florianem pochodzących najprawdopodobniej z trzeciej ćwierci XVIII w. Są to: św. Florian na południowej ścianie Bramy Floriańskiej (il. 248), w sieni domu przy Rynku Głównym 7 (il. 249), oraz na fasadzie kamienicy przy ulicy Grodzkiej 40²¹⁸. Wynika z tego, że Rojowski dobrze znał krakowską tradycję ikonografii św. Floriana i w zgodzie z nią wykonał projekt własnej rzeźby. Wystarczy też porównać płaskorzeźbę św. Floriana

²¹⁷ Tradycja ta wywodzi się już od średniowiecznego relikwiarza św. Stanisława z katedry wawelskiej i trwa przez cały okres nowożytny. Kwestię tę, szczególnie w odniesieniu do przykładów siedemnastowiecznych, omawia Piotr Krasny (Krasny 2000: 121–140).

²¹⁸ Żmudziński 1996: 80 i 81.



248. Kraków, Brama Floriańska. Rzeźba św. Floriana



249. Kraków, kamienica w Rynku Głównym 7. Rzeźba św. Floriana

w zwieńczeniu ołtarza św. Jana Nepomucena w Miechowie (il. 250), aby ta zależność stała się jeszcze bardziej oczywista.

Niewątpliwie wpływ na twórczość Rojowskiego mieli także artyści działający w Krakowie w tym samym czasie. Wiadomo na podstawie źródeł archiwalnych o współpracy Rojowskiego z Franciszkiem Placidim w latach 50. i 60. w kościele kamedułów na Bielanych. Zetknięcie się z tym architektem i projektantem, a także z jego licznymi na terenie Krakowa realizacjami w zakresie małej architektury, miało dość znaczący wpływ na charakter twórczości Rojowskiego, szczególnie w odniesieniu do projektowanych przez niego ołtarzy. Wybrane ołtarze Placidiego, wykonywane w marmurze, Rojowski przetransponowywał w stiuku. Przykład tego widać w Miechowie, gdzie ołtarze Ukrzyżowania (il. 208) i Matki Boskiej Częstochowskiej są kompilacją nastaw zaprojektowanych przez Placidiego do kaplic w wieżach kościoła kamedułów (il. 166), do których elementy rzeźbiarskie wykonał Rojowski. Jak stwierdził J. Lepiarczyk, ołtarze Placidiego „należą do tego samego typu rzymskiego, ustalonego przez Berniniego, a potem przez Pozza w ołtarzach w kościele św. Ignacego: wysokie retabulum flankowane kolumnami, ustawionymi ukośnie i zamknięte przyczółkiem o eliptycznym wy-

biegu z muszelką:²¹⁹. Podobnie rozwiązuje swe ołtarze Rojowski, w różnych wariantach przekształcając opisany tutaj schemat. Oczywiście stwierdzenie, że Rojowski w projektach małej architektury czerpał z twórczości Placidiego, byłoby daleko posuniętym uproszczeniem, ale niewątpliwie dorobek Włocha był jedną z jego źródeł inspiracji.

Innym wzorem był na przykład ołtarz jasnogórski (il. 164), o czym była już mowa we wcześniejszych rozdziałach pracy. Obok Jana Millmana (wykonał on według E. Jackiewicz dwa naśladownictwa ołtarza z Częstochowy: główny ołtarz w kościele cystersów w Sulejowie Podklasztorzu i ołtarz główny w kościele dominikanów w Gidlach²²⁰), Rojowski był jedynym artystą, który więcej niż jeden raz odwołał się w swej twórczości do tego wzoru. Jak stwierdza E. Jackiewicz, jest to „wyraz ich prywatnych upodobań, ale także przejaw małej kreatywności obu twórców oraz dowód ich skłonności do powielania tylko dobrych, sprawdzonych wzorców”, a częściowo niewątpliwie efekt decyzji fundatorów²²¹. Nie do końca można jednak się zgodzić z autorką. Pisząc o sztuce nowo-

²¹⁹ Lepiarczyk 1965: 115.

²²⁰ Jackiewicz 1995: 400 i 401.

²²¹ Jackiewicz 1995: 413.



250. Miechów, kościół bożogrobców. Zwieńczenie ołtarza św. Jana Nepomucena, wyk. W. Rojowski (atryb.)

żytnej należy pamiętać o tym, że w epoce tej inaczej niż współcześnie podchodzono do problemu „naśladownictwa” uznanych wzorów. Było to praktyką powszechną, ocenianą pozytywnie. Dlatego wbrew opinii Elżbiety Jackiewicz trzeba powiedzieć, że Rojowski przez dwukrotne odwołanie się do wzoru jasnogórskiego i jego twórczą interpretację doskonale odzwierciedlił nie tylko prawa rządzące sztuką XVIII w., ale ukazał się jako artysta otwarty na współczesne mu kierunki i upodobania, a także umięjący zaspokoić oczekiwania fundatorów. O ile w Starej Wsi (il. 150) wybór jasnogórskiego wzorca raczej poddyktowali Rojowskiemu paulini, o tyle w Miechowie (il. 204) była to jego samodzielna decyzja. Świadczyć o tym może zupełne zatracenie ikonografii maryjnej, pierwotnie związanej z tym typem retabulum.

Wojciech Rojowski często w swej twórczości odwoływał się do miejscowych krakowskich i małopolskich wzorów. Z tradycją rzeźby Krakowa był związany nie tylko przez swą długoletnią pracę w tym mieście, ale także prawdopodobnie przez powiązanie z warsztatem Piotra Rojowskiego. Materiał, w którym Rojowski najchętniej pracował, a więc stiuk, nie był jednak w tym środowisku artystycznym zbyt popularny. Także charakterystyczne cechy jego stylu rzeźbiarskiego, w którym widać – obok cech typowych

dla rokoka – także pewne uspokojenie i klasycyzację, świadczą o wpływie innego ośrodka artystycznego, który znacząco zadecydował o wykrystalizowaniu się stylu Rojowskiego.

Już wcześniejsi badacze zwrócili uwagę na krąg rzeźby śląsko-morawskiej jako ewentualne źródło inspiracji artysty²²². Uwagi te wydają się w dużej mierze trafne, choć jak dotąd nie zostały szerzej rozwinięte i udowodnione. Należy dokonać kilku uściśleń i podjąć próbę sprecyzowania drogi artystycznej Rojowskiego i kręgu artystów, z którym mógł się zetknąć. Będzie to oczywiście hipoteza, o której prawdziwości zadecydują być może dalsze, na szerszą skalę podjęte badania.

Prawdopodobnie w latach 40. Rojowski odbył podróż czeladniczą. W którym kierunku podążył? Przypuszczalnie wiodła ona przez obszar Śląska na Morawy, a być może także niektóre tereny Czech. Jak się wydaje, największe znaczenie dla twórczości Rojowskiego miało zetknięcie się właśnie ze sztuką Moraw. Tutaj mógł on nie tylko nauczyć się rzeźbienia w stiuku, ale także zdobyć podstawy charakterystycznego dla niego stylu, rozwijanego w dojrzałej twórczości. Rzeźba morawska pierwszej połowy XVIII w. miała zdecydowanie eklektyczny charakter. Współistniały w niej dwie główne tendencje powiązane z dominującymi w tym czasie centrami artystycznymi – nurt klasycyzujący płynący z Wiednia i nurt radykalny związany z Pragą. Decydujące dla Rojowskiego znaczenie ma właśnie ów nurt klasycyzujący i jemu przede wszystkim trzeba poświęcić kilka uwag.

Podstawowe znaczenie dla rozwoju nurtu klasycyzującego w rzeźbie XVIII w. w Europie Środkowej miała twórczość Georga Rafaela Donnera. W 1993 r. osobne studium monograficzne poświęciła temu artyście Mária Malíková, dzięki której znana jest dokładnie twórczość Donnera oraz jego kontynuatorów i naśladowców²²³. Donner urodził się w 1693 r. i mając trzynaście lat wstąpił do wiedeńskiego warsztatu Giovanniego Giulianiego. Twórczość mistrza nie wpłynęła jednak decydująco na charakter jego sztuki. Większy wpływ na formowanie się stylu Donnera miały dzieła antyczne, które w oryginałach i odlewach sprowadzano wówczas do Wiednia, a także szesnasto- i siedemnastowieczne brązowe rzeźby włoskie, które młody rzeźbiarz mógł podziwiać w zbiorach Lichtensteinów. Jak przypuszcza Malíková, Donner w początkowym okresie twórczości odbył podróż do Włoch, a także prawdopodobnie do Monachium,

²²² Chrzanowski, Kornecki 1982: 386; Brzezina 2000.

²²³ Malíková 1993. Do poznania twórczości tego artysty przyczyniła się także wystawa zorganizowana w Wiedniu w 1993 r., którą upamiętniono wydaniem monumentalnego katalogu: Georg Raphael Donner 1993.



251. Bratislava, katedra św. Marcina. Ołtarz w kaplicy św. Jana Jalmużnika, wyk. G.R. Donner

gdzie poznał technikę odlewu w ołowiu²²⁴. Niewątpliwie był także w Dreźnie, gdzie poznał twórczość Baltasara Permosera²²⁵. W latach 20., kiedy Donner rozpoczynał samodzielną działalność artystyczną, w rzeźbie Wiednia dominował kierunek berniniowski, reprezentowany przez artystów włoskich (m.in. Lorenzo Mattielli). Niekiedy zamówienia kierowano także do Pragi, w której rozwijali swą działalność przede wszystkim M.B. Braun i F.M. Brokoff. Po początkowych niepowodzeniach Donnera w Wiedniu, udał się on w 1725 r. do Salzburga, gdzie otrzymał pierwsze większe zlecenie na dekorację rzeźbiarską klatki schodowej w letniej rezydencji arcybiskupa salzburskiego zwanej Mirabell²²⁶. Nie udało się jednak Donnerowi osiągnąć w Salzburgu upragnionej funk-

²²⁴ Malíková 1993: 11.

²²⁵ *Ibidem*: 12.

²²⁶ *Ibidem*: 13.



252. Bratislava, katedra św. Marcina. Rzeźba anioła w ołtarzu w kaplicy św. Jana Jalmużnika – zbliżenie twarzy, wyk. G.R. Donner

cji artysty dworskiego i w 1728 r. powrócił do Wiednia. Świadom, że w środowisku o tak dużej konkurencji artystów, jakim był Wiedeń, nie zdoła osiągnąć znaczącej pozycji, Donner zdecydował się wyjechać do Bratisławy, by tam rozpocząć działalność dla biskupa ostrzyhomskiego i prymasa Węgier – Imricha Esterhazego. W roku 1729 był już w Bratisławie, która w owym czasie politycznie i kulturalnie ciążyła ku Wiedniowi. W Bratisławie Donner praktycznie nie miał żadnej konkurencji, bowiem nie istniało tutaj samodzielne centrum artystyczne. Dzięki temu znalazł tu idealny teren do rozwoju swej artystycznej indywidualności. Otrzymywał najbardziej prestiżowe zlecenia – dekorację kaplicy św. Jana Jalmużnika przy katedrze (il. 251–252; wykonaną przed 1731), ołtarz główny pod wezwaniem św. Marcina w katedrze (il. 253–254; przed 1735), „Apoteozę cesarza Karola VI” (1734) oraz wiele innych, między innymi ołtarz główny do kościoła odpustowego w Mariance koło Bratisławy (1736), ołtarz Panny Marii w kościele Trójcy Świętej w Bratisławie (il. 255; ze znacznym udziałem G. Fritscha, 1736), stalle kanoników i dwa ołtarze boczne w katedrze św. Marcina. Niestety większość tych dzieł jeszcze w XIX w. padła ofiarą ówczesnych purystycznych koncepcji konserwatorskich. Jeszcze w czasie pobytu Donnera w Bratisławie powstała



253. Bratysława, katedra św. Marcina. Ołtarz główny – rysunek

fontanna Opatrzności przeznaczona na Nowy Rynek (tzw. Mączny) do Wiednia (il. 256). Dziesięcioletni nieprzerwany pobyt Donnera w Bratysławie stał się dla rzeźby tego miasta i całej Słowacji niezwykle ważny i znacząco wpłynął na jej oblicze stylowe. Bratysława, która dotychczas stała w cieniu Wiednia, teraz stała się jego przeciwwagą, a w związku z tym przesunął się punkt ciężkości w rzeźbie środkowej Europy. Sukces Donnera w Bratysławie przyczynił się do tego, że zaczęli go doceniać także wiedeńscy zleceniodawcy. Z roku na rok pogłębiał się jego kontakt z Akademią Sztuk Pięknych w Wiedniu, w której studiowali jego bratysławscy uczniowie. Ostatecznie w 1739 r. Donner jako uznany i ceniony twórca powrócił do Wiednia i zajął tu dominującą pozycję w środowisku artystycznym, otrzymując honorowe członkostwo Akademii²²⁷. Najdoskonalszym jego dziełem z tego



254. Bratysława, katedra św. Marcina. Anioł z ołtarza głównego, wyk. G.R. Donner

czasu jest ołtarz w katedrze w Gurku. Niestety wkrótce później, w 1741 r. Donner zmarł, mając zaledwie 48 lat. Artystyczne dziedzictwo Donnera zaważyło na całej rzeźbie XVIII w. w Europie Środkowej odnosząc definitywne zwycięstwo nad barokiem Berniniego. Reprezentowany przez jego rzeźbę klasycyzm miał swe podstawy w zafascynowaniu antykiem oraz sztuką włoską XVI w. Jednym z przejawów tych tendencji było wyraźne w twórczości Donnera dążenie do ukazania piękna i możliwości wyrazu ludzkiego ciała. Z kolei w pracach małego formatu o charakterze gabinetowym zaczyna się przejawiać wpływ rokoka, niewidoczny w dziełach monumentalnych. Są to jakby dwie równoległe tendencje w twórczości Donnera – dominujący nurt klasycyzujący oraz „podskórny” manierystyczny wdzięk, który przerodzi się w rzeźbę rokokową. Obecnie są twórczości Donnera wszelkie akcenty dramatyczne. Posługuje się on spokojnym, choć patetycznym tonem. Miloš Stehlík stwierdza nawet, że jego sztukę można interpretować w kategoriach monumentalnego liryzmu²²⁸. Wpływ artystyczny Donnera dominował w wiedeńskim ośrodku przez całe XVIII stulecie. Stał się także oficjalnym kierunkiem wiedeńskiej Akademii, gdzie jego uczniowie

²²⁷ *Ibidem*: 55.

²²⁸ Stehlík 1985: 160.



255. Bratysława, kościół Trójcy Świętej. Oltarz Panny Marii, wyk. G.R. Donner i warsztat



256. Wiedeń, Providentia z Rynku Mącznego – zbliżenie, wyk. G.R. Donner

w duchu sztuki wielkiego mistrza wychowywali dalsze generacje artystów.

Szczególnie istotny jest wpływ, jaki Donner wywarł na swych bezpośrednich uczniów i współpracowników, którzy zgrupowali się w jego bratysławskim warsztacie, a po wyjeździe mistrza rozeszli się do różnych ośrodków rzeźbiarskich, kontynuując tam styl swego nauczyciela. Na podstawie badań Marii Malíkovej wiadomo, że Donner stworzył w Bratysławie dość liczną pracownię, a jego działalność w późniejszym czasie ograniczyła się przede wszystkim do sfery projektowej. Do uczniów Donnera należał między innymi Ludovít Gode (il. 257–258), który po śmierci mistrza osiadł w Bratysławie, pełniąc na dworze Esterhazego podobną funkcję jak Donner. Zmarł między 1758 a 1759 r. po bardzo aktywnym siedemnastoletnim okresie działalności. Innym uczniem Donnera był Franz Kohl, który po śmierci mistrza ożenił się z wdową po nim, a tym samym przejął jego wiedeński warsztat. Kolejny uczeń Donnera, Ślązak Gottfried Fritsch, który wykonywał dość znaczną część prac mistrza, będzie dla naszych dalszych rozważań szczególnie istotny ze względu na swą późniejszą działalność na Morawach. W warsztacie Donnera czynny był także Franz Anton Sambach, bracia Johann Nikolaus i Baltasar Ferdinand Moll oraz Ignaz Wurschbauer. Wiadomo także, że uczniami Donnera byli dwaj jego młodsi bracia: Mathias i Sebastian.

Bardzo silny oddźwięk miała twórczość Donnera w rzeźbie terenów Moraw. Kierunek donnerowski został tu zaszczerpiony dzięki aktywności jego uczniów i współpracowników, przede wszystkim Gottfrieda Fritscha i Franza Kohla. Nurt klasyczny w sztuce Moraw uznano w literaturze przedmiotu za niezwykle istotny i charakterystyczny²²⁹. Akcentuje się też sięgającą już XVII w. zależność Moraw od Wiednia, która jest uzasadniona zarówno politycznie, jak i geograficznie. Dwa główne ośrodki sztuki morawskiej to stolica Brno oraz Ołomuniec – siedziba biskupstwa i miasto uniwersyteckie. Zależność od Wiednia przejawiała się na początku XVIII w. w działalności na Morawach nauczyciela Donnera – Giovanniego Giulianiego, który wykonał tu dekoracje rzeźbiarskie ogrodu w Slavkovie koło Brna oraz attykę stajni pałacowej w Lednicy (1700–1701)²³⁰. Także Lorenzo Mattielli – inny Włoch początkowo pracujący w Wiedniu, a następnie w Dreźnie, wykonał zespół alegorycznych postaci, dziś zdobiący park nowego zamku w Jeřišovicach²³¹.

Rzeźbiarzem, który najwcześniej zapoznał Morawy ze sztuką Donnera, był Josef Winterhalder (1702–1769). Pochodził on z badeńskiego Föhrenbachu

²²⁹ Stehlík 1985: 159.

²³⁰ Stehlík 1996: 89 i 357.

²³¹ *Ibidem*: 89.



257. Trenčín, kościół parafialny. Rzeźba Marii w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. L. Gode



258. Bratysława, Stary Ratusz. Rzeźba alegorii, wyk. L. Gode

i na Morawy przybył przez Monachium i Wiedeń, gdzie w latach 1726–1728 uczęszczał do Akademii. Pobyt w Austrii umożliwił mu poznanie twórczości G.R. Donnera, od którego Winterhalder przejął zrównoważoną kompozycję, pełnię plastycznego wyrazu i powściągliwy detal. Na początku swej morawskiej działalności wykonał dekorację klatki schodowej w prałatówce klasztoru Hradisko koło Ołomuńca, następnie w 1731 r. z jego warsztatu wyszła ambona kościoła w Świętym Kopeczku, po której znów pracował na Hradisku, tym razem realizując obszerne

zamówienie w sali prałatówki. Wykonał tutaj szereg scen biblijnych oraz reliefów alegorycznych. W grupach rzeźbiarskich przedstawiających historię Dawida (il. 259) wyraźnie dostrzegamy wpływ Donnera. Podróż Winterhaldera do Drezna i jego zapoznanie się z rzeźbami Baltasara Permosera wpłynęło na charakter jego twórczości, zwłaszcza na sposób formowania szat, co można zobaczyć na przykładzie ambony z 1745 r. z kościoła św. Michała w Brnie²³².

²³² *Ibidem*: 93, 379, 380; Stehlík 1985: 161.



259. Klášterne Hradisko, dawny klasztor premonstratensów. Rzeźby Dawid i Abimelech, wyk. J. Winterhalder st.



260. Bratysława, kościół bonifratrów. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu głównym, wyk. G. Fritsch



261. Vranov koło Brna, kościół paulinów. Ołtarz główny, wyk. G. Fritsch

Dzieło Winterhaldera było początkiem rozkwitu nurtu donnerowskiego na Morawach, który najpełniejszy wyraz uzyskał w twórczości bezpośredniego ucznia Donnera – Gottfrieda Fritscha (1705–1760). Ścisły kontakt z Donnerem potwierdza cała jego sztuka. W roku 1738 Fritsch pracował już jako samodzielny artysta w Wiedniu, gdzie rok wcześniej wziął udział w konkursie na Akademii i otrzymał złoty medal w zakresie rzeźby²³³. Przed tym rokiem musiał więc współpracować z Donnerem w Bratysławie, wykonując dość znaczną część zleceń mistrza. Maria Malíková przypisuje mu realizację następujących zamówień Donnera: figury pustelników z nieistniejącego ołtarza w Marianie z roku 1736, pochodzący z tego samego czasu ołtarz Panny Marii w kościele Trójcy Świętej w Bratysławie (il. 255), część „patetyczną” biustów świętych i dostojników kościelnych na zniszczonych w XIX w. stallach w katedrze św. Marcina oraz posągi czterech świętych do ołtarza głównego w kościele bo-

²³³ Malíková 1993: 45.



262. Vranov koło Brna, kościół paulinów. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym, wyk. G. Fritsch



263. Holešov, kościół farny. Rzeźba Marii w ołtarzu głównym w Czarnej Kaplicy, wyk. G. Fritsch

nifratrów z roku 1736 (**il. 260**)²³⁴. Fritsch twórczo interpretuje Donnera stosując charakterystyczny profil twarzy i gładki modelunek ciała, typowe dla Donnera wygięte i skrócone szyje, charakterystycznie formowane niewielkie głowy z włosami układającymi się w loki. Samodzielną działalność rozpoczął Fritsch dopiero w 1739 r., kiedy to na zamówienie księżnej Marii Teresy wykonał dekorację świątyni w Kostelcu na terenie Czech: ołtarz główny oraz dwa w nawach bocznych²³⁵. Figury umieszczone w tych nastawach mają zdecydowanie klasycyzujący charakter. Draperia odzwierciedla budowę ciała, a opadające pionowe fałdy są zrównoważone poziomą szatą umocowaną wokół bioder. Motyw ten będzie charakterystyczny dla twórczości Fritscha. Po skończeniu prac w Kostelcu, jeszcze w tym samym roku Fritsch otrzymał kolejne zamówienie od księżnej, tym razem na ołtarz główny

w kościele we Vranovie koło Brna (**il. 261–262**)²³⁶. Od tego czasu Fritsch działa na Morawach, stając się na tych terenach głównym przedstawicielem klasycyzującego kierunku rzeźby barokowej. W pozach i gestach figur św. św. Anny (**il. 262**) i Joachima oraz aniołów w ołtarzu we Vranovie widać znacznie silniejszy pierwiastek klasycyzmu niż w dziełach wcześniejszych. Postacie klęczących aniołów są oczywistym powtórzeniem aniołów Donnera z ołtarza głównego w katedrze św. Marcina w Bratysławie (**il. 254**), a draperia w zwieńczeniu została przejęta z portalu kaplicy św. Jana Jaluźnika. Szczytowym dziełem Fritscha na Morawach jest tzw. Czarna Kaplica przy kościele parafialnym w Holešovie, wzniesiona jako kaplica grobowa hrabiego Franza Antona Rottala i poświęcona w 1748 r.²³⁷ Projekt i wyposażenie wnętrza kaplicy jest dziełem Fritscha. Znajdują się w niej dwa ołtarze (**il. 263–il. 268**) oraz figury pary hrabiowskiej

²³⁴ *Ibidem*: 45 i 48.

²³⁵ Stehlík 1996: 101.

²³⁶ *Ibidem*: 101; Malíková 1993: 48.

²³⁷ Stehlík 1996: 102; Stehlík 1985: 167–169.



264. Holešov, kościół farny. Rzeźba Marii w oltarzu głównym w Czarnej Kaplicy – zbliżenie twarzy, wyk. G. Fritsch



265. Holešov, kościół farny. Oltarz „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, wyk. G. Fritsch

umieszczone we wnękach ścian bocznych. Elementy architektoniczne ołtarzy wykonane zostały z czarnego i szarego marmuru, natomiast rzeźby figuralne i ornamentalne są stiukowe. Złożenie dekoracji zostało zastosowane bardzo oszczędnie. Ikonografia obu ołtarzy wiąże się z tematyką pasyjną: Modlitwą na Górze Oliwnej (il. 265) oraz Ukrzyżowaniem. W oltarzu Krzyża Świętego obraz z Chrystusem podtrzymują dwa anioły będące powtórzeniem aniołów wykonanych przez Fritscha w kościele Trójcy Świętej w Bratysławie. Grupa środkowa w oltarzu Góry Oliwnej (il. 266) – anioł podtrzymujący omdłego Chrystusa, ma swój pierwowzór w reliefie Donnera z kaplicy Jana Jaluźnika. Figury Fritscha z Holešova mają charakterystyczne dla tego rzeźbiarza uwyśmuknione proporcje ciał o niewielkich głowach. Szaty aniołów i Chrystusa modelował Fritsch z oszczędnych, uproszczonych i zgeometryzowanych kształtów. Pod względem formalnym są one skomponowane z wyważonych i starannie połączonych linii, które zamykają i płynnie wiążą zarys sylwetki. Szaty opinają ciało, draperie podporządkowane są ruchowi i zaakcentowane przez ostre krawędzie. Z podobnie wy-

ważonych i nieco abstrakcyjnych form buduje autor twarze figur. W rzeźbach w Czarnej Kaplicy Fritsch nawiązuje do tego wątku twórczości Donnera, który opierał się na tendencjach abstrakcyjnej stylizacji, nie zaś realnym podobieństwem. Wyraźne jest tu dążenie Fritscha do osiągnięcia statuarycznej kompozycji, spokojnej i zrównoważonej formy, która miała przede wszystkim prowadzić do skoncentrowania się na wewnętrznej akcji. Stehlík podkreśla także wpływ Michała Anioła na dzieło Fritscha zarówno w formalnym, jak i ikonograficznym zakresie. Badacz ten uważa, że Fritsch przejął od Michała Anioła przede wszystkim wyraz duchowej postawy wobec świata, nacechowany głęboką melancholią i kontemplacją²³⁸. Ostatnią pracą rozpoczętą przez Fritscha był oltarz główny w Dubie na Morawach (il. 269–270). Artysta zmarł w czasie jego realizacji i zlecenie przejął inny współpracownik Donnera – Franz Kohl (1711–1766)²³⁹. Kohl był kolejnym przedstawicielem klasycyzującego baroku na Morawach. Wykonał on szereg realizacji na terenie diecezji ołomunieckiej, między

²³⁸ Stehlík 1981: 139 i 140.

²³⁹ Stehlík 1988–1989: 80–81.



266. Holešov, kościół farny. Rzeźba Chrystusa z aniołem w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, wyk. G. Fritsch



267. Holešov, kościół farny. Rzeźba anioła w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, wyk. G. Fritsch

innymi w Kroměříżu w kościele Panny Marii (ołtarz główny i figury aniołów w portalu kaplicy Matki Boskiej Bolesnej).

Ci trzej artyści: Winterhalder, Fritsch i Kohl w pewnym okresie swego życia mieli okazję bezpośrednio zetknąć się z Donnerem i wprost od niego mogli czerpać inspiracje dla swej sztuki. Ale nie tylko oni przyczynili się do rozszerzenia na terenie Moraw owego klasycyzującego baroku. Nurt klasyczny zdominował także późną twórczość Andreasa Zahnera (1709–1752), który początkowo tworzył w duchu baroku Berniniego, przejętego za pośrednictwem rzeźby czeskiej²⁴⁰. Styl klasyczny poznał niewątpliwie za pośrednictwem Gottfrieda Fritscha i Franza Kohla. Najlepsze jego przykłady w twórczości Zahnera to nagrobek Wolfganga Hannibala von Schrattenbacha z lat 1750–1755 w kościele św. Maurycego w Kroměříżu oraz rzeźby figuralne w Zborovicach, w kościele św. Anny w Holešovie, a także nieukończone dekoracje w ołtarzach w nawach bocznych w Dubie. Kolejnym przedstawicielem klasycyzującego prądu w rzeźbie morawskiej był Franz Andreas Hirnle,

pochodzący z Pragi²⁴¹. Do tradycji donnerowskiej nawiązał poprzez studia w Akademii Wiedeńskiej u B.F. Molla, gdzie wstąpił w 1752 r. Pozy jego figur są spokojne, o oszczędnej gestykulacji, głowy na wzór Fritscha są drobne o charakterystycznych nosach. Głównym jego dziełem jest nagrobek biskupa Leopolda Eghka w kaplicy Matki Boskiej Bolesnej w kościele św. Maurycego w Kroměříżu z 1764 r. Nagrobek ten wraz z figurą biskupa na klęczniku jest oczywistym powtórzeniem kompozycji Donnera z kaplicy św. Jana Jalmużnika. Andreas Hirnle na początku lat 60. współpracował z dwoma rzeźbiarzami: Wenzlem Böhmem (1738?–1795) i Johannem Schubertem (1743?–1792), którzy w późnym XVIII w. kontynuowali nurt klasycyzującego baroku.

Na podstawie powyższych rozważań można stwierdzić, że nurt klasycyzujący odegrał ważną rolę w rzeźbie środkowej Europy począwszy od lat 30. XVIII w. Swój początek miał w twórczości Donnera, a dzięki jego uczniom, współpracownikom i naśladowcom trwał w rzeźbie środkowoeuropejskiej do końca XVIII stulecia. Dzięki Akademii Wiedeńskiej

²⁴⁰ Stehlík 1996: 91–93; Stehlík 1985: 171; Stehlík 1998: 7–26.

²⁴¹ Stehlík 1996: 107, 108; Stehlík 1985: 172–174.



268. Holešov, kościół farny. Rzeźba anioła w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy – zbliżenia, wyk. G. Fritsch

stał się nurtem obowiązującym i popieranym. Oczywiście z biegiem lat uległ dużemu uproszczeniu, stając się tylko zewnętrznym naśladownictwem.

Analiza stylu rzeźb Wojciecha Rojowskiego pozwala jego twórczość zaklasyfikować jako należącą właśnie do tego kierunku. Rzeźbę morawską pierwszej połowy XVIII w. Rojowski poznał pewnie z autopsji odbywając na tych terenach swą wędrowkę czeladniczą. Poznał i zafascynował się rzeźbą nurtu klasycyzującego, co później z różnym skutkiem próbował odtworzyć we własnych dziełach. Być może zetknął się z działającym przede wszystkim w latach 40. Gottfriedem Fritschem. Wydaje się to możliwe także z tego względu, że u Fritscha miałby możliwość zapoznania się z techniką stiukową. Oczywiście umiejętności sztukatorskie mógł zdobyć także u innych morawskich rzeźbiarzy, bowiem stiuk cieszył się na tym obszarze nieprzerwaną od XVII w. popularnością. Na kontakt Rojowskiego z warsztatem Fritscha mogą wskazywać jednak takie cechy stylu rzeźbiarza, jak uwysmuklone proporcje, niewielkie głowy, wewnętrzny wyraz melancholii, szczególnie widoczny w twarzach aniołów, ustawienie figury w wyraźnym kontrapoście, płytkie potraktowanie fałdów szat, które podkreślają cielesność postaci. Wystarczy porównać anioły Rojowskiego, licznie występujące we

wszystkich jego realizacjach, z równie licznymi aniołami wyrzeźbionymi przez Fritscha, aby przekonać się o zachodzących między nimi podobieństwach (il. 180–il. 270; il. 188–il. 267). Oczywiście w wykonaniu Rojowskiego utraciły one wiele z pierwotnej kompozycyjnej i warsztatowej doskonałości, ulegając znacznemu uproszczeniu. Wydaje się, że właśnie od Fritscha przejął Rojowski gest przyłożenia tkaniny do twarzy w postaci św. Jana Ewangelisty w ołtarzu Ukrzyżowania w Miechowie (il. 211) i Mnichowie (il. 225), dla którego pierwowzorem był prawdopodobnie gest płaczącego anioła w ołtarzu Góry Oliwnej w Holešovie (il. 268). Niemal identyczną kompozycję zwieńczenia jak w ołtarzu Zmartwychwstania w kościele bożogrobców (il. 206) widać w ostatnim dziele Fritscha, ukończonym już przez Kohla, mianowicie w ołtarzu głównym w kościele w Dubie nad Morawą (il. 269). Ponieważ jest to dzieło dość późne, bo rozpoczęte dopiero w 1748 r., a więc w czasie, kiedy Rojowski był już w Krakowie, można wątpić, czy znał je z autopsji, ale niewątpliwie mógł zetknąć się z jego projektami lub szkicami przygotowawczymi. Z twórczości Fritscha mógł też Rojowski przejąć motyw kotary podtrzymywanej przez putta oraz aniołów adorujących i unoszących obraz, co widać w twórczości Rojowskiego w ołtarzu głównym w Starej Wsi (il. 150) i ołtarzu Matki Boskiej Częstochowskiej w Miechowie.

Oczywiście jeżeli się założy, że Rojowski odbył swą podróż czeladniczą na Morawy, można przyjąć, że widział także dzieła innych artystów działających na tych terenach. Być może poznał twórczość Josefa Winterhaldera, którego stiukowe figury z klasztoru w Hradisku z lat 30. XVIII w. mają draperie uformowane w sposób charakterystyczny dla twórczości Rojowskiego. Są to liczne, płasko traktowane fałdy, którym towarzyszą drobniejsze, utworzone jakby na wzór podłożonego pod szatę sznurka. Wydaje się, że z twórczości Donnera Rojowski przejął rozwiązanie zastosowane w ołtarzu głównym kaplicy mansjonarskiej w kolegiacie sandomierskiej (il. 195) oraz w ołtarzu głównym w Miechowie (il. 204, il. 207), gdzie po bokach nastaw są postacie aniołów klęczących na wolutach. Niemal identyczny motyw wykorzystał Donner w ołtarzu św. Marcina w katedrze bratysławskiej (il. 253, il. 254), który Rojowski mógł poznać być może za pośrednictwem Fritscha albo z autopsji, czego również nie można wykluczyć. Być może też Rojowski, zafascynowany stylem naśladowców Donnera na Morawach, udał się także do Bratysławy, by tam osobiście poznać sztukę wielkiego mistrza.

O silnej przynależności Rojowskiego do nurtu postdonnerowskiego w rzeźbie środkowej Europy świadczy także zbieżność jego dzieł z kreacjami Wenzla Böhma – rzeźbiarza wykształconego w Akademii



269. Dub, kościół parafialny. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. F. Kohl



270. Dub, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, wyk. F. Kohl

Wiedeńskiej²⁴². Studia akademickie Böhm rozpoczął w 1759 r., a więc w czasie, gdy uczelnia była opanowana przez kontynuatorów Donnera. Po zakończeniu edukacji, w 1765 r., Böhm rozpoczął samodzielną twórczość, najpierw przez okres 10 lat działając na Morawach, a następnie na terenie Wielkopolski. Jego ulubionym materiałem był stiuk, ale pracował także w kamieniu i drewnie. W Wielkopolsce jego dzieła zachowały się w Pawłowicach, Żytowiecku, Borku na Zdzieżu, Poniecu i Kąkolewie. W jego twórczości zaznacza się wyraźna ewolucja od rokoka do wczesnego klasycyzmu. Cały czas jednak pozostał wierny schematom zaczerpniętym z twórczości Donnera, a szczególnie Gottfrieda Fritscha. Widać to zwłaszcza

w uwymuskulonych postaciach aniołów o klasycznych głowach i łagodnym, melancholijnym wyrazie twarzy. Wyraźnie widać, że Rojowski i Böhm czerpali z jednego źródła. W przypadku Rojowskiego było to oczywiście bardziej powierzchowne, u Böhma zaś poparte gruntownym akademickim wykształceniem.

Zetknięcie Rojowskiego z kręgiem Fritscha i Donnera mogłoby także wyjaśnić użyty przez Rojowskiego schemat adorujących aniołów w konfesji bł. Wincentego Kadłubka (il. 190). Motyw ten często stosowali w swych projektach Donner i Fritsch, co widać w ołtarzach w Mariance czy w ołtarzu Panny Marii w kościele Trójcy Świętej w Bratysławie (il. 255). Podobny schemat zastosował także Wenzel Böhm w ołtarzu w Żytowiecku. Jako ewentualny wzór powinni-

²⁴² Ławniczak 2002: 7–36.



271. Praga, kościół franciszkanów. Rzeźba św. Marcina, wyk. K.M. Süssner



272. Projekt ambony, J.J. Obrist, wyd. J.B. Probst, J. Wolf

śmy wziąć pod uwagę także ołtarz główny, a szczególnie rozbudowane tabernakulum, wykonany przez Baltasara Fontanę w kościele w Świętym Kopeczku w latach 1722–1726 (il. 3)²⁴³. Przypuszczalnie będąc na Morawach Rojowski nie omieszkiał poznać tutejszych dzieł Fontany. Trzeba też zwrócić uwagę na to, że o ile w Krakowie Fontana zaprezentował się jako w pełni ukształtowany berninista, o tyle jego późniejsza morawska twórczość świadczy o pewnym uspokojeniu formy i jej zmonumentalizowaniu (il. 4).

Nie wiadomo, czy Rojowski mógł być w Pradze. Wydaje się to mało prawdopodobne, bowiem charakterystyczny dla tamtego środowiska berninizm nie zaznaczył się w jego sztuce. Zastanawia jednak kompozycja figury św. Michała Archanioła w kościele bożogrobców w Miechowie (il. 201), dla której pierwowzoru nie udało się znaleźć w żadnym z krakowskich czy małopolskich przedstawień tego świętego. Natomiast uderza zbieżność tej figury z postacią św. Marcina z kościoła franciszkanów w Pradze

(il. 271), dziełem Konrada Maxa Süssnera z 1690 r.²⁴⁴ Nie można oczywiście wykluczyć, że Rojowski poznał to dzieło na podstawie jakiegoś szkicu lub grafiki.

Twórczość Rojowskiego świadczy o tym, że jego styl rzeźbiarski ukształtował się poza Krakowem, prawdopodobnie na terenie Moraw, gdzie miał okazję zapoznać się z niezwykle w latach 40. żywotnym klasycyzującym nurtem donnerowskim, który zdominował całą jego twórczość. Być może za dużo byłoby powiedzieć o Rojowskim jako o reprezentancie na terenie Krakowa i Małopolski klasycyzującego baroku, bowiem w jego wydaniu styl ten uległ daleko idącemu uproszczeniu, do którego w dużej mierze przyczynił się z pewnością także nie najwyższych lotów talent rzeźbiarza. Niemniej sztuka Rojowskiego jest na tle rzeźby krakowskiej zupełnie inna i nowa, nie wydaje się możliwe, aby mogła ukształtować się w tutejszym, miejscowym środowisku. Na tereny – ogólnie ujmując – niemieckiego obszaru językowego, jako miejsce skąd Rojowski czerpał wzory i motywy dla swej sztuki, mogą wskazywać wykorzystywane

²⁴³ Karpowicz 1990: 234.

²⁴⁴ Dějiny českého, t. II.1, 1989: 304.



273. Projekt ambony, J.J. Obrist, wyd. J.B. Probst, J. Wolf



274. Projekt ołtarza, J. Feichtmayer, wyd. G.B. Göz, ryc. 1

przez Rojowskiego ryciny ornamentalne. Kilka z nich udało się zidentyfikować.

W projektach ambon w kościele paulinów na Skalce (il. 143) oraz kościele paulinów w Starej Wsi (il. 162) Rojowski wykorzystał dwie ryciny zaprojektowane przez Johanna Josepha Obrista i wydane przez Johanna Balthasara Probstą i Jeremiaśta Wolfa w Augsburgu (il. 272–273)²⁴⁵. Na wzorach tych opiera się także ambona w kościele w Miechowie (il. 220), która jest ich zmodyfikowanym powtórzeniem. Te dwie ambony Rojowskiego charakteryzują się bardziej wysmakłymi proporcjami. W przypadku ambony w kościele na Skalce artysta zmienił budowę niektórych elementów architektonicznych, a przede wszystkim wykazał się własną inwencją w zakresie dekoracji ornamentalnej (il. 143–272). Natomiast rzeźby figuralne niemal dosłownie skopiował ze wzoru Probsty. Własną pomysłowość musiał wykorzystać tylko w postaciach ewangelistów Marka i Mateusza,

które nie zostały przedstawione na rycinie. Również kolorystyka obu ambon jest osobistym wkładem Rojowskiego. Figura Michała Archaniola w zwieńczeniu (il. 145) jest niemal dosłownym powtórzeniem postaci tegoż świętego ze sztychu. Identyczna jest kompozycja postaci, gest rąk, przechylenie w bok głowy, układ szaty tworzącej rozwianą draperię. Wykonując trójwymiarową postać rzeźbiarz stanął przed o wiele trudniejszym zadaniem niż grafik, który wykonując sztych, nie musiał pokonywać oporu materiału czy praw ciężenia. Stąd zapewne uproszczenie rzeźby, zredukowanie niektórych fałdów draperii, pewna niedoskonałość i sztuczność pozy, które tłumaczyć także trzeba możliwościami samego Rojowskiego, który nie był niestety najwyższej klasy artystą. Również w przypadku ambony ze Starej Wsi Rojowski dokonał pewnych modyfikacji (il. 162–273), szczególnie w zakresie form, bowiem ikonografię powtórzył niemal idealnie – zarówno Dobrego Pasterza z owieczką na ramieniu i laską pasterską w ręku, jak i płaskorzeźbioną scenę na parapecie kosza przedstawiającą stado owiec za ogrodzeniem. Podobny jak na rycinie jest także układ aniołków i główek anielskich

²⁴⁵ Betlej 2003: 80, ryc. 108 i 109. Zależność ambony na Skalce od jednej z rycin jako pierwsza dostrzegła K. Brzezina: Brzezina 2000.



275. Projekt ołtarza, F.X. Habermann, wyd. J.G. Hertel, ryc. 34

na koszu oraz upięta draperia umieszczona pod baldachimem, do której Rojowski dodał dwa podtrzymujące ją aniołki²⁴⁶.

Poza ambonami udało się jeszcze zidentyfikować dwie ryciny, którymi posłużył się Rojowski. Jedną z nich jest projekt ołtarza wykonany przez Josepha Feichtmayera, wydany przez G.B. Göza (il. 274). Rojowski wykorzystał go dwukrotnie w Miechowie – w ołtarzach św. Anny i św. Józefa (il. 218). Z kolei jedną z rycin projektu Habermanna wydaną przez G. Hertela (il. 275) posłużył się w wypadku ołtarza w kaplicy biskupa Załuskiego w katedrze na Wawelu

(il. 170), który ozdabiają bardzo charakterystyczne pary aniołków na tle kolumn²⁴⁷.

Katarzyna Brzezina jako jeszcze jedno źródło inspiracji dla sztuki Rojowskiego wskazała rzeźbę południowych Niemiec²⁴⁸. Można przypuścić, że inspiracje z tego kręgu docierały do Rojowskiego zapewne za pośrednictwem rycin lub modeli. Interesujący w tym kontekście jest wspomniany już zapis z archiwum klasztoru na Skalce o sprowadzeniu, zapewne na polecenie Rojowskiego, narzędzi snycerskich aż z Wiednia²⁴⁹. Może to być kolejnym świadectwem tego, że właśnie ku tamtym kręgom ciążyła sztuka Rojowskiego.

Podsumowując, można przyjąć, że Wojciech Rojowski pierwsze nauki pobierał w krakowskim warsztacie Piotra Rojowskiego – prawdopodobnie swego ojca lub krewnego. W latach 40. odbył podróż czeladniczą na tereny Moraw, gdzie zetknął się z kręgiem uczniów i naśladowców G.R. Donnera. Być może bezpośredni stosunek łączył go z warsztatem Gottfrieda Fritscha. W środowisku morawskim poznał też technikę stiuku, która w owym czasie nie była popularna w Krakowie. Przed rokiem 1748 Rojowski powrócił do Krakowa i osiadł na Piasku, gdzie przez ponad trzydzieści lat prowadził własny, bardzo aktywnie działający warsztat. Mimo licznych wyraźnych nawiązań do miejscowej rzeźby krakowskiej, jego rodowód artystyczny należy wiązać z kręgiem morawskim i nurtem klasycyzującego baroku. Kontynuatorem jego twórczości już w bardzo zbarbaryzowanej formie był, jak można przypuszczać, zięć Rojowskiego – Wojciech Kwapiński. Spadkobiercą maniery artystycznej Rojowskiego był także najprawdopodobniej Jan Bienkowski *vel* Bieniecki ze Sławkowa, gdzie Rojowski spędził ostatnie lata życia²⁵⁰.

Inne dzieła nurtu wiedeńsko-morawskiego w rzeźbie krakowskiej

Z nurtem wiedeńsko-morawskim związane są także niektóre dzieła powstałe w drugiej połowie stulecia w obrębie ośrodka krakowskiego. Bardzo silnie w ten nurt wpisuje się cykl „Osiem błogosławieństw” w kościele św. Floriana na Kleparzu (il. 276–277), który w literaturze przedmiotu były dotychczas niesłusznie łączony z Wojciechem Rojowskim²⁵¹.

²⁴⁶ Warto zaznaczyć, że druga ambona opierająca się na tym samym wzorze graficznym, została zrealizowana w Księżym Polu przez Antoniego Österreicha, co świadczy o szerokim zasięgu oddziaływania rycin augsburskich. Brzezina 2004: 112, 113, il. 75.

²⁴⁷ Wszystkie identyfikacje były możliwe dzięki odkryciom i życzliwości dr. hab. Andrzeja Betleja, któremu autorka serdecznie dziękuje.

²⁴⁸ Brzezina 2000.

²⁴⁹ Aneks 26.

²⁵⁰ Wardzyński 2012: 330–334.

²⁵¹ Czapczyńska 1991–1992; KZSP, t. 4, cz. 7, 2000: 9 i 17; Gajewski 1997: 14.



276. Kraków, kościół św. Floriana.
Figura z cyklu „Ośiem błogosławieństw”



277. Kraków, kościół św. Floriana.
Figura z cyklu „Ośiem błogosławieństw”

Zespół „Ośmiu błogosławieństw” Danuta Czapczyńska datuje na czas przed 1779 r. Cykl został w kościele św. Floriana wyobrażony pod postaciami ośmiu mężczyzn z atrybutami. Rzeźby ustawione są na niewielkich konsolach w ościeżach arkad prowadzących z naw bocznych do par kaplic wschodnich i zachodnich. Inwentarz kościelny z 1828 r. dokładnie opisuje każdą postać i określa jej znaczenie ikonograficzne²⁵². Figury te zostały przedstawione w rzeźbie pełnej, wykonane są z drewna i malowane na biało w technice bieli polerowanej, dającej złudzenie połyskliwej porcelany²⁵³. Wszystkie ustawione są

²⁵² *Inwentarz probostwa S. Floriana na Kleparzu w Krakowie sporządzony w 1828 roku*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. 4.

²⁵³ Jest to odkrycie ostatniej konserwacji przeprowadzonej przez zespół Jerzego Kowalskiego. W jej trakcie usunięto nagromadzone przez lata liczne olejne przemalowania, które znacznie obniżały wartość artystyczną tych rzeźb.

w wyraźnym kontrapoście podkreślającym dynamikę ciała, którą wzmacnia zróżnicowana gestykulacja. Sylwetki są wysmukłe o nieproporcjonalnie małych głowach. Twarze zostały opracowane według jednego schematu, bez różnic indywidualnych. Przedstawiają twarz dojrzałego mężczyzny okoloną gęstym zarostem, o silnie zapadniętych policzkach, cienkich i dość szerokich ustach, orlo zarysowanym nosie, linii oczu przypominającej kształt migdału, łagodną kreską zaznaczonych łukach brwiowych oraz pokrytym zmarszczkami czołem. Patrząc na tę twarz z profilu zauważyć można, że czoło jest znacznie uwypuklone w porównaniu z wyraźnie zapadniętą częścią na poziomie policzków i ust. Włosy ułożone są w długie pukle opadające na szyję. Bardzo charakterystycznie rzeźbione są fałdy szat układające się zgodnie z ruchem ciała. W górnych partiach postaci – na piersiach, łokciach i przedramionach przylegają na



278. Brno, kościół kapucynów.
Rzeźba św. Anny w ołtarzu bocznym, wyk. A. Schweigl



279. Brno, kościół kapucynów.
Rzeźba św. Joachima w ołtarzu bocznym, wyk. A. Schweigl

wzór mokrych draperii, zaś linearne fałdy przebiegają w różnych kierunkach. Z kolei w partiach dolnych, mniej więcej od pasa poczynając, szaty stają się znacznie bardziej obfite i silniej zdynamizowane. Poziome fałdy określają wysuniętą i ugiętą w kolanie nogę, wokół której tworzą się liczne pionowe i ukośne zwoje draperii. Krańce szat zakończone falującą linią w niektórych partiach są wywinięte. Draperie te poszerzają postać w okolicy bioder nadając jej specyficzny „rybi” kształt. Postacie te mimo dość realistycznie potraktowanych twarzy, dłoni i odsłoniętych partii ciała, dzięki finezyjnemu opracowaniu szat, wręcz tanecznej pozie i charakterystycznej technice polichromii przypominającej porcelanę, raczej sprawiają wrażenie powiększonej drobnej rzeźby dekoracyjnej. Ruch postaci jest taneczny i elegancki.

Prezentowany przez te figury styl oraz technika wykonania wskazują na artystę morawskiego. Wydaje się, że najbliższe są twórczości Andreasa Schwe-

igla i jego uczniów (il. 277–278). Andreas Schweigl (1735–1812) był synem Antona Schweigla pochodzącego z Tyrolu, który w latach 20. usamodzielniał się i pracował przede wszystkim w Brnie i na Morawach²⁵⁴. Andreas od lat 60. XVIII w. był jednym z najważniejszych rzeźbiarzy na Morawach i pozycję tę umacniał aż do początku XIX w. W jego twórczości dochodzi do swoistego połączenia donnerowskiej klasycyzacji oraz rokokowej dekoracyjności i finezji. Widoczne jest to na przykład w figurach z kościoła kapucynów w Brnie (il. 278–279) i kościoła św. Katarzyny w Vidnavie, do których personifikacje „Ośmiu błogosławieństw” w kościele św. Floriana wykazują szereg podobieństw. Mają one także szereg zbieżności z twórczością Hieronima Forstera (zm. po 1788 r.) – ucznia Akademii Wiedeńskiej i członka warsztatu

²⁵⁴ Stehlík 1996: 106.



280. Dědice, kościół Trójcy Świętej. Rzeźba św. Jana Ewangelisty w oltarzu głównym, wyk. J. Forster



281. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Floriana na fasadzie

Andreasa Schweigla²⁵⁵. Wystarczy przyrzeć się figurze św. Jana Ewangelisty z lat 70. w kościele Świętej Trójcy w Dědicí (il. 280), aby dostrzec te podobieństwa. Dotyczą one zarówno układu ciała, proporcji, sposobu formowania draperii, układu fałdów szat, sprawiających wrażenie jakby wycinanych z papieru, jak i techniki wykonania – malowanego na białym drewnie, połyskującego niczym delikatna porcelana. Przypuszczać można, że do Krakowa przybył jakiś morawski rzeźbiarz, prawdopodobnie należący do warsztatu Andreasa Schweigla i wykonał tę konkretną realizację. Nie są znane żadne inne krakowskie lub małopolskie rzeźby w podobnym stylu.

Nie jest też wykluczone, że jakiś członek tego samego warsztatu przybył już do Krakowa kilkanaście lat wcześniej w celu wykonania dekoracji fasady kościoła św. Floriana.

Jerzy Żmudziński i Jacek Gajewski niezależnie od siebie dekorację tę związali z Franciszkiem Józefem Mangoldtem, atrybucji tej jednak nie da się podtrzymać²⁵⁶. Żmudziński dokonał bardzo szczegółowej analizy schematu kompozycyjnego i ikonograficznego figury św. Floriana (il. 281), wykonanej około 1760 r. Uznał, że w jej projekcie zostały wykorzystane popularne czeskie wzorce formalno-ikonograficzne stosowane w przypadku wyobrażeń św. Wacława. Jego zdaniem charakterystyczną cechą tej rzeźby jest swoisty „konserwatyzm” – tkwi ona głęboko w rzeźbie dojrzałego baroku, odznacza się monumentalizmem i dynamiką, brak jej natomiast typowych dla rokoka ruchliwości, zmanierowania i ozdobności. Jest tu co prawda charakterystyczny dla tego czasu rocaille, został on jednak zastosowany je-

²⁵⁵ *Ibidem*: 110.

²⁵⁶ Żmudziński 1996: 85; Gajewski 1997: 14. Z atrybucją tą nie zgadza się także M. Wardzyński: Wardzyński 2011: 142.

dynie jako jeden z równorzędnych ornamentów, nie buduje on natomiast kompozycji. Zdaniem badacza, wszystkie te cechy odpowiadają późnej fazie twórczości Mangoldta²⁵⁷. Jednak wydaje się, że figurę św. Floriana, a także zapewne całą dekorację fasady kościoła, wykonał rzeźbiarz doskonale obeznany z tradycją czeską, wywodzący się jednak z Moraw, najprawdopodobniej z kręgu Andreasa Zahnera. Żmudziński słusznie podkreśla monumentalizm tej rzeźby i brak typowo rokokowego zmanierowania i ruchliwości.

Jednak w tym wypadku nie jest to wynik „konserwatyzmu”, lecz zupełnie innych inspiracji. Styl tej rzeźby doskonale wpisuje się w nurt postdonnerowski, zwłaszcza jego późną fazę, w której często dochodziło do łączenia klasycznej prostoty i monumentalności z bogactwem dekoracyjnie traktowanych draperii i ornamentyki. Rzeźby na fasadzie kościoła św. Floriana oraz cykl „Osiem błogosławieństw” po raz kolejny dowodzą wpływu Moraw na plastykę ośrodka krakowskiego w drugiej połowie XVIII w.



²⁵⁷ Adam Więcek na marginesie pracy o Janie Jerzym Urbańskim nadmieniał, że żona Mangoldta zmarła w Tyńcu pod Krakowem (Więcek 1963: 64). Zdaniem Więcka, pobyt Mangoldta w tym czasie w Tyńcu pod Krakowem jest wielce prawdopodobny, bowiem pobyt rzeźbiarza na Śląsku po 1753 r. nie jest potwierdzony. Za tezę Więcka opowiedzieli się także niektórzy badacze krakowscy, m.in. Jan Samek i Jerzy Żmudziński. Związali oni z Mangoldtem kilka rzeźb z okolic Krakowa: ołtarz główny i ambonę w kościele benedyktynów w Tyńcu oraz omawianą dekorację fasady kościoła św. Floriana na Kleparzu. Zob. także: Wardzyński 2011: 138–142.

VII.

Nurt południowoniemiecki i jego przedstawiciele – Antoni Gegenbaur i jego anonimowy współpracownik oraz Jan Feeg



Nurt południowoniemiecki, który określić można także jako ekspresyjny, w rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. wiązał się z twórczością artystów napływowych, przybyłych z różnych, często odległych ośrodków rzeźbiarskich. Niestety, nie wszyscy ci artyści znani są z imienia i nazwiska, często też nie można dokładnie sprecyzować miejsca ich pochodzenia i drogi artystycznej. Fragmentarycznie zachowane źródła archiwalne na ich temat nie pozwalają na pełne poznanie ich życia i twórczości, jednak pozostawione w Krakowie dzieła, zupełnie odmienne od miejscowej tradycji, przekazują wiele informacji o tych rzeźbiarzach i prezentowanym przez nich stylu.

ANTONI GEGENBAUR I JEGO WARSZTAT

Stan badań

W dotychczasowej literaturze przedmiotu Antoni Gegenbaur uważany jest za najlepszego rzeźbiarza krakowskiego drugiej połowy XVIII w. Na tym stwierdzeniu kończy się jednak większość wypowiedzi, gdyż żaden z badaczy nie podjął się dokładnej analizy jego twórczości.

Do literatury nazwisko Gegenbaura wprowadził Jerzy Żarnecki, łącząc z nim na podstawie źródeł archiwalnych pewne prace w kościele bernardynów: cyborium ołtarza głównego, ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady oraz rzeźby ołtarza św. Jana Chrzciciela. Wysunął także przypuszczenie, że snycerz ten mógł zdobić niektóre ołtarze w nawie¹. Zarówno Jan Dąbrowski², jak i Tadeusz Dobrowolski³ zgodnie powtórzyli za Żarneckim informację o współudziale Gegen-

baura w powstaniu wystroju rzeźbiarskiego kościoła bernardynów. Dobrowolski zwrócił uwagę na dobry poziom artystyczny „wysmakłych i ruchliwych” figur, a ich „egzaltowane gesty i ekspresyjne krzywizny łamliwych i jakby blaszanych form” zaliczył do „obiegowych motywów późnego rokoka”⁴. Na uwagę zasługuje fakt, że Dobrowolski jako pierwszy dostrzegł pewne podobieństwa między dziełami z kościoła bernardynów oraz rzeźbami z kościoła Bożego Ciała. Nie rozwinął jednak tej kwestii, sugerując jedynie pokrewieństwo pewnych elementów stylistycznych. Przypuszczenia Dobrowolskiego miały niewątpliwie wpływ na atrybucje Franciszka Stolota, odnoszące się do figur z kościoła Bożego Ciała – przy ołtarzach Chrystusa Salvatora, Michała Archanioła i Serca Jezusowego, a także dwóch rzeźb znajdujących się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie – św.św. Joachima i Anny, pochodzących z ołtarza Matki Boskiej Pocieszenia⁵. Autor nie zdefiniował cech stylowych tych rzeźb. Podkreślił jedynie, że między tymi dziełami a niektórymi rzeźbami ołtarzowymi z kościoła bernardynów istnieją silne powiązania. Spośród zespołu snycerzy pracujących przy barokizacji kościoła bernardynów Stolot wyróżnił Antoniego Gegenbaura, któremu przypisał największą rolę w tworzeniu tego wyposażenia. Dla Stolota źródłowo potwierdzony fakt, że Gegenbaur wykonał w 1765 r. cztery trupie główki do katafalku w kościele Bożego Ciała był podstawą do wysunięcia wielce prawdopodobnego wniosku o autorstwie tego rzeźbiarza względem dekoracji wspomnianego zespołu czterech ołtarzy. O rzeźbach tych ołtarzy wspominał także Mariusz Karpowicz, nie wymieniając przy nich jednak żadnego konkretnego autora, a jedynie anonimowego Mistrza Wysmakłych Figur⁶. Nowe atrybucje do *oeuvre* Gegenbaura dodała

¹ Żarnecki 1938: 121–122.

² Kraków 1965: 356.

³ Dobrowolski 1978: 407.

⁴ Dobrowolski 1978: 407.

⁵ Stolot 1973: 75.

⁶ Karpowicz 1985: 128–129.

Danuta Czapczyńska, która powiązała z nim (atrybucję tę pozostawiając jednak pod znakiem zapytania) dwa ołtarze w prezbiterium kościoła św. Floriana – św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Barbary⁷. Z kolei Aldona Sudacka wysunął przypuszczenie, że Gegenbaur był kierownikiem większego warsztatu działającego zarówno w kościele bernardynów, jak i w kościele św. Marka⁸.

Jak dotąd najszerzą analizę twórczości Gegenbaura podał Paweł Albrzykowski, który szczególnie uwagę zwraca na określenie rodowodu artystycznego tego rzeźbiarza⁹. Wskazał on na południowe Niemcy jako ojczyznę artysty i stwierdził, że jego sztuka najbliższa jest współczesnej twórczości terenów Bawarii. Podobną opinię wyraziła Katarzyna Brzezina, która przypuszczała, że Gegenbaur był Niemcem przybyłym ze Szwabii, a jego oryginalny styl rzeźbiarski bliiski jest plastyce lwowskiej¹⁰. Hipoteza ta jest zgodna ze stwierdzeniem Jakuba Sity, którego zdaniem Gegenbaur pochodzi z Wangen w Szwabii, gdzie zdobył także swe artystyczne wykształcenie¹¹. Według badacza, twórczość Gegenbaura wiele zawdzięczała Thomasowi Hutterowi, od którego krakowski rzeźbiarz przejmował motywy, upozowanie figur, układy draperii oraz całe kompozycje ołtarzy, przetwarzając je jednak na sposób rokokowy¹².

Podsumowując przytoczony stan badań można powiedzieć, że w rezultacie na temat twórczości Antoniego Gegenpauera powiedziano dotąd niezbyt wiele. Za miejsce jego pochodzenia jednomyślnie uznano teren południowych Niemiec – Bawarii lub Szwabii, nie przeprowadzając szczegółowej analizy przypisano mu kilka dzieł z terenu Krakowa, uznając go na tej podstawie za najwybitniejszego rzeźbiarza krakowskiego trzeciej ćwierci XVIII w. Informacje te wymagają jednak powtórnej weryfikacji i uzupełnienia o nowe odkrycia archiwalne, a także analizę stylową i porównawczą.

Rys biograficzny

Wersje pisowni nazwiska rzeźbiarza są bardzo różne: Gegenbaur (takiej lekcji użył sam rzeźbiarz podpisując umowę w kościele bernardynów), Gegenpauer (wersja najczęściej używana w literaturze przedmiotu), Gegenbauer, Gegenbawer, Gegenpaur, Gembaur, a nawet Gegembowicz. Wydaje się, że najwłaściwszą wersją jest forma Gegenbaur.

Na temat Antoniego Gegenbaura jest kilka bardzo istotnych danych źródłowych. Najważniejszą z nich jest wiadomość, że 18 czerwca 1755 r. rzeźbiarz Antonius Gegenbaur przybyły z Austrii zakupił prawo miejskie Krakowa i został wpisany w poczet jego obywateli¹³. Na podstawie znalezisk Adama Chmiela wiadomo, że zmarł w 1773 r. Od roku 1758 posiadał kamienicę przy ulicy św. Jana 19 (tzw. Xiędzowidzowską), którą po jego śmierci odziedziczył jego sukcesor – syn Antoni Gegenbauer (Gembaur), także snycerz¹⁴. O życiu Gegenbaura ojca kilka informacji zaczerpnąć można także z ksiąg metrykalnych parafii Mariackiej. 28 września 1754 r. Antonius Gegenpaur był ojcem chrzestnym syna Sebastiana Łagowskiego, 10 lipca 1758 r. w tej samej roli wystąpił u Antoniego Szyszyńskiego¹⁵, 9 grudnia 1759 r. u Józefa Czubińskiego, a 17 listopada 1765 r. ku u Kacpra Wilamowskiego¹⁶. 30 października 1758 r. sam chrzczył wraz z żoną Ewą syna Jana Kantego, a 6 listopada 1760 r. córkę Teresę Jadwigę¹⁷. Nie wiadomo, kiedy urodził się wspomniany sukcesor Antoni.

Okres jego działalności w Polsce można więc zamknąć w latach 1755–1773. Poza wzmianką o jego pochodzeniu z Austrii, nie ma żadnych przekazów dotyczących drogi artystycznej i powodów przybycia do Krakowa. Zaledwie kilka dzieł z jego dorobku jest potwierdzonych źródłowo – w kościele bernardynów: cyboryum w ołtarzu głównym (umowa z 19 listopada 1758), ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady z 1759 r., dwie figury – św. Jana Kapistrana i św. Szymona w ołtarzu głównym (według dopisku do kontraktu z 19 listopada 1758), rzeźby w ołtarzu św. Jana Chrzciciela (umowa z 13 listopada 1763), w kościele Bożego Ciała cztery trupie główki do katafalku („pod trumnę”) (2 lutego 1765), oraz w kościele św. Marka „gzems do przechodu po nim na drugą stronę kościoła to jest od chóru czyli oratorium [...] aż do Biblioteki (15 lipca 1766). Prezentowany przez niego styl jest jednak bardzo łatwy do rozpoznania i można przypisać mu jeszcze szereg realizacji z terenu Krakowa i okolic¹⁸. Analiza twórczości pozwala wyróżnić także jego bliskiego współpracownika, niestety anonimowego, który początkowo działał wraz z Gegenbaurem, a następnie sam wykonał szereg prac na terenie Małopolski.

¹³ Aneks 40.

¹⁴ Chmiel 1924: 102.

¹⁵ *Metrica baptizatorum in Ecclesia Parochiali B.M.V. in Circulo Crac. (1738–1759)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 374: 370 i 455.

¹⁶ *Księga chrztów (1759–1772)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 375: 18 i 182.

¹⁷ *Metrica baptizatorum in Ecclesia Parochiali B.M.V. in Circulo Crac. (1738–1759)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 374, s. 460; *Księga chrztów (1759–1772)*, Archiwum Parafii Mariackiej w Krakowie, sygn. 375: 41.

¹⁸ Zob. Apendyks V.

⁷ Czapczyńska 1991–1992: 126 i 127.

⁸ Sudacka 2001: 199.

⁹ Albrzykowski 1989: 51–54.

¹⁰ Chmiel 1938; *Słownik artystów polskich*, t. 2, 1975: 299; Dobrowolski 1978: 407; Brzezina 2000.

¹¹ Sito 1993: 13.

¹² Idem 1994: 113–114.

Jak wiadomo, majątek po zmarłym w 1773 r. Antonim Gegenbaurze odziedziczył jego syn, także Antoni. Należała do niego kamienica „Xiędzowidzowska”, na której zabezpieczył w 1803 r. sumę 1000 zł polskich, pożyczoną u proboszcza w Koszycach, Jana Cyłsdorfera¹⁹. W latach 1791–1796 był także właścicielem sąsiedniej kamienicy (nr 21), którą następnie sprzedał²⁰. Autor hasła w *Słowniku artystów polskich* wysunął przypuszczenie, że Antoni Gegenbaur młodszy może być tożsamy ze snycerzem Gegenbaurem czynnym w Warszawie za panowania Stanisława Augusta²¹. Niestety, nie są znane żadne przekazy archiwalne na temat jego działalności artystycznej.

Panorama twórczości

Prace dla kościoła bernardynów w Krakowie

Spośród źródeł pisanych dotyczących wyposażenia kościoła bernardynów, najwięcej odnosi się do ołtarza głównego. W jego wykonaniu i dekoracji brało udział wielu artystów, m.in. Antoni Gegenbaur, który jest autorem tabernakulum i ołtarzyka Matki Boskiej Dobrej Rady oraz dwóch figur w ołtarzu głównym przedstawiających bł. Szymona z Lipnicy i św. Jana Kapistrana. Prace rzeźbiarskie przy głównym retabulum ukończono przed Wielkanocą roku 1758. Cyboryum i ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady powstały w 1759 r.²² 19 listopada 1758 r. podpisano kontrakt z „Panem Antonim Gegenpauer kunsztu snycerskiego” na wystawienie „cymborium tak w sztuce stolarskiej jako i snycerskiej [...] według danego sobie abrysu”²³. Zakończenie prac zostało przewidziane na 16 maja 1759 r., co znajduje potwierdzenie także w kronice klasztornej²⁴. W tym samym roku w chórze zakonny stanął ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady, za który „syncyrska robota zapłacono ex Eleemosyna Fabricis temu, co y cymborium zrobił”. Prace stolarskie przy ołtarzyku wykonał brat Piotr Binder²⁵. W 1759 r. cyboryum zostało wyzłocone przez Bonawenturę Batkowskiego²⁶. W 1763 r. malarz ten pozłocił także całą strukturę ołtarza²⁷. W tym samym roku

zapłacono Bawarczykom za zwierciadła do okrycia trzonów sześciu kolumn²⁸.

Jak wiadomo, ołtarz bardzo ucierpiał w wyniku XX-wiecznej restauracji, kiedy usunięto dwie z sześciu rzeźb świętych, a wspaniałe lustrzane kolumny zastąpiono kręconymi. Pierwotny wygląd ołtarza głównego znany jest dzięki zdjęciom archiwalnym z 1925 r., z których jedno ukazuje widok na ołtarz główny i przytęczowe (il. 27), a drugie prawą stronę ołtarza głównego (il. 28).

Tabernakulum wykonane jest z drewna i w całości złocone (il. 282). Ma postać architektoniczną pięcioosiową, o dynamicznej, undulowanej formie – kompozycji, którą uzyskano wyłamując i wyginając linie rzutu i płaszczyznę ścian oraz belkowania. Struktura architektury składa się z wysokiego, rozczłonkowanego cokołu, którego wyłamania tworzą postumenty pod sześć kompozytowych kolumn o gładkich trzonach, podtrzymujących belkowanie, powtarzające zarys cokołu podobnie wyłamując się ponad kolumnami, a także analogicznie potraktowanych – wygiętych płaszczyzn ścian. W części środkowej, lekko wklęsłej umieszczony jest tron eucharystyczny z półkolistą niszą i arkadą o wypukłym kształcie, ustawiony na metalowym (wtórnym) cyboryum i postumencie z główką aniołka. Po bokach niszę ujmują dwa adorujące aniołki (il. 285). Pomiędzy kolumnami na wolutowych konsolach ustawione są cztery figurki kobiet (il. 283–284), ponad którymi na ścianach interkolumniów umieszczone są rocaille’owe kartusze – wewnętrzne puste, a zewnętrzne wypełnione regencyjną kratką z kwiatuśkami. Nad tronem eucharystycznym znajduje się wysmukłe zwieńczenie. Składa się ono z płaskich żłobkowanych pilastrów flankujących pole środkowe zwieńczone łukiem wklęsło-wypukłym i wypełnione kratką z winnymi gronami, na której tle umieszczono dwa putta podtrzymujące koronę. Uskrzydłone główki aniołków zdobią także wieńczący gzyms. Personifikacje (il. 283–284) ukazano jako kobiety dobrze zbudowane, o znacznie wydłużonych proporcjach, szaty mają złocone, a ciała polichromowane. Ustawione są w wyraźnym kontraście, głowy na masywnych, długich szyjach są przechylone na bok, a ręce wykonują teatralne gesty. Personifikacje po prawej stronie trzymają atrybuty – pierwsza zapewne róg obfitości wypełniony winnymi gronami, zaś druga w lewej dłoni ma bezkształtny, niezidentyfikowany przedmiot. Postacie stojące po lewej stronie obecnie pozbawione są atrybutów, choć układ rąk wskazuje, że pierwotnie niewątpliwie je trzymały. Wszystkie odziane są w długie, masywne szaty, które jednak nie ukrywają budowy ciała, układając się zgodnie z jego ruchem. Charakterystycznym elementem jest materia, która zupełnie gładko,

¹⁹ Chmiel 1924: 102.

²⁰ *Ibidem*: 109.

²¹ *Słownik artystów polskich*, t. 2, 1975: 300; Smoleński 1917: 40.

²² Aneks 41 i aneks 42.

²³ Aneks 41.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Aneks 42.

²⁶ Aneks 41.

²⁷ Aneks 54.

²⁸ Aneks 60.

niczym mokra tkanina, opina jedną nogę ukazując zgięte kolano. Pozostałe draperie trochę blaszanymi formami otaczają ciało figur. Kontur draperii zawęża się na wysokości kostek, a materia płaszcza bardzo charakterystycznie otula stopy. Trzy personifikacje mają głowy ozdobione diademami, jedna zaś ma głowę okrytą płaszczem. Włosy klasycznie zaczesane są na boki, uwypuklając się w okolicy uszu, z tyłu są związane i opadają na plecy. Twarze prezentują jeden typ fizjonomii. Są małe i owalne, z niskimi czołami. Niewielkie oczy osadzone są dość szeroko. Dolna powieka zaznaczona jest niemal prostym odcinkiem, górna znacznie uwypuklonym. Krótkie i wąskie brwi zarysowują się dość wysoko ponad oczami. W małej twarzyczce dominuje szeroki nos, pod którym znajdują się wąskie, wypukłe usta o zagłębionych kąciakach. Wystająca broda jest wyraźnie zaznaczona i ma kształt leżącego owalu. Odkryte fragmenty ciała charakteryzują się masywnością, dłonie są duże i pulchne, a nadgarstki i łokcie stosunkowo grube. Podobne cechy fizjonomii charakteryzują dwa putta siedzące po bokach cyborium oraz dwa unoszące się w zwieńczeniu. Ich główki o szerokich zadartych nosach otaczają pukle włosów, a pulchne ciała w okolicy bioder spowijają draperie.

Ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady (il. 286) umieszczony jest w chórze zakonnym. Jest niewielkich rozmiarów, ma strukturę architektoniczną trójosiową. Nad prostokątną mensą wznosi się nastawa z wysokim cokołem, zdobionym płycinami i rozczłonkowanym piedestałami czterech kolumn kompozytowych, wydzielających pole środkowe z obrazem Matka Boska z Dzieciątkiem oraz boczne z arkadowymi niszami. W niszach ustawione są posąжки, a zwieńczenia ponad nimi wypełniają palmy. Kolumny podtrzymują wyłamane ponad nimi delikatne belkowanie, które unosi się pośrodku na kształt łuku odcinkowego. Na belkowaniu siedzą dwa aniołki adorujące umieszczoną wyżej glorię z hierogramem MARYA. Złożone figurki w niszach (ok. 60 cm wysokości) przedstawiają postacie męskie, być może któregoś proroka po lewej (il. 287) i św. Józefa po prawej (il. 319).

Figurki te, mimo powierzchownych podobieństw, znacznie się od siebie różnią. Własnoręcznym dziełem Antoniego Gegenbauera jest przypuszczalnie tylko figurka proroka, druga postać została wyrzeźbiona przez jego anonimowego współpracownika – rzeźbiarza równie doskonałej klasy, jednak prezentującego odmienny styl. Postać proroka (il. 287) jest esowato wygięta, o głowie silnie pochylonej w kierunku lewego ramienia. Złożone ręce unoszą się na wysokość piersi w geście modlitwy. Szaty są obfite i zróżnicowane. Spodnia suknia przylega do ciała, podkreślając jego układ i gładko otulając prawą nogę ugiętą w ko-



289. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu głównym, wyk. A. Gegenbauer

lanie oraz uwydatniając zagłębienie w okolicy pępka. Faliste, gęste fałdy tworzą się natomiast wzdłuż lewej, wyprostowanej nogi. Kontynuują one sznurkowe zwoje przylegające do tułowia. Wierzchni płaszcz otacza głowę i nastrzępionymi formami opada aż do stóp. Zarys krawędzi płaszcza załamuje się w kilku miejscach pod kątem prostym. Twarz jest wydłużona o zapadniętych policzkach i długiej, opadającej na piersi brodzie. Dominuje w niej szeroki, wydatny nos.



290. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Jana Kapistrana w ołtarzu głównym, wyk. A. Gegenbaur

Drobne, lecz pełne usta są rozchylone. Na powierzchni twarzy widoczne są bruzdy świadczące o podszlým wieku przedstawionego mężczyzny. Usta i ciało wokół nich zlewają się i integralnie łączą z brodą, która bardziej przypomina mięsiste ciało niż pukle włosów. Figura świętego wydaje się niemal pozbawiona ciała, które jest tu wykorzystywane przede wszystkim jako szkielet do ukazania fantazyjnej i swobodnej gry draperii.

Te dwie niewielkie figurki są kluczowym dziełem w rozpoznaniu twórczości warsztatu Antoniego Gegenbaura, bowiem bezsprzecznie pokazują, że w jego pracowni działała druga, bardzo indywidualna osobowość. Szczegółowemu omówieniu twórczości pomocnika Gegenbaura zostanie poświęcony następny rozdział książki.

Kolejną pracą, potwierdzoną archiwalnie, wykonaną przez Gegenbaura do ołtarza głównego w kościele bernardynów są dwa dwa posągi świętych ustawionych między kolumnami: św. Jana Kapistrana (il. 2) i św. Szymona²⁹. Obecnie w ołtarzu ustawione są następujące figury (wymieniając od lewej): św. Bernardyn ze Sieny (il. 288), św. Klara (il. 165), św. Franciszek (il. 289) i św. Jan Kapistran (il. 290). Pierwotnie wszystkich figur było sześć – według znanych kontraktów dwie miały być wykonane przez Gegenbaura, zaś pozostałe cztery przez Wojciecha Rojowskiego³⁰. Na zdjęciach archiwalnych (il. 27–28) rozpoznać można czworo świętych: Klarę, Franciszka, Szymona z Lipnicy (?) i Jana Kapistrana. Niewidoczni są więc Władysław z Gielniowa i Bernardyn. Przypuszczalnie w czasie konserwacji dwie spośród sześciu figur: Szymona z Lipnicy i Władysława z Gielniowa, pierwotnie stojące pośrodku, usunięto, zaś na ich miejscu ustawiono rzeźby wcześniej stojące po zewnętrznej stronie portyków: Jana Kapistrana i Bernardyna. Pierwotnego miejsca nie zmienili tylko św. Klara i św. Franciszek.

Zachowana grupa czterech figur nie jest jednolita stylowo – do dzieł warsztatowych Wojciecha Rojowskiego można zaliczyć figurę św. Klary (il. 165). Być może dziełem Rojowskiego była także niezachowana figura bł. Władysława z Gielniowa, nieznana z ikonografii. Niewątpliwie aż cztery figury (a nie tylko dwie, jak podaje kontrakt), zostały zrealizowane przez Antoniego Gegenbaura. Są to posągi: św. Jana Kapistrana (il. 290), św. Franciszka (il. 289), św. Bernardyna ze Sieny (il. 288) oraz niezachowana figura św. Szymona z Lipnicy, widoczna na zdjęciu archiwalnym (il. 28). Najlepszą z nich, a zarazem najbliższą stylowi Gegenbaura jest postać św. Franciszka (il. 289), o nienaturalnie wydłużonej szyi i silnym przegięciu ciała, okryta szatą o dynamicznych, dość głęboko ciętych fałdach, które gładko opinają zgiętą w kolanie nogę. Ciało ginie pod draperiami i nienaturalnie się wygina. Drobiazgowo zostały przedstawione ręce i twarz. Każdy palec potraktowany jest oddzielnie, zgięcia stawów są powiększone. Na powierzchni dłoni uwypuklone są żyły. Twarz ascetyczna, brzydka, o wyrazistych rysach. Nos jest duży i szeroki, zaraz pod

²⁹ Aneks 31.

³⁰ Rojowski prawdopodobnie podzlecił wykonanie figur Gegenbaurowi. Nie można także wykluczyć, że podpisano nowy, niezany dziś kontrakt, który zmienił podział zleceń (aneks 51).



291. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarz św. Anny, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

nim znajdują się wpółotwarte usta, trochę wypukłe oczy mają zagłębione zewnętrzne kąci. Nisko nad oczami zarysowane są brwi. Łysa czaszka wydatna, okolona włosami nad szyją i ozdobiona pojedynczym kosmykiem nad czołem. W bardzo podobny sposób można opisać figury św. Bernardyna (il. 288) i Jana Kapistrana (il. 290). Nieco słabiej w tych figurach zostały opracowane partie szat, które w porównaniu ze św. Franciszkiem są znacznie bardziej uproszczone. Widać to zwłaszcza w partii dolnej przy stopach – u św. Franciszka i w innych figurach Gegenbaur właśnie w tym miejscu zaczynał komplikować grę fałdów, układając je w fantazyjne, nienaturalne sploty – w figurach św. Jana Kapistrana i Bernardyna szaty ucinają się prosto i dość sztywno. Być może partie szat tych figur zostały wykonane przez współpracowników rzeźbiarza, zapatrzonych w styl mistrza, ale nie na tyle biegłych, aby go powtórzyć, natomiast doskonale opracowane twarze i ręce świadczą o autorstwie samego Gegenbaura.

Na podstawie analizy stylu można związać z Antonim Genenbaurem również rzeźby w ołtarzu koletańskim św. Anny (il. 291) w kościele bernardynów, pochodzący z kaplicy zniesionego konwentu koletek,



292. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu św. Anny, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

do kościoła bernardynów przeniesiony zapewne około 1870 r.³¹ Retabulum to powstało około roku 1760 – 16 czerwca 1760 r. podpisano kontrakt z Józefem Kopacińskim na jego wymalowanie i wyzłocenie. W tej samej umowie wspomniano także nieznanego z nazwiska „Pana Snycerza”, który miał dokończyć prace rzeźbiarskie³². Grupa rzeźb w tym ołtarzu z całą pewnością wyszła z warsztatu Antoniego Gegenbaura. Po bokach retabulum ustawione są dwie niewielkie figurki św.św. Franciszka (il. 292) i Klary, w zwieńczeniu Bóg Ojciec wśród obłoków na tle promieni, zaś na fragmentach przyczółków siedzą dwa pulchne aniołki. Figury te, choć stoją na wysokim poziomie artystycznym, raczej są dziełem warsztatu. Ich autor doskonale potrafi naśladować specyficzne cechy maniery Gegenbaura, np. w figurze św. Franciszka szata ściśle przylega do prawego, ugiętego kolana, a wzdłuż lewej nogi opada długimi fałdami, nie prezentuje już jednak wirtuozerii mistrza.

Według zapisów archiwalnych, Antoni Gegenbauer miał być także autorem ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele bernardynów (il. 320). W roku 1761 brat Piotr Binder wykonał strukturę stolarską, zaś 13 listopada 1763 r. „stanął kontrakt między Ks. Exprowincjałem i Panem Gegenbauer majstrem snycerskim, który się obligeuje snycerską robotą wszystkie sztuki wyrobić do ołtarza św. Jana, tak jak są naprzeciwko w ołtarzu Pana Jezusa” za sumę 30 zł polskich³³. Ołtarz wyzłocił brat Onufry Taborski. Jakkolwiek tekst umowy jest jednoznaczny, to analiza stylu zdaje się przeczyć takiej atrybucji. Styl tych rzeźb wskazuje na pomocnika mistrza, o którym będzie mowa w dalszej części pracy.

Prace dla kościoła Bożego Ciała w Krakowie

Szereg rzeźb w kościele kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała związał z Gegenbaurem Franciszek Stolot, który stwierdził, że nawet pobieżny przegląd plastyki figuralnej rokokowych ołtarzy w tym kościele pozwala wyróżnić kilka wykonujących je indywidualności artystycznych, z których najbardziej utalentowanym był „twórca konwulsyjnie powyginanych figur przy ołtarzach Salwatora, Michała Archanioła i Serca Jezusowego”³⁴. Badacz podkreśla, że między tymi figurami a niektórymi rzeźbami ołtarzowymi z kościoła bernardynów istnieją silne powiązania stylistyczne. Sugeruje, że twórcą jednego

i drugiego zespołu rzeźb mógł być Antoni Gegenbauer, zanotowany w archiwach obu kościołów³⁵. Przybliżone datowanie poszczególnych ołtarzy Stolot określił na podstawie księgi wydatków kościoła Bożego Ciała zawierającej zapisy z lat 1729–1787.

Z XVII-wiecznej ekspensy wiadomo, że w latach 1623–1625 stolarz Szymon z Kleparza wykonał ołtarz Salwatora i Mariae Maioris, które miały formę tryptyków z ruchomymi skrzydłami zamykanymi na klucz. Z wydatków z roku 1743 i 1750 wynika, że ołtarze te przetrwały do tego czasu w pierwotnym kształcie. Obecne nastawy musiały więc powstać po połowie XVIII w. Być może już w 1762 r. istniały nowo wzniesione ołtarze, skoro w tym roku odnotowano wydatek na kowala sporządzającego do nich jakieś druty. Z całą pewnością oba ołtarze przytęczowe stały już w 1777 r., kiedy to wykonano dwa zamki do zasuw ołtarza Salwatora i „Beatae post cancellos”. Z podobnego czasu pochodzi wielka Pasja w tęczu, na której szczęśliwie zachowała się data 1763. Niewątpliwie więc ołtarze przy tęczu i samą tęczę wykonano między rokiem 1750 a 1763.

Ołtarze boczne: Serca Jezusowego i Archanioła Michała, pod względem stylu zbliżone są do ołtarzy przytęczowych. Chociaż nie jest znana dokładna data ich powstania, można przypuścić, że powstawały sukcesywnie w trzeciej ćwierci XVIII w. Ekspensa z tego czasu odnotowuje niestety tylko drobne wydatki na różne prace stolarsko-snycerskie dotyczące przede wszystkim akcesoriów do ołtarzy w postaci lichtarzy lub ramek. Wyjątkowo dokładne informacje dotyczą natomiast prac przy katafalku, do którego cztery trupy czaszki wykonał w 1765 r. wymieniony z nazwiska Gegenbauer (2 lutego zapłacono mu 18 zł)³⁶.

Ołtarze przytęczowe ustawione są ukośnie, flankując wejście do prezbiterium. Po lewej stronie znajduje się ołtarz Chrystusa Salwatora (il. 293), natomiast po prawej Matki Boskiej Łaskawej. Oba retabula wykonane są w drewnie, obecna kolorystyka przytłacza ciężkimi brązami, pierwotna była białą-złotą³⁷. Ołtarze prezentują typ architektoniczny aedicul z ukośnie ustawionymi kolumnami na tle pilastrów, dźwigających przełamujące się belkowanie z przerwany przyczółkiem i trapezoidalnym zwieńczeniem fantazyjnym wykroju. Architektura ołtarzy o jasnej i logicznej strukturze, nieznacznie zdynamizowana ukośnym ustawieniem kolumn oraz wolutami strefy zwieńczenia zdobiona jest ornamentem rocaillé’owym. Po bokach retabulum skomponowane są z niego wielkie wazony stojące na ślimacznicach. Rzeźba figuralna ogranicza się do dużych rozmiarów figur ustawionych po bokach obrazu oraz aniołków

³¹ Na podstawie badań J. Daranowskiej-Lukaszewskiej: Daranowska-Lukaszewska 2005: 8.

³² Aneks 43.

³³ Aneks 44.

³⁴ Stolot 1973: 75.

³⁵ *Ibidem*: 75 i 76.

³⁶ Aneks 45.

³⁷ Brzezina 2007 a: 287, por. przyp. 72.

siedzących na wolutowych odcinkach przerwane przyczółka (il. 296). W ołtarzu Salwatora znajdują się figury św. Jana Chrzciciela (il. 294) oraz króla Dawida (il. 295), natomiast w ołtarzu Matki Boskiej Łaskawej pierwotnie umieszczone były postacie św.św. Joachima (il. 297) i Anny, które w roku 1942 usunięto i w ich miejsce ustawiono odmienne w stylu figury aniołów, wykonane przez Wojciecha Maciejowskiego³⁸.

Św. Jan Chrzciciel (il. 294), stojący po lewej stronie, ustawiony jest w silnym kontrapoście i pozycji wskazującej na wykonywanie kroku do przodu. Lewa stopa jest wysunięta tak, że wychodzi poza postument, a prawa wsparta na palcach. Obfita tkanina opada ukośnie z prawego ramienia, zakrywając lewe biodro i nogę aż do kolana. Bujnymi fałdami roztacza się także za postacią tworząc dla niej tło i zsuwając się poniżej postumentu. W prawej ręce świętego znajduje się krzyż, a lewa dłoń przyciśnięta jest do piersi. Niewielka głowa przechyla się znacznie ku lewemu ramieniu. Twarz jest wydłużona, okolona puklami włosów, które łagodnie spływają na lewe ramię. Nos jest długi o szerokim i płaskim, niemal prostokątnym grzbiecie. Półotwarte usta układają się w kształt podkówki. Otoczone są wąsami i krótką brodą. Oczy opadają nieco przy skroniach, mają wyraźnie zaznaczone i zagłębione kąciaki. Brwi zarysowane są łagodnym łukiem. Kości i mięśnie ciała św. Jana zaznaczone są dość dokładnie, co uwiadcza się szczególnie na nogach. Charakterystycznie zostało opracowane kolano w formie dwóch kulek opiętych skórą. Z ekspresją twarzy i ciała współgra szata układająca się w liczne ostro cięte fałdki przypominające zgiętą blachę.

Z pewnością ten sam rzeźbiarz wykonał stojącą po prawej stronie figurę króla Dawida z harfą (il. 295). Pozycja, w której stoi jest niemal lustrzanym odbiciem św. Jana Chrzciciela. Różni się przede wszystkim strojem i szczegółami w opracowaniu twarzy. Ubrany jest w antyczną zbroję sięgającą kolan, z nagolennikami na łydkach i koroną na głowie. Za postacią zwisa długi płaszcz, który tworzy tło dla figury. Twarz wyobraża dojrzałego, starzejącego się mężczyznę. Policzki są nieco obwisłe, a skóra wokół oczu pofałdowana. Pozostałe cechy fizjonomii zbliżone są do postaci św. Jana.

Figura św. Joachima (il. 285), która obecnie jest ekspozowana w galerii „Sztuka dawnej Polski. XII–XVIII wiek” w pałacu biskupa Erazma Ciołka w Krakowie, w 2003 r. przeszła gruntowną konserwację. Niestety, w przypadku figury św. Anny ma się do czynienia niemal z destruktem. Świętej brak prawej ręki, czubka trzewika i fragmentu podstawy, duże ubytki



297. Kraków, kościół Bożego Ciała. Św. Joachim z ołtarza Matki Boskiej, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

zaobserwować także można w obrębie szaty³⁹. Układ ciała obu świętych wskazuje, że pierwotnie św. Anna była ustawiona po lewej stronie ołtarza, natomiast św. Joachim po prawej. Charakterystyka obu rzeźb

³⁸ Brzezina, *Organisty* 2004: 339, przyp. 60. Figury św.św. Anny i Joachima znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie.

³⁹ Serdeczne podziękowania należą się śp. Panu Franciszkowi Stolitowi za udostępnione autorce w 2002 r. informacje z kart katalogowych Muzeum Narodowego (nr 129 i 130) oraz podzielenie się spostrzeżeniami.



298. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba anioła w ołtarzu Archaniola Michała, wyk. A. Cegenbaur (atryb.)



299. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba Archaniola Rafała w ołtarzu Archaniola Michała, wyk. A. Cegenbaur (atryb.)

wskazuje, że są one dziełem jednego artysty, jednak ze względu na stan zachowania swoje rozważania uwaga zostanie skupiona na postaci Joachima. Podobnie jak rzeźby w ołtarzu Chrystusa Salwatora, ustawiony jest w silnym przegięciu ciała i niemal wykroku, z obiema stopami wystającymi poza podstawę. Prawą rękę przyciska do piersi, a lewą ze zgiętymi palcami do bioder. Kiedyś niewątpliwie znajdował się w niej atrybut. Wydłużona twarz jest silnie pochylona ku prawemu ramieniu. Włosy i broda utworzone są z ekspresyjnych pukli i kosmyków zachodzących na twarz. Usta są półotwarte, kości policzkowe wystające, oczy nieco uwypuklone, co jest szczególnie widoczne w obrębie górnej powieki. Brwi zarysowują się łagodnym, półkolistym łukiem. Także stosunkowo dobrze zachowana twarz św. Anny powtarza ten sam schemat fizjonomii. Szaty układają się dość ostro załamywane fałdy, „przyprasowane” na piersiach. Z ramion św. Joachima opada płaszcz, który za postacią świętego tworzy bogate zwoje.

Rzeźby ołtarzy przytęczowych prezentują się wyjątkowo na tle całego wyposażenia kościoła Bożego Ciała. Dynamiczne, silnie przegięte pozy decydują o ekspresji przedstawień, dodatkowo pogłębionej przez przerysowaną charakterystykę ciał oraz urozmaicony sposób opracowania draperii. Sposób po-

ruszenia figur można nazwać „tanecznym”. Widać to szczególnie w przypadku postaci św. Jana Chrzciciela i św. Joachima, które nie stoją już swobodnie na podstawach, lecz zdają się wykraczać poza nie. Bliskie stylowo są im ołtarze przy pierwszej od prezbiterium parze filarów – od północy Michała Archaniola i od południa Serca Jezusowego (il. 301). Oba łączą się ze snycerską okładziną filarów, w której umieszczone są obrazy i konfesjonały. Po bokach ołtarza Michała Archaniola ustawieni są anioł bez atrybutu, pierwotnie trzymający zapewne kadzielnicę, na co może wskazywać ułożenie rąk i palców (il. 298) i archanioł Rafał trzymający rybę (il. 299). W zwieńczeniu przedstawiony został Anioł Stróż prowadzący dziecko (il. 300). Wszystkie figury mają charakterystyczne wydłużone głowy osadzone na długich, lecz stosunkowo grubych szyjach. Klatki piersiowe są nienaturalnie wąskie, zapadnięte w górnej części. Z kolei ręce są dość grube i okrągłe. W partii nóg wyraźnie wyczuwa się kości i tkankę mięśniową. Łydki wygięte są na zewnątrz niczym pałaki. Skrzydła archaniola Rafała są rozpostarte, natomiast archaniola z kadzielnicą uniesione do góry. Utworzone są z dużych, wyraźnie zaznaczonych piór. Rafał ubrany jest w suknię i narzuconą na ramiona pelerynkę. Dół sukni ścięty jest ukośnie – z przodu odsłania udo nad prawym kolaniem,



300. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba Anioła Stróża w zwieńczeniu ołtarza Archaniola Michała, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



305. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Pana Jezusa – zbliżenie, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

a z tyłu opada obficie układając się za podnóżkiem. W podobny sposób przedstawiona jest szata anioła z kadzielnicą. Nosi on krótką sukienkę odsłaniającą lewą rękę i piersi. Otoczony jest obfitymi zwojami płaszcza, który zwisa za postacią tworząc dla niej tło i opadając za podnóżkiem. W podobnej sukience został przedstawiony Anioł Stróż z obnażoną lewą pierśią i rozcięciem na lewej nodze. Fałdy szat są urozmaicone – opadają prosto, ukośnie lub zarysowują się zygzakami. Niekiedy sprawiają wrażenie sznurka podłożonego pod tkaninę. Twarze figur mają kształt niemal wydłużonych prostokątów o zaoblonych kątach. Czoła są wypukłe i stosunkowo wysokie z wąską grzywką pośrodku. Po bokach twarzy prosto opadają dość długie włosy zasłaniające uszy. Nos jest nieduży lecz stosunkowo gruby, o okrągłym czubku. Niewielkie oczy rozstawione są dość szeroko, a nad nimi są krótkie, wysoko uniesione brwi. Wypukłe usta znajdują się blisko nosa. Broda jest owalna i wystająca. Pod nią znajduje się okrągły, obfity podbródek. Deformacje ciała o wiele bardziej pogłębiają się w przypadku figur świętych biskupów w ołtarzu Serca Jezusowego (il. 301). Obie figury ustawione są w bardzo silnym przegięciu. Proporcje ciała są bardzo wydłużone, a głowy niewielkie. Biskup ustawiony z lewej strony ołtarza (il. 302) trzyma w lewej ręce otwartą księgę

(il. 303), natomiast w prawej odchylony pod kątem pastorał. Biskup z prawej strony (il. 304) zamkniętą księgę wspiera na wygiętym prawym boku, a lewą trzyma także pochylony pastorał. Ubrani są w długie suknie i obfite płaszcze, które opadają nisko aż do podnóżka. Na głowach noszą wysokie infuły biskupie. Ich twarze są wąskie (il. 305), zbliżone do kształtu wydłużonego prostokąta. Biskup po lewej stronie ma twarz ujętą po bokach puklami krótkich włosów, które kosmykiem wychodzą spod infuły także na czołem. Dość długi nos jest szeroki i prosty o znacznie rozchylonych nozdrzach. Rozchylone wargi układają się w dwa równoległe delikatne łuki. Wypukła broda jest znacznie szersza od ust. Oczy mają zagłębione kąciaki. Dolna powieka zarysowana jest prostą linią, a górna tworzy wysoki łuk. Brwi są delikatne i mało widoczne. Policzki są pociągłe, a podbródek okrągły. Większą ekspresją charakteryzuje się twarz drugiego biskupa. Różni się przede wszystkim wiekiem – ukazuje człowieka starszego, z długą brodą leżącą na piersiach. Twarz jest wychudzona, z wystającymi kośćmi policzkowymi. Potęguje to ekspresję poszczególnych elementów – ogromnego, poszerzonego u dołu nosa, otwartych, szerokich ust i nieco przymkniętych oczu. Obfite szaty figur układają się w dziesiątki fałd. Jedne z nich tworzą długie zarysy podkreślające ułożenie



306. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba anioła pod koszem ambony, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



307. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźby aniołów z ołtarza bocznego pod chórem, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

ciała, a inne drobnymi blaszanymi płaszczynami różnicują ich powierzchnię. W figurze brodatego biskupa część materii ściśle przylega do lewej, ugiętej w kolanie nogi. Krańce płaszczy u obu figur tworzą swobodne kształty, powstałe jakby pod podmuchem wiatru. W polu zwieńczenia ołtarza Serca Jezusowego znajduje się płaskorzeźbiona apoteoza św. Jana Kantego, ukazanego pośród chmur i główek aniołków.

Autor opisanych figur wyraźnie odchodzi od realizmu na rzecz pewnych deformacji ciała oraz swobodnej gry fałdów szat. Z całą pewnością ich twórcą był Antoni Gegenbaur.

Prace w kościele św. Marka w Krakowie

15 lipca 1766 r. został podpisany kontrakt z „JPanem Antonim Gegenbaurem Magistrem Sznecherem y mieszczaninem krakowskim o zrobienie gzemsu (...) nad chórem wielkim drewnianego [...] a to do przechodu na drugą stronę kościoła to jest od chóru czyli oratorium [...] a że do Biblioteki”. W dalszej części umowy zastrzeżono, że „ten gzemś wszystkie czyli ganek powinien być malowany biało na olej czyli pokost aby się nie ścierało”⁴⁰. Praca miała być ukończona już na 1 września. W umowie brak niestety dokładnego opisu gzymśu, zwanego też gankiem. Z pewnością miał on jakieś ozdoby snycerskie, choć Gegenbaur stanął tutaj przede wszystkim przed zadaniem stolarskim. W inwentarzu kościoła z 1872 r. zachował się następujący opis tej części kościoła: „Na sklepieniu południowej nawy kościelnej na pierwszych dwóch filarach opierającym się jest Biblioteka, do której się wchodzi ze sionki wielkiego wchodu, na drugim zaś sklepieniu od północy jest chór mały, dawniej oratorium, do którego się z klasztoru wchodzi. Tak z biblioteki jak i z chóru wychodzą na ko-

ściół po trzy framugi, przez które światło do kościoła się dostaje. Po pod te framugi ciągnie się z obu stron gzyms mocno” wystający⁴¹. Opis ten nie do końca zgadza się z dzisiejszym stanem, a więc wbrew opinii Aldony Sudackiej⁴², przechód prawdopodobnie został zrealizowany. Z warsztatem Antoniego Gegenbaura można przypuszczalnie połączyć jeszcze dwie prace z kościoła św. Marka – dekoracje ambony (il. 306) oraz przechowywane na strychu klasztornej anioły z prawego ołtarza pod chórem (il. 307).

Kosz ambony ma formę serca, natomiast zapleczek ozdobiony jest dużym krzyżem – elementami składającymi się na godło zakonu kanoników regularnych od pokuty zwanych „markami”. Kazalnica wykonana jest z drewna, w części strukturalnej srebrzona, o dekoracji ornamentalnej złożonej. Rzeźby figuralne – putto podtrzymujące kosz oraz głowa wspierająca pulpity – pokryte są naturalistyczną polichromią. Gładka powierzchnia parapetu kosza pokryta jest dużych rozmiarów rocaillami. Putto u podstawy kosza jest niewielkie, sprawia wrażenie raczej podwieszonego niż podtrzymującego proporcjonalnie dużą w porównaniu z nim ambonę. Jest nagie, jedynie w partii bioder okryte pofałdowaną tkaniną. Ma pulchne ciało z dołeczkami, a puchowatą buzię otaczają spiralnie wywinięte pukle. Porównanie go z innymi puttami Gegenbaura (il. 285, il. 296) pozwala uznać je za pracę jego warsztatu. Anioły z ołtarza podchórowego mają wygięte ciała, obnażone do bioder. Nogi okrywają draperie, które częściowo przylegają ściśle do ciała, a częściowo tworzą ekspresyjne fałdy. Skrzydła są szeroko rozpostarte, a głowy małe, o drobnych rysach, wykonane zapewne ręką współpracownika warsztatowego. Stylowo bliskie są aniołom w kościele Bożego Ciała (il. 298–299).

⁴¹ Inwentarz kościoła S. Marka Ewangelisty i domu Księża Emerytów w Krakowie spisany w 1872 r., Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. EM 10: 1163.

⁴² Sudacka 2001: 199.

⁴⁰ Aneks 46.



308. Więclawice, kościół parafialny. Ołtarz boczny lewy, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



309. Więclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Stanisława Kostki w ołtarzu bocznym lewym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

Dwa ołtarze boczne w kościele parafialnym św. Jakuba Apostoła w Więclawicach

Niewątpliwym, choć niepotwierdzonym archiwalnie, dziełem Antoniego Gegenbaura są rzeźby dwóch ołtarzy bocznych w kościele parafialnym w Więclawicach. Według katalogu zabytków rzeźby te można datować na czas między połową XVIII w. a rokiem 1773⁴³.

Oba ołtarze (il. 308) mają bardzo prostą, jednoosiową strukturę ze zdwojonymi pilastrami po bokach i trapezoidalnym zwieńczeniem zamkniętym łukiem nadwieszonym. Po bokach ołtarzy ustawione są figury świętych jezuickich – Stanisława Kost-

ki (il. 309), Ignacego Loyoli (il. 310), Franciszka Ksawerego (il. 311) i Franciszka Borgiasza (il. 312). Rzeźby świętych wykonane są z drewna i naturalistycznie polichromowane, ubrane w odpowiedni ich funkcji strój. Wszystkie figury stoją na niskich, kwadratowych w planie postumentach, jednak ich stopy przynajmniej do połowy wystają poza ich obręb. Ciała ustawione w kontrapoście wyginają się w kształcie litery S. Wydłużone twarze i dłonie potraktowane są bardzo realistycznie, choć z pewnymi deformacjami i przerysowaniami. Nosi są duże, mięsiste i szerokie, oczy osadzone blisko siebie, trochę wypukłe, lekko przymknięte. Brody zaznaczone zostały leżącym owalem. Największa ekspresja tych figur zaznacza się w szatach. Patrząc na grę fałdów szat ma się wrażenie, że znajduje się pod nimi bezcielesna niemal konstrukcja. Wydaje się, że to szaty nadają kształt i układ czę-

⁴³ KZSP, t. 1, z. 8, 1953: 42.



310. Więclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Ignacego Loyoli w ołtarzu bocznym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

ściom ciała, a nie odwrotnie. Szaty są dość masywne, ekspresywnie pogięte i jakby trochę „przyprasowane”. Nie ma właściwie żadnej logicznej zasady rządzącej kierunkiem ich ułożenia i wielkością. Rzeźbiarz ma doskonale opanowany warsztat, bowiem przy całym antynaturalistycznym potraktowaniu draperii, każdy jej skrawek opracowuje bardzo precyzyjnie, co widać na przykład w zgięciu łokci. Szaty stają się najbujniejsze zwłaszcza w dolnej partii figur tuż przy stopach. Tam kontur postaci poszerza się, a zbyt długie suknie kładą się na stopach.

Przedstawiona tu, krótka charakterystyka figur z Więclawic, jednoznacznie przemawia za autorstwem Antoniego Gegenbaura. Typy twarzy, a przede wszystkim sposób formowania draperii, są bardzo charakterystycznym znakiem rozpoznawczym tego rzeźbiarza.



311. Więclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Franciszka Ksawerego w ołtarzu, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

Figury w ołtarzu bocznym św. Jana Kantego w kościele parafialnym św. Andrzeja w Olkuszu

Bez cienia wątpliwości można z Antonim Gegenbaurzem związać także dwie figury w ołtarzu św. Jana Kantego w kościele św. Andrzeja w Olkuszu. Ołtarz flankują dwie figury – św. Wacława po lewej (il. 313) i św. Jana Nepomucena po prawej (il. 314). Figury te różnią się znacznie poziomem wykonania – znacznie wyższej klasy jest figura św. Jana Nepomucena, św. Kazimierz zapewne jest dziełem mniej wpraw-



312. Więclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Franciszka Borgiasza w oltarzu bocznym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

nego pomocnika. Szczegółowo potraktowana fizjonomia, ekspresja i bardzo charakterystyczny układ fałdów szat jednoznacznie wskazują na Antoniego Gegenbaura. Niestety, rzeźby te nie są precyzyjnie datowane, nie są też znane żadne źródła archiwalne na ich temat⁴⁴.

⁴⁴ Wspomniane w: KZSP, t. 1, z. 12, 1953: 17; Wiśniewski 1933b: 34.



313. Olkusz, kościół parafialny. Rzeźba św. Wacława (?) w oltarzu bocznym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

Dwa relikwiarze w kościele parafialnym pw. Wniebowzięcia Matki Boskiej w Grabiu

Z Gegenbaurem łączyć można także dwa relikwiarze figuralne z postacią św. Jana Nepomucena (il. 315) i św. Jana Kantego (il. 316) w kościele parafialnym w Grabiu. Te doskonałej klasy dzieła nie były nawet wspominane w dotychczasowej literaturze. Są to rzeźby stosunkowo niewielkie – całość relikwiarza ma około 1 m wysokości. Figurki ustawione są na podwójnych postumentach, które jednocześnie pełnią funkcję skrzynek na relikwie. Dodatkowo każda bezpośrednio stoi na niskim postumencie na planie kwadratu. Ciała świętych są wydłużone, twarze wąskie i długie. Obie figurki ustawione w kontrapoście, choć ciało św. Jana Kantego jest znacznie silniej przeięte i ruchliwe, co podkreślają jeszcze rozłożone ręce. św. Jan Nepomucen trzyma ręce blisko piersi, ma pozę bardziej statyczną i wyprostowaną. Ubrani są w odpowiadające ich funkcjom szaty, które układa-



314. Olkusz, kościół parafialny. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu bocznym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

ją się w zróżnicowane, charakterystyczne dla Gegenbaura fałdy i wywinęcia. Również ich twarze doskonale odpowiadają omawianemu tu typowi. Również niewielka skala tych figurek doskonale odpowiadała rzeźbiarzowi, który wielką wirtuozerię w wykonywaniu małych postaci zaprezentował już w kościele bernardynów w Krakowie. Doskonalej klasy dwa putta przy ramie obrazu w ołtarzu głównym w Grabiu wskazują także na rękę Gegenbaura (il. 317).



315. Grabie, kościół parafialny. Relikwiarz św. Jana Nepomucena, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

Figura procesyjna Chrystusa Zmartwychwstałego w kościele benedyktynów w Tyńcu

Podobny charakter jak omówione figury relikwiarzowe ma rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, zachowana w kościele benedyktynów w Tyńcu, wykorzystywana dawniej jako figura procesyjna (il. 318). Przedstawia Chrystusa stojącego na wysokim postumencie, złożonym z okrągłej podstawy, na której na bryle czarnej ziemi leży powalony strażnik grobu (ukazany w popiersiu), obok niego czaszka i kości, na nich zaś złota kula globu z Chrystusem depczącym smoka. Chrystus ukazany jest jako nagi mężczyzna o ciemnych włosach i zaroście. Jego biodra przykrywa skąpa draperia, która otacza prawe ramię i ogromnym zwojem rozpościera się za postacią tworząc niejako jej tło. Chrystus lewą rękę unosi do góry, zaś prawą odchyła od ciała, które układa się w zarys litery S. Anatomia jest przerysowana, czasem nieprawidłowa – prawe ramię odchyła się nienaturalnie



316. Grabie, kościół parafialny. Relikwiarz św. Jana Kantego, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

do tyłu i prawie ginie w korpusie. Łydki wyginają się w pałaki, kolana są jakby opuchnięte, uda zbyt krótkie, silnie umięśnione. Niewielka twarz charakteryzuje się dość drobnymi rysami, trochę nietypowymi dla Gegenbaura, za to rozwiane draperie prezentują wszystkie cechy jego stylu.

Analiza stylu

Zaprezentowany tu zespół potwierdzonych i atrybuowanych rzeźb Antoniego Gegenbaura charakteryzuje się wielką jednorodnością. Jego styl jest bardzo indywidualny i daje się łatwo rozpoznać. Barwną analizę kilku rzeźb Antoniego Gegenbaura z kościoła Bożego Ciała nakreślił Mariusz Karpowicz. Badacz ten co prawda nie zdecydował, że są to rzeźby Gegenbaura (stwierdził, że „dotychczasowe próby identyfikacji nie są całkowicie przekonujące”), lecz wyróżnił sylwetkę anonimowego Mistrza Wysmukłych Figur,

z którego warsztatu miały wyjść figury trzech ołtarzy – Chrystusa Salvatora, Serca Jezusowego oraz Michała Anioła. Zdaniem Karpowicza: „Postać ludzka prezentuje znaczny stopień odejścia od realizmu – główki małe, ciała wyciągnięte nad miarę o długich, żyłastych rękach i nogach, powyginane w esowate linie. Autor nie unika brzydoty – przeciwnie, z upodobaniem rzeźbi twarze zdecydowanie brzydkie, wąskie, o wielkich mięsistych nozdrzach, wylupiastych, blisko osadzonych oczach i grubych wargach. Ich zadumany smutek jest jednak tak szlachetnego, subtelного rodzaju, że brzydota tych twarzy wydaje się przystępna, ludzka i sympatyczna przy swych przerysowaniach. Szaty okrywające figury są dla Mistrza Wysmukłych Figur tylko pretekstem dla pofolgowania swej fantazji. Ubiór czy tkanina ma już z rzeczywistością właściwie niewiele wspólnego. Części stroju króla Dawida przechodzą nieznacznie, bez wyraźnej granicy, jedna w drugą – pancerz w lwią maskę na ramieniu, maska w rękaw. Pontyfikalne stroje świętych biskupów żyją swoim życiem, zgoła niezależnym od ciała. Ich fałdy komplikują się w zupełnie dowolne, fantazyjne bryły, które autor wyszukiwał i modelował jedynie wedle swej wyobraźni. Ujawniają się tu najsilniejsze tendencje antyrealistyczne w rzeźbie krakowskiej XVIII w.”⁴⁵ Przytoczona charakterystyka Mariusza Karpowicza jest w dotychczasowej literaturze przedmiotu jedyną próbą określenia stylu rzeźbiarskiego Antoniego Gegenbaura, jednak niezwykle trafną i obrazową. Trzeba jednak głębiej zastanowić się nad charakterem jego twórczości i na nowo przeanalizować cały zespół jego dzieł.

Wszystkie znane rzeźby Gegenbaura wykonane są w drewnie, najczęściej mają polichromowane naturalistycznie odkryte części ciała (wyjątkiem są figurki w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady), szaty są złożone lub malowane w odpowiednich kolorach. Figury są pełne, a tylna, nie eksponowana strona, jest również lekko rzeźbiona. Z równą biegłością wykonuje duże figury ołtarzowe, jak i niewielkie figurki zdobiące relikwiarze i struktury o małej skali (tabernakulum, ołtarzyk). Kontur figur jest bardzo urozmaicony, nastrzępiony i szeroki. Układ ciała i układ szat to dwie rzeczy, które artysta traktuje zupełnie oddzielnie. Jest daleki od ujęć realistycznych, wierny własnej konwencji przedstawiania postaci ludzkiej. Stosuje wydłużony kanon postaci, w którym stosunek głowy do wysokości ciała wyraża się niekiedy liczbą 1: 11. Głowa jest wąska i długa tak, że często zaciera się granica z równie długą szyją. Pozornie figury ustawione są w kontrapoście – w rzeczywistości układ ciała jest tak nienaturalnie komplikowany, że próba jego powtórzenia przez żywego człowieka może trwać zaledwie kilka sekund, a najczęściej kończy się nie-

⁴⁵ Karpowicz 1985: 129.



317. Grabie, kościół parafialny. Aniołek przy ramie obrazu w ołtarzu głównym, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)

powodzeniem. Artysta dowolnie wygina ciała figur, całkowicie pomijając rzeczywistość i prawa statyki, nie znając też zupełnie akademickich zasad klasycznego kontrapostu. Ciężar ciała zazwyczaj spoczywa na ugiętej w kolanie nodze. Czasami można odnieść wrażenie, że pod zwojami draperii ciała przestają istnieć lub ulegają jakimś dziwnym deformacjom: klatka piersiowa zapada się, ramiona opadają lub przemieszczają się, bioder prawie nie ma i nagle wyrastają długie nogi – jedna jest łukowato wyprostowana, a druga zgięta w kolanie wydaje się znacznie dłuższa od poprzedniej. Podobnie z rękami – Gegenbaur zupełnie nie przejmuje się ich różną długością, nieprawidłowościami w budowie i zgięciu stawów. Stopy zawsze są w wykroku, pięty blisko siebie, a palce w różnych kierunkach. Zazwyczaj wystają poza obręb niskiego, kwadratowego postumentu. Odkryte fragmenty ciał, na przykład nogi, są łukowato powyginane, złożone jakby z kilku odrębnie traktowanych członów. Dłonie traktowane są różnie, w zależności od wieku postaci. Wyraźnie jednak widać, że są dla rzeźbiarza bardzo ważne i poświęca im dużo uwagi. Opracowuje je bardzo szczegółowo – są szczupłe, o palcach bardzo długich i kościstych, zazwyczaj szeroko rozstawionych i zgiętych w dwóch kostkach. Dłonie są bardzo ekspresyjne, o uwidocznionych żyłach i ścię-

gnach, a niektórych cechach mocno przerysowanych (np. silnie uwypuklone podwójne kostki w zgięciach palców). Silna ekspresja i deformacja widoczne są także w twarzach. Wyraz twarzy postaci Gegenbaura jest bardzo spokojny, trochę jakby zamyślony. Ich ekspresja nie tkwi w prezentowanych uczuciach, lecz w deformacjach i przerysowaniach. W małej twarzy elementem dominującym jest nos, bardzo szeroki i wydatny. Oczy okrągłe i trochę wylupiaście osadzone są blisko siebie, a górna powieka jest nieco opuszczona i jakby nabrzmiąta. Ponad nimi wyraźnym półkolistym łukiem zarysowane są brwi. Czoło jest płaskie i dość szerokie. Czaszka jakby powiększa się w górnej części. Uszy osadzone są dość nisko i zlewają się z policzkami. Uchylone zazwyczaj usta mają grube, wypukłe wargi. Broda, jeśli jest widoczna, przyjmuje kształt leżącego owalu. Charakterystyczne jest zwężenie twarzy w dolnej partii. Postaci męskie często mają brody, które tworzą niemal jedność z ustami i policzkami – ma się wrażenie, że ciało przechodzi we włosy, które są bardzo mięsiste i pełne. Jeśli ogląda się twarz z profilu, to wówczas uderzające jest cofnięcie partii ust i uwydatnienie nosa. Najbardziej jednak pochłaniają rzeźbiarza draperie. Komplikuje je na różne sposoby, tworzy liczne fałdy, które żyją autonomicznym życiem. Nie ma naczelnej zasady, która by nimi rządziła. Charakterystyczne jest, że obfite, długie szaty skomplikowanymi układami przemieszczają się poza figurę, tworząc dla niej niemal tło i opadając nisko za postument. Poszerza się w ten sposób znacznie kontur postaci. Szaty są zbyt długie – otulają dolne partie nóg i kładą się na stopach. Tworzą dość grube, jakby „przyprasowane” zwoje, które urozmaicone są mniejszymi, trochę blaszanymi powierzchniami. Bardzo często ugięta w kolanie noga jest szczelnie otulona draperią tak, że wydaje się, iż ma się tu do czynienia z niemal gołym ciałem. W partiach szat widoczne jest zjawisko podobne jak w twarzach – poszczególne części łączą się z sobą, zlewają tak, że granice pomiędzy nimi stają się niemal nieczytelne. Ciekawie traktowane są także skrzydła dużych aniołów – uniesione i szeroko rozłożone na boki, zbudowane są z dużych, mięsistych piór.

Bardzo charakterystyczne są także aniołki i putta zdobiące ołtarze. Ukazane są jako nagie, pulchne dzieci o biodrach okrytych draperiami. Wypukłe brzuszki i liczne dołeczki są typowymi znakami dziecięcej anatomii. Przyjmują one różne, niemal akrobatyczne pozy, które wcale nie dziwią kogoś, kto kiedykolwiek miał do czynienia z niezwykle ruchliwymi i giętkimi ciałkami niemowląt i małych dzieci. Nie można więc mówić w tym przypadku o antynaturalizmie w twórczości rzeźbiarza, lecz raczej o doskonałej znajomości małego modelu. Przerysowane są jedynie nieco ciała tych dzieci – wręcz nieprzyjemnie otyłych, co jednak

jest wynikiem ogólnie przyjętej wówczas konwencji ukazywania dobrobytu, w jakim przebywają mieszkańcy nieba.

Z całą pewnością w warsztacie Gegenbaura działało kilku mniej zdolnych współpracowników, którzy wykonywali elementy niektórych figur. Wkład samego mistrza był jednak bardzo duży i to dzięki niemu figury te mimo pewnych różnic stanowią całość bardzo jednolitą.

Repertuar motywów ornamentalnych stosowanych przez Gegenbaura jest bardzo jednolity. Dominują płomieniste, ekspresyjne *rocaille*e, które mają bardzo różną wielkość i kształty. W zwieńczeniach ołtarzy motywem najchętniej stosowanym jest muszla palmetowa i płomieniste wazy. Ornamenty są dość zaborcze – wchodzi w podziały architektoniczne, zacierając nieco konstrukcję. Widać to doskonale w ołtarzach w kościele Bożego Ciała, gdzie kompozycje *rocaille*ów zastępują kapitele pilastrów. Ornamenty wyraźnie dążą do rozbicia struktury architektonicznej. Gegenbaur sporadycznie stosuje glorie – bardzo typowy element XVIII-wiecznych ołtarzy krakowskich. Gloria pojawia się tylko w ołtarzu św. Anny z kaplicy koletek oraz w ołtarzu w Olkuszu.

Z pewnością warto zadać sobie pytanie, czy rzeźbiarz miał wpływ na struktury architektoniczne ołtarzy. Przekazy archiwalne niewiele mówią na ten temat. Wiadomo, że tabernakulum do ołtarza głównego w kościele bernardynów wykonał „według danego sobie abrysu”, a więc zapewne projekt struktury został mu narzucony przez zleceniodawcę. Z drugiej strony wiadomo także, że Gegenbaur, a może raczej jego warsztat, często podejmował prace o charakterze stolarskim, czego przykładem może być tzw. przechód w kościele św. Marka. Niewykluczone więc, że wykonywał i projektował także struktury dekorowanych przez siebie ołtarzy. Nie prezentują one wybitnych wartości i innowacji artystycznych. Gegenbaur zawsze stosował typ jednoosiowego retabulum z kolumnami lub pilastrami po bokach, trapezoidalnym zwieńczeniem i fragmentami przyczółka na osi podpór. Struktury są dość płaskie i właściwie stanowią tylko tło dla bogatych i ekspansywnych dekoracji rzeźbiarskich, w których wyzwala się cała fantazja artysty.

ANONIMOWY WSPÓŁPRACOWNIK ANTONIEGO GEGENBAURA

Punktem wyjścia do sprecyzowania i omówienia twórczości tego anonimowego rzeźbiarza jest mała figurka, zapewne św. Józefa, z ołtarzyka Matki Boskiej Dobrej Rady (il. 319) w kościele bernardynów w Krakowie. Próby poszukiwania odrębnej osobo-

wości rzeźbiarskiej na podstawie jednej niewielkiej figurki pozornie mogą się wydawać niedorzeczne i zbyt ryzykowne. Warto jednak taką próbę podjąć, gdyż zachowane w Krakowie i na terenie Małopolski rzeźby z drugiej połowy XVIII w. dają podstawę do określenia bardzo indywidualnego, zupełnie dotąd nieznanego rzeźbiarza – przypuszczalnie bardzo bliskiego współpracownika Antoniego Gegenbaura.

Omawiając figurki w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady stwierdzono już, że pomiędzy postaciami proroka (il. 287) i św. Józefa (il. 319) występują bardzo wyraźne różnice stylowe, uchwytnie przy głębszej analizie tych dzieł. Najprawdopodobniej nie wykonała ich ta sama osoba. Figurka św. Józefa ustawiona jest w wyraźnym kontrapoście, ma głowę uniesioną nieco do góry, prawa dłoń przylega do piersi, a lewa jest odchylona. Układ palców świadczy, że święty trzymał w niej pierwotnie jakiś przedmiot, być może laskę. Nie ma w tej figurce typowego dla Gegenbaura, konwulsyjnego niemal przegięcia postaci. Długa szata przewiązana w pasie obfitymi fałdami otacza ciało, ukazując ugięte lewe kolano. Z prawego ramienia opada płaszcz, który łagodnym zarysem powtarza linię bioder i znika za stopami. Ciało jest wyraźnie wyczuwalne pod draperią, silnie zarysowane ramiona. To układ ciała wyznacza bieg fałdów draperii, nie zaś draperie spowijające rachityczne, niemal zanikające ciało, co można zaobserwować w figurce proroka i innych rzeźbach Gegenbaura. Twarz o wyniosłym czole otaczają pukle spływające na szyję i niewielka bródka ujmująca kość żuchwy. Fizjonomia jest zupełnie inna w porównaniu do figurki św. Joachima, w której widać było deformacje i przerysowania. W przypadku św. Józefa wyczuwalna jest pewna klasycyzacja, rysy twarzy są regularne, dość duże oczy zakreślone wyraźnym cięciem, nos prosty, foremny, usta drobne i pełne. Z tym anonimowym twórcą związać można cały zespół dzieł z terenu Krakowa i Małopolski⁴⁶.

Panorama twórczości

Wśród rzeźb wykonanych przez warsztat Antoniego Gegenbaura w kościele bernardynów, poza figurką św. Józefa, związać z anonimowym pomocnikiem mistrza można jeszcze figury dwóch aniołów w ołtarzu św. Jana Chrzciciela (il. 320). Jak wiadomo, umowę na wykonanie tych rzeźb podpisał Antoni Gegenbaur⁴⁷ 13 listopada 1763 r. Prace jednak z pewnością powierzył swemu pomocnikowi. Nie ma już tu do czynienia z ekspresyjną manierą Gegenbaura. Figury ustawione są w klasycznym kontrapoście, a ich cielesność jest wyraźnie wyczuwalna pod obfitymi draperiami.

⁴⁶ Apendyks VI.

⁴⁷ Aneks 44.

Podobnymi cechami charakteryzują się figury w ołtarzu Jezusa Miłosiernego w kościele św. Floriana, które także można związać z tym artystą. Ołtarz zostały poświęcony w 1761 r. i prawdopodobnie z tego czasu pochodzi jego dekoracja, natomiast struktura wzorowana jest prawdopodobnie na wcześniejszej, zniszczonej w czasie pożaru w 1755 r. Ornamentem dominującym jest *rocaille*, zaś rzeźby Zachariasza (il. 321) i Joachima (il. 322) zdradzają stylizację rokokową. Figury te charakteryzują się wysmukłymi proporcjami ciał, niewielkimi głowami i dość sugestywnym ruchem. Twarze są zróżnicowane pod względem wieku, dość wąskie, okolone brodami. Usta o masywnych wargach są wpółotwarte, nosy duże i proste, a oczy mają kształt zbliżony do migdała. Obfite szaty układają się zgodnie z ruchem ciała, uwypuklając niektóre elementy jego budowy, np. prawą nogę św. Józefa, która osłonięta jest niby „mokrą” draperią. Fałdy są miękkie i obfite. W figurze św. Joachima dostrzegalna jest cecha typowa dla Antoniego Gegenbaura, którą przejmie także jego pomocnik – jest to specyficzny sposób formowania draperii w długie, proste fałdy na tle wyprostowanej nogi i „oblepienie” materią nogi ugiętej w kolanie. W twarzy Zachariasza zaobserwować można charakterystyczne dla Gegenbaura przerastanie ciała we włosy brody. W zupełnie odmienny sposób zostały ukazane migdałowe oczy i zgrabny, prosty nos.

Około 1765 r. we wnętrzu kościoła św. Floriana w otwory empor wstawiono balustrady z dekoracją snycerską, które z powodu znacznych zniszczeń zostały usunięte na początku XX w. i złożone na strychu. Przywrócono je w 1906 r. Okna empor i okna prezbiterium zamknięte są łukiem półkolistym w szerokich, profilowanych ramach, w kluczu ozdobionych parą główek aniołków na tle obłoków. Dolne części okien przesłonięte są balustradą w formie kraty regencyjnej z różyczkami (nieco niższą w oknach prezbiterium), rozpiętej między postumentami, na których ustawione są wazony płomieniste. Całość dekorowana jest *rocaille*ami i gałązkami róż. Na parapecie każdej balustrady, na postumentach z wolut znajduje się 16 popiersi nieokreślonych świętych. Program ikonograficzny tego zespołu nie jest odczytany. Sposób opracowania tych popiersi, a zwłaszcza cechy fizjonomii wskazują na rękę pomocnika Gegenbaura.

Najważniejszym dziełem pomocnika Gegenbaura jest ołtarz główny w kościele w Sancygniowie (il. 323), który powstał w latach 1763–1765, czego dowodem miał być napis umieszczony na jednym z filarów tego ołtarza. Treść jego, znana z notatki w aktach konsystorskich, miała brzmieć następująco: „Ten ołtarz stawiany kosztem W.J.P. Antoniego Grodzickiego podczaszego zatorskiego w roku 1763 a zrobiony przez P. Antoniego Gegembowicza snyce-

rza mieszczanina krakowskiego, złożony przez P. Karola Wachowskiego, szlachetney kongregacji malarza krakowskiego, majstra, w 1765 r.”⁴⁸ Informacja ta pochodzi z inwentarza-opisu kościoła z roku 1884 i nie do końca można stwierdzić, na ile podana w nim wiadomość jest wiarygodna. Nie udało się odnaleźć wspomnianej inskrypcji, najprawdopodobniej zakrytej czarną farbą, którą pomalowano ołtarz w czasie którejś z późniejszych konserwacji. Opis tego ołtarza znajduje się także w wizytacji z roku 1783, odbytej po wielkim odnowieniu i bogatym „uposażeniu” kościoła w latach 60., kosztem Antoniego Grodzickiego⁴⁹: „W tymże kościele jest ołtarzów pięć. Wielki ołtarz piękną strukturą wyłaczany i mozaikowany, jest w nim obraz Krzyża św. i zamyka się drugim obrazem św. Barbary. Mensa murowana, na której cyboryum snycerską robotą w zwierciadłach wyłaczane, gradusów kamiennych dwa. Antepedium z tego ołtarza także snycerską robotą wyłoczone, kanony za szkłem wyłaczane”. Według opisu na strukturę ołtarza głównego składały się ponadto rzeźby świętych apostołów: Piotra, Pawła, Szymona i Tadeusza. Stały one między sześcioma filarami o fakturze marmurowej. Zwieńczenie ołtarza w postaci grupy Trójcy Świętej sięgało pod samo sklepienie prezbiterium. Poniżej, wśród chmur, znajdowały się postacie aniołków. Cyboryum z figurkami czterech apostołów ozdobione było zwierciadłami. Tło było malowane na ciemnoniebiesko, figury i „góra” ołtarza – pozłacane. Ołtarz kilkakrotnie był poddawany renowacji, m.in. w 1927 r., kiedy został rozebrany i odnowiony⁵⁰.

Wspomniany w przytoczonej wyżej notatce snycerz krakowski Antoni Gegembowicz, to niewątpliwie Antoni Gegenbaur. Zapewne jego nazwisko zostało tutaj źle odczytane i spolszczone. Nie jest znany żaden krakowski snycerz o nazwisku Gegembowicz działający w tym czasie. Formy architektoniczne i styl dekoracji rzeźbiarskich także odległe są od tradycji krakowskiej, identyczne natomiast z formami stosowanymi przez anonimowego pomocnika Antoniego Gegenbaura. Prawdopodobnie pomocnik ten nigdy nie zdobył pełnej niezależności i działał stale w warsztacie Gegenbaura, który podpisywał wszystkie umowy i sygnował odbiór należności. Dlatego jego nazwisko mogło się nigdy w archiwach nie pojawić.

Ołtarz (il. 323) w całości wykonany jest z drewna, w partii architektury pokryty ciemną polichromią lub marmoryzacją, rzeźby figuralne i ornamenty w całości są złoczone. Struktura ołtarza jest jedno-

⁴⁸ Za: *Opis kościoła parafialnego w Sancygniowie*, 1884, Archiwum Diecezjalne w Kielcach, Akta Konsystorskie, sygn. OD-8/7: 254–262; Kula 2002: 295–297.

⁴⁹ Wizytacja 1783, Ośrodek Archiwów, Bibliotek i Muzeów Kościelnych przy KUL w Lublinie, sygn. 3228: 1189.

⁵⁰ Wiśniewski 1927.

kondygnacyjna, rozbudowana i ażurowa, doskonale dopasowana do zamknięcia i sposobu oświetlenia prezbiterium. Tworzy rodzaj parawanowej przegrody kolumnowej, oddzielającej gotyckie, wieloboczne zamknięcie chóru od pozostałej przestrzeni prezbiterium. Składa się z podwójnego cokołu z ukośnie ustawionymi piedestałami kolumn kompozytowych o gładkich trzonach, dźwigających odcinki belkowania z wolutowymi naczółkami. Właściwym retabulum jest część środkowa z obrazem Ukrzyżowanie w polu centralnym oraz rzeźbiarskim zwieńczeniem w formie glorii, poprzedzona prostokątną mensą pokrytą płaskorzeźbionymi rocaille'ami. Po bokach właściwego retabulum, przy ścianach prezbiterium ustawione są kolumny na tle pilastrów przylegających do ścian. Kolumny te są dość znacznie wysunięte do przodu, co nadaje ołtarzowi kulisowy charakter. Z retabulum łączą się one bramkami w strefie cokołowej oraz architrawem belkowania, natomiast pozostała – wolna przestrzeń otwiera się na widoczne za nią duże okna, których światło staje się w ten sposób ważnym elementem kompozycyjnym całości. Bogactwo okazałej architektury ołtarza dopełnia rzeźba figuralna i ornamentalna. Ponad bramkami oraz na tle pól między środkowymi kolumnami ustawione są figury świętych – Judy Tadeusza (il. 324), Piotra (il. 325), Pawła (il. 326) i Szymona apostoła (il. 327; wymieniając od lewej). W zwieńczeniu znajduje się pełnoplastyczna postać Boga Ojca w otoczeniu półpostaci aniołków i główek anielskich oraz licznych chmurek (il. 328). Ponad głową Boga Ojca unosi się gołębica – Duch Święty. Na osi środkowej ołtarza jest więc przedstawienie Trójcy Świętej, bowiem na obrazie w polu centralnym została namalowana scena Ukrzyżowania. Na fragmentach przyczółka ozdobionych grzebieniami płomienistych rocaille'ów siedzą postacie aniołów – duże wewnątrz i małe od strony zewnętrznej (il. 329). Stojące figurki aniołków umieszczone są także w przerwach belkowania na osi bramek. Strefa cokołowa ozdobiona jest rokokowymi, fantazyjnymi płycinami i ornamentami. Szerokie przerwy między częścią środkową ołtarza a bocznymi kolumnami wypełnia podwieszona do architrawu ażurowa rocaille'owa dekoracja. Dekoracja ta i aniołki na architrawie umieszczone są na tle okien, a dość silne i jasne światło rozmywa ich kontur. Strukturę ołtarza dopełnia architektoniczne tabernakulum o pilastrach z lustrzanymi kolumnami, nad którymi umieszczone są popiersia czterech ewangelistów (il. 330).

Naturalnej wysokości figury apostołów stoją są na niskich, kwadratowych w planie postumentach. Ustawione są w kontrapoście, a głowy mają nieco przechylone w bok. Proporcje ciała są uwysmuklone, głowy niewielkie. św. Juda Tadeusz lewą ręką podtrzymuje wsparty na piersiach znacznych rozmiarów wizerunek Chrystusa w owalnej ramie. Prawą unosi nieco



331. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)

do góry. Ubrany jest w długą suknię i płaszcz bujnymi fałdami otaczający nogi. Podobnie ustawiony jest św. Piotr, który przechylił głowę zwraca ku scenie Ukrzyżowania. W lewej, uniesionej ręce trzyma klucz, zaś prawą kładzie na księdze wspartej na boku. Nosi długą suknię i płaszcz, który podtrzymywany jest ukośnie zawiązanym paskiem. św. Paweł również przechylił głowę zwraca do góry, w lewej ręce trzyma długi miecz, zaś prawą wskazuje na otwartą księgę opartą o nogę ugiętą w kolanie i miecz. Na długiej sukni wije się bogato udrapowany płaszcz. św. Szymon apostoł przechyla głowę i patrzy w dół. Na ugiętej w kolanie nodze szeroką fałdą układa się płaszcz spływający z ramienia. Lewą ręką święty podtrzymuje długą piłę, która spoczywa na stopie. Prawa podtrzymuje księgę opartą o lewy bok. Wszystkie figury mają bardzo zbliżoną, wyrazistą fizjonomię, choć każda twarz traktowana jest indywidualnie, zróżnicowana wiekiem. Twarze są dość szczupłe, rysy regularne, można powiedzieć – klasyczne. Dość szeroko rozstawione oczy mają migdałowy kształt, a powieki są zaznaczone bardzo wyraźną kreską. Brwi zarysowane łagodną linią, czoła dość szerokie i gładkie. Nosy proste i zgrabne, usta niewielkie i nieco rozchylone. Ko-



332. Sieciechowice, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

ści policzkowe trochę wystające, co poszerza w tym miejscu kontur twarzy. Każda z figur ma traktowaną odmiennie brodę – św. Juda Tadeusz ma krótki zarost przypominający gęste loczki, św. Piotr ma dość bujne, kręcone pukle, św. Paweł długie, falujące kosmyki, a św. Tadeusz ruchliwe, drobne pukle. W dolnych partiach twarzy dochodzi do podobnych deformacji jak w rzeźbach Antoniego Gegenbaura – ciało zlewa się z włosami zarostu tak, iż nieczytelna jest granica pomiędzy nimi. Bogate draperie nie zacierają układu ciała i jego dość masywnej budowy. Suknie ściśle otulają ciało układając się w długie fałdy przylegające do ramion i ugiętej w kolanie nogi. Płaszczki są znacznie bardziej urozmaicone i bujne, poszerzając i urozmaicając kontur postaci. Jedne fałdy są miękkie, inne kanciaste, łamane dość ostro. Podobne cechy fizjonomii charakteryzują popiersia czterech ewangelistów na tabernakulum. Są to niemal antyczne biusty, a tchnąca spokojem głowa św. Jana jest ideałem klasycznej urody i harmonii. Podobne cechy zaobserwować można w figurkach aniołków, których ciała są pulchne i spokojne. W rzeźbach tych widać z jednej strony rokokową grację i taneczność póz, z drugiej daleko posuniętą klasycyzację. Rzeźbiarzowi temu nieobce



333. Sieciechowice, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

były także pewne deformacje widoczne w przerastaniu policzków i ust z zarostem.

W Sancygniowie zachowała się także bardzo ciekawa dla naszych rozważań figura Chrystusa Zmartwychwstałego (il. 331), bardzo zbliżona do omówionego Chrystusa w kościele benedyktynów w Tyńcu (il. 318) – dzieła Gegenbaura. Nie jest to figura tak znakomitej klasy, jak rzeźba w Tyńcu, jednak wykorzystano w niej ten sam wzorec. Chrystus unosi jedną rękę, a w drugiej trzyma krzyż. Jego nagie ciało ma wyraźnie zaznaczoną, przerysowaną anatomię. Obfity płaszcz zwisa z ramienia, zachodzi fałdą na biodra, gdzie podtrzymywany jest ukośnie zawiązaną opaską oraz tworzy rozległe tło za figurą. Przypuszczalnie Chrystus ten jest dziełem tego samego warsztatu. Ołtarz główny w Sancygniowie jest dziełem pomocnika Gegenbaura, zarówno w zakresie projektu, jak i wykonania. To jedno z najlepszych dzieł rzeźbiarskich ośrodka krakowskiego drugiej połowy XVIII w.

Spod dłuta tego rzeźbiarza wyszło przypuszczalnie również bogate wyposażenie kościoła parafialnego św. Andrzeja w Sieciechowicach. Niestety, poza wzmianką w wizytacji biskupa Poniatowskiego z 1783 r., nie ma żadnych danych historycznych na



334. Sieciechowice, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)



335. Sieciechowice, kościół parafialny. Ołtarz boczny, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

temat jego powstania. W tekście wizytacji jest następująca wzmianka: „ołtarz wielki na dwóch z czarnego gradusach marmuru, z mensą murowaną i konsekrowaną, na której ciborium wysrebrzane i wyzlacane drewniane ten lubo ołtarz staroświecki, w marmur struktury malowany [...] przedziwnie Rządcy nakładem rzeźbą i Sgo Piotra i Pawła osobami subtelney sztuce snycerskiej na postumentach ozdobiony ieszcze w malowaniu i złoceniu niedokończony”⁵¹. Na podstawie tej notatki wiadomo, że ołtarz główny i reszta wyposażenia powstały przed 1783 r. Formy architektoniczne ołtarza głównego wskazują nawet na jego XVII-wieczną metrykę.

Do środkowej części ołtarza dobudowane są ażurowe struktury boczne (il. 332). Ma się tu do czynienia z podobnym schematem jak w kościele w Sancygnowie (il. 323) – do bocznych ścian prezbiterium przylegają półfilary wysunięte do przodu i połączo-

ne z częścią środkową bramkami i wolutą z lambrekinem, która jest jakby przedłużeniem architrawu belkowania. Na wolutach siedzą aniołki, a bramki zwieńczone są rokokowymi wazonami. Do bocznego filara jak i części środkowej przyczepione są bogate rocaill’owe uszy. Do cokołu filarów dostawione są postumenty, na których stoją figury świętych – Piotra po lewej (il. 333) i Pawła po prawej (il. 334). Figury są polichromowane, ze złożonymi płaszczami. Figury te są niemal dosłownymi odpowiednikami figur tychże świętych w ołtarzu w Sancygnowie. Z całą pewnością wykonał je ten sam twórca. św. Piotr ustawiony jest w kontrapoście i przechyloną głowę zwraca do góry. W lewej uniesionej ręce trzyma klucz, a prawą kładzie na księdze wspartej na boku. Jego ciało okrywa długa suknia, układająca się w wiązkę pionowych fałdów na tle wyprostowanej nogi, a szczególnie okrywająca nogę ugiętą w kolanie. Płaszcz, identycznie jak u św. Piotra w Sancygnowie, podwiązany jest uko-

⁵¹ AV 55: 271.



336. Sieciechowice, kościół parafialny. Ambona, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)



337. Sieciechowice, kościół parafialny. Zacheuszek, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

śnie paskiem i bogatymi zwojami otacza prawą rękę. Figura św. Pawła upozowaniem bliska jest swemu odpowiednikowi w Sancygniowie, nie ma co prawda księgi, lecz dłoń wykonuje ten sam gest. Trochę inaczej, jakby odwrotnie, udrapowany jest płaszcz. Fizjonomie są bardzo zbliżone do figur w Sancygniowie, choć polichromia nadaje im nieco inny, bardziej naturalistyczny wyraz.

Znacznie słabszym dziełem warsztatowym są figury w ołtarzach bocznych: św.św. Augustyn i Hieronim w ołtarzu prawym (il. 335) i Grzegorz i biskup w ołtarzu lewym. W figurach tych ma się do czynienia ze swoistym pomieszaniem stylu „mistrza sancygniowskiego” oraz stylu Antoniego Gegenbaura. Prace te zostały zapewne wykonane przez pracowników warsztatu, którzy dość nieumiejętnie próbowali łączyć cechy rzeźb obu rzeźbiarzy.

Na uwagę zasługuje także ambona (il. 336) o dość prostej architekturze, ozdobiona ozdobiona nie naj-

lepszej klasy figurą anioła na baldachimie oraz płaskorzeźbą z przedstawieniem siewcy na parapecie kosza. Ten sam warsztat wykonał zapewne również zespół rzeźbionych zacheuszków w Sieciechowicach (il. 337), które w zakresie ornamentów zdradzają już formy klasycystyczne. W owalnych medalionach przedstawione zostały popiersia dwunastu apostołów. Wsparte są na podwieszonych żłobkowanych konsolkach i zwieńczone festonami laurowymi z karbowaną wstążką i krzyżem, pod którym rozwieszona jest pofałdowana prostokątna draperia. Elementy konstrukcyjne konsolk malowane są na zielono, natomiast rzeźby i ornamenty złożone. Kształt tych popiersi można porównać z wizerunkiem Chrystusa trzymanym przez św. Judę Tadeusza w ołtarzu w Sancygniowie (il. 324). W Sieciechowicach popiersia zostały wprowadzone przedstawione z profilu lub w trzech czwartych, ale zbliżona jest ich fizjonomia i klasyczne ujęcie modelu.



338. Niegowić, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (ob. w Mętkowie), wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)



339. Marcyporęba, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

Z dość późną pracą tego warsztatu ma się także do czynienia w przypadku dawnego ołtarza głównego z kościoła parafialnego Najświętszej Panny Marii w Niegowici. Po przeniesieniu kościoła wraz z całym wyposażeniem w latach 70. XX w. do Mętkowa, zupełnie zmieniono jego strukturę, a rzeźby apostołów Piotra i Pawła ustawiono na konsolach przy bocznych ścianach prezbiterium. W nową strukturę ołtarza głównego wstawiono natomiast anioły pierwotnie ustawione w ołtarzach bocznych.

Nie są znane żadne źródła archiwalne dotyczące powstania tych interesujących rzeźb. Przypuszczać można, biorąc pod uwagę jego dość prymitywną formę, że powstał w latach 80. XVII w., nawet być może u ich schyłku. Ołtarz był jednokondygnacyjny, o udiwnionej strukturze – prostokątny obraz przerywał belkowanie i wchodził w strefę zwieńczenia. Bezpośrednio na nim osadzona była promienista

gloria z Trójcą Świętą w trzech postaciach. Zagłębioną nieco część środkową flankowały wysunięte do przodu kolumny. Przy kolumnach od strony wewnętrznej, na dostawionych półkolistych konsolach umieszczone były figury świętych, Piotra po lewej (il. 338) i Pawła po prawej. W przypadku św. Piotra jest to kolejne bezpośrednie nawiązanie do figury tegoż świętego w Sancygniowie (il. 325–il. 338). Układ ciała, gesty rąk, ubranie i sposób fałdowania draperii są identyczne jak w Sancygniowie i Sieciechowicach. św. Paweł, tym razem już bez miecza, bliski jest również swemu pierwowzorowi.

Z omawianym rzeźbiarzem trzeba związać jeszcze jeden zespół – ołtarz główny i ambonę w kościele św. Marcina w Marcyporębie. Niestety, nie są znane jakiegokolwiek materiały źródłowe do tego ołtarza. Ołtarz ma strukturę trójosiową, parawanową. Składa się z trzech części równej szerokości, a centralnym

elementem każdej części jest prostokątny obraz. Po bokach ołtarza, na wolutowych konsolach, ustawione są figury świętych Piotra po lewej (il. 339) i Pawła po prawej. Ikonograficznie i kompozycyjnie są powtórzeniem wcześniej omawianych figur z Sancygnio-wa, Sieciechowic i Niegowici (il. 325, il. 333, il. 338, il. 339). Różnice są drobne i mało znaczące. Niewątpliwie rzeźby te są dziełem tego samego warsztatu, podobnie jak ambona, która formalnie i ikonograficznie jest niemal dosłownym powtórzeniem ambony w kościele w Sieciechowicach (il. 336–il. 340).

Analiza twórczości

Anonimowy, opisany współpracownik Gegenbaura, podobnie jak Gegenbaur, rzeźbił wyłącznie w drewnie. Preferował figury w całości złożone, choć stosował także naturalistyczne polichromie. Rzeźbił figury w całej postaci, antykizujące popiersia wykonywane w rzeźbie pełnej lub płaskorzeźbione. W zakresie ornamentyki stosował motywy późnorokokowe – zwłaszcza bujne, płomieniste rocaill'e przeplecione z kwiatuskami. Często budował z nich duże, ażurowe kompozycje. Znany jest tylko jeden przykład zastosowania przez tego rzeźbiarza ornamentu klasycystycznego – zacheuski w kościele w Sieciechowicach.

Rzeźbiarz ten stoi jakby pośrodku – pomiędzy ekspresją i deformacją Gegenbaura a dążeniem do klasycznej prostoty i harmonii. Wzorce klasyczne nie były mu obce, co widać doskonale na przykład w sposobie traktowania ludzkiego ciała, którego wyrazisty układ i wyczuwalna materialność były dla niego podstawą całej kompozycji. Szaty nie są już tylko czystą abstrakcją, jak u Gegenbaura w jego niemal bezcielesnych figurach, lecz otaczają wyraźnie pod nimi uwidocznione ciało postaci. Znamienne dla tego rzeźbiarza jest ustawienie figur w kontrapoście, bliskim jego klasycznej wersji, choć czasami niepozbowionym niewielkich deformacji. Nie ma u niego jednak tej różnorodności niemal akrobatycznych póz, którą stosował Gegenbaur. Głowy jego figur, osadzone na dość długich szyjach, najczęściej są przechylone. Naznaczone wiekiem i traktowane indywidualnie, rysy twarzy są regularne, nosy niezbyt duże i zgrabne, oczy osadzone dość szeroko, okrągłe, otoczone migdałowym zarysem powiek. Wystające kości policzkowe poszerzają szczupłą twarz, która wyraźnie zwęża się w kierunku brody. Usta są dość drobne, czasami wpółotwarte. Czoła dość szerokie i gładkie. Włosy i zarost twarzy traktowane są bardzo szczegółowo i zróżnicowane w każdej figurze. Czasami ma się do czynienia z przerastaniem włosów w ciało, co wyraziście jest zwłaszcza w okolicach ust. Artysta precyzyjnie opracowuje dłonie, które są szczupłe, o długich,



340. Marcyporęba, kościół parafialny. Ambona, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (?)

cienkich palcach. Święci z lekkością i gracją trzymają swoje atrybuty. Ubrani są w długie, przylegające do ciała suknie i obfite płaszcze, które układają się w różnorodne fałdy. Suknie zazwyczaj dość ściśle opinają ugiętą w kolanie nogę, zaś długimi, prostymi fałdami układają się wzdłuż nogi wyprostowanej. Rozwiane płaszcze poszerzają kontur postaci, tworzą liczne fałdy ułożone w kaskady o ruchliwej linii, czasem miękkie, a czasami twarde i ostro cięte. Zbyt długie suknie układają się na stopach.

W twórczości tego rzeźbiarza ma się do czynienia z szeroko rozpowszechnionymi w plastyce XVIII w.

swoistymi autoplgiatami, których wykonywanie było też niewątpliwie udziałem jego pomocników. Najlepszym tego przykładem może być figura św. Piotra w Sancygniowie, która niemal w identycznej formie została powtórzona w Sieciechowicach, Niegowici i Marcyporębie (il. 325, il. 333, il. 338, il. 339). Liczne wykonane przez niego popiersia prezentują bardzo klasyczny schemat twarzy ujętej *en face* lub z profilu wraz z fragmentem torsu. Popiersia wolnostojące są łukowato ucięte od dołu po bokach i ustawione na kwadratowym w planie postumencie. Popiersia płaskorzeźbione ujęte są w owalne ramy. Bardzo prawdopodobne jest, że rzeźbiarz ten był także projektantem struktur ołtarzy. Ażurowość i postrzępiony kontur dekoracji rzeźbiarskich oraz struktur architektonicznych są do siebie doskonale dopasowane i stanowią bardzo jednorodną całość, co szczególnie dobrze widać na przykładzie ołtarza głównego w Sancygniowie (il. 323). Podobnie jak inni twórcy tego czasu, pomysły czerpał niewątpliwie z rycin, dostosowując je do konkretnych warunków zastanego wnętrza. Motywem, który powtarza, są rokokowe duże uszy po bokach struktury lub ażurowe kompozycje ornamentalne w wolnych przestrzeniach nad bramkami. Struktury architektoniczne lubi budować w sposób kulisowy i przestrzenny, najczęściej na całą szerokość i wysokość prezbiterium. W ten sposób kształtowali swe imponujące ołtarze austriaccy twórcy w latach 20. i 30. XVIII w.⁵²

Pod względem stylu twórczość pomocnika Gegenbaura z całym przekonaniem możemy określić jako późnorokokową. Wyraża się to zarówno w stosowanych ażurowych strukturach architektonicznych ołtarzy, jak i płomienistej, rokokowej ornamentyce. Z kolei rzeźba figuralna z jednej strony przejawia tendencje rokokowe, z drugiej wyczuwalne są w niej bardzo silne tendencje klasycystyczne, które genezy każą szukać także w silnym w XVIII w. nurcie klasycyzującego baroku w wydaniu austriackim. Na zależność od sztuki Austrii wskazuje także charakterystyczna architektura ołtarzy. W stolicy cesarstwa stosowano chętnie rozbudowane, przestrzenne retabula z wygiętymi na boki cokołami i odcinkami belkowania. Ołtarz sancygniowski wydaje się szczególnie bliski rozwiązaniom stosowanym w kręgu Matthiasa Steinla. Do pewnego stopnia cechy te wykazuje także ołtarz główny w kościele bernardynów w Krakowie – poprzez kulisowość i ażurową nastawę części środkowej.

W przypadku twórczości tego anonimowego rzeźbiarza w zasadzie nie można mówić o jego warsztatowej zależności od Antoniego Gegenbaura. Obaj współtworzyli ten sam warsztat, jednak nie na zasadzie zależności mistrz–uczeń. Było to równo-

prawne działanie dwóch, wykształconych zapewne w różnych ośrodkach rzeźbiarzy, którzy ze względu na swe pochodzenie oraz niewątpliwie większe korzyści trzymali się razem. Antoni Gegenbaur podpisywał umowy i pokwitowania i z tego powodu jego współpracownik, jak na razie, pozostaje anonimowy. Tego typu współpraca dwóch równoprawnych rzeźbiarzy nie jest bynajmniej precedensem w dziejach plastyki terenu Rzeczypospolitej. Biegłego, anonimowego współpracownika miał na przykład Thomas Hutter⁵³. Prawdopodobnie było to normalną praktyką w XVIII-wiecznych warsztatach. Niestety, obecna wiedza na ten temat jest bardzo ograniczona ze względu na brak materiałów źródłowych. Struktura i organizacja warsztatu barokowego rzeźbiarza, opisana przez Konstantego Kalinowskiego, jest tylko idealnym przykładem, który nie zawsze przystaje do polskiej rzeczywistości tamtych czasów. Stąd też dla współczesnych badaczy wynikają liczne problemy i pytania, których rozwiązanie pozostaje chyba niemożliwe.

Antoni Gegenbaur i jego współpracownik wywodzili się z terenu Austrii, zapewne na początku swej działalności nie znali języka polskiego i trzymali się razem. W momencie ich przybycia w połowie lat 50. w Krakowie szybką karierę w tej dziedzinie robił Wojciech Rojowski, który dysponował największym w tym czasie warsztatem. Współpraca obu Austriaków niewątpliwie pomagała im w zdobyciu zleceń. Ich warsztat był także podwykonawcą jednego zleceń powierzonego Rojowskiemu – figur w ołtarzu głównym w kościele bernardynów. Twórcy ci na początku krakowskiej działalności wspólnie wykonywali jedno zlecenie, dzieląc między siebie poszczególne rzeźby, jak na przykład w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady. W miarę zwiększającej się liczby zleceń zaczęli dzielić się całymi zamówieniami – w Krakowie i Kazimierzu działał przede wszystkim Gegenbaur, jego współpracownik realizował głównie dzieła poza miastem.

Wydaje się, że twórca ten współpracował z Gegenbaurzem aż do jego śmierci w 1773 r. Później jego warsztat prawdopodobnie usamodzielniał się i od lat 70. działał tylko poza Krakowem, realizując prace w małych miejscowościach na terenie Małopolski.

RZEŹBIARZ JAN FEEG

Stan badań

Nazwisko rzeźbiarza Jana Feegego pojawia się w źródłach krakowskiego archiwum dominikanów, w od-

⁵² *Triumph der Phantasie* 1998: 111–115; 180–187; 190–194, 196–197; 202–203.

⁵³ Informacja ustna od monografisty rzeźbiarza – dr. Jakuba Sity.



341. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Mateusza w ołtarzu św. Franciszka, wyk. J. Feeg

niesieniu do wykonanej przez niego dekoracji chóru muzycznego⁵⁴. W archiwaliach tych używane są dwie lekcje nazwiska Feeg: Feg oraz Feeg. Sądzić można, że niemiecka pisownia tego nazwiska została spolszczona i zaczęto używać wersji Wag lub Waga. Taka wersja jest znana z archiwum klasztoru bernardynów⁵⁵.

Informacje na temat rzeźbiarza Jana Feega vel Waga są wyjątkowo znikome. Jerzy Żarnecki podaje informację, że Waga jest autorem rzeźb w ołtarzu św. Franciszka w kościele bernardynów, nie próbuje jednak w żaden sposób scharakteryzować twórczości tego artysty⁵⁶. Krótką, aczkolwiek niezbyt trafną analizę jego prac w kościele bernardynów kreśli Paweł Albrzykowski w niepublikowanej pracy magisterskiej⁵⁷. Niestety, później nikt już nie podjął się charakterystyki twórczości tego rzeźbiarza, która została zaliczona, podobnie jak większość krakowskich rzeźb tego czasu, do „miejscowej twórczości warsztatowej”. Jednak krytyczne spojrzenie na jedyne zachowane i potwierdzone jego dzieło w kościele bernardynów pozwala dostrzec w nim rzeźbiarza wysokiej klasy, bynajmniej nie związanego charakterem swej twórczości z tradycyjną plastyką krakowską drugiej połowy XVIII w.

Nie ma żadnych informacji na temat życia, miejsca pochodzenia czy czasu przybycia do Krakowa Jana Feega. Jego nazwisko może świadczyć, że wywodził się z niemieckojęzycznego kręgu, jak Antoni Gegenbaur i jego anonimowy współpracownik. Z pewnością jednak wnikliwa analiza jego twórczości pozwoli na bardziej precyzyjne określenie jego rodowodu artystycznego, a tym samym miejsca pochodzenia i wykształcenia.

Jak na razie istnieje zaledwie jedno jego zachowane i potwierdzone archiwalnie dzieło – jest to ołtarz św. Franciszka w kościele bernardynów z lat 1765–1766. W latach 1765–1768 wykonał dekoracje nieistniejącego chóru organowego w kościele dominikanów, co także jest doskonale udokumentowane w źródłach. Poza tym na podstawie analizy porównawczej można z nim wiązać grupę rzeźbiarską na belce tęczowej w kościele Bożego Ciała z 1763 r.⁵⁸

Panorama twórczości

Zaburzając chronologię, dla większej jasności wywodu, jako pierwsze omówione zostaną prace potwierdzone archiwalnie. 24 czerwca 1765 r. rzeźbiarz Jan

⁵⁴ *Słownik artystów polskich*, t. 2, 1975: 205; Świętochowski 1964: 49; Gołos 1966: 68; Aneks 47.

⁵⁵ Aneks 48.

⁵⁶ Żarnecki 1938: 122, 103, przyp. 1.

⁵⁷ Albrzykowski 1989: 24, 26, 41–43, 47.

⁵⁸ Apendyks VII.



342. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Marka w ołtarzu św. Franciszka, wyk. J. Feeg

Waga zawarł kontrakt na wykonanie ołtarza św. Franciszka w kościele bernardynów na Stradomiu *według danego sobie abrysu*. Na święto Trzech Króli 1766 r. zobowiązał się ukończyć prace, które miały obejmować „osoby, glorię, aniołów y wszystką rzeźbę. Słupy także cztery syncyrską robotą”. Z tekstu kroniki dowiedzieć się jeszcze można, że prace stolarskie przy tym ołtarzu wykonał Sebastian Łagowski⁵⁹. Przez kilka dziesięcioleci XX w. ołtarz pokrywała ciężka brązowa kolorystyka. W czasie ostatniej konserwacji powrócono do pierwotnej – niebiesko-srebrnej lase-runkowej i złotych ornamentów oraz polichromowanych rzeźb ze złożonymi szatami.

Ołtarz ustawiony jest przy łuku tęczowym kościoła po prawej stronie. Ma kształt aediculi z wysokim,

podwójnym cokołem, parami kolumn flankujących pole środkowe z niszą i dźwigających belkowanie z wolutowymi odcinkami przerwanego przyczółka oraz rozbudowanym rzeźbiarskim zwieńczeniem w formie promienistej glorii z wygiętym odcinkowo gzymsem koronującym. Po bokach ołtarza ustawione są figury ewangelistów – św. Mateusza po lewej (il. 341) i św. Marka po prawej (il. 342). Postacie identyfikują trzymane przez nich otwarte księgi z inskrypcjami, a dodatkowo św. Markowi towarzyszy leżący lew. Statuy obu mężczyzn ukazane są w wyraźnym kontrapoście, ubrane w długie suknie rozcięte na piersiach oraz bujne płaszcze. św. Mateusz w lewej ręce trzyma księgę otwartymi kartami zwróconą na zewnątrz i wspartą na udzie. Prawą rękę zgina w łokciu i unosi dłoń o zgiętych palcach. Lekko przechyloną głowę zwraca ku środkowi ołtarza. Materia sukni układa się w liczne, miętko zarysowane fałdy, które wyraźnie zaznaczają wybrane partie ciała, jak na przykład brzuch, wokół którego układają się łagodnymi kołami. Ekspresji dodaje figurze silnie pofałdowany płaszcz, który przewieszony jest przez lewą rękę, a następnie schodzi niżej trójkątną fałdą otaczając prawe kolano. Krawędzie płaszcza mają falujące, dość ostre, drobne zarysy. Fałdy są urozmaicone, miękkie i plastyczne. Materia płaszcza dość silnie przylega do prawego kolana ukazując zarys nogi. Twarz Mateusza ozdabia dość długa broda. Krótkie włosy unoszą się nieco nad uszami i odsłaniają boczne partie czoła. Nos jest zgrabny, a oczy dość duże, okrągłe i szeroko osadzone. Unoszą się nad nimi długie brwi zarysowane łagodną linią. Małe usta ułożone w kształt podkówki mają nieco rozchylone wargi. Kości policzkowe wyraźnie wystają i poszerzają twarz. św. Marek (il. 342) ukazany został jako mężczyzna starszy od Mateusza, spoglądający w dół. W lewej ręce trzyma księgę opartą o biodra, a palcem prawej dotyka jej górnego rogu. Ma długą brodę opadającą na piersi, a twarz pełną bruzd i zmarszczek (il. 343). Kości policzkowe wystają, górne powieki opadają na oczy, a brwi unoszą się. Fałdowania szat są tak jak u św. Mateusza równie liczne, płynne i ruchliwe. Aniołki w zwieńczeniu – pulchne, ustawione w zróżnicowanych pozach przypominają realizacje Gegenbauera (il. 317–il. 344).

Drugie z potwierdzonych archiwalnie dzieł rzeźbiarza – chór organowy w kościele dominikanów – nie zachowało się. Chór spłonął wraz ze znaczną częścią wyposażenia w 1850 r. Prawdopodobnie do dekoracji chóru należały trzy figury aniołów odnalezione w 2010 r. na terenie klasztoru dominikanów (il. 345)⁶⁰. Zapewne są to anioły pierwotnie umieszczone na parapiecie chóru. Rzeźby są niestety częściowo nadpalone i mają znacznie uszkodzoną polichromię.

⁵⁹ Aneks 48.

⁶⁰ Ciba 2010.



343. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Marka w oltarzu św. Franciszka – zbliżenie, wyk. J. Feeg

Wydatki na budowę organów w kościele dominikanów najwcześniej zanotowano w maju 1765 r., kiedy Józefowi Sitarskiemu wypłacono „ad rationem kontraktu”. Kolejne raty otrzymywał do kwietnia 1767 r. W grudniu 1765 r. rozpoczęto budowę chóru. Płacono jednocześnie stolarzom oraz „Panu Janowi Snicerzowi qua Maystro”. Prace stolarskie ukończono w marcu 1766 r. W kwietniu tego roku zapłacono „Panu Janowi Feeg snicerzowi według kontraktu za abrys, dozór, dymensją chóru”. Wtedy też otrzymał kwotę „zadatku na nowy kontrakt robienie”. Kolejną zapłatę otrzymał w lipcu „za ornament na chór”. W lutym 1767 r. wypłacono mu „całą resztę do organ nad wielkimi drzwiami według podanego abrysu”. Za „rzeźbę do organ” płacono mu jeszcze do września 1767 r. Prawdopodobnie więc pod koniec 1767 r. prace przy chórze organowym zostały zakończone.

Pierwszy opis chóru pochodzi z inwentarza z 1820 r. Chór, nazwany w tym opisie „galeryą dla muzyków”, wsparty był na czterech drewnianych filarach. Był „różnemi rzeźbami, kwiatami i girlandami przyozdobiony”, lecz w stanie surowym, nie malowany żadną farbą. Niestety, opis ten nie pozwala na dokładniejsze odtworzenie wyglądu chóru. Szczęśliwie zachował się przekrój podłużny kościoła dominikanów przed spalaniem autorstwa Jana Stróżeckiego,

obrazujący także przekrój chóru (il. 346). Widok chóru od prezbiterium został przedstawiony na obrazie Marcina Zaleskiego w Muzeum Okręgowym w Lublinie (il. 24). Oba przekazy prezentują prospekt typu architektonicznego, zdobiony dekoracją snycerską, malowany i częściowo złocony. Składał się on z 3-wieżyczkowej sekcji głównej i pozytywu. Niska wieżyczka środkowa była oddzielona wąskimi segmentami od wysokich wieżyczek bocznych. Wszystkie człony wsparte były na konsolach, wieżyczki zwieńczone belkowaniem z rzeźbą na szczycie. Chór muzyczny wspierał się na czterech kolumnach korynckich. Parapet był wysunięty do przodu na osi prospektu. Pracę tę można wpisać do *oeuvre* Jana Feega, choć na jej podstawie niewiele na temat stylu tego rzeźbiarza da się powiedzieć. Wspomniane, zachowane aniołki, mimo znacznych zniszczeń, prezentują dobrej klasy rzeźbę. Mają ruchliwe pozy i wyraziste fizjonomie.

Temu twórcy można także przypisać rzeźby na belce tęczowej w kościele Bożego Ciała (il. 347–348). Zachowała się na niej data 1763. Pośrodku belki znajduje się dużych rozmiarów krzyż, na którym rozpięte jest ciało Chrystusa. Na zakończeniach belek umieszczone są unoszące się aniołki wśród chmur. U stóp krzyża klęczy św. Maria Magdalena przytulona do belki i obejmująca ją rękami. Niżej, przy filarach tęczy znajdują się figury Marii (il. 347) oraz św. Jana (il. 348). Obie postacie w geście rozpaczcy załamują ręce. Twarze są pełne i mają okrągłe, wystające brody. Usta są drobne, półotwarte, oczy dość szeroko rozstawione i nieco wylupiaсте, brwi zaznaczone szerokim, łagodnym łukiem. Obfite szaty układają się w bardzo drobne, liczne fałdki częściowo przylegające do ciała. Są miękkie i zarysowane łagodnymi liniami. Ciało Chrystusa na krzyżu przedstawione zostało realistycznie z wyraźnie zaznaczonymi pod skórą mięśniami i ścięgnami. Z ran Chrystusa wylewają się strumienie krwi. Obfite zwoje perizonium otaczają biodra, wywijając się w ekspresyjną fałdę z prawego boku. Twarz Chrystusa wyraża cierpienie, a usta i oczy są otwarte.

Analiza twórczości

Wszystkie znane dzieła Jana Feega pochodzą z lat 60. Kiedy jednak przybył do Krakowa oraz kiedy i gdzie zakończył swoją działalność, na razie pozostaje nie wiadomą.

Styl rzeźbiarski Jana Feega bardzo silnie tkwi w tradycji pierwszej połowy XVIII w. Daleki jest rokokowej finezji i lekkości. Rzeźbione przez niego postacie mają bardzo konkretną materialność, masywne ciała i nie skomplikowane ruchy i gesty. Szerokie twarze mają wyrazistą fizjonomię, a włosy i brody

układają się w bujne, falujące pukle. Szeroko osadzone oczy są trochę wylupiaсте, nosy znaczne, a usta niewielkie i często półotwarte. Nad głowami Marii z belki tęczowej kościoła Bożego Ciała umieszczone są promieniste glorie. Najwięcej ekspresji przejawia się w sposobie formowania draperii. Liczne, drobno cięte fałdy przypominają nieco sposób rzeźbienia Frączkiewicza, jednak Feeg materię traktuje zupełnie inaczej. Masywne ciało jest pod szatą wyraźnie wyczuwalne, materiał sprawia wrażenie jakby pogiętego, układającego się w miękkie fałdki o falujących zarysach. Kontur postaci znacznie poszerza się w partii bioder dzięki fałdom płaszcza powiewającym szerokimi łukami. Motywy ornamentalne stosowane przez Feega to przede wszystkim łańcuchy przeplecionych gałązek kwiatowych oraz *rocaille*. Prezentowany przez niego styl jest odległy od tradycyjnej plastyki krakowskiej tego czasu, co wskazuje na inne miejsce pochodzenia i wykształcenia tego rzeźbiarza.

Feeg był także projektantem realizowanych dzieł, o czym może świadczyć notatka w archiwum dominikanów, mówiąca, że otrzymał zapłatę także za „abrys” chóru. Kształt ołtarza św. Franciszka został mu natomiast zapewne narzucony przez zleceniodawcę.

Analiza porównawcza i próba ustalenia rodowodu artystycznego Antoniego Gegenbaura i jego anonimowego współpracownika oraz Jana Feega

Omówiony i wyszczególniony tutaj zespół cech stylowych Antoniego Gegenbaura, jego anonimowego współpracownika oraz Jana Feega, daje podstawy do sprecyzowania genezy artystycznej ich twórczości. Prezentowany przez nich styl jest całkowicie odmienny od ówczesnych tendencji w rzeźbie krakowskiej i omówionych wcześniej nurtów. Według Jakuba Sity, specyficzny styl Antoniego Gegenbaura wynika po części ze wzorowania się na starszym Thomasie Hutterze⁶¹. Podobieństwo to nie wynika z naśladowania twórczości Bawarczyka, z którą zresztą Gegenbaur chyba się nigdy bezpośrednio nie zetknął, lecz raczej z podobnego rodowodu artystycznego obu rzeźbiarzy. Co prawda, krajem rodzinnym Huttera była Bawaria, zaś Antoni Gegenbaur pochodził z Austrii, jednak, jak wiadomo, peregrynacje XVIII-wiecznych rzeźbiarzy były skomplikowane i nierzadko twórcy z różnych ośrodków mieli możliwość pracy w tym samym miejscu, a nawet warsztacie. Pokazuje to wspomniany już dziennik podróży prowadzony przez szwabskiego rzeźbiarza Franza Ferdinanda Ertingera, którego *Wan-*

derbuch jest szczegółowym zapisem kolejnych etapów wędrówki czeladniczej⁶². Generalnie kierunek podróży ówczesnych, zwłaszcza niemieckich rzeźbiarzy, przebiegał na wschód, często przez Austrię, która była w tym czasie niezwykle atrakcyjnym regionem artystycznym. Poza tym trzeba podkreślić, że dzisiejsza Górna Austria ma inne granice niż w XVIII w. Część tego terenu aż do 1779 r. należała do Księstwa Bawarii. Sprzyjało to kontaktom artystycznym i wytworzeniu charakterystycznego stylu rzeźbiarskiego w tym regionie. W tytule rozdziału nurt ten określono jako południowoniemiecki, choć pod tym terminem należy rozumieć nie tylko południową część Niemiec, ale także Górną Austrię, co ma pełne uzasadnienie w historycznej geografii tych krain, a przede wszystkim w geografii artystycznej, która w XVIII w. rządziła się zupełnie innymi prawami.

Oczywiście na wstępie należy zauważyć, że określenie „Austria” jest bardzo nieprecyzyjne i szerokie. Pod względem artystycznym obszar Austrii był w XVIII w., zwłaszcza w jego pierwszej połowie, niezwykle różnorodny. Wachlarz stylowy rzeźby austriackiej tego czasu ukazuje niebywałą ilość odmiennych nurtów i tendencji. W najbardziej ogólny sposób można na tym obszarze wydzielić dwa całkowicie odmienne ośrodki. Z jednej strony jest to Wiedeń, zdominowany przez Akademię preferującą klasycyzujący styl Donnera, o którym była już mowa przy okazji twórczości Wojciecha Rojowskiego. Z drugiej strony znaczna część terenu Austrii wchodziła w obręb artystycznego makroregionu, który przez naukę niemiecką został nazwany obszarem podalpejskim (*Voralpengebiet*). Tworzyły go przede wszystkim Górna Austria i południowa Bawaria. Region ten miał olbrzymie znaczenie w dziedzinie rzeźby już od średniowiecza. W porównaniu z ośrodkiem wiedeńskim był obszarem dość hermetycznym, który słabo ulegał awangardowym nurtom ówczesnej rzeźby, był natomiast wierny tradycji gotyckiego jeszcze ekspresjonizmu, który twórczo rozwijał aż po wiek XVIII⁶³. Zaznaczyć też trzeba, że w omawianym tu okresie prym przypadł Górnej Austrii i twórczość rzeźbiarzy bawarskich zdecydowanie ku niej ciążyła⁶⁴.

Antoni Gegenbaur przybył do Krakowa z Austrii przed rokiem 1755. Był już wówczas rzeźbiarzem w pełni ukształtowanym pod względem stylu i miał zapewne około 30 lat. Można przypuścić, że Kraków stał się ostatnim etapem jego wędrówki – być może czeladniczej, która jak wynika z ówczynie stosowa-

⁶² Ertinger 1907.

⁶³ Badacze bardzo często podejmują tę kwestię i zwracają uwagę na silne zakorzenienie XVIII-wiecznej rzeźby pogranicza austro-niemieckiego w tradycji gotyckiej: Schindler 1985: 84–86; DaCosta Kaufmann 1995: 263–265.

⁶⁴ Schindler 1985: 9–11, 24–86.

⁶¹ Sito 1994: 113–114.

nych praktyk, mogła trwać nawet kilka lat. Nie wiadomo dokładnie, z jakiej miejscowości artysta pochodził i o jakie ośrodki otarł się podążając na wschód. Dlatego poniższe rozważania będą jedynie hipotezą. Prawdopodobnie w jakimś austriackim lub południowoniemieckim warsztacie spotkał swego późniejszego anonimowego współpracownika oraz Jana Feega i niewykluczone, że wspólnie podążyli na wschód, docierając do Krakowa.

Na wstępie trzeba też zaznaczyć, że wbrew pozorom, rzeźba austriacka i niemiecka XVIII w. nie została do tej pory dokładnie przebadana. Dostępna publikowana literatura omawia tylko niewielki procent ogromnego zasobu zachowanych dzieł. Dlatego już na początku rozważań spotkać się można z pewnymi ograniczeniami, które na obecnym etapie są nie do pokonania. Mimo to, na podstawie pewnej informacji o pochodzeniu Gegenbaura z Austrii oraz przede wszystkim w oparciu o znane dzieła wymienionych trzech rzeźbiarzy, poczyniona zostanie próba określenia korzeni ich twórczości i rodowodu artystycznego. Jak więc wyglądała droga, którą przebyli między Austrią a Krakowem, w którym znaleźli się około 1755 r.?

Na twórczość południowoniemieckich rzeźbiarzy przybyłych do Krakowa pewien wpływ wywarła snycerka regionu Pfaffenwinkel – niezwykle twórczego w XVII w. ośrodka artystycznego południowych Niemiec, ze stolicą w Weilheim. Podkreśla się bardzo silne zakorzenienie miejscowej snycerki w tradycji manierystycznej z dużą dozą naturalizmu i wielkiej dbałości o szczegół oraz opracowanie ruchliwych draperii⁶⁵. Badacze niemieccy podkreślają, że charakterystyczny sposób fałdowania draperii u snycerzy okolic Weilheim wywodzi się z tradycji brązowej rzeźby tworzonej na przełomie XVI i XVII w. w środowiskach dworskich Augsburga i Monachium⁶⁶. Dotyczy to zwłaszcza zestawiania draperii ułożonych w ostre, łamiące się fałdy o wklęsłej powierzchni często zbierane w pęki, z powierzchniami niemal zupełnie gładkimi. Takie urozmaicenie fałdowania szat jest typowe dla techniki odlewu w brązie, a możliwe dzięki użytemu tworzywu. Cechy te w sposób dość mechaniczny naśladowała miejscowa snycerka. Dzięki dużej ruchliwości ówczesnych rzeźbiarzy, sprzyjającej szybkiej wymianie artystycznych osiągnięć, ta ekspresyjna maniera dość szybko rozprzestrzeniła się po całej południowej Bawarii i krajach podalpejskich. Do Szwabii i Tyrolu dotarła dzięki Bartholomäusowi Steinlemu (1575–1628), który pracował w opactwie w Sams oraz w opactwie St. Mang w Füssen⁶⁷. Maniera ta na bardzo długo opanowała obszar po-



349. Frauenberg, kościół klasztorny. Rzeźba św. Cecylii, wyk. M. Zürn mł.

granicza bawarsko-austriackiego, przede wszystkim dzięki Hansowi Spindlerowi (zm. po 1623), Hansowi Deglerowi (około 1565–1637) oraz warsztatowi Martina Zürna (około 1590–1665). Twórczo rozwinął ją Michael Zürn mł. (1654–1698). Porównanie niektórych jego figur, na przykład rzeźby św. Cecylii w kościele w Frauenberg (il. 349) z pracami Antoniego Gegenbaura, zwłaszcza figurami w tabernakulum w kościele bernardynów (szczególnie il. 284), nasuwa szereg podobieństw, zwłaszcza w sposobie formowania draperii. Początek XVIII w. był już kresem świetności plastyki ośrodka w Weilheim. Tradycja

⁶⁵ Schindler 1985: 24–25.

⁶⁶ *Ibidem*: 24.

⁶⁷ Ammann 1990: 23–25.



350. Schalchen, kościół farny. Grupa „Ścięcie św. Barbary”, wyk. T. Schwanthaler

ta zakorzeniła się jednak bardzo silnie na obszarze podalpejskim Górnej Austrii, gdzie w XVIII w. była twórczo kontynuowana. Przyczynili się do tego dwaj działający na przełomie wieków artyści – Thomas Schwanthaler (1634–1707)⁶⁸ i Meinrad Guggenbichler (1649–1723)⁶⁹.

Thomas Schwanthaler był nie tylko rzeźbiarzem, lecz także projektantem figur i struktur ołtarzowych, a przy tym bardzo dobrym rysownikiem, co wyróżnia go pośród miejscowych snycerzy. Jego realizacje w Schalchen (il. 350), Ried czy St. Wolfgang pokazują silne zakorzenienie w tradycji manierystycznej połączone z malowniczością rodem z Flandrii.

Wyjątkową pozycję na obszarze podalpejskim zajmował Meinrad Guggenbichler. Zasięg jego oddziaływania obejmował olbrzymi obszar Górnej Austrii i Górnej Bawarii oraz państwa salzburskiego. Jego wędrowną czeladniczą prowadziła przez Italię, a kontakt z pracownią Graziosa, Fantoniego w Bergamo odcisnął wyraźne piętno na jego sztuce. Od włoskiego mistrza zaczerpnął typową dla tamtego kręgu malowniczość i rozmach. Jego twórczość najwięcej jednak zawdzięcza rodzimej tradycji, w której

⁶⁸ Reichersberg a. Inn 1974: 102–137; tamże rozdziały: Ulm 1974: 60–84 i Oberwalder 1974: 85–100; Koller 1996: 184–185.

⁶⁹ Decker 1949; Heinzl 1999.



351. Lochen, kościół Wniebowzięcia Marii. Rzeźba Chrystusa Dobrego Pasterza, wyk. M. Guggenbichler

dominowały naturalizm i drobiazgowość. Tradycyjne struktury ołtarzowe były szczególnie zapełniane przez ekspresyjne, kolorowe figury i ornamenty. W sposobie kształtowania draperii Guggenbichler jest kontynuatorem wspomnianej tradycji regionu Weilheim. Nieobca mu też była tradycja rzeźby późnogotyckiej. Jego sztuka ewoluowała od form kanciastych, ostro łamanych ku większej malarskości i miękkości. W dojrzałej fazie twórczości Guggenbichler szaty figur układał w równoległe, rynienkowe fałdy lub szerokie, zaoblone na krawędziach formy, które zestawia często z gładkimi powierzchniami oblepiającymi wypukłości kolan (il. 351). Najbardziej charakterystyczne cechy jego figur to starannie wypracowane ręce



352. St. Wolfgang, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu św. Antoniego – zbliżenie rąk, wyk. M. Guggenbichler

(il. 352) oraz poruszone i ekspresyjne szaty (il. 353). Swe najwspanialsze realizacje Guggenbichler pozostawił w kościele benedyktynów w Mondsee (ok. 1682–1714), oraz w kościele pielgrzymkowym w St. Wolfgang (od 1706).

Można przypuszczać, że Antoni Gegenbaur poznał dzieła Guggenbichlera. Trudno tu mówić o bezpośredniej zależności z uwagi na lata życia obu rzeźbiarzy, jednak niewątpliwie Gegenbaur mógł zapoznać się z twórczością tego znakomitego rzeźbiarza dzięki kontaktom z warsztatem kontynuującym styl Guggenbichlera, ewentualnie w czasie własnych podróży. Aby te podobieństwa pokazać, uwagę należy zwrócić na kilka dzieł. Fizjonomie figur Gegenbaura często w swym przejaskrawionym naturalizmie zbliżają się do sposobu ukazywania twarzy przez Guggenbichlera. W obu przypadkach ma się jednocześnie do czynienia z realizmem, który nie przesłania głębokiej duchowości postaci oraz ich wyraźnie czytelnym, mistycznym przeżyciem, które oddzielają świętych od świata rzeczywistego. Opisane podobieństwo dostrzegalne jest na przykład między twarzami świętych Gegenbaura w kościele bernardynów i w kościele Bożego Ciała, a postaciami dłuta Guggenbichlera w ołtarzach św. Włdganga i Świętego Ducha w kościele klasztornym w Mondsee z lat 1679–1681. Burzliwe fałdy szat figur Guggenbichlera, np. św. Włdganga w ołtarzu głównym w kościele Wniebowzięcia Marii w Irrsdorfu z lat 1682–1685 (il. 353) oraz św. Ulricha w ołtarzu głównym w kościele klasztornym w Michaelbeuern z lat 1690–1691 (il. 354), przypominają drapowanie szat w niektórych rzeźbach Gegenbaura (il. 302, il. 304). Częściej jednak Gegenbaur powtarza bardzo znaną dla Guggenbichlera manierę drapowania, w której jedna, ugięta w kolanie noga jest szczególnie oblepiona tkaniną, a druga, znacznie cofnięta jest niemal niewidoczna pod pasmem wąskich i długich, trochę rurkowatych fałd (na przykład: Chrystus Dobry Pasterz w kościele Wniebowzięcia



353. Irrsdorf, kościół Wniebowzięcia. Rzeźby św. Włdganga i Floriana w ołtarzu głównym, wyk. M. Guggenbichler

Marii w Lochen, około 1709 (il. 287–il. 351); św. Rozalia w ołtarzu św. Sebastiana w kościele klasztornym w Mondsee (1714–1715; il. 289–il. 355). Wielokrotnie u Gegenbaura dostrzec można swoiste zlewianie się włosów i zarostów z ciałem, co często także występuje u austriackiego mistrza, m.in. w twarzy św. Benedykta w Mondsee (il. 297–il. 356, il. 305). Bardzo wiele wspólnego z twórczością Guggenbichlera ma sposób podtrzymywania krzyża przez figury wykonane przez Gegenbaura. U obu rzeźbiarzy duże, żyłaste dłonie o długich, kościstych palcach nie tyle trzymają krzyż, co go podtrzymują, niemal nie dotykając. Widać to porównując, na przykład, gest dwóch figur Gegenbaura – św. Franciszka w kościele bernardynów (il. 289) i św. Jana Nepomucena w kościele w Olkuszu (il. 314) z gestem św. Franciszka w ołtarzu św. Antoniego w St. Wolfgang z lat 1704–1706 (il. 352). Wpływy Guggenbichlera obejmowały cały obszar, który można określić jako niemieckoalpejski.

Ta specyficzna maniera drapowania wypracowana przez snycerzy kręgu Weilheim na stałe wrosła w sztukę pogranicza austriacko-bawarskiego i była kontynuowana przez cały wiek XVIII, o czym świadczą może twórczość niezwykle interesującego rzeźbiarza – Antona Sturma (1690–1757). Zaliczyć go można do najważniejszych południowoniemieckich rzeźbiarzy XVIII w., choć jest chyba najmniej zna-



354. Michaelbeuern, kościół klasztorny. Rzeźba św. Ulricha w ołtarzu głównym, wyk. M. Guggenbichler



355. Mondsee, kościół klasztorny św. Michała. Rzeźba św. Rozalii w ołtarzu św. Sebastiana, wyk. M. Guggenbichler

ny spośród nich. Można go ustawić w jednym rzędzie z takimi rzeźbiarzami, jak Johan Baptist Straub (il. 357), Ignaz Günther czy Frantz Xaver Schmädli.

Antoni Gegenbaur wydaje się najbliższy jest stylowi Antona Sturma – rzeźbiarza pochodzącego z Tyrolu, z miejscowości Weiler Faggen koło Landeck⁷⁰. Sturm naukę rzemiosła pobierał w warsztacie tyrolczyka Johana Paula Tschiderera w Donauwörth, co znajduje potwierdzenie w księgach cechowych. 16 grudnia 1709 r. Sturm został wyzwolony na czeladnika, a następnie udał się w zwyczajową kilkuletnią podróż, której etapy nie są jednak znane⁷¹. Przy-

puszcza się, że kształcił się u rzeźbiarzy w Augsburgu: Ehrgotta Bernharda Bendla i później u Matthiasa Lottera. Prawdopodobnie około 1713 r. przybył ze swym ówczesnym mistrzem Lotterem do miasteczka Füssen, w którym osiadł na stałe. Sprowadziły ich tutaj prace dla klasztoru St. Mang. Prawdopodobnie przed 1719 r. zdobył tytuł mistrzowski, w 1721 r. ożenił się, kupił dom i założył własny warsztat. Nie wiadomo jednak, czy należał do cechu, nie pełnił bowiem w nim żadnych funkcji, ani też, jak duży był jego warsztat, gdyż zachowały się tylko nieliczne umowy czeladnicze. Akta miejskie wymieniają zaledwie sześciu rzeźbiarzy, którzy terminowali i byli wyzwoleni w warsztacie Sturma. Prawie wszyscy znani uczniowie Sturma pochodzili z okolic Füssen. Nie są zna-

⁷⁰ Wiadomości na temat pochodzenia i etapów nauki Sturma na podstawie: Riedmiller 1990: 12–37.

⁷¹ *Ibidem*: 8.



356. Mondsee, kościół klasztorny św. Michała. Rzeźba św. Benedykta w ołtarzu św. Ducha – zbliżenie, wyk. M. Guggenbichler



357. Fürstenzell, kościół klasztorny. Tabernakulum w ołtarzu głównym, wyk. J.B. Straub

ne ich podróże i późniejsze losy⁷². Warto zaznaczyć, że Sturm osiągnął dość wysoką pozycję, w okolicy był bardzo cenionym artystą⁷³, a także dysponował znacznym majątkiem, co w środowisku rzeźbiarzy w tym czasie należało do wyjątków.

W przeciwieństwie do wielu innych rzeźbiarzy tamtego kręgu, Sturm pracował zarówno w kamieniu, jak i w drewnie. Zdecydowanie przeważała wówczas rzeźba drewniana i stiukowa. Figury marmurowe należały do rzadkości, zaś Sturm wykonywał je przez cały okres swej działalności.

Jeśli chodzi o korzenie stylu Sturma, to z powodu braku pewnych źródeł można je określić tylko hipotetycznie. Nie ma żadnych informacji o najważniejszym pod tym względem okresie nauki, kiedy to Sturm, po opuszczeniu warsztatu Tschiderera w 1709 r., udał się w podróż czeladniczą, w czasie której formował się jego dojrzały styl. Wpływ mistrza Tschiderera na twórczość Sturma jest bardzo słaby. Wydaje się, że Sturm najwięcej czerpał z tradycji kontynuowanej przez takich rzeźbiarzy tyrolskich, jak Adam Payr, Andreas Thomasch czy Andreas Kölle. Figury cesarzy wykonane przez Sturma w Otto-beuren świadczą na przykład o znajomości rzeźb cesarzy dłuta Thomascha w Stams. Drugi ważny ślad artystycznego pochodzenia Sturma dostrzegalny jest w twórczości A. Köllego, który *de facto* był kolegą Sturma z warsztatu Tschiderera. Uwidacznia się to zwłaszcza w postaciach aniołków – przedstawionych jako otyłe, przysadziste dzieci z kanciastymi twarzami o poważnym, trochę zbyt „dorosłym” wyrazie, okryte tkaninami o niespokojnej powierzchni.

Jednak korzenie twórczości Thomascha i jeszcze bardziej Köllego, a co za tym idzie także Sturma, sięgają początków barokowej tradycji rzeźbiarskiej tych terenów – twórczości takich artystów, jak Meinrad Guggenbichler czy Thomas Schwanthaler. Jest to więc znów krąg głęboko sięgającej tradycji ekspresyjno-dynamicznej plastyki austriackiej i południowoniemieckiej. Figury Sturma wykazują podobną twardość, ostrość, dążenie do ruchu i przestrzenności, podobny niepokój i nerwowe napięcie w oddaniu fałdów tkanin, które cechują prace warsztatu Schwanthaler (istniejącego aż do XIX w.).

Sturm z całą pewnością znał wyposażenie kościoła w Stams, gdzie pracowali Kölle, Thomasch i Tschiderer, ale także warsztaty rzeźbiarskie XVII w. Ołtarz główny w Stams jest dziełem Bartolomäusa Steinla⁷⁴.

⁷² Wyjątkiem jest Roman Anton Boos (ur. 1733), który wstąpił później do cesarskiej Akademii w Augsburgu, pracował w warsztacie J.B. Strauba w Monachium, a następnie zdobył tytuł nadwornego rzeźbiarza na dworze elektora. *Ibidem*: 24.

⁷³ W kronice klasztornej St. Mang jego rzeźby określono jako „dzieło rąk nowego Fidiasza”.

⁷⁴ Miller 1970: 41–45; Ammann 1990: 18–19, 23–25.



358. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Scholastyki w kaplicy św. Magnusa, wyk. A. Sturm



359. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Kolumbana w kaplicy św. Magnusa, wyk. A. Sturm

W dziele tym można zaobserwować wprowadzenie tradycji snycerskiej późnego gotyku w dynamiczno-ruchliwy barok, w połączeniu z manierystycznym jeszcze przepełnieniem i wybujałością ornamentów. Ukształtowanie figur z jednej strony wykazuje blokowść, ważną dla wczesnej twórczości Sturma, a z drugiej niezwykle bogactwo poruszonych powierzchni tkanin i fałd.

Można przypuszczać, że obok warsztatu J.P. Tschiderera w Donauwörth, ważnym pośrednikiem w przekazaniu Sturmowi tej ekspresyjno-rodzimej tradycji regionu Pfaffelwinkel był Augsburg. Wydaje się, że w tym mieście styl Sturma dojrzał ostatecznie. Na początku XVIII w. Augsburg nie był już tak istotnym ośrodkiem rzeźbiarskim jak w poprzednim stuleciu. W czasie, gdy Sturm przypuszczalnie pracował w Augsburgu, czołową postacią w dziedzinie rzeźby był Ehrhott Bernhard Bendl (ok. 1660–1738)⁷⁵. Nie

wiadomo, czy Sturm był czeladnikiem Bendla, ale z pewnością Bendl miał wpływ na kształtowanie się stylu Sturma. U Bendla dominują poruszające się, niespokojne, wielkie masy fałd oraz ruchliwa, patetyczna gestykulacja. Również u niego wyraźnie odczuwalna jest ekstatyczna tradycja późnego gotyku. Poprzez Augsburg i Bendla Sturm zetknął się z ogólnymi tendencjami stylowymi, na które wielki wpływ wywierały Włochy. Jednak ewentualna podróż Sturma do Włoch lub nauka u włoskiego mistrza nie dają się potwierdzić. Z rzeźby północnowłoskiej Sturm przejął płynno-ruchliwą organizację figur oraz ich „blokowe zamknięcie”. Nie dowodzi to jednak bezpośrednio nauki i wpływu Włoch, lecz raczej z ogólnych stylowych tendencji, które Włochy wprowadziły do rzeźby austriackiej i południowoniemieckiej.

Pomimo ukazanych tutaj wielorakich wpływów, które kształtowały styl Sturma, skonkretyzowanie jego artystycznego pochodzenia nadal pozostaje

⁷⁵ Lünenschloss 1933: 295 i nast.; Schädler 1968: 75.



360. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Ołtarz główny, wyk. A. Sturm

trudne do uchwycenia. Wydaje się, że najważniejszą rolę w jego twórczości odgrywały niezwykle silne w tamtejszym środowisku stare, rodzime, ekspresyjne tradycje snycerskie, mocno zakorzenione w późnym gotyku.

Pierwsze znane dzieła Antona Sturma: nagrobek arcybiskupa Christopha z Freibergu w katedrze w Augsbu (1713–1714) i rzeźby w kaplicy św. Magnusa w St. Mang (1716–1717; **il. 358–359**), ukazują go jako artystę w pełni ukształtowanego i dojrzałego⁷⁶. Figury w kaplicy św. Magnusa wykonane są z białego marmuru i wpisane w wyznaczoną im przestrzeń arkadowych nisz, z których najszersza mieści ołtarz w postaci mensy, na której znajduje się siedząca postać św. Magnusa ze złożonymi rękami, zatopionego w modlitwie. W czterech węższych niszach stoją na postumentach figury świętych – Scholastyki (**il. 358**), Benedykta, Kolumbana (**il. 359**) i Gallusa. Jak zauważa Norbert Jocher, figury określone są przez blokowe, cielesne „jądra” („trzony”), na których leżą pogmatwane, chaotyczne, poruszone, rozczłonkowane draperie, tworzące niemal ornamentalnie interpreto-

waną grę fałd, która jednak nie jest w stanie rozmyć podkreślonej cielesności figur⁷⁷. Ruch określony jest dynamiką wyraźnego kontrapostu oraz lekkiego zgięcia, jakby przełamania figury w biodrach. Figury mają nieco przechylone głowy, zwrócone do góry bądź w dół. Wykonują gesty wyrażające emocje i wzruszenie (na przykład gest przyłożenia ręki do piersi w figurze św. Scholastyki). Brody w figurach męskich falują i kłębią się ciężkimi, kręconymi puklami. Twarze, zwłaszcza nosy, mają kanciaste kształty. Te dość ostre, często brzydkie twarze staną się znakiem rozpoznawczym Sturma, który ukazywał w nich miejscowe typy ludzi, przede wszystkim wieśniaków z Tyrolu, Szwabii i Allgäu. Wszystkie te cechy, czasem modyfikowane, Sturm będzie rozwijał w dalszej twórczości, która będzie rozwijać się przede wszystkim we wnętrzach wiejskich kościołów.

Kolejny etap rozwoju stylu Sturma można zobaczyć na przykładzie marmurowych figur w ołtarzu głównym opactwa St. Mang z lat 1721–1722 (**il. 360–361**). Sturm powtarza w nich cechy wcześniejszych figur: z mocną budową ciał kontrastują dynamiczne, ornamentalne powierzchnie szat. Gestykulacja jest

⁷⁶ Wartości artystyczne prac Sturma omówił: Jocher 1990: 38–71.

⁷⁷ Jocher 1990: 39.



361. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Gallusa w ołtarzu głównym, wyk. A. Sturm



362. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Grupa aniołków pod koszem ambony, wyk. A. Sturm

uduchowiona, ekstatyczna, zaś fizjonomie oschłe, o ostrych rysach. Pozy i ruch figur, kontrapost, przecięcie w biodrach, stają się dojrzsze i bardziej jednorodne. Jednak ewolucja rzeźbiarza najbardziej widoczna jest w twarzach. Następuje swoista redukcja powierzchni twarzy na rzecz coraz silniej podkreślanych i dominujących nosów oraz policzków. Kości policzkowe są zaakcentowane, wzmacniając wrażenie wyniszczenia i „suchości”. Czoło jest niskie i wąskie, szyja, jeśli jest widoczna, staje się coraz bardziej żyłasta, jakby włóknista. Zauważyć także można znaczne pomniejszenie głowy w stosunku do reszty ciała. Warto zwrócić uwagę na doskonałe zespolenie figur ze strukturą ołtarza i architekturą wnętrza. Podobne cechy prezentują rzeźby cesarzy w sali cesarskiej w klasztorze w Ottobeuren.

Liczne wyrzeźbione w tym czasie przez Sturma putta ukazane są w zróżnicowanym ruchu (il. 362). Mają mocno podkreśloną cielesność, są okrągłe, z licznymi fałdkami tłuszczu. Są to krępe, otyłe dzieci o okrągłych twarzach i jędrnych, dużych nosach. Typowa dla nich jest pewna powaga, dorosłość widoczne w spojrzeniu. Putta Sturma nigdy nie osiągają dziecięcego zatopienia w zabawie, elegancji i lekkości, typowych na przykład dla I. Günthera czy F.X. Schmädla.

Dostrzegalny jest szereg podobieństw pomiędzy twórczością Antoniego Gegenbauera a omówionymi figurami Sturma w St. Mang. Podstawowa różnica pomiędzy nimi dotyczy materiału – Gegenbauer posługiwał się wyłącznie drewnem. Osiągał w nim jednak podobne wartości artystyczne, co Sturm w marmurze. Z tej fazy twórczości Sturma Gegenbauer zapewne przejmując sposób fałdowania draperii, które układają się licznymi zagięciami blisko ciała. Z jednej strony jakby oblepiają ciało, z drugiej tworzą obfite, pocięte fałdy, pod którymi ukrywa się materialność postaci. Szaty sprawiają wrażenie zbyt długich – kładą się na postumencie u stóp figur lub tworzą dekoracyjne zwoje za nimi. Zabieg ten zaobserwować można w niemal wszystkich figurach Gegenbauera i widać go także na przykład w rzeźbie św. Kolumbana (il. 359) i św. Scholastyki (il. 358) w St. Mang. Bardzo zbliżone są gesty wykonywane przez postacie – zwłaszcza gest przyłożenia ręki do piersi, który u obu rzeźbiarzy występuje bardzo często (il. 297–il. 357). Zbliżone są także typy fizjonomii – są to twarze raczej brzydkie, o dość prymitywnych, kanciastych rysach i ogromnych nosach. Również putta Gegenbauera są bardzo zbliżone do puttów Sturma, na przykład tych z ambony w St. Mang (il. 282–il. 362, il. 285, il. 286, il. 296). Ich ciała



363. Waltenhofen, kościół parafialny. Rzeźba św. Tozza w ołtarzu głównym, wyk. A. Sturm



364. Waltenhofen, kościół parafialny. Rzeźba św. Sebastiana w ołtarzu głównym, wyk. A. Sturm

są obfite – właściwie otyłe, o wydatnych brzuszках i mało dziecięcych, niezbyt ładnych fizjonomiach. Wykonują bardzo dynamiczne ruchy, skręty tułowia, rąk i głów.

Bardzo interesujące jest, że badacze dostrzegają w twórczości Antona Sturma dwa równoległe, różniące się między sobą style. Obok stylu zaprezentowanego w marmurowych figurach w Füssen, Sturm rozwija drugi, przez lata nie zmieniający się styl, obecny w licznych figurach świętych w wiejskich kościołach regionu Allgäu. Zapoczątkowany został w figurach ołtarza głównego (il. 363–364) i ambony (il. 365) w kościele w Waltenhofen z lat 1720–1721. Figury te są nieco odmienne od prac z tego samego czasu i późniejsze w Füssen i Ottobeuren. Drewniane figury siedzące na ambonie ukazane są w niemal niezręcznym ruchu i powykręcanych pozach. Ciała figur w przeciwieństwie do rzeźb w Füssen pozbawione są blokowości i cielesności. Szaty układają się w fantazyjnie poruszone bruzdy, wkraczając w cielesność figur i niemal ją wydrążając. Nie odczuwa się już posagowości tych rzeźb. Gesty są bardzo ekspresyjne, w twarzach dominują ostro zaakcentowane nosy, usta i kości policzkowe. Również w obu figurach z ołtarza głównego ciało jest niemal nieczytelne pod ruchliwymi, głęboko ciętymi fałdami szat. W figurze

św. Sebastiana (il. 364) bujna draperia opada z tyłu i kładzie się pod stopami, tworząc jakby tło dla figury. Odkryte partie ciała mają nieco żylastą, muskularną i przerysowaną budowę.

Ten kierunek osiągnął w twórczości Sturma punkt szczytowy krótko przed rokiem 1740 w figurach w kaplicy św. Anny w Buxheim oraz w kościele parafialnym w Bernbeuren. Swego rodzaju pasja tworzenia Sturma widoczna jest zwłaszcza w wyposażeniu kościoła w Bernbeuren. Ołtarze i ambona ożywione są zbyt wydłużonymi figurami o kanciastych rysach twarzy (il. 366). Wzburzone tkaniny zrywają się dynamicznymi fałdami. Figury charakteryzują się jakby pewnym „wydrążeniem” i zaprzeczeniem ich cielesności. Ich ekstatyczno-pobożne pozy, wizyjne wyrazy twarzy, białozłota tonacja – uobecniają i konkretyzują ich świętość. W twarzach tych figur cały czas jednak widoczne są rysy miejscowych mieszkańców – rysy wiejsko-rodzime ukształtowane przez ciężką pracę. W latach 40. Sturm cały czas powtarzał wypracowane typy figur: brodatych świętych o kanciastych twarzach i mocno skręconych brodach, starców o przestraszonych obliczach, młodzieńców z gładkimi ale wyraźnymi rysami twarzy, wysokie i chude anioły z długimi rękami, putta o nieforemnych ciałach i nieco podstarzałych twarzach.



365. Waltenhofen, kościół parafialny. Rzeźba ewangelisty przy koszu ambony, wyk. A. Sturm



366. Bernbeuren, kościół parafialny św. Mikołaja. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ambony, wyk. A. Sturm

Ostatnim głównym zleceniodawcą Sturm był klasztor norbertanów w Steingaden. Poza tym w końcowych latach działalności pracował w kościele pielgrzymkowym w Wies oraz w kościele w Roggenburgu. Z lat 1750–1754 pochodzą rzeźby w kościele pielgrzymkowym w Wies (1754; *il.* 367–368). W figurach czterech Ojców Kościoła Sturm po raz kolejny zastosował ów wariant „chłopsko-drastyczny”. Postacie charakteryzują się jednak doskonałością, elegancją i dekoracyjnością (*il.* 369).

Wydaje się, że owa zmiana stylu wynikała nie tylko z zastosowania innego materiału, ale także z dopasowania się Sturm do innych realiów. Zdaniem monografisty Sturm, nie jest ona niczym niezwykłym i nie ma nic wspólnego z niedojrzałością czy udziałem warsztatu⁷⁸. Uwypukla to tylko zdolność Sturm do wirtuozerskiego dostosowywania się do różnorodnych zadań, różnych zleceniodawców i spełniania ich wymagań. Sturm stał się swego rodzaju „twórcą figur świętych regionu Allgäu”. Ta intencja dopasowywania świętych do określonej grupy odbiorców była typowa dla wielu ówczesnych rzeźbiarzy – Sturm stoi w jednej linii z takimi twórcami, jak: Franz Xaver Schmädler, Johann Baptist Straub, a przede wszystkim Ignaz Günther w Bawarii. Podobieństwa dostrzegalne są także między Sturmem a jego szwabskimi rówieśnikami: J.J. Christianem, J.M. Fischerem, a przede wszystkim D.H. Herbergerem. Święci Strauba lub Günthera są wytwornymi, eleganckimi postaciami kręgu dworu monachijskiego, u Schmädlera z kolei przyjmują typy rodzimo-chłopskie rejonu alpejsko-bawarskiego, Sturm przedstawia swoich świętych jako ludzi zniszczonych pracą, ale pełnych życia, którzy w świętości zostają uszlachetnieni.

Również ta późna faza twórczości Sturm znajduje swój odpowiednik w rzeźbach Gegenbaura. Znamienna jest tu zwłaszcza pewna dematerializacja ciała postaci, które niemal przestaje istnieć, zamieniając się w esowato wygięty szkielet podtrzymujący obfite i często niemal abstrakcyjne draperie. Bardzo duże podobieństwa dostrzegamy pomiędzy twórczością Gegenbaura a rzeźbami z kościoła w Waltenhofen (1720–1721; *il.* 365). Figury ewangelistów z ambony rażą uduchowioną, nienaturalną anatomią, ich ruchy są przerysowane, a draperie, podobnie jak u Gegenbaura, częściowo ściśle oblepiają ciała, zwłaszcza w partii kolan, a częściowo układają się w dynamiczne fałdy. Warto też porównać na przykład figurę św. Sebastiana w Waltenhofen z figurą św. Jana Chrzciciela w kościele Bożego Ciała (*il.* 294–*il.* 364). Niewątpliwie Gegenbaur znacznie silniej niż Sturm dąży do ekspresji i stosuje znaczne silniejsze deformacje anatomii. U niego ciało traktowane jest niemal dekoracyjnie. Jednak pomiędzy tymi figurami zauważalne są bardzo silne podobieństwa – obie postacie wykonują jakby krok do przodu – lewa noga jedynie piętą wspiera się na postumencie. Bujne fałdy płaszcza ukośnie otaczają biodra zwisając z ramienia i szeroką, długą fałdą opadając za postacią.

Znaczne podobieństwa widzimy pomiędzy figurą św. Jana Nepomucena Sturm w kościele w Marktoberdorf (1732–1733) oraz figurą tegoż świętego w ołtarzu bocznym w Olkuszu. Upozowanie postaci, gest, sposób trzymania krzyża, elementy stroju są niemal identyczne.

Szereg podobieństw łączy także figurę św. Franciszka w ołtarzu głównym w kościele bernardynów i figurę św. Jana Nepomucena w ołtarzu głównym w Altstädten (1741–1742; *il.* 289–*il.* 370). Obie figu-

⁷⁸ Jocher 1990: 53.



367. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Grzegorza, wyk. A. Sturm



368. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Bernarda z Clairvaux, wyk. A. Sturm

ry mają wydłużone proporcje, identycznie ustawione ciała spowite gęstą siatką przylegających draperii. Dosłownie zostały powtórzone przez Gegenbaura gesty postaci i sposób podtrzymywania krzyża, który nie jest uchwycony w dłoni, lecz wsparty na przedramieniu. Lewa ręka odchylona jest w bok.

Podobnie jak Sturm, także Gegenbaur wykonywał niewielkie figury relikwiarzowe, znane z kościoła w Grabiu. Wykazują one szereg wspólnych cech z figurkami św. Ulricha, a zwłaszcza św. Augustyna (il. 315–316), wykonanymi przez warsztat Sturma dla kościoła franciszkanów w Füssen (połowa XVIII w.). Znacznych podobieństw z twórczością Gegenbaura dostarczają także figury Sturma w Wies (ok. 1750) oraz Sonthofen (ok. 1750). Postać św. Augustyna w kościele parafialnym w Sonthofen jest być może pierwowzorem biskupa w ołtarzu Serca Jezusowego (il. 304–il. 372). Figury ustawione są w podobnym esowatym przegięciu, prawe ręce obu świętych spoczywają na księdze wspartej na biodrze i podtrzymywanej zgietymi palcami. Lewymi rękami podtrzymują stojący pod kątem pastorał. Twarze są bardzo wąskie i wydłużone, rysy grube i toporne. Porównanie twarzy wspomnianego biskupa Gegenbaura z twarzą na przykład św. Hieronima w Wies pokazuje niemal identyczną fizjonomię (il. 305–il. 369).

Twórczość Antoniego Gegenbaura wykazuje bardzo silną zależność od sztuki Antona Sturma. Jak zauważono, Gegenbaur zbliża się do Sturma nie tylko ogólnymi założeniami artystycznymi, ale dosłownie powtarza kompozycje figur, fizjonomie, sposób fałdowania draperii, ruch i gesty. Świadczy to o bezpośredniej zależności Gegenbaura od Sturma. Mistrz Antoni z całą pewnością musiał zetknąć się z Antonem Sturmem, być może nawet należał do jego warsztatu.

Gegenbaur przez cały okres swej krakowskiej twórczości pozostawał wierny nauce i wzorom wyniesionym z warsztatu Sturma oraz bardzo silnie tkwił w tradycji snycerskiej pogranicza austriacko-bawarskiego, która czerpiąc inspiracje z różnych źródeł, nieustannie była silnie zapatrzona w rzeźbę późnego gotyku. Gegenbaur wykazuje podobną jak rzeźbiarze tego obszaru skłonność do ekspresji i silnych przerysowań. Ważne w jego twórczości jest także drobiazgowo opracowanie detalu, zwłaszcza twarzy i rąk. Dynamicznie kształtowane szaty pokazują, jak długo trwały i jak dalece oddziaływały formy wypracowane i utrwalone na obszarze Bawarii i Górnej Austrii. Tylko ze znajomości rzeźby tamtych terenów Gegenbaur mógł wynieść ową charakterystyczną manierę łączenia długich, rurkowych, choć łamliwych fałd przebiegających równoległymi wiązkami pośrodku postaci, z gładkimi, napiętymi tkaninami oblepiającymi ugiętą nogę oraz niezwykle dynamiczną grą obfitych, ruchliwych draperii otaczających niemal bezcielesną postać. Styl Antoniego Gegenbaura najbliższy jest twórczości Meinrada Guggenbichlera i wzorującego się częściowo na nim Antona Sturma. Bez wątpienia w rzeźbie tamtych terenów należy szukać genezy jego niezwyklej na gruncie Krakowa sztuki.

Pewne cechy wspólne dostrzegalne są także między twórczością Gegenbaura a plastyką rzeźbiarza działającego w regionie Oberdonau – Franza Josepha Holzingera⁷⁹. Holzinger co prawda podkreśla ciężkość i masywność swoich postaci (il. 373), a szaty pełne są uderzającej charakterystyki materiału, który wydyma się w pęcherzowe formy, jednak jego figury mają podobną jak u Gegenbaura ekspresyjną i monumentalną brzydotę. Twarze i ciała figur są niekiedy

⁷⁹ Na temat tego rzeźbiarza zob.: Decker 1943: 52–54.



369. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Hieronima, wyk. A. Sturm



370. Altstädten, kościół parafialny św.św. Piotra i Pawła. Rzeźba św. Jana Nepomucena, wyk. A. Sturm



371. Füssen, klasztor franciszkanów. Rzeźba św. Augustyna, wyk. warsztat A. Sturma



372. Sonthofen, kościół parafialny św. Michała. Rzeźba św. Augustyna w ołtarzu głównym, wyk. A. Sturm



373. Metten, kościół parafialny. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu bocznym, wyk. F.J.I. Holzinger

traktowane niemal abstrakcyjnie. Granice między ciałem, włosami i sztami stają się miejscami nieczytelne. Widać to na przykład w twarzach św.św. Joachima i Anny z lat 1722–1724 w kościele w Metten. Porównać też można figurę św. Herakliusza w ołtarzu bocznym w tymże kościele z figurą króla Dawida dłuta Cegenbauera w ołtarzu Chrystusa Salwatora w kościele Bożego Ciała (il. 295–il. 374). Mimo niewątpliwych różnic, dostrzegalne są też podobieństwa – na przykład w niemal karykaturalnie traktowanych twarzach oraz bardzo charakterystycznych maskach na zbroi, które sprawiają wrażenie elementów ściśle związanych i zróżniętych z ciałem postaci.

Wielki wpływ na rzeźbiarzy południowoniemieckich przybyłych do Krakowa wywarła także niewątpliwie twórczość Josepha Mathiasa Götza (1696–1760), który był główną postacią rzeźby pasawskiej⁸⁰. Bezspornie należy on do najbardziej interesujących osobowości artystycznych południowoniemiecko-austriackiego późnego baroku. Jego twórczość jest bardzo indywidualną kompilacją wielu prądów stylowych: frankońskich, bawarskich i austriackich. Zdaniem monografisty Götza, Frankonia

stworzyła jego „artystyczny kręgosłup”, zaznajamiając go z rzeźbą berniniowską, która była bardzo silna na tym terenie dzięki sąsiedztwu z Czechami. Tradycja bawarska została Götzowi przekazana w czasie nauki w warsztacie ojczyma – Sebastiana Deglera. Dzięki niemu Götz przejął odległe dziedzictwo szkoły Weilhaimeira. Pod wpływem Deglera zaczął stosować obfite draperie, które poprzez „wariacje” fałd zaczynają żyć własną dynamiką. Pełen patosu ruch figur powoduje, że rzeźby stoją na granicy statyki. Często daje to wrażenie wymuszoności i sztuczności póz. Od Deglera Götz przejął także pojedyncze motywy i detale: głęboko i wyraziście cięte oczy, poruszone włosy i zarosty. Być może za pośrednictwem Deglera Götz poznał także twórczość Guggenbichlera, od którego przejął sposób traktowania szat i pełne siły fizjonomie.

Po przeniesieniu obszaru zleceń Götza na tereny Austrii, wpływ tutejszej plastyki znacznie się nasilił. Jednak Götz wyraźniej uległ pełnej patosu sztuce kręgu Fischera von Erlach, niż wczesnoklasycystycznemu akademizmowi G.R. Donnera. Podczas gdy Donner torował drogę klasycyzmowi, jego konkurent – Lorenzo Mattielli, proponował harmonijne połączenie pełnego siły patosu ze zrównoważoną kompozycją.

⁸⁰ Heisig 2004.



374. Metten, kościół parafialny. Rzeźba św. Herakliusza w oltarzu bocznym, wyk. F.J.I. Holzinger



375. Maria Taferl, kościół pielgrzymkowy. Ołtarz główny, wyk. J.M. Götz



376. Maria Taferl, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba proroka w oltarzu głównym, wyk. J.M. Götz



377. Krems, kościół farny. Rzeźba św. Pawła w oltarzu głównym, wyk. J.M. Götz



378. Kościół cystersów. Rzeźba św. Piotra w oltarzu głównym, wyk. J.M. Götz



379. Aldersbach, kościół cystersów. Rzeźba św. Pawła w oltarzu głównym, wyk. J.M. Götz

Pod jego wpływem pracował przede wszystkim rzeźbiarz z St. Pölten – Peter Widerin, który styl Mattiellogo przekładał na rzeźbę drewnianą i poprzez liczne dzieła w Melku, St. Pölten czy Maria Taferl odcisnął wyraźne piętno na rzeźbie austriackiej. Monografista Götz przypuszcza, że twórczość Widerina była mu znana i w niemalym stopniu przyczyniła się do „uspokojenia” jego własnego języka form⁸¹. Wprawdzie nadal dominowały patetyczne gesty, wertykalizacja i manieryczne wydłużenie, jednakże kompozycje figur stały się bardziej zwięzłe i zamknięte. Wpływ rzeźby wiedeńskiej wniósł do twórczości Götz elementy tzw. *Reichsstilu*. Uwidacznia się to bardzo dobitnie w stosowaniu całościowego złoceń figur, które było niemal obowiązkowe w wiedeńskim *Reichsbarocku*. Jednak w latach 30., kiedy Götz wyraźnie uległ temu prądowi, cały czas w jego twórczości pojawiały się na przykład pełne ekspresyjnego patosu apostołowie w Krems, a obok nich pełne rokokowej elegancji rzeźby na przykład prospektu organowego

w katedrze w Passawie. Götz wykazuje także bliskie podobieństwo do dzieł Asamów, których rodowód artystyczny sięga rzymskiej twórczości Gian Lorenza Berniniego.

Ta wielorakość inspiracji w twórczości Götz tłumaczy się specyficzną sytuacją Passawy i życiorysem rzeźbiarza. Passawa (obecnie część Dolnej Bawarii), do 1803 r. była stolicą samodzielnego księstwa biskupiego, ciążyła ku silnym ośrodkom artystycznym, które w tym czasie rozwijały się w Wiedniu i Monachium.

Twórczość Götz musiała bezpośrednio oddziaływać zarówno na twórczość współpracownika Antoniego Gegenbaura, jak i Jana Feega. Każdy z nich przejął jednak inny wariant twórczości tego rzeźbiarza. Jeżeli porówna się na przykład rzeźby Götz w oltarzu głównym w kościele w Maria Taferl z lat 1732–1739 (il. 375–376) z rzeźbami apostołów w oltarzu głównym w Sancygniowie (il. 323–327), zauważyć można między nimi szereg podobnych cech. Figury „mistrza sancygniowskiego” są co prawda bardziej delikatne

⁸¹ *Ibidem*: 84.



380. Stadl-Paura, kościół Trójcy Świętej. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego w tabernakulum, wyk. J.M. Götz



381. Model rzeźbiarski Chrystusa Zmartwychwstałego, wyk. J.M. Götz

i mają znacznie więcej rokokowego wdzięku, jednak kompozycja postaci, fizjonomie, a przede wszystkim sposób formowania draperii są bardzo zbliżone. Poza tym całościowe złocone nadaje im właśnie „wiedeński” charakter.

Z kolei porównanie krakowskich rzeźb Jana Feega (il. 341–345, 347–348) z figurami Götz w ołtarzu głównym w kościele farnym w Krems z lat 1732–1736 (il. 377), a zwłaszcza z figurami św.św. Piotra (il. 378) i Pawła (il. 379) w ołtarzu głównym w kościele cystersów w Aldersbach z roku 1723 pokazuje, jak wiele Feeg przejął z twórczości Götz. Dynamiczny ruch postaci, wyraziste gesty, pełne ekspresji twarze o nieco wylupiastych oczach i ostrej fizjonomii, ruchliwe szaty pomarszczone licznymi, drobnymi fałdami oraz nastrzępiony kontur postaci – to cechy, których źródeł w twórczości Feega należy dopatrywać się właśnie w pracach Götz.

Twórcy ci najprawdopodobniej także od Götz przejęli kompozycję Chrystusa Zmartwychwstałego, znaną z ołtarza w Stadl-Paura (il. 380), do której zachował się także model z 1723 r. (il. 381) oraz jej lustrzane odbicie w kościele w Aldersbach z około 1730 r. (il. 382). Znane są jej dwa powtórzenia z tere-

nu Małopolski – w opactwie benedyktynów w Tyńcu (il. 318) oraz w kościele w Sancygniowie (il. 331). Przykład ten bezsprzecznie wskazuje na inspirowanie się twórczością Götz przez Antoniego Gegenbaura i jego współtowarzyszy. Podobieństwo dostrzec można także pomiędzy tabernakulum w ołtarzu bocznym w Aldersbach, zwłaszcza figurami ruchliwych aniołków, a zwieńczeniem tabernakulum w ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie, wykonanym przez Gegenbaura (il. 282–il. 383).

Bezpośrednim uczniem Götz był Joseph Deutschmann (1717–1787). Pomimo wieloletniej działalności w warsztacie mistrza, miał niewiele wspólnego z jego manierą. Jako rzeźbiarz klasztorny w St. Nikola koło Passawy niemal wyłącznie pracował dla tego klasztoru oraz związanych z nim parafii, ale w przeciwieństwie do rzeźbiarza tego typu, znane są jego dzieła o tematyce świeckiej. Był wielostronny zarówno w tematyce, jak i technikach. Dla różnych zleceń znajdował odpowiednie środki wyrazu. W niemieckiej literaturze przedmiotu możliwości wyrazowe sztuki Deutschmanna określa się czasami jako ludowe i ekspresyjne, a rzeźbiarza zalicza się do rodzimej



382. Aldersbach, kościół cystersów. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, wyk. J.M. Götz

tradycji snycerskiej⁸². Rzeczywiście, nie da się zaprzeczyć, że rzeźbiarz mało otwierał się na nowości, lecz trwał przy przekazanych mu wzorach. Jednak jego dzieła nie są ani naiwne, ani ludowe. Jego zleceńodawcy pochodzili zazwyczaj z wyższych warstw, traktowali sztukę bardzo poważnie i ją rozumieli. Rozwój sztuki Deutschmanna wykracza poza ramy południowoniemieckiej tradycji. Niewątpliwie nieobca mu była zmysłowo-duchowa plastyka Ignaza Günthera. Chociaż pozostawał w cieniu wielkich mistrzów tego czasu, udało mu się stworzyć oryginalne i zdumiewa-



383. Aldersbach, kościół cystersów. Tabernakulum w ołtarzu bocznym, wyk. warsztat J.M. Götz

jące dzieła. O czasie jego nauki niewiele wiadomo⁸³. W 1730 r. występuje w Imst jako uczeń Balthasara Jaisa (1694–1757), którego pewne dzieła nie są znane. Inne miejsca jego nauki i wędrówki można określić tylko hipotetycznie. Wpływ na jego plany mogła mieć znajomość z dwa lata starszym współpracownikiem warsztatowym Josephem Antonem Rennem, który po pobycie w Augsburgu, Wiedniu i Strasburgu był nadwornym rzeźbiarzem u krzyżaków w Konstanz. Między 1734–1738 odbył wędrówkę czeladniczą. Możliwe, że podążył za starszym towarzyszem do Augsburga. Na pewnym etapie swojej wędrówki spotkał Jakoba Schletterera. Znajomość z tym rzeźbiarzem mógł zawrzeć w różnych miejscach – może w Innsbrucku lub Zwettl, gdzie w latach 30. Götz i Schletterer wspólnie działali. Deutschmann musiał się więc dość wcześnie zetknąć także z Götzem. Swego późniejszego nauczyciela Deutschmann mógł spotkać także w Wilhering lub Krems. Pobyt w Wiedniu jest wątpliwy, choć niewykluczony. Potwierdzony archiwalnie jest dopiero udział Deutschmanna w pracach w klasztorze St. Nikola koło Passawy, gdzie należał do

⁸² Vogl 1989: 68.

⁸³ *Ibidem*: 9.



384. Vilshofen, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. J. Hartmann i J. Deutschmann



385. Suben koło Schäring, kościół poaugustiański. Ambona, wyk. J. Deutschmann



386. Asbach/Rott, kościół klasztorny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, wyk. J. Deutschmann

warsztatu Josepha Mathiasa Götz⁸⁴. W 1742 r., kiedy Götz przeszedł na służbę cesarza, Deutschmann został jego następcą w warsztacie St. Nikola. Na styl Deutschmanna oddziaływało nie tylko bezpośrednie otoczenie Götz i jego towarzyszy, ale także wykonywane wówczas dzieła z okolicy – m.in. dzieła Asamów w Osterhofen i Wilhering. Miały one na niego długotrwały wpływ – jeszcze 30 lat później w St. Salwator inspirował się ołtarzami bocznymi w Osterhofen. W opactwie St. Nikola miał dostęp do biblioteki i wielkiej kolekcji obrazów i sztychów. Nie do końca wiadomo jednak, w jakim zakresie posłużył się tymi zasobami. Wielu rzeźbiarzy działających w tym czasie w Bawarii, Górnej Austrii i Wiedniu pochodziło z Tyrolu (np. Andreas Thomasch, Simon Troger, Hans Georg Fux, Joseph Götsch, Anton Sturm, Andreas Faistenberger, Balthasar Moll, Paul Strudel, Jakob

Schletterer). Podobnie jak oni, także Deutschmann, pomimo wykształcenia i obcego otoczenia zachowywał część dziedzictwa tyrolskiego. Wiadomości o dalszym życiu Deutschmanna są bardzo skromne. Zmarł po 45 latach pracy w klasztorze. Deutschmann nie gardził żadnym zleceniem – wykonywał ołtarze, ambony, figury, ale także dekoracje zapleceków, drzwi, lampy, dekoracje monumentalnych kamiennych fasad oraz drobiazgi z masy perłowej. Podobnie jak Götz, pracował w kości słoniowej, doskonale radził sobie z drewnem i kamieniem. Jego specjalnością były tabernakula i relikwiarze. W rzeźbie pełnej Deutschmann zdecydowanie przewyższał Götz. W płaskorzeźbie natomiast upraszczał kompozycje, redukował liczbę postaci, spłaszczał tło. Dysponował większą niż Götz zręcznością, elegancją, ironią i wyczuciem. Zasadniczo jednak Deutschmann przejął od Götz niewiele. Zdumiewająco łączył duchowość z ziemością. Jego święci podporządkowani są inne-

⁸⁴ Vogl 1989: 13.



387. Asbach/Rott, kościół klasztorny. Rzeźba św. Wolfganga w ołtarzu bocznym, wyk. J. Deutschmann

mu światu, z ich twarzy bije nadziemskość, lecz ciała są dość muskularne, a ręce żyłaste. Z rzeźbiarską zręcznością przedstawiał sceny, przekonująco ukazując różne szczegóły ciała, skórę, przedmioty, zwierzęta, rośliny. Jego język form jest bardzo ekspresyjny. Jednak w centrum zainteresowania Deutschmanna nie stały problemy formalne, wierność naturze, ideał piękności lub inne artystyczne kwestie, lecz inscenizacja tematów biblijnych i świat religijnych odczuć, nieco naiwnej, nierefleksyjnej pobożności. Naturalnie Deutschmann podlegał lokalnej tradycji. Twórczość Deutschmanna nie wywarła wyraźnego śladu na działalność innych rzeźbiarzy tego regionu. Nie pozostawił uczniów i kontynuatorów. Niewątpliwie jednak jego twórczość, podobnie jak twórczość jego nauczyciela, wywarła bardzo silny wpływ na rzeźbę anonimowego współpracownika Antoniego Gegenbaura.



388. Himmelberg koło Metten. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu w kaplicy pałacowej, wyk. J. Deutschmann

Joseph Deutschmann jest autorem puttów w ołtarzu głównym w kościele farnym w Vilshofen (il. 384), projektowanym przez Josepha Hartmanna. Wydaje się, że struktura i kompozycja tego ołtarza mogła mieć wpływ na projekt ołtarza głównego w Sancygniowie (il. 323), który jest głównym dziełem tego mistrza. Ołtarz w Vilshofen ma podobną ażurową strukturę i falującą linię belkowania, jak ołtarz w Sancygniowie. Pary środkowych kolumn podtrzymują półkoliście uwypuklony fragment belkowania, który jest równoważony linią wklęsłą belkowania biegnącego do zewnętrznych, dalej ustawionych kolumn. Ołtarz w Sancygniowie jest dalekim naśladownictwem ołtarza w Vilshofen.

„Mistrz sancygniowski” czerpał ze wzorów Deutschmanna projektując także dwie bardzo podobne ambony z przedstawieniem siewcy na koszu – w Sieciechowicach (il. 336) i Marcyporębie (il. 340). Doskonałym pierwowzorem obu małopolskich kazalnicy zdaje się ambona w kościele augustianów w Suben koło Schärding (il. 385). Ambony w Sieciechowicach i Marcyporębie powtarzają jej ogólne zarysy – podobny, choć uproszczony jest kształt kosza, baldachi-



389. Frauentödling koło Egglham, kościół pielgrzymkowy. Rzeźby aniołków w zwieńczeniu ambony, wyk. J. Deutschmann



390. Herzogenburg, kościół klasztorny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. J.J. Resler

mu oraz środkowa płaskorzeźba z kroczącą postacią siewcy w kapeluszu, rozsiewającego ziarna.

Ten anonimowy rzeźbiarz bardzo dużo czerpał ze stylu Deutschmanna także w zakresie rzeźby figuralnej. Przyglądając się figurze św. Pawła w ołtarzu głównym w kościele benedyktynów w Asbach/Rott (il. 386) oraz figurze św. Szymona w Sancygniowie (il. 327) widać, że kompozycja i ustawienie obu figur są bardzo bliskie. Wyraźnie wyczuwalna jest ich cielesność, która nie ginie pod obfitymi i dość ostro ciętymi fałdami szat. Bardzo precyzyjnie opracowane są ręce, zaś twarze o migdałowatych, beztępcówkowatych oczach okolone odstającymi, jakby zlepionymi puklami włosów i brody. W niektórych figurach, na przykład w św. Piotrze w Sancygniowie (il. 325) mistrz stosował bardziej spokojne, płaszczynowo traktowane szaty. Taką manierę zaobserwować można również u Deutschmanna, m.in. w figurze św. Wolfganga w ołtarzu bocznym w Asbach/Rott (il. 387). Krawędzie płaszcza opadają niemal prostą, niepofalowaną linią. Upozowanie, gest i sposób formowania draperii są także bardzo zbliżone w przypadku figury św. Piotra w kościele w Himmelberg (il. 388) i św. Piotra

w Sancygniowie (il. 325), Sieciechowicach (il. 333), Niegowici (il. 338) i Marcyporębie (il. 339). We wszystkich tych figurach ma się do czynienia z dość silnym esowatym przegięciem, wysoko uniesioną lewą ręką trzymającą klucze oraz dość ostrym formowaniem długich, łamiących się fałd.

Wiele podobieństw dostrzegać można pomiędzy charakterystycznymi aniołkami Deutschmanna, na przykład na baldachimie ambony w Frauentödling (il. 389) czy Aldersbach, a aniołkami „mistrza sancygniowskiego” (il. 329), a zwłaszcza Antoniego Gegenbaura i Jana Feega – podobieństwo widoczne jest przede wszystkim w sposobie przedstawiania pulchnych, często zdeformowanych ciał (il. 285–286, il. 296, il. 317, il. 344).

Pewne podobieństwa zachodzą także między twórczością współpracownika Gegenbaura a twórczością austriackiego rzeźbiarza Johanna Josepha Reslera (1702–1772). Jego styl wyrasta po części z italinizująco-klasycyzującej tradycji ośrodka wiedeńskiego⁸⁵. Pierwszym dziełem, które przyniosło mu wielką

⁸⁵ O twórczości tego rzeźbiarza zob.: Schütz 1988–1989.

sławę, była ambona w katedrze wiedeńskiej z 1738 r., w której wyraźne są wpływy Lorenza Mattiello (1688–1748) – rzeźbiarza dworskiego, czynnego w Wiedniu do 1738 r. Resler współpracował z Mattiellim i miał z nim także kontakty osobiste – syn Mattiello pracował później u Reslera. Resler był także przyjacielem Mathiasa Donnera – brata słynnego Georga Raphaela Donnera. Nie ulegał jednak tak silnemu wpływowi sztuki Georga Raphaela jak inni rzeźbiarze tego czasu. Prace Reslera odznaczały się wielką różnorodnością – wykonywał ołtarze, figury, a nawet meble. Działalność zarówno w Wiedniu, jak i poza nim, na zlecenia klasztorów oraz małych parafii. W zasobie stosowanych przez niego motywów stale pojawiały się figury i formy wykonywane według tego samego wzoru. Zachowały się też niektóre bozetta wykonane przez mistrza, które niewątpliwie służyły warsztatowi jako wzory. Resler zorganizował duży warsztat, który był w stanie sprostać wielu zamówieniom z różnych miejscowości. Pomocnikiem i uczniem Reslera był Molinarollo (Jakob Gabriel Müller mł.), który w drugiej połowie XVIII w. był jednym z najbardziej znanych rzeźbiarzy w Wiedniu, ostatnim przedstawicielem rokoka.

Dojrzała faza twórczości Reslera przebiega równolegle z twórczością omawianego rzeźbiarza – pomocnika Gegenbaura. Z całą pewnością Resler nie był jego nauczycielem – w zasadzie wyklucza taką ewentualność czas ich działania. Jednak podobieństwa zachodzące między ich dziełami pokazują podobne korzenie artystyczne, środowisko i miejsca inspiracji, a także pewien kierunek rozwoju artystycznego, którym podążała rzeźba w Europie Środkowej w połowie XVIII w. Wystarczy porównać figurę św. Piotra w Sancygniowie, Sieciechowicach, Niegowici i Marcyporębie z figurą tegoż świętego wykonaną przez Reslera w ołtarzu głównym w Herzogenburg około 1770 r., aby zauważyć szereg podobieństw (il. 325–il. 390, il. 333, il. 338, il. 339). Niemal identyczny jest sposób upozowania – święty zwrócony w prawą stronę trzyma w uniesionej lewej ręce klucze, zaś prawą podtrzymuje złożoną księgę wspartą na biodrze. Taką kompozycję figury warsztat Reslera mógł powtarzać wielokrotnie, dzięki istnieniu terakotowego modelu wykonanego przez mistrza. Podobnie musiało być w przypadku „pomocnika Gegenbaura”, który

ten sam schemat powtórzył kilkakrotnie w pracach różniących się klasą artystyczną. Podobnie jak Resler, bardzo wyraźnie pokazał także cielesność swych figur, co było cechą znamionną dla akademickiej rzeźby wiedeńskiej. Szaty podkreślają budowę ciała, ale także tworzą dekoracyjne, choć spokojne i płynne fałdy.

Rzeźbiarze Antoni Gegenbaur, jego anonimowy współpracownik oraz Jan Feeg, przybyli do Krakowa z terenów pogranicza Austrii i południowych Niemiec. Wnieśli do Krakowa styl bardzo różny od miejscowej tradycji. W Krakowie osiedlili się około połowy XVIII w. jako twórcy w pełni już ukształtowani. Swe umiejętności rzeźbiarskie zdobywali w południowych Niemczech, zwłaszcza Bawarii oraz Górnej Austrii. Na stylu Antoniego Gegenbaura najsilniej zaważyła twórczość Meinrada Guggenbichlera oraz Antona Sturma osiadłego w Füssen, od których zaczerpnął silną ekspresję, czasami prowadzącą do deformacji twarzy i ciała. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuścić, że Gegenbaur zetknął się bezpośrednio z warsztatem Sturma. Anonimowy współpracownik Gegenbaura, zwanego tutaj, od najlepszej realizacji, „mistrzem sancygniowskim”, prezentuje nieco inną formułę stylową. Jego znane dzieła wykazują dużą zależność od twórczości Josepha Mathiasa Götzta – zwłaszcza tych dzieł, które powstały pod wpływem ośrodka wiedeńskiego. Dzięki takim inspiracjom współpracownik Gegenbaura nadawał swym figurom bardziej klasyczne formy, choć cały czas wyczuwalne są w jego twórczości lekcje plastyki południowoniemieckiej. Ostatni z omawianych rzeźbiarzy – Jan Feeg, również wzorował się na twórczości Götzta, ale zwłaszcza na tym jej nurcie, który podlegał rodzimym – passawskim i bawarskim wpływom.

Przykład tych trzech rzeźbiarzy pokazuje bardzo znamieny dla Krakowa kierunek wpływów z Austrii i południowych Niemiec. Kraków był prawdopodobnie jednym z miast na trasie ich wędrówek, w którym spotkali dogodne warunki i osiedlili się na stałe. Wydaje się, że twórcy ci dotarli do Krakowa niemal bezpośrednio – w ich rzeźbach trudno dostrzec wpływy inne niż tu omówione. Wnieśli do Krakowa rzeźbę na bardzo wysokim poziomie, urozmaicając mozaikę plastyki krakowskiej o nowy, ekspresyjny nurt, nieznaną miejscowej tradycji od czasu gotyku.



VIII.

Nurt barokowo-klasycystyczny i schyłek ośrodka rzeźbiarskiego w Krakowie w XVIII w.



W rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. rokoko trwało bardzo długo. Właściwie trudno w przypadku Krakowa mówić o rzeźbie klasycystycznej, która w tym czasie na wielką skalę rozkwitała w sztuce warszawskiej i w orbicie mecenatu królewskiego. W latach 80. i 90. nastąpiło powolne zamieranie krakowskiego ośrodka rzeźbiarskiego. Rokoko umarło śmiercią naturalną wraz ze swymi twórcami, natomiast daleko idąca prowincjonalizacja ośrodka nie sprzyjała napływowi nowych twórców prezentujących modną w tym czasie orientację stylową. Dlatego rzeźba klasycystyczna w Krakowie jest bardzo skromna i nieustannie łączy się z zamierzonym w tym czasie rokokiem, dając dzieła niezbyt wyszukane i dalekie od europejskich trendów. Większość kościołów krakowskich otrzymała nowe wyposażenie do około 1780 r., później było ono już tylko nieznacznie uzupełniane¹. Twórcy krakowscy, nie mogąc liczyć na zamówienia w mieście albo opuścili Kraków i przenieśli się do innych ośrodków, np. Warszawy (Mateusz Szeps), albo rozpoczęli działalność na prowincji, zaopatrując głównie wiejskie kościołki w słabe i zapóźnione „rokokowe” rzeźby. Działalność krakowskich warsztatów na prowincji w ostatniej ćwierci XVIII w. wyznacza szeroki zasięg geograficzny rzeźby krakowskiej, wynikający jednak nie z siły ośrodka krakowskiego, lecz przeciwnie – jego słabości i upadku. Przypisać trzeba, że w całym, bardzo bogatym i twórczym w dziedzinie rzeźby XVIII w., jego ostatnie 20 lat wypada w Krakowie niezmiernie słabo.

W odniesieniu do plastyki Krakowa XVIII w. tendencje końca tego stulecia być może słuszniej byłoby

określić jako klasycyzujące, choć trzeba pamiętać, że plastyka krakowska do końca XVIII w. nie wyzbyła się tendencji rokokowych. W rzeźbie krakowskiej był także bardzo silny i obecny przez niemal cały wiek XVIII nurt klasycyzującego baroku. Chyba najlepiej w stosunku do tej najpóźniejszej fazy rzeźby krakowskiej użyć niemieckiej nazwy *Zopfstil*, której zasadność będzie wyjaśniona w dalszej części rozważań.

Trudno stwierdzić, które dzieło zapoczątkowało tendencję klasycystyczną w rzeźbie krakowskiej, tym bardziej, że nie wszystkie ze znanych przykładów możemy precyzyjnie zadatować. Wydaje się jednak, że początki nowego nurtu w plastyce Krakowa można upatrywać w twórczości nie rzeźbiarza, lecz architekta i teoretyka architektury – księdza Sebastiana Sierakowskiego, którego twórczość projektowa w zakresie rzeźby i małej architektury była dotychczas traktowana w literaturze bardzo ogólnikowo. Jednak działalność Sierakowskiego miała znaczący wpływ na sztukę Krakowa przełomu XVIII i XIX w. Istotna jest tu zwłaszcza jego wielokrotna współpraca z rzeźbiarzem Mateuszem Szepsem.

RZEŹBIARZ MATEUSZ SZEPS
I JEGO WSPÓŁPRACA
Z SEBASTIANEM SIERAKOWSKIM

Stan badań

Mateusz Szeps był dotąd jedną z najmniej znanych postaci krakowskiego środowiska rzeźbiarskiego drugiej połowy XVIII w. W literaturze przedmiotu jest na jego temat zaledwie kilka lapidarnych wzmianek. Pierwszy nazwisko Szepsa wymienił w 1922 r. Stanisław Tomkowicz². Natomiast Anna Dobrzycka błędnie przyjęła, że Augustyn Schöps, rzeźbiarz po-

¹ Jak wynika z akt wizytacji diecezji krakowskiej w 1783 r., w wielu kościołach krótko przed tą datą wykonano nowe ołtarze i inne elementy wyposażenia: *Acta Visitationis Poniatowski 1783*, sygn. AV 54, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie.

² Tomkowicz 1922: LXXV.

znański, działał także w Krakowie i Warszawie, nie podając jednakże żadnych źródeł tych informacji³. Władysław Włodarczyk podał nazwisko Mateusza Szepsa przy okazji omawiania kaplicy Matki Boskiej Piaskowej przy kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, łącząc z nim na podstawie archiwaliów ołtarz w tejże kaplicy⁴. Snycerza M. Szepsa wymienił także Piotrowski w pracy o dziejach artystycznych i ideowych kaplicy Matki Boskiej Piaskowej⁵. O Szepsie jako o rzeźbiarzu warszawskim pisał także M. Kwiatkowski⁶. Cenne uwagi wniosła niepublikowana praca magisterska Marii Skrzyszowskiej-Adamskiej na temat kościoła norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie⁷. Autorka na podstawie źródeł archiwalnych łączy z Szepsem menzę i sztukaterię ołtarza głównego w kościele norbertanek, lakoniczną charakterystykę rzeźbiarza zawierając jedynie w krótkim przypisie⁸, w którym stwierdza, że Mateusz Szeps działał w Krakowie z końcem XVIII w. Uważa, że na podstawie istniejących materiałów źródłowych nie można ustalić jego „powiązań ze znanym i działającym w tym samym czasie w Gnieźnie i Poznaniu, – wielkopolskim warsztatem rzeźbiarskim kierowanym przez Augustyna Szepsa”. Skrzyszowska-Adamska poza ołtarzami u norbertanek i na Piasku łączy jeszcze z Szepsem prace sztukatorskie w nieistniejącym kościele św. Szczepana w Krakowie. Krzysztof Czyżewski jako pierwszy wymienia nazwisko Szepsa jako autora dekoracji organów nad stallami w katedrze krakowskiej, wznoszonych pod nadzorem księdza Sebastiana Sierakowskiego w latach 1777–1778⁹.

Podsumowując przytoczony stan badań można stwierdzić, że do tej pory żaden z badaczy nie podjął się charakterystyki twórczości rzeźbiarskiej Mateusza Szepsa, próby ustalenia jego pełnego dorobku artystycznego, drogi artystycznej i ewentualnego miejsca pochodzenia.

Wiadomości na temat życia Mateusza Szepsa

W jednej z XVIII-wiecznych ksiąg miasta Krakowa, w której zapisywano nowych obywateli nabywających prawa miejskie, pod datą 29 sierpnia 1767 r. widnieje notatka, że zacny Mattheus Szeps rzeźbiarz z Poznania nabywa prawo miejskie Krakowa i tym

samym zostaje włączony w poczet jego obywateli¹⁰. Z tego zapisu zaczerpnąć można dwóch istotnych informacji na temat naszego artysty. Po pierwsze, że pojawił się w Krakowie przed rokiem 1767 (pierwsza datowana krakowska praca – 1766), a po drugie, że przybył tu z Poznania. Natomiast na podstawie archiwaliów warszawskich wiadomo, że snycerz Mateusz Szeps w 1792 r. mieszkał w Warszawie na Lesznie z żoną, pracował jako rzeźbiarz „gorszej kategorii” i płacił wymagane taksy¹¹. Zgadzałoby się to z informacją opublikowaną przez Kwiatkowskiego, że Mateusz Szeps był jednym z wykonawców drobnych prac snycerskich, a właściwie stolarskich (listewki przy drzwiach, lamperkach, ramach i oknach) w sali Rycerskiej na Zamku Warszawskim¹².

Mateusz Szeps należał najprawdopodobniej do poznańskiej rodziny o nazwisku Schöps, której najbardziej znanym przedstawicielem był Augustyn – autor wielu rzeźb i wykonawca prestiżowych zamówień z terenu Wielkopolski. Mateusz używał jednak w Krakowie spolszczonego fonetycznego zapisu swego niemieckiego nazwiska. W Wielkopolsce raczej stosowano oryginalną jego pisownię¹³. Jakie powody przyczyniły się jednak do tego, że zdecydował się opuścić rodzinne miasto i osiedlić w Krakowie? Aby spróbować odpowiedzieć na to pytanie, kilka uwag należy poświęcić wielkopolskiej familii Schöpsów. Dotąd nie powstała żadna praca monograficzna, która w zadowalający sposób rozwiązałaby wszystkie problemy związane z twórczością Augustyna Schöpsa i jego rodziny. Poza ogólnymi opracowaniami¹⁴, ostatnią pracą podejmującą ten temat jest niepublikowana rozprawa magisterska Joanny Oziewicz z 1986 r.¹⁵ Z przeprowadzonych przez nią badań wynika, że Augustyn Schöps urodził się w Poznaniu prawdopodobnie w roku 1729, zmarł zaś w wieku 73 lat w 1802 r.¹⁶ Jego ojcem był Krystian Schöps, sukiennik z Görlitz (Zgorzelec w ówczesnej Saksonii), który przybył do Poznania w 1746 r. i przyjął prawo

¹⁰ Aneks 49.

¹¹ Za informacje te autorka serdecznie dziękuje dr. Jakubowi Siciemu.

¹² Kwiatkowski 1983: 180, przyp. 34.

¹³ Niestety, mimo kwerendy w archiwach poznańskich nie udało się odnaleźć jakichkolwiek wzmianek na temat Mateusza Szepsa, które mogłyby potwierdzić jego powiązania z wielkopolskimi Schöpsami. Zważywszy jednak na liczne braki w materiałach źródłowych do dziejów artystycznych Poznania w XVIII w., niepowodzenie w poszukiwaniach archiwalnych nie przesądza o tym, że Mateusz nie miał powiązań z poznańską rodziną o tym samym nazwisku.

¹⁴ *Sztuka baroku w Wielkopolsce* 1958: 82; Ostrowska-Kęblowska 1988: 921, 933–935; Karpowicz 1985: 129 i 131.

¹⁵ Oziewicz 1986.

¹⁶ Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu PM 224/4 mkr 374, odpis według księgi parafialnej kościoła w Połajewie.

³ *X wieków Poznania* 1956: 103.

⁴ Włodarczyk 1960: 115; idem 1968: 142.

⁵ Piotrowski 1983: 112.

⁶ Kwiatkowski 1983: 180.

⁷ Skrzyszowska-Adamska 1987.

⁸ *Ibidem*: 23, 51–52, przyp. 107.

⁹ Czyżewski 1999: 153.

miejskie¹⁷. Warto w tym miejscu wspomnieć, że na terenach Śląska w XVIII w. nazwisko Schöps występowało bardzo często, np. w Bolesławcu działali garncarze Georg Schöps i Karol Fryderyk Schöps, we Wrocławiu pracował aptekarz Marcin Schöps¹⁸, w Świdnicy wzmiankowany jest czeladnik kamieniarski Ferdinand Scheps pochodzący z Nysy¹⁹.

Augustyn Schöps cieszył się wielkim autorytetem wśród mieszczan Poznania, o czym świadczy m.in. fakt, że w tym samym dniu kiedy przyjął prawo miejskie, został także wybrany starszym cechu, które to stanowisko pełnił jeszcze kilkakrotnie²⁰. O wysokiej pozycji społecznej i artystycznej Schöpsa świadczy też włączenie go w latach 70. do grona realizatorów zleceń kapituły poznańskiej, a jego liczne prace dla katedry poznańskiej należą do najbardziej prestiżowych. Tak wysoka pozycja społeczna rzeźbiarza w ówczesnej sytuacji Rzeczypospolitej należała do rzadkości.

Augustyn Schöps miał pięcioro dzieci: trzech synów i dwie córki. Troje (obie córki i syn Stanisław) zmarło dość wcześnie²¹, pozostali dwaj synowie – urodzony w 1759 r. Jan, również rzeźbiarz²² oraz Józef, który został księdzem i pełnił funkcje proboszcza parafii w Połajewie, gdzie został pochowany Augustyn²³. Nie ma też żadnych informacji na temat rodzeństwa czy innych członków rodziny Schöpsa. Mateusz przyjął prawo miejskie Krakowa w 1767 r. Nie wiadomo, ile miał wówczas lat i dlaczego zdecydował się wyjechać z Poznania. W tym samym roku, zaledwie 4 dni wcześniej, Augustyn został mieszczaninem poznańskim. Był już wówczas autorem pewnych prac wykonanych dla rodzimego miasta. Wydaje się, że od razu można wykluczyć fakt, iż Augustyn był ojcem Mateusza. Natomiast wydaje się wielce prawdopodobne, że byli braćmi. Mateusz mógł opuścić Poznań z dwóch względów – albo na skutek jakiegoś konfliktu między nim a Augustynem, albo też podczas wędrówki czeladniczej, której szlak przebiegać mógł przez Kraków, otrzymał tutaj jakieś intratne zlecenie i zdecydował się osiedlić na stałe. W Poznaniu niemal cały rynek zleceń już był opanowany przez świetnie prosperujący warsztat Augustyna Schöpsa. W dalszej części rozważań szczegółowa analiza krakowskich

prac Mateusza Szepsa i porównanie jej z dorobkiem Augustyna pozwoli na ewentualne potwierdzenie ich związku, zwłaszcza w odniesieniu do prezentowanego stylu artystycznego.

W roku osiedlenia w Krakowie Mateusz mógł mieć około 20 lat, urodził się więc prawdopodobnie około 1745 r. W Krakowie jest siedem jego realizacji potwierdzonych archiwalnie. Dwie pierwsze prace łączą się z kościołem bernardynów. Pierwszą, z roku 1766, było siedem kamiennych figur do bramy cmentarnej od ulicy Stradom. Pracę tę wykonał jeszcze przed uzyskaniem prawa miejskiego. W 1774 r. wykonał ołtarz Niepokalanego Poczęcia w kościele bernardynów. W latach 1777–1778 notowany jest w katedrze wawelskiej jako autor dekoracji prospektu organowego nad stallami w prezbiterium. W tym samym czasie, od 1777 do 1779 r. pracował w kościele norbertanek na Zwierzyńcu. Zlecenie to przyszło niewątpliwie za pośrednictwem autora projektu wawelskich organów – ks. Sebastiana Sierakowskiego. W roku 1780 wykonał tabernakulum w ołtarzu głównym na Skalce, zaś w 1785 r. prace rzeźbiarskie w ołtarzu w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej. Potwierdzone archiwalnie, choć niedatowane, były nieistniejące prace Szepsa w kościele św. Szczepana. Daje to zespół realizacji wykonanych w latach 1766–1786. Do nich można też dołączyć kilka prac przypisanych na podstawie analizy porównawczej – chóry i ambonę w kaplicy Piaskowej, dwa ołtarze w kościele Bożego Ciała w Krakowie – Świętej Trójcy i św. Antoniego, figury w ołtarzu głównym w kościele św. Mikołaja oraz rzeźby w ołtarzu głównym w Prandocinie²⁴.

Z Krakowem był więc Szeps związany przez okres ponad 20 lat. W 2 połowie lat 80., kiedy działalność rzeźbiarska w Krakowie prawie zamarła, Szeps prawdopodobnie opuścił miasto i osiedlił się w Warszawie, gdzie pracował jako stolarz-dekorator i był notowany jeszcze w 1792 r.

Mateusz Szeps umiał pisać, wszystkie zawarte umowy opatrzone są własnoręcznym podpisem, a kształt liter wskazuje na biegłość w sztuce pisanja. W podpisach używał wersji „Matheus Szeps”. Natomiast znane ze źródeł wersje jego nazwiska to: „Szeps” i „Szeybs”.

Panorama twórczości

W roku 1766 Mateusz Szeps zawarł kontrakt na wykonanie siedmiu figur kamiennych do bramy cmentarnej, która znajdowała się przed fasadą kościoła bernardynów „od ulicy mieyskiej”²⁵. Brama ta obecnie nie istnieje, zachował się natomiast jej rysu-

¹⁷ Oziewicz 1986: 15.

¹⁸ Lutsch 1891: 703.

¹⁹ Sachs 1998: 80 i 81, przyp. 51. Autorka chciałaby także serdecznie podziękować Panu Reinerowi Sachsiemu za udzielone szczegółowe informacje dotyczące działających na terenie Śląska Schöpsów.

²⁰ 25 sierpnia 1767 r. Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Akta miasta Poznania*, I 273 f. 668 i I 92 F. 814.

²¹ Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu, mikrofilm 375 229/11.

²² *Ibidem*: mikrofilm 374 229/7.

²³ Nowacki 1959: 214.

²⁴ Apendyks VIII.

²⁵ Aneks 50.



391. J. Brodowski, Brama przed kościołem bernardynów w Krakowie, 1830 r.

nek wykonany przez Józefa Brodowskiego w 1830 r. (il. 391). Niestety, przedstawienia figur z atrybutami są na nim bardzo schematyczne. Można przypuścić, że na środku, ponad głównym wejściem stała figura Chrystusa Zmartwychwstałego, zaś pozostałe rzeźby przedstawiały świętych franciszkańskich. Jeśli wierzyć rysunkowi, to proporcje ich ciał były bardzo wysmukłe, a głowy niewielkie. Ustawione były w wyraźnym kontrapoście, trochę tanecznym, łagodnym ruchu.

Kilka lat później Szeps zobowiązał się wykonać dekorację rzeźbiarską ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP w kościele bernardynów w Krakowie²⁶. Ołtarz ten stoi w łuku tęczowym kościoła po lewej stronie i jest kompozycyjnym odpowiednikiem powstałego wcześniej ołtarza św. Franciszka, umieszczonego po drugiej stronie. 22 marca 1774 r. została zawarta umowa ze snycerzem Mateuszem Szepsem, który „deklaruje się [...]wystawić ołtarz dla Najświętszej Panny Niepokalanego Poczęcia w sztuce syncyrskiej ze wszystkim podobny iak iest ołtarz Świętego Oycy Franciszka, osoby tylko być ma ią po prawej stronie S. Jan Ewangelista trzymający w iedney ręce Xięgę, w drugiej kielich przy nogach orzeł. Po lewey stronie ma być S. Łukasz trzymający w iedney ręce trzy penzle, w drugiej na kolanie wspartą tabliczkę, na której będzie Obraz Częstochowski”. Część dekoracji rzeźbiarskiej w tym ołtarzu pochodziła z wcześniejszego retabulum, o czym świadczyć może następujący fragment tekstu umowy: „Górą gloria taka iak u S. Franciszka, tylko w tey tenże sam ma być Bóg Ociec który iest teraz”. Za wszystkie prace Mateusz Szeps otrzymał kwotę 1530 zł polskich.

Wykonane przez Szepsa figury św. Jana (il. 392) i Łukasza (il. 393) charakteryzują się masywnymi, dobrze zbudowanymi ciałami. św. Jan umieszczony po lewej stronie stoi w kontrapoście, prawą ręką

podtrzymuje opartą o biodro książkę, a lewą unosi do góry. Głowa przechylona jest w bok, w kierunku środkowego pola ołtarza. Postać ubrana jest w bujne szaty związane w pasie i rozchylone na piersiach. Łamią się one w liczne fałdy, które w górnej partii i na prawej nodze przylegają do ciała tworząc blaszane formy, zaś w pozostałych częściach znacznie odstają od postaci. W dolnej partii szaty układają się w masywne równoległe fałdy – kształtem przypominają harmonię poszerzającą się u dołu na kształt wachlarza. Od spodu szaty są prosto ścięte – ukazuje nam to w jaskrawy sposób niedociągnięcia warsztatowe ich autora. Odkryte części ciała – twarz, piersi, dłonie i stopy są polichromowane i ukazane z dużą dozą realizmu. Kości, mięśnie i żyły na rękach i nogach są wyraźnie zaznaczone. Na piersiach uwidaczniają się przesadnie wypukłe linie żeber. Szyja jest masywna, równa szerokością stosunkowo drobnej głowie. Nałana twarz o niskim czole otoczona jest włosami, które za uszami tworzą półkoliste pukle. Okrągłe oczy osadzone są dość głęboko. Nos jest prosty, szeroki, połączony jedną linią z czołem oraz dwiema bruzdami tworzącymi zarys brwi. Wpółotwarte usta są drobne, a pod nimi znajduje się wypukła, okrągła broda. Podobny opis można zastosować do stojącej po prawej stronie figury św. Łukasza. W tym przypadku ma się jednak do czynienia z przedstawieniem człowieka znacznie starszego, o długiej, przedzielonej na pół brodzie i łysiejącym czubku głowy. U stóp Ewangelisty spoczywa wół. Ręce są rozłożone i pierwotnie znajdowały się w nich atrybuty – pędzelki w prawej dłoni i tondo z wizerunkiem Marii w lewej. Układ szat jest podobny jak w figurze św. Jana, jedynie płaszcz otacza biodra świętego poziomym, blaszanym zwojem, tworząc dynamiczną formę za jego plecami.

Druga połowa lat 70. i lata 80. były chyba najlepszym okresem w działalności Mateusza Szepsa. Rozpoczęła się wówczas ważna dla jego twórczości współpraca z księdzem Sierakowskim oraz dwie duże realizacje – dekoracje w kościele norbertanek i w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej.

Prace w kościele norbertanek na Zwierzyńcu

Wielka odnowa kościoła norbertanek rozpoczęła się w 1731 r., kiedy ksienią obrano Brygidę Otfinowską. Kontynuowała ją bratanica ksieni Brygidy – Magdalena Otfinowska (1774–1799), która dokonała wielu znaczących przeobrażeń we wnętrzu kościoła. W czasie jej rządów, trwających całą ostatnią ćwierć XVIII w., w świątyni nieustannie trwały prace związane z powstaniem nowego wyposażenia zakrystii, prezbiterium i wykonaniem stiukowej dekoracji nawy.

²⁶ Aneks 51.

Projektantem nowej koncepcji wnętrza i poszczególnych elementów wyposażenia, zarówno architektonicznych, jak i rzeźbiarsko-snycerskich, był ksiądz Sebastian Sierakowski. Prawdopodobnie także na niego zostało w dużej mierze scedowane kierownictwo pracami, bowiem *Expensa* odnotowuje wydatki w 1780 r. dla ks. Sierakowskiego „za Abrys y dozór fabryki kościoła”²⁷. Częściowo jednak odpowiedzialność za prowadzone prace spoczywała na jego bracie – kanoniku krakowskim Wacławie Sierakowskim, co potwierdzają jego podpisy pod „Regestrem expensy kościoła Zwierzynieckiego na Organ jak na Tabernakulum, Cyborium”²⁸. W 1777 r. rozpoczęto prace w prezbiterium. Projekt nowej, całościowej aranżacji jego wnętrza wykonał Sebastian Sierakowski²⁹.

Jak twierdzi Józef Lepiarczyk, faza klasycystyczna w twórczości Sierakowskiego pojawia się nagle w 1775 r., a ołtarz do kościoła norbertanek na Zwierzyńcu jest pierwszym jego projektem w tym stylu. Lepiarczyk nie wyjaśnia co spowodowało ten zwrot w działalności artystycznej Sierakowskiego, który do tej pory stosował w swych projektach niemal wyłącznie formy rokokowe, co obserwować można na podstawie jego licznych projektów ołtarzy.

Sierakowski był osobą doskonale wykształconą, światłą i w pełni świadomą nowych europejskich tendencji w sztuce. Dowodzi tego nie tylko edukacja i podróże Sierakowskiego, ale także bardzo bogaty księgozbiór, który udało mu się zgromadzić, a w którym znajdują się także współczesne mu wydawnictwa artystyczne. Niewątpliwie było to najważniejsze źródło czerpania nowych inspiracji i motywów do własnych projektów. Na klasycystyczną orientację w dziedzinie sztuki mogło też mieć wpływ zetknięcie ze Stanisławem Potockim, który w 1778 r. powołał Sierakowskiego na członka Towarzystwa do Ksiąg Elementarnych w Komisji Edukacji Narodowej. Jak pisze monografista Sierakowskiego, Jan Poplatek, w czasie prac w Towarzystwie zacieśniły się jeszcze bardziej związki, jakie łączyły Sierakowskiego z królem Stanisławem Augustem oraz innymi wybitnymi przedstawicielami środowiska stołecznego³⁰. Niewątpliwie także tą drogą klasycystyczne tendencje ugruntowane w sztuce warszawskiej mogły wpływać na projektowe propozycje księdza Sierakowskiego.

Prezbiterium kościoła norbertanek zostało komponowane kulisowo, co podkreśla obiegająca je kolumnada, będąca jednocześnie ołtarzem i galerią

chóru muzycznego (il. 394). Wkrótce ustawiono mense, zbudowano szafy organowe, a całość uzupełniono dekoracją sztukatorską i wyposażeniem ruchomym w postaci stolików i krzeseł z kłęcznikami. Prześledzenie źródeł archiwalnych daje możliwość wyszczególnienia artystów zatrudnionych przy realizacji wnętrza prezbiterium. Prace rozpoczęto od robót murarskich, ciesielskich i zwiezienia kamienia. W notatkach odnotowano zapłatę „kamieniarzowi na kamień pińczowski do rznienia życia S. Jana”³¹. Dalsze wydatki związane już są z pracami sztukatorskimi, snycerskimi i malarskimi wykonanymi przez Mateusza Szepsa, stolarza Łagowskiego i złotnika Janowskiego. Wśród archiwaliów zachowała się umowa z 1 września 1777 r. podpisana między księżną Otfińską a „P. Szejbsem Snycerzem” na mozaikowanie mensy ołtarza głównego. Prace musiały trwać przez cały rok, skoro ostatnia zapłata opatrzona jest datą 16 października 1778 r.³² Nazwisko Szepsa pojawia się w archiwach norbertańskich jeszcze tylko raz w wydatkach na krzesła i pulpity do prezbiterium, gdzie zanotowano zapłatę „Sncyrczowi Szepsowi od wyrznicenia sztukaterii”³³. Poza tym w *Expensie* używano po prostu określenia „snycerz”. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że chodzi tutaj o Szepsa, bowiem owemu „snycerzowi” zapłacono m.in. „za mense mozaykowam”, której potwierdzonym przez umowę wykonawcą był, jak wiadomo, właśnie ten rzeźbiarz. Snycerz otrzymał kolejno zapłaty za postument pod krzyż, sztukaterie pod św. Augustynem, mozaikową mense, dwa „kamienne obrazy” z życia św. Jana, „wyrznięcie sztukaterii” na drzwiach do kościoła i zakrystii, „snycerską robotę” przy dwóch stolikach³⁴, „rznienia 12 portretów naszego zakonu” oraz „wyrznicenia sztukaterii” do ośmiu krzeseł³⁵. Wszystkie prace stolarskie w prezbiterium wykonał nieznanymi imienia „stolarz Łagoski”, jak się wydaje współpracownik Szepsa przy pracach w kościele norbertanek, a także karmelitów i bernardynów. W 1781 r. powstało tabernakulum, które wykonali stolarz Jan Puchalski i snycerz Józef Wróblewski, zaś poświęcił i pomalował malarz Orlicki³⁶.

Dość liczne restauracje wnętrza świątyni wprowadziły w ciągu lat wiele drobnych, lecz zauważalnych zmian. Porównanie obecnego wyglądu ołtarza głównego z opisami inwentarzowymi z lat 1820 i 1864 oraz jego projektami pozwala dostrzec pewne zmiany w stosunku do stanu pierwotnego. Zachowały się dwie zbliżone wersje projektowe. Pierwsza prze-

²⁷ Aneks 53.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Projekty dotyczące urządzenia prezbiterium kościoła Norbertanek na Zwierzyńcu znajdują się w tzw. „Tekach Sierakowskiego” w Zbiorach Graficznych Biblioteki Jagiellońskiej (Inwentarz Rysunków nr 1076, 1077, 2552, 2553, 2811).

³⁰ Poplatek 1948: 186.

³¹ Aneks 52.

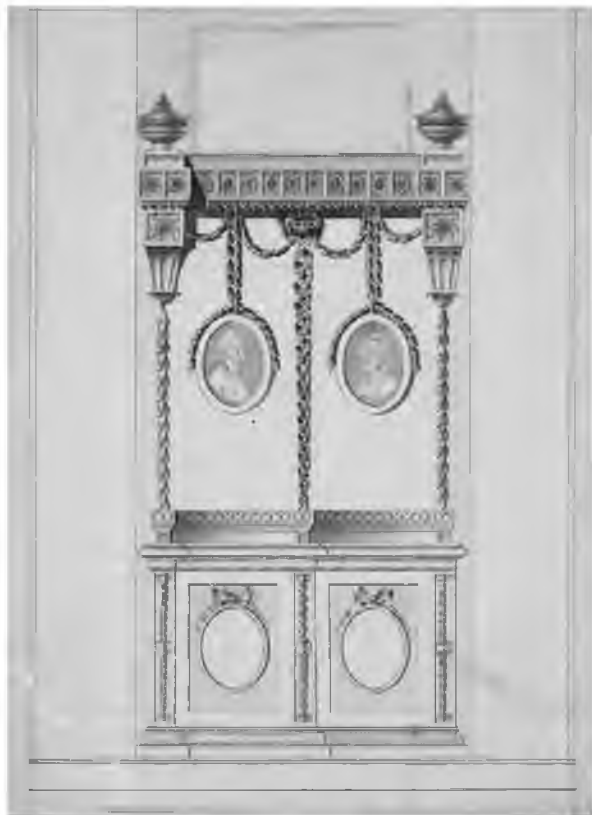
³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.



396. S. Sierakowski, projekt stali do kościoła norbertanek w Krakowie

widowała równomierny rytm kolumn i ustawienie w eksedrze posągu św. Jana Chrzciciela. Druga różniła się tylko rozwiązywaniem części wschodniej, w której miała niszę z obrazem „Chrzest Chrystusa” flankowaną parami kolumn (il. 395). Projekt zwieńczenia był identyczny dla obu wersji – miała je tworzyć płaskorzeźbiona postać św. Augustyna umieszczona w owalnej ramie oraz stojące po bokach figurki aniołków trzymających atrybuty świętego oraz wieńczący całość krzyż. Zasadniczo została zrealizowana druga wersja projektu (projekt został wykonany starannie, z uwzględnieniem kąta padania światła oraz tematem przedstawienia na obrazie). Potwierdzają to wydatki zanotowane w *Expensie* – „Stolarzowi za krzysz nad S. Augustynem w gurzę; Snyrczowi od wyrobienia sztukaterii pod S. Augustynem; Molitorowi za obras S. Jana”³⁷; „Za obras S. Jana do Wielkiego Ołtarza”³⁸. Notatki od początku informują też o istnieniu dwóch płaskorzeźbionych scen z życia św. Jana Chrzciciela, których realizacja była odstępstwem od projektu Sierakowskiego, który w ich miejscu przewidywał girlandy w dwóch płycinach. *Expensa* nie wspomina natomiast o dwóch aniołkach po bokach św. Augustyna, podając jedynie informację o wykonaniu sztu-

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.



397. Kraków, kościół norbertanek. Medalion z płaskorzeźbionym portretem na ścianie prezbiterium, wyk. M. Szeps

katerii przy postaci świętego. Być może i tym szczegółem różniła się ostateczna realizacja od wersji projektowej. Zmiana nastąpiła także w wyglądzie oraz usytuowaniu mensy, która w pierwotnej propozycji była organicznie związana z niszą i widoczna tylko z trzech stron. W czasie ostatniej konserwacji została odłączona i wysunięta ku przodowi. Na mensie ustawione było w roku 1781 wysokie tabernakulum.

W pierwotnej koncepcji artystycznej wnętrza prezbiterium istotną rolę odgrywało także wykonane równocześnie z ołtarzem wyposażenie snycerskie w postaci ośmiu klęczników z fotelami ustawionymi pomiędzy kolumnami, dwóch stolików po stronie wschodniej oraz dwóch ławek przy łuku tęczowym. Sprzęty te wymienia *Expensa*³⁹ i inwentarz z 1820 r. Wyposażenie to nie było zgodne z projektami Sierakowskiego, który zaplanował ustawienie między kolumnami chóru dwuosobowych stall (il. 396). Z ich projektu natomiast wywodzić się mogą umieszczone na płycinach międzykolumnowych medaliony z popiersiami (il. 397).

Ołtarz, zrealizowany w latach 1777–1779, nie przetrwał długo w swej pierwotnej koncepcji. Opis w inwentarzu z 1820 r. notuje pierwsze zmiany. Zamiast św. Augustyna w zwieńczeniu wymienia postać

³⁹ *Ibidem*; Aneks 53.



398. Kraków, kościół norbertanek. Płaskorzeźba „Ścięcie św. Jana”, wyk. M. Szeps

św. Jana Chrzciciela flankowaną wazonami oraz stojące nad gzymsem drewniane posągi z atrybutami: chorągwią, krzyżem i kielichem⁴⁰. Nie wiadomo, co spowodowało te zmiany i dlaczego w obu strefach umieszczono wizerunek tego samego świętego. Pierwotny układ z dwoma świętymi uzasadniał podwójne wezwanie kościoła. Być może ustawienie w 1781 r. wysokiego tabernakulum przesłoniło obraz św. Jana Chrzciciela i dlatego zdecydowano się na ustawienie jego podobizny także w zwieńczeniu. Przeprowadzona w latach 80. XX w. konserwacja ujawniła, że obraz Molitora został zastąpiony nowym wizerunkiem św. Jana Chrzciciela namalowanym przez Władysława Łuszczkiewicza w 1876 r. Prawdopodobnie także Łuszczkiewicz dokonał kolejnej zmiany w zwieńczeniu ołtarza, umieszczając w nim obraz z przedstawieniem św. Elżbiety i dwa złożone anioły po jej bokach.

Struktura ołtarza (il. 394) jest doskonale dopasowana do architektury i wielkości prezbiterium. Projekt kulisowego ołtarza głównego ma charakter klasycystyczny. Nie do końca jednak, bowiem swym kształtem, układem podpór, bramek oraz zwieńczeniem nasuwa skojarzenia na przykład z barokową fasadą kościelną. Podobnie też elementy dekoracyjne, które zostały utrzymane w stylu Ludwika XVI, ale jednocześnie uzupełnione ulubionymi przez Sierakowskiego kampanullami. Centralizujące kolumno-

we założenie wnętrza prezbiterium ma bardzo bogatą warstwę znaczeniową, odnosząc się przede wszystkim do idei świątyni salomonowej.

Niestety dekoracje rzeźbiarskie (il. 397–398) wykonane przez Szepsa w kościele norbertanek prezentują stosunkowo niski poziom. Widać to szczególnie na przykładzie dwóch płaskorzeźb umieszczonych w konszach po bokach obrazu w ołtarzu głównym. Obie wykonane są w stiuku, obecnie pozbawione polichromii, pierwotnie złożone. Mają kształt leżących prostokątów. Lewa przedstawia scenę spotkania św. Rodziny ze św. Elżbietą i małym Janem Chrzcicielem, zaś prawa prezentuje „Ścięcie św. Jana Chrzciciela”. Oba wydarzenia przedstawione są dość płasko, a postaci przycięte są ramami kompozycji. Ciała są masywne i solidnie zbudowane. Szaty układają się w ciastowate, proste fałdy. Twarze są pełne i nalane. W scenach brak przestrzenności, wszystko rozgrywa się na jednym planie.

Podobne cechy stylu prezentują portrety w medalionach między kolumnami (il. 397). Jest ich dwanaście i przedstawiają świętych, błogosławionych lub zmarłych w opinii świętości przedstawicieli zakonu norbertanów: Norberta, Ludolfa z Ratzeburga, Bronisławę, Gilberta z Neuffontaines, Fryderyka z Halum, Petronelę i Poncję, Krystynę, Ewermoda z Ratzeburga, Gertrudę z Altenbergu, Isfryda z Ratzeburga, Marcinę, Hildegundę. Rzeźbione są w drewnie, częściowo złożone. Postaci przedstawione są dość płasko w popiersiach, w ujęciu profilowym. Owalne medaliony otoczone są splotami laurowymi, które luźno spływają u dołu i pośrodku są podczepione

⁴⁰ *Inwentarz kościoła parafialnego we wsi Zwierzyniec, dn. 1 IX 1820 r. przy intronizacji u sęporalia X Bernarda Lenartowicza proboszcza z powodu zaszłej śmierci ostatniego proboszcza X Melchiora Wyrzykowskiego sporządzony, Rękopis bez sygn., Archiwum Norbertanek.*

owalnymi pierścieniami. Zwieńczone są karbowanymi wstążeczkami i liśćmi laurowymi, które zwisają także po bokach. W przypadku medalionów niezłoczonych, dekoracje są znacznie skromniejsze i ograniczają się tylko do profilowanych obramień i karbowanych wstążek u góry.

Ołtarz Matki Boskiej Piaskowej w kościele karmelitów

Ołtarz ten (il. 399) nie ma osobnego opracowania, wzmiankowany jest jedynie na marginesie kilku artykułów i innych prac. Kwestia wykonawcy ołtarza nie budzi kontrowersji. Według źródeł, był nim Mateusz Szeps⁴¹. Podstawowe pytanie dotyczy projektanta oraz precyzyjnego określenia charakteru stylowego tego dzieła. Władysław Włodarczyk w 1960 r. określa ołtarz piaskowy jako „klasycystyczny, kolumnowy z figurami aniołów podtrzymujących koronę nad obrazem Matki Boskiej”⁴². W swym późniejszym o kilka lat artykule autor dodał, że jest to jedyny w Krakowie przykład ołtarza neoklasycznego, którego projekt wykonał przypuszczalnie Dominik Merlini. Zdaniem Włodarczyka, „za Merlinim przemawia sposób ustawienia kolumn parami na wspólnym wysokim cokole ozdobionym emblematami, na tle pilastrów przerwanych na wysokości trzech czwartych dodatkowym belkowaniem, na którym wspiera się łuk”. Według autora ornamentyka ołtarza jest już klasycystyczna, natomiast figury na przyczółku „przypominają jeszcze afektownymi pozami kończące się wtedy rokoko”⁴³. Natomiast Piotrowski uważa za bezpodstawne przypisywanie projektu ołtarza Merliniemu twierdząc, że jego autorem jest architekt i malarz królewski Antoni Smuglewicz (1740–1810)⁴⁴. Opinię tę podziela Michał Rożek⁴⁵ oraz Rafał Róg⁴⁶.

Znajdujący się obecnie w kaplicy piaskowej ołtarz (il. 399) jest zapewne trzecim wybudowanym na tym miejscu. Pierwotny ołtarz został zniszczony w czasie „potopu” szwedzkiego. Nie wiadomo, jak ołtarz ten wyglądał, nie jest też znana dokładna ikonografia ołtarza, który został zastąpiony w trakcie odnawiania kaplicy w latach 1681–1682⁴⁷. Z notatek wydatków jednak wynika, że obecny ołtarz nawiązuje do swego poprzednika, w którym również miały się znajdować dwa drewniane anioły i korona wieńcząca cudowny wizerunek Maryi. W 1785 r. rozpoczęto wznoszenie

nowego ołtarza, którego fundatorem był biskup krakowski Kajetan Sołtyk. W archiwum klasztorным zachowały się umowy z jego wykonawcami: snycerzem Mateuszem Szepsem oraz stolarzem Łagowskim. Według kontraktu podpisanego 8 czerwca 1785 r. z Mateuszem Szepsem, „maistrem sztuki snecerskiej”, w którym zobowiązał się wystawić ołtarz „stolarskiej y snecerskiej roboty [...] podług abrysu podanego”⁴⁸. Tekst umowy wymienia prace, które ma wykonać rzeźbiarz. Są to: „kwiat w antyk robiony”, figura Boga Ojca w wyższej kondygnacji, „osoby miłość i litość okazujące z dwiema figurkami”, kapitele, herby fundatora oraz dwa anioły podtrzymujące koronę. Dalsza część kontraktu ostrzega, „że ieżeliby figury podług abrysu nie miały w sobie doskonałej proporcji, y podług reguł natury zrobione nie były, które do snecerskiej sztuki wiedzieć należy, więc wspomnianemu P. Maistrowi Szepsowi oddane będą”. Niestety, nie zachował się kontrakt ze stolarzem, jednak na podstawie zapisów w *Księdze przychodów i rozchodów* wiadomo, że przy pracach w kaplicy czynny był wówczas stolarz Łagowski, zapewne Krzysztof, który zmarł dopiero w 1792 r.⁴⁹ Stąd też można przypuszczać, że struktura ołtarza została wykonana przez niego.

13 sierpnia 1785 r. podpisano umowę z Janem Chacholskim i Wojciechem Chudzikiewiczem „maistrami góry marmurowej”, którzy mieli wykonać marmurowe antependium w „kolorze brudnosiwym”⁵⁰. Natomiast w umowie datowanej na 20 stycznia 1786 r. złotnik Marcin Lekszycki podjął się wykonania srebrnych ram oraz korony i figury Ducha Świętego mających zdobić wizerunek Maryi⁵¹. Następna umowa została zawarta 20 marca 1786 r. z malarzem Szymonem Orlickim, który miał ołtarz w kaplicy Maryi Panny „podług podanego abrysu częścią wyłocić, złotem przednim, częścią odmalować kolorem porfirowym”⁵². Niedługo potem, 8 sierpnia 1786 r., ten sam malarz zobowiązał się „podług próby podanej malować i złocić dwa chórki w kaplicy [...] Item ambonę podług koloru chórków wymalować”⁵³. Tak więc proces powstania ołtarza można zamknąć w latach 1785–1786. Zachowane źródła archiwalne nie wymieniają niestety osoby projektanta ołtarza, wiadomo tylko, że istniał szczegółowy projekt uwzględniający także kolorystykę całego dzieła. Ołtarz był kilkakrotnie odnawiany w XIX i XX w., co wpłynęło znacząco na jego kształt i kolorystykę⁵⁴.

⁴¹ Aneks 54.

⁴² Włodarczyk 1960: 114.

⁴³ *Idem* 1968: 142, przyp. 77.

⁴⁴ Piotrowski 1983: 112.

⁴⁵ Rożek 1990: 18; *idem* 1993: 495.

⁴⁶ Róg 1997: 34.

⁴⁷ Piotrowski 1983: 109, przyp. 40.

⁴⁸ Aneks 54.

⁴⁹ 1763–1852. *Księga braci zmarłych Szkaplerza Świętego*, archiwum karmelitów w Krakowie, sygn. AKKr 798/242: 17.

⁵⁰ Aneks 54.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Piotrowski 1983: 113–116. Zmiany kolorystyki ołtarza i dzie-

Ołtarz Matki Boskiej Piaskowej umieszczony jest na północnej ścianie kaplicy i tworzy rozbudowaną oprawę cudownego wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Ma strukturę architektoniczną, środkową część ołtarza zajmuje arkada otwarta na ścianę z wizerunkiem Matki Boskiej Piaskowej, flankowana przez pary szeroko rozstawionych kolumn ustawionych na wysokich, wysuniętych do przodu postumentach i dźwigających wyłamane ponad nimi belkowanie z odcinkami przerwanego przyczółka. Nad częścią środkową pomiędzy odcinkami przyczółka znajduje się zwieńczenie w formie leżącego prostokąta zamkniętego łukiem odcinkowym. Pole arkady ponad wizerunkiem Maryi wypełnia gloria promienista z Duchem Świętym w postaci gołębicę pośrodku. Po bokach obrazu ustawione są figury aniołów (il. 400) niemal naturalnych rozmiarów, które podtrzymują koronę wieńczącą święty wizerunek. Na odcinkach przyczółka umieszczone są siedzące figury kobiece wyobrażające Miłość (po lewej) i Litość (po prawej). Prostokąt w zwieńczeniu wypełnia przedstawienie błogosławiącego Boga Ojca w półpostaci wynurzającego się z obłoków. Postumenty kolumn zdobią płyciny z panopliami i herbem biskupa Sołtyka. Formy ołtarza są monumentalne i klarowne. Architektura zdecydowanie dominuje nad elementami rzeźbiarskimi, które są jej podporządkowane i zamknięte w wyznaczonych przez nią ramach. Struktura ołtarza przejawia dążenie do klasycznej harmonii i prostoty.

Nie zachował się niestety projekt ołtarza piaskowego, jednak porównanie go z projektem Sierakowskiego dla kościoła norbertanek potwierdza przypuszczenie, że to właśnie Sebastian Sierakowski jest autorem jego „abrysu” (il. 395–il. 399). W obu przypadkach ma się do czynienia ze swego rodzaju „wariacjami” na temat schematu łuku triumfalnego. Szerokie pole środkowe wypełnia duża arkada zamknięta łukiem półkolistym. Po jej bokach ustawione są pary potężnych kolumn stojących na wspólnym cokole. W ich tle, na dwóch trzecich wysokości biegnie wyraźnie zaznaczony gzyms. Kolumny podtrzymują pełne belkowanie wyłamujące się ponad nimi. Fryz jest gładki, zaś gzyms w dolnej partii ząbkowany. Identyczne w kształcie i dekoracji są mensy. Zbliżone motywy występują także w prostokątnych płycinach.

Włodarczyk słusznie zauważył, że ornamentyka ołtarza jest już klasycystyczna, natomiast figury na przyczółku „przypominają jeszcze afektownymi pozami kończące się wtedy rokoko”⁵⁵. Rzeźba figuralna prezentuje także zupełnie odmienne tendencje stylowe niż architektura. O ile struktura ołtarza przejawia dążenie do klasycznej harmonii i prostoty, o tyle rzeź-

ba tkwi jeszcze w tendencjach rokokowych. Polichromowane figury aniołów ustawione są antytetycznie po obu stronach obrazu. Wysmukłe ciała przechyłone są w silnym kontrapoście, a głowy odchylone do tyłu. Nagie ciała spowite są bujną materią otaczającą biodra i opadającą niemal do kostek odsłaniając jedną nogę. Silnie pofałdowane draperie nie zakrywają kształtów postaci, lecz wydobywają je podkreślając ruch. Fałdy są dość gęsto i ostro cięte, utworzone jakby z nieco sztywnej materii. Ciała aniołów (il. 400) charakteryzują się wyraźną muskulaturą, a także typowo kobiecą budową o wąskiej talii i stosunkowo szerokich biodrach. Potężne skrzydła aniołów mają finezyjne kształty i uwidocznioną strukturę piór. Małe głowy osadzone są na grubych szyjach. Owalne twarze otaczone są kosmykami włosów, które nad uszami układają się w półokrągłe pukle. Policzki są pełne, a brody wystające. Pomiedzy drobnymi ustami a brodą tworzy się charakterystyczne zagłębienie. Nos łączy się bezpośrednio z niskim czołem i znacznie poszerza u podstawy. Niewielkie oczy mają wyraźnie zaznaczone powieki, z których górna tworzy łagodny zarys leżącej litery S opadając na zewnątrz. Brwi zataczają delikatne łuki.

Prace Mateusza Szepsa dla katedry wawelskiej

W katedrze wawelskiej znajduje się kolejny przykład współpracy Mateusza Szepsa i Sebastiana Sierakowskiego. W 1777 r. na sesji Kapituły z 13 maja podjęto decyzję o budowie nowych organów mniejszych w prezbiterium nad stallami. Realizację zamierzenia powierzono prefektowi muzyki katedralnej ks. Józefowi Gorzeńskiemu⁵⁶. Sierakowski wykonał projekt organów nad stallami w prezbiterium katedry oraz kierował przebiegiem prac. Źródła wymieniają nazwiska zaledwie dwóch artystów zatrudnionych przy zdobieniu organów – malarza Walentego Janowskiego, który wykonał złocenie i polichromię oraz snycerza Szeybsa, któremu w 1778 r. zapłacono 432 floreny „za robotę około organów”⁵⁷. Prace przy organach nad stallami prowadzono jeszcze w 1778 r., jednak w 1784 r. Kapituła podjęła ostateczną decyzję o budowie nowych organów na chórze zachodnim⁵⁸.

Z Mateuszem Szepsem należy przypuszczalnie wiązać kilka postaci z ambitu katedry wawelskiej, m.in. figurę nieokreślonego świętego przechowywaną w Muzeum UJ (il. 401). Mimo złego stanu zachowania

je jego konserwacji zostały szczegółowo omówione w dokumentacji historycznej: Dettloff A. 2008.

⁵⁵ Włodarczyk 1968: 142.

⁵⁶ Przybylski 1973: 123; Lepiarczyk, Przybyszewski 1991: 27; Przybyszewski 1993: 197, nr 419.

⁵⁷ Idem: 210, nr 453.

⁵⁸ Lepiarczyk, Przybyszewski 1991: 27; Przybyszewski 1993: 227, nr 494.

wania rzeźby, widać dość ostro cięte, proste i długie fałdy szat. Spodnie warstwy ubrań przylegają do ciała, odsłaniając szyje i górne partie klatki piersiowej z charakterystycznymi dołeczkami wzdłuż linii mostka. Włosy układają się w pukle, zaś brody obu postaci rozchodzą się na dwie części. Policzki są nieco zapadnięte, a kości policzkowe wystające. Oczy są niewielkie, okrągłe, o opadających zewnętrznych kącikach, łuki brwiowe wyraźnie zaznaczone, usta dość drobne. Omówiony zespół cech czterech rzeźb zbliża je do znanych i potwierdzonych archiwalnie prac Mateusza Szepsa, szczególnie figur ewangelistów w ołtarzu Niepokalanego Poczęcia w kościele krakowskich bernardynów (il. 392–393).

Szeps jest także autorem tabernakulum w ołtarzu głównym w kościele paulinów na Skałce, które przez autorów *Katalogu zabytków* określone jest jako barokowo-klasycystyczne i datowane na ok. 1800 r.⁵⁹ Jednak na podstawie źródeł zachowanych w archiwum skałecznym wiadomo, że tabernakulum jak i ornament pod obraz Michała Archaniola w ołtarzu głównym wykonał w 1780 r. Mateusz Szeps⁶⁰. Prace te zrealizował więc wkrótce po wykonaniu dekoracji w prezbiterium kościoła norbertanek.

Pierwszą zapłatę za pracę dla paulinów otrzymał 15 lipca, ostatnią 26 sierpnia 1780 r. We wrześniu tabernakulum zostało wyzłocone przez Walentego Janowskiego. Także we wrześniu tego roku Szeps wykonał rocaill'owy postument pod obraz patrona kościoła. Natomiast w sierpniu 1781 r. zapłacono mu za odnowienie ornamentów przy ołtarzu Najświętszej Panny Marii.

Tabernakulum ma strukturę architektoniczną, a jońskie kolumnienki ujmują pole środkowe otoczone paludamentem związanym po bokach ozdobnymi sznurkami i tworzącym baldachim nad tronem eucharystycznym. Całość wieńczy ażurowa korona z krzyżem. Płyciny postumentu pod tabernakulum zdobi klasycystyczna dekoracja w formie podwiązanych w dwóch miejscach sznurków zakończonych kutasikami. Na wolutach ujmujących po bokach tabernakulum także umieszczone są klasycystyczne wazoniki. Natomiast postument pod obrazem św. Jana Chrzciciela zarówno wykroje jak i ornamenty ma typowo rokokowe utworzone z rocaill'ów i wyginanych gałązek przypominających długie trawy.

Niedatowaną, choć potwierdzoną źródłowo pracę Szepsa były sztukaterie w kościele św. Szczepana. Na podstawie zachowanego zeznania sądowego wiadomo, że Mateusz Szeps wykonał szereg prac przy ołtarzu głównym w tej świątyni⁶¹. Niestety, jak wiadomo, kościół ten został zburzony w 1802 r. i nie jest zna-

na żadna dokumentacja ikonograficzna przekazująca wygląd jego wnętrza. Także brak dostatecznych źródeł pisanych nie pozwala zrekonstruować poszczególnych elementów wyposażenia. Wspomniane nie-datowane zeznanie sądowe wskazuje, że prace w kościele przeprowadzone zostały z inicjatywy księdza Rydułskiego, który przekazał Szepsowi projekt nowego ołtarza. Rzeźbiarz jednak nie otrzymał zapłaty za wykonane prace, które najwyraźniej nie odpowiadały księdzu, skoro wkrótce potem zdecydował się na zmianę koncepcji i nową realizację zleconą zupełnie innemu wykonawcy. Mateusz Szeps powołując się na zeznania świadka udowadnia swoje racje, przy okazji wymieniając niektóre wykonane przez siebie elementy. Z zeznania wynika, że Szeps „sztukaterią osób do większej części w wielkim ołtarzu wyrobił”, glorię, „ramy do obrazu y tablaturę pod obraz doskonale zrobił y na swym mieyscu ustawił”, a także „moyzaykę gipsową w oknach ołtarza wielkiego y innych mniejszych doskonale zrobił”. Prace Szepsa nie przetrwały jednak długo, zostały zniszczone lub przerebione według nowego projektu księdza Rydułskiego. Z dokumentu nie wynika jasno, czy Szeps wykonał ołtarz główny od podstaw, czy też wprowadził zmiany do istniejącej struktury. Bardziej prawdopodobna jest ta druga wersja, gdyż tekst dokumentu wymienia określone prace związane tylko z elementami rzeźbiarskimi ołtarza głównego. Rzeźbiarz ten miał wykonać także „mozaiki gipsowe”, czyli zapewne marmoryzacje w „oknach ołtarza wielkiego” oraz „innych mniejszych”. Bardzo niewiele wiadomo na temat zmian, jakie zaszły w kościele św. Szczepana w XVIII w. Znacznie więcej wiadomo na temat przebudowy kościoła w drugiej połowie XVII w. Inicjator tej przebudowy – kanclerz wielki koronny Stefan Koryciński, dał dokładne wytyczne co do jej zakresu w 1657 r. W odniesieniu do ołtarza zapisał: „Ołtarz wielki żeby był jak naypiękniejszy, poważną proporcją, kapitele i osoby złociste, a słupy i inne sztuki na kształt porfiru i innych kamieni, jako ze mną mówił JP. Zacherla. Obraz żeby był wielki poważny, krucyfiks jako na zamku, a na wierzchu mniejszy obraz, na którym Ś. Szczepana kamienowanie. Posągi jeśli będą jakie, niech będzie Ś. Szczepan, Ś. Mikołay, Ś. Barbara i Ś. Petronella. Wielki zaś chór, także jako naypiękniey restaurować, stare filary z niego wywalić, a nowe we dwa rzędy dać jak naykształtniejsze i sklepienie. Ołtarze między niemi”⁶². Najdokładniejszy opis kościoła powstał w związku z wizytacją biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego w 1748 r.⁶³ Dowiedzieć się z niego można, że kościół oświetlało sześć okien umieszczonych w ścianach bocznych kościoła i trzy

⁵⁹ KZSP, t. 4, cz. 5, 2, 1994: 8.

⁶⁰ Aneks 55.

⁶¹ Aneks 56.

⁶² Hoszowski 1862: 393–395.

⁶³ *Wizytacja bkp. A.S. Załuskiego z 1748 r.*, Archiwum Kurii Metropolitalnej Krakowskiej, sygn. AV 28: 23–52.

nad ołtarzem głównym. W tęczy kościoła znajdował się rzeźbiony wizerunek Chrystusa na krzyżu, a przy ścianach rzeźby dwunastu Apostołów. Dokument ten podaje, że niektóre z nich były uszkodzone. Od południa była drewniana ambona. Ołtarz główny poprzedzały trzy drewniane stopnie. W ołtarzu znajdowała się rzeźbiona figura Chrystusa Ukrzyżowanego, powyżej zaś obraz przedstawiający św. Szczepana, patrona kościoła. W nawach świątyni stało jeszcze dziewięć ołtarzy bocznych: Najświętszej Marii Panny, św. Urszuli, Zdjęcia z Krzyża, św. Anny, Niepokalanego Poczęcia NMP, św. Mikołaja, św. Jadwigi, św. Marii Magdaleny i św. Stefana. Zmiany wprowadzone za czasów księdza Rydułskiego i wykonane przez Mateusza Szepsa miały raczej charakter restauratorski i nie wprowadziły istotnych zmian w wyglądzie świątyni. Nowymi elementami były zapewne tylko dekoracje ołtarza głównego – figury świętych, gloria i rama obrazu. Jednak już w 1785 roku odnotowano, że kościół upada ze starości, a w 1797 r. władze austriackie postanowiły o przeniesieniu parafii z zaniedbanego budynku kościoła św. Szczepana do oo. karmelitów na Piasku. Wkrótce też przeniesiono wszystkie relikwie i najcenniejsze rzeczy do świątyni karmelitów i zburzono zniszczony kościół⁶⁴. Tak więc zakres i charakter prac przeprowadzonych przez Mateusza Szepsa pozostanie ze względu na brak dostatecznych danych archiwalnych oraz przede wszystkim brak materiału zabytkowego – niewyjaśniony.

Na podstawie analizy porównawczej można z twórczością Szepsa łączyć dwa ołtarze w kościele Bożego Ciała, ustawione przy pierwszej od zachodniego wejścia parze filarów. Są po lewej ołtarz św. Antoniego i po prawej ołtarz Trójcy Świętej. Dekorację figuralną tych ołtarzy tworzą cztery duże figury aniołów (il. 402) ustawionych na tle filarów, oraz cztery małe aniołki w zwieńczeniach. Ornamenty utworzone są z późnych, uproszczonych rocaille'ów, których kształt może wskazywać, iż dekoracja rzeźbiarska ołtarzy powstała dopiero w latach 80. XVIII w. Figury aniołów wykonane są z drewna, szaty i skrzydła mają złożone, a ciała pokryte naturalistyczną polichromią. Ustawione są w lekkim kontrapoście, a ręce mają rozłożone na boki. Ubrane są w obfite suknie opadające z ramion. Fałdy szat są dość duże i masywne, na zgięciach zarysowane wyraźnym konturem. Krańce szat u dołu są ostro ukośnie ścięte, ukazując pełny, niewybrany blok drewna – tę niedoskonałość już kilkakrotnie można było dostrzec w rzeźbach Szepsa. Obnażone górne partie ciał są masywne i pulchne. Grube szyje równe są szerokości głowy. Nalane twarze zwężają się na wysokości czoła. Policzki są pełne, a brody okrągłe i wystające. Nosi aniołów są wąskie i małe, a usta drobne. Niewielkie oczy osadzone są blisko sie-

bie, a nad nimi unoszą się łagodne brwi nakreślone na niskim czole. Twarz otaczają pukle włosów, które szerokimi łukami ujmują uszy – jak wiadomo, jest to jeden z ulubionych motywów stosowanych przez Szepsa.

Niepotwierdzoną archiwalnie, choć niemal pewną pracą Mateusza Szepsa są dekoracje rzeźbiarskie ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja w Krakowie (il. 403–404). W literaturze przedmiotu za Julianem Pagaczewskim przyjęło się datować ołtarz na lata 1754–1762 – czas prepozytury ks. Wilkoszowskiego – fundatora zabytku⁶⁵. Potwierdza to napis wyryty na cokole ołtarza: M. ANTONII FRANCISCI / de WILKOSZOWICE WILKOSZOWSKI SARIUS / HUIUS TOTIUS ALTARIS FUNDATORIS / MEMENTOTE AD MISSAE SACRIFICIUM / ANIMAE.

Z inwentarzy zachowanych w archiwum parafialnym wynika jednak, iż ołtarz jest dwufazowy. Świadczyć może o tym opis księdza Karola Marxona z 1783 r., w którym jest następujący tekst: „W tym kościele jest Ołtarz Wielki z marmuru czarnego przez ś.p. WJXa Wilkoszowskiego bez najmniejszej ozdoby i proporcji postawiony, a prze teraźniejszego proboszcza [...] zreformowany i zregulowany rzeźbą, osobami czterech doktorów kościoła greckiego SS. Bazylego, Grzegorza Nazyańskiego, Jana Damascena, Jana Chryzostoma i przy należytnym ornamentem wyłożony”⁶⁶. Wynika z niego jasno, że za czasów Wilkoszowskiego wykonano jedynie strukturę architektoniczną ołtarza bez dekoracji rzeźbiarskich. Figury Ojców Kościoła i inne dekoracje ornamentalne powstały dopiero za czasów ks. Marksona przed rokiem 1783. Na wtórny charakter dekoracji rzeźbiarskich wskazuje także swoiste uniezależnienie rzeźb od struktury architektonicznej ołtarza. Figury i ornamenty są „dodane” do ołtarza i nie są z nim do końca zintegrowane. Dwie figury ustawione bezpośrednio na ołtarzu przesunięte są nieco w stosunku do osi postumentów, na których się znajdują. Pozostałe dwie figury stoją na tle ścian prezbiterium na drewnianych wspornikach. Charakter stylowy tych rzeźb oraz czas wykonania wskazują na Mateusza Szepsa. Zwłaszcza porównanie ich z ewangelistami w kościele bernardynów (il. 392–393) jednoznacznie wskazuje na rękę tego samego rzeźbiarza. Bardzo podobne są proste, dość sztywne fałdy szat, twardo i ukośnie podcinane u dołu. Figury mają bardzo charakterystyczne dla tego twórcy, opisane już wyżej fizjonomie, podzielone na pół brody oraz odstające pukle przy uszach.

Z bardzo podobną sytuacją ma się do czynienia w ołtarzu głównym w kościele Narodzenia św. Jana

⁶⁴ Rożek 1974: 223.

⁶⁵ Pagaczewski 1899: 60.

⁶⁶ *Inwentarz kościoła św. Mikołaja własnoręczny przez X. Karola Marxona pisany z roku 1783*: 1. Archiwum parafii św. Mikołaja.



406. Prandocin, kościół parafialny. Rzeźba św. Wojciecha w ołtarzu głównym, wyk. M. Szeps (atryb.)



407. Poznań, Rynek Starego Miasta. Fontanna „Porwanie Prozerpiny”, wyk. A. Schöps

Chrzcziciela w Prandocinie. Tutaj do ołtarza głównego z około 1630 r. dodano w drugiej połowie XVIII w. dwie figury – św. Stanisława (il. 405) i św. Wojciecha (il. 406), ustawione w narożnikach prezbiterium. Bardzo przypominają one figury z ołtarza głównego w kościele św. Mikołaja (il. 403–404) i również można je uznać za prace Mateusza Szepsa.

Analiza twórczości

Udokumentowany okres działalności Mateusza Szepsa w Krakowie zamyka się w latach 1766–1786. Z przedstawionej panoramy jego twórczości wynika, że rzeźbiarz ten pracował w różnym materiale – kamieniu (figury przed kościołem bernardynów), stiuku (kościół św. Szczepana, kościół norbertanek) oraz drewnie (kaplica Piaskowa, kościół bernardynów, kościół św. Mikołaja). Najczęściej stosowanym two-

rywem było drewno i ze snycerką chyba radził sobie najlepiej. Stiuk sprawiał mu duże trudności, co najlepiej chyba widać w dwóch płaskorzeźbach z historią św. Jana w kościele norbertanek (il. 398). Postacie są bardzo masywne, mają ciężkie proporcje, rażące błędy w oddaniu anatomii ludzkiego ciała (np. żołnierz trzymający głowę św. Jana). Brak w tych płaskorzeźbach jakiegokolwiek zaznaczenia przestrzeni i głębi, w zasadzie istnieje tylko jeden plan. Nie najlepsze musiały być także sztukaterie w kościele św. Szczepana, skoro tak szybko zdecydowano się na ich usunięcie. Znacznie lepiej prezentuje się rzeźba w drewnie, na podstawie której można prześledzić ewolucję stylu artysty. Figury ewangelistów w kościele bernardynów (il. 392–393) są masywne i statyczne, mają blaszane, ostro cięte szaty. Z kolei późniejsze o 10 lat anioły w kaplicy Piaskowej (il. 400) charakteryzuje rokokowa gracia tanecznych póz. Proporcje ciał są bardziej uwymuskłone, głowy bardzo małe. Szeps zachowuje

w nich charakterystyczne dla własnej manieri zrównanie szerokości szyi i twarzy. Ręce są długie i grube. Podobnymi cechami charakteryzują się figury aniołów w kościele Bożego Ciała (il. 402), choć jest to praca późna i słaba. W figurach Szeps wyraźnie zaznaczył budowę klatki piersiowej i żebra, które widoczne są już od nasady szyi.

W repertuarze stosowanych przez Mateusza Szepsa motywów ornamentalnych rokoka przeplata się z klasycyzmem. Doboru ornamentów nie należy jednak łączyć z inwencją rzeźbiarza, a raczej z konkretnym zleceniodawcą lub projektantem, którym dla Szepsa, jak już wiadomo, był wielokrotnie ks. Sebastian Sierakowski. Ornamentyka klasycystyczna została mu więc narzucona z góry, w rzeźbie figuralnej wierny pozostał rokoku.

Na tym etapie rozważań warto też zastanowić się nad kwestią wspomnianej już zależności Mateusza Szepsa od Augustyna Schöpsa. Pierwszym potwierdzonym źródłowo dziełem Augustyna Schöpsa jest fontanna „Porwanie Prozerpiny” na rynku poznańskim (il. 407; 1758–1766). Nic nie wiadomo na temat jego wcześniejszej twórczości i drogi artystycznej. Zapewne w okresie tym rzeźbiarz uczył się zawodu, odbywał wędrowną artystyczną i niewątpliwie posiadał jakiś znaczący dorobek artystyczny, skoro Rada Miejska Poznania zdecydowała się powierzyć mu realizację tak prestiżowego zamówienia, jak fontanna w centrum miasta.

Podczas swej wieloletniej działalności na terenie Wielkopolski i Poznania Schöps zrealizował wiele zleceń, wśród których można wymienić rzeźby z balustrady ołtarza głównego w kościele pobernardyńskim w Grodzisku Wielkopolskim (lata 50.), zespół sześciu ołtarzy bocznych w kościele klasztorным cysterek w Obrze (1762–1764), rzeźby ogrodowe w pałacu w Rogalinie (1768–1777), ołtarz główny w katedrze poznańskiej (1777–1783, usunięty w 1947 r. podczas regotyfikacji katedry), ołtarz główny w kościele bernardynów w Poznaniu (ukończony w 1779 r.), dekoracje wnętrza kościoła parafialnego w Wolsztynie (1780–1787), dekoracja rzeźbiarska kościoła Wszystkich Świętych (dawny kościół protestancki Świętego Krzyża) w Poznaniu z lat 1777–1786, część dekoracji pałacu Działyńskich i odwachu na rynku w Poznaniu. Augustyn Schöps pracował w różnych materiałach – stiuku, drewnie i kamieniu. Swoje figury pokrywał polichromią lub znacznie częściej pozostawiał białe. Postacie ustawione są w dość silnym kontrapoście, czasem spiralnie skręcone o odchylonych do tyłu głowach. Szaty częściowo przylegają do ciała miękko się układając i podkreślając kształty postaci, częściowo zaś są dekoracyjnie skłębione i uformowane w szerokie płaszczyzny przecinane dość płaskimi, ostro załamującymi się fałdami. Twarze mają wyraź-



408. Poznań, kościół św. Antoniego. Rzeźba św. Sebastiana w ołtarzu św. św. Rocha i Benona, wyk. A. Schöps

nie zaznaczone kości policzkowe, duże nosy łączą się z czołem, oczy mają migdałowy wykrój. Włosy nad uszami często ułożone są w miękkie pukle i podobnie jak brody i zarost modelowane są wyraźnymi pasmami i kosmykami. Styl rzeźbiarski Schöpsa od rokowego zmierzał w późnych dziełach ku tendencjom klasycyzującym, co najwyraźniej jest widoczne w pochodzącym z lat 80. wystroju kościoła Wszystkich Świętych w Poznaniu.

Spośród dzieł Mateusza Szepsa najbliższe stylowi prezentowanemu przez poznańskiego rzeźbiarza są anioły w kaplicy Piaskowej (il. 400). Wyraźnie wskazują one na zależności warsztatowe pomiędzy rzeźbiarzami. Wystarczy porównać figurę św. Sebastiana z kościoła św. Antoniego w Poznaniu (il. 408; 1755) wykonaną przez Augustyna Schöpsa, z figurami aniołów dłuta krakowskiego mistrza, żeby zauważyć szereg zbliżonych cech – taneczne przegięcie ciała, uwyśmuklone proporcje, bardzo małe głowy, gruba szyja



409. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz w nawie południowej

i ręce, okrągłe pukle otaczające uszy. Porównanie tych figur pozwala przypuszczać, że na pewnym etapie swojej drogi artystycznej w Poznaniu Mateusz Szeps zetknął się z Augustynem Schöpsem. W podobnym kierunku, wspólnym dla całej plastyki europejskiej tego czasu, zmierzała także rzeźba obu artystów.

Nurtem w sztuce, z którym można połączyć twórczość Mateusza Szepsa, jest tzw. *Zopfstil* – kierunek nie do końca zdefiniowany i sporny⁶⁷. Terminem tym określa się sztukę w Niemczech i cesarskiej Austrii (łącznie z Czechami i Węgrami), a niekiedy Francji Ludwika XVI, między rokokiem i klasycyzmem w latach 1760–1780/1790. W XX w. tę ironiczną nazwę⁶⁸ zastępowano określeniami opisowymi, np. *Rokoko-klassizismus*, „późnobarokowyklasycyzm”, „styl przejściowy między rokokiem i klasycyzmem”. Początkowo termin ten odnoszono głównie do ornamentyki, ale stopniowo rozszerzono także na architekturę i sztuki plastyczne oraz rzemiosło artystyczne.

Rzeźbę *Zopfstilu* charakteryzuje rezygnacja z patosu, mimiki i gesty figur stają się bardziej powściągliwe. Cechuje ją frontalizm i coraz większe uzależnienie od architektury. Relief staje się bardziej płaski

i rezygnuje z iluzjonistycznego ukazywania głębi na rzecz kompozycji jednoplanej. Ornamentyka za pośrednictwem renesansu przejmie motywy antyczne, ale także formy manieryzmu. Najchętniej stosowane formy to: rollwerk, girlandy laurowe, rozety, cekiny, gałązki palmowe i medaliony. Powszechna jest redukcja i tektonizacja ornamentu. W architekturze ornamentyka dodawana jest oszczędnie w formie płaskich dekoracji stiukowych.

Przedstawiona krótka charakterystyka *Zopfstilu* pozwala dostrzec szereg podobieństw między twórczością Mateusza Szepsa a opisanymi powyżej tendencjami w sztuce europejskiej tego czasu. Rzeźba Mateusza Szepsa z jednej strony bardzo mocno tkwi w rokoku, z drugiej strony łatwo poddaje się nowym klasycystycznym tendencjom. Z pełnym przekonaniem można jego twórczość uznać za typową dla fazy przejściowej, określonej w sztuce europejskiej mianem *Zopfstilu*.

INNE DZIEŁA NURTU BAROKOWO-KLASYCYSTYCZNEGO

Poza wspólną twórczością Sierakowskiego i Szepsa, przykładów tego przejściowego nurtu w rzeźbie krakowskiej jest jeszcze kilka.

W kościele św. Marka w nawie południowej znajduje się ołtarz (il. 409), datowany w katalogu zabytków na drugą połowę XVIII w.⁶⁹ Wykonany jest ze stiuku, skomponowany z włączonym w zwieńczenie oknem. Składa się z dwóch kondygnacji – szerszej dolnej i górnej w formie edykuli wypełnionej prostokątnym, zamkniętym odcinkowo oknem. Dolna kondygnacja podzielona jest na trzy pola półkolumnami ustawionymi na tle pilastrów. Pilastry także zamykają części boczne. Podpory utrzymane są w skromnym porządku tokańskim. Podtrzymują pełne belkowanie z wystającym gzymsiem. Wieńcząca edykula ma szerokość części środkowej i swym odcinkowym zamknięciem dopasowuje się do kształtu arkady, w której znajduje się ołtarz. W wolnych przestrzeniach po bokach edykuli umieszczone są dekoracyjne wazony na postumentach. Ornamentyka ołtarza jest bardzo skromna, prezentująca typowy zestaw dekoracji klasycystycznych – podwiązane symetrycznie chusty nad obrazem, pojedyncze motywy roślinne w partii gzymsu oraz kartusz z palmętą i gałązką w zwieńczeniu.

Bardzo ciekawe przykłady przejściowego stylu zachowały się także w kościele Mariackim. Są to dwa prospekty organowe – rokokowy z lat 1781–1782, umieszczony przed ołtarzem wielkim oraz klasycystyczny z roku 1800 na chórze zachodnim (il. 78). Ich twórcą był Ignacy Ziernicki – jeden z doskonałych

⁶⁷ *Lexikon der Kunst* 1978, t. 5: 735–736.

⁶⁸ Termin wywodzi się od modnych wówczas peruk z warkoczem (niem. *Zopf*) i w XIX w. w języku potocznym oznaczał zacofanie.

⁶⁹ KZSP 1978, t. 4, cz. 3, 2: 38.

i bardziej znanych specjalistów w tej dziedzinie nie tylko w Krakowie, ale i całej Małopolsce⁷⁰. W 1785 r. powierzono mu także budowę nowych organów w katedrze wawelskiej. W 1781 r. Ziernicki podpisał umowę, na mocy której zobowiązał się wystawić „nowy i we wszystkim doskonały pozytyw do kościoła”⁷¹. Prospekt pozytywu miał mieć „strukturę nową, modną, z rzeźbą snycerską”. W ten sposób rozumiano zapewne wklęsło-wypukłe zarysy oraz dekorację rokokową. Aldona Sudacka widzi w tym projekcie daleko idące podobieństwa do projektu organów z kościoła św. Floriana na Kleparzu, zarówno co do formy, jak i warsztatu snycerskiego⁷². Ewa Smulikowska stwierdza, że forma architektoniczna obu projektów może być oparta na rycinie augsburskiej z roku 1750⁷³. Podczas regotycyzacji kościoła Mariackiego w 1889 r. barokowe chóry w prezbiterium zostały zburzone, a rok później rokokowy pozytyw umieszczono w głębi wnęki okiennej na neogotyckim ganku. Dwa projekty organowe Ziernickiego z kościoła Mariackiego dzieli 20 lat. Różnią się też znacznie stylem. Ziernicki od form w pełni rokokowych przechodzi do klasycyzmu. Za dzieło pośrednie na tej drodze można by uznać prospekt wawelski z 1785 r.

Organy na chórze zachodnim zostały zbudowane w 1800 r. (il. 78). Dokładną historię ich powstania i dzieje konserwacji przedstawia A. Sudacka⁷⁴. Jak wiadomo z wcześniejszych rozdziałów pracy, w 1801 r. podpisano umowę ze „sławetnym panem Ignacym Korneckim magistrem cechu snycerskiego” na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej tego chóru⁷⁵. Snycerz zobowiązał się wyrzeźbić „6 geniuszów z instrumentami muzycznymi tudzież od dołu 5 festonów z kwiatów z liśćmi”. Dekoracja miała zostać zrobiona „podług abrysu podanego” i „wybranego deseni”. W dekoracji projektu mariackiego zapewne za sprawą zleceńodawcy i autora projektu doszło do zmiany repertuaru form na klasycystyczne, co widać zwłaszcza w ornamentyce. Jednak ruchliwe figury aniołów nadal mają wiele wspólnego z zamierającym już rokokiem (il. 79).

W duchu klasycyzmu zbudowano jedynie wielki pomnik nagrobny Kajetana Sołtyka w kaplicy Świętokrzyskiej (il. 410). Kontrakt na wykonanie nagrobka z 26 września 1789 r., opublikowany został przez Tadeusza Mańkowskiego⁷⁶. Podpisał go ksiądz Se-

bastian Sierakowski jako „pełnomocny plenipotent J.K. Mości Gór marmurowych”⁷⁷. Ukończenie pomnika nastąpiło rok później, bowiem dopiero z października 1790 r. pochodzi notatka zachowana w archiwum kapitulnym, w której Stanisław Sołtyk zwraca się do kapituły z prośbą o zgodę na ustawienie pomnika swego krewnego w kaplicy świętokrzyskiej⁷⁸. W starszej literaturze autorstwo nagrobka łączono z Merlinim i Aignerem. Dzięki sumiennej analizie źródeł, stylu i ikonografii nagrobka przeprowadzonych przez J. Daranowską-Lukaszewską, projekt nagrobka można wiarygodnie połączyć z Sebastianem Sierakowskim. Za wykonawcę projektu Daranowska uznaje „niezidentyfikowanego sztukatora czy sztukatorów początkujących w tej dziedzinie”⁷⁹. J. Lepiarczyk i B. Przybyszewski charakteryzują nagrobek jako klasycystyczny, „ale o ogólnym układzie jeszcze barokowym”⁸⁰. Porównują go do nagrobka kardynała Lorenzo Imperiali w kościele S. Agostino w Rzymie z około 1673–1680 autorstwa Domenica Guidi. Także Daranowska zgadza się z tym porównaniem, choć stwierdza, że kompozycja nagrobka Sołtyka bliższa jest rycinie przedstawiającej pomnik kardynała Imperiali zamieszczonej w dziełku Paula Heinekena, *Lucidum prospectivae speculum*, wydanym w Augsburgu w 1727 r., które było w posiadaniu ks. Sierakowskiego⁸¹.

Ocena wartości artystycznych nagrobka jest raczej negatywna. Ogromny pomnik przerasta wnętrze gotyckiej kaplicy. Schodkowa, zamknięta w trójkącie kompozycja w żaden sposób nie dostosowuje się do gotyckiej architektury. Pomnik formalnie należy do klasycyzmu, co przejawia się przede wszystkim w symetrycznej, wyważonej kompozycji, użytym repertuarze ornamentów oraz stylu rzeźb figuralnych. Jednak obok dominującego klasycyzmu, czytelne są reminiscencje barokowe. Są one w pełni uzasadnione w dziele, w którym wykorzystano barokowy pierwowzór. Typowe dla baroku poruszenie charakteryzuje także figury Famy i Chronosa ustawione po bokach sarkofagu. Daranowska-Lukaszewska podkreśla, że ideowo nagrobek ten wybiega zdecydowanie naprzód, zbliżając się do romantyzmu⁸².

Spośród klasycystycznych projektów Sierakowskiego na uwagę zasługuje jeszcze jeden (il. 411), który miał przypuszczalnie wpływ na kształt nieistniejących tablic z kropielnicami w kościele krakowskich dominikanów (il. 412). Projekt ten został przedstawiony w wersji kolorowej i jako jedyny, do-

⁷⁰ Gołos 1972: 291, 319–320, 510.

⁷¹ Archiwum parafii Mariackiej, *Akta kościelne*, Vol. 2, Fasc. 10: *Muzyka kościelna*, karta 42.

⁷² Sudacka 1994: 69.

⁷³ Smulikowska 1989: 69 oraz il. 133.

⁷⁴ Sudacka 1994: 70–71.

⁷⁵ Archiwum parafii Mariackiej, *Akta kościelne*, Vol. 2, Fasc. 10, karta 54.

⁷⁶ Mańkowski 1934: 41–45.

⁷⁷ Daranowska-Lukaszewska 1992: 94, przyp. 57.

⁷⁸ Eadem: 89, przyp. 28.

⁷⁹ Eadem: 90.

⁸⁰ Lepiarczyk, Przybyszewski 1991: 30.

⁸¹ Daranowska-Lukaszewska 1992: 91, przyp. 51.

⁸² Eadem: 94–95.

kładnie opisany⁸³, niestety bez informacji, do jakiego kościoła był przeznaczony. Z tekstu można jednak się domyślić, że był to ołtarz w kościele jezuickim, ze względu na wezwanie św. Stanisława Kostki oraz wizerunek Hostii wśród ornamentów. Ołtarz ma formę edikuli – dwa kanelowane pilastry podtrzymują trójkątny przyczółek. Kapitele pilastrów mają formę kwadratów wypełnionych rozetkami. Pole środkowe zajmuje rama ozdobiona ornamentami w kształcie stojącego prostokąta. Pod nią znajduje się płycina (leżący prostokąt) wypełniona skrzyżowanymi gałązkami. Przed nią ustawiony jest krzyż na postumencie. Narysowana po lewej stronie wydłużona płycina wypełniona jest dekoracją groteskową, w którą wpleciony jest medalion z Hostią. Projekt tego ołtarza został wykorzystany do innych realizacji. Jedną z nich jest nagrobek Pawła Karola i Barbary Sanguszków w kościele parafialnym w Lubartowie z 1793 r., którego projekt wykonał Sebastian Sierakowski, co znajduje potwierdzenie w jego korespondencji z fundatorami⁸⁴. Drugą realizacją wykorzystującą ten schemat są wspomniane dwie nieistniejące tablaty w kościele dominikanów w Krakowie, znane z obrazu Stachowicza (il. 412). Zachowują one schemat edikuli, nie mają jednak charakterystycznych pilastrów z rozetkami. Powtarzają natomiast splecione gałązki w dolnej partii, natomiast obrazy w medalionach otoczone są dekoracją podobną do motywów na stallach w kościele norbertanek w Krakowie. Autorstwo tablat nie jest potwierdzone archiwalnie, jednak analiza porównawcza pozwala uznać za ich twórcę Sebastiana Sierakowskiego. Projekt ten i jego znane zrealizowane warianty doskonale wpisują się w klasycystyczną fazę twórczości Sierakowskiego.

RZEŹBIARZ MARCIN WRÓBLEWSKI

Prześciowy styl, a zarazem rzeźbę okresu upadku ośrodka krakowskiego, prezentował rzeźbiarz Marcin Wróblewski, o życiu którego właściwie nic nie wiadomo. Znany jest z kilku potwierdzonych archiwalnie prac z lat 80. XVIII w. W 1781 r. wraz ze stolarzem Janem Puchalskim wykonał tabernakulum w ołtarzu głównym w kościele norbertanek na Zwierzyń-



413. Kraków, kościół klarysek św. Andrzeja. Rzeźba aniolka w zwieńczeniu ołtarza

cu (nie istniejące)⁸⁵. W 1785 r. zrealizował dekoracje snycerskie w zakrystii kościoła paulinów na Skałce, gdzie w umowie zaznaczono, że ornamenty mają być „antycznym sposobem”⁸⁶. Rzeźbiarz ten wykonywał także jakieś prace przy ołtarzu św. Barbary na Skałce w roku 1788⁸⁷. Jego udokumentowane realizacje zachowały się także w kościele św. Andrzeja. Są to ołtarze boczne: bł. Salomei, św. Franciszka i Niepokalanego Poczęcia NMP, które w katalogu zabytków określone są jako późnobarokowe z pierwszej połowy XVIII w.⁸⁸ W archiwum ss. klarysek zachował się komplet umów do tych ołtarzy⁸⁹. W kwietniu 1788 r. podpisano umowę z Krzysztofem Łagowskim „magistrem sztuki stolarskiej” umowę na wykonanie dwóch ołtarzyków pobocznych „według danego abrysu”. W sierpniu tego roku zawarto z nim drugi kontrakt na wystawienie ołtarza św. Klary. Jednocześnie podpisano także dwie umowy z „Panem Marcinem Wró-

⁸³ „Ten ołtarz rad bym mieć stolarską robotą podług tey miary. Łokci iest na tey ćwiartce, co drzwi, podług którego trzeba pilnować miary. Robota nie trudna. / Ściana gdzie wielki ołtarz koło którego na ścianie arabeski w kolorach iak oznaczono. Na medalionach z jedney strony, kielich z hostyą, z drugiey chlebów 6, starozakonne. Ołtarz sam ma bydx w tey architekturze iak wyrysowano, kolorem albo brzoskwiniowym z terewerdy z [...], albo białym kiaro-skuro. Pod obrazem, w polu błękitnym dać trzeba lilie białe związane fontaziem koloru lila jako znak niewinności S. Stanisława Kostki”.

⁸⁴ Betlej 1999: 64–65.

⁸⁵ Aneks 57.

⁸⁶ Aneks 57.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ KZSP 1979, t. 4, cz. 2: 60.

⁸⁹ Aneks 57.



414. Kraków, kościół norbertanek. Rzeźba Mojżesza w nawie głównej kościoła

blewskim Magistrem Sztuki Snycerskiej” na „glorie, Aniołów, kompartymenta y wszystkie inne sztuki iakie tylko znajduią się w abrysie” do dwóch ołtarzy bocznych, oraz do ołtarza św. Klary „glorie, Aniołów, kompartymenta y wybornie, to iest dwóch aniołków nad kapitele, gloryę y w szrodku niey cyfrę S. Klary, kompartyment y wszystkie inne sztuki iako też y kanny, y na mienie filonki z małą rzeźbą w szrodku iak iest na abrysie”. W sierpniu 1788 r. i maju 1789 podpisano kontrakty z Wojciechem Gutowskim na malowanie i złożenie tych ołtarzy – struktury miały być malowane na kolor perłowy, natomiast rzeźby i ornamenty złożone⁹⁰.

Rzeźby figuralne wymienionych ołtarzy ograniczają się do sześciu aniołków umieszczonych na kapitelach (il. 413). Nie świadczą one zbyt dobrze o zdolnościach plastycznych Wróblewskiego, który nie potrafił pisać i podpisywał się krzyżykiem.

Z twórczością Wróblewskiego można także połączyć dekoracje sztukatorskie nawy kościoła norbertanek. W przeciwieństwie jednak do prezbiterium, nie ma żadnych danych archiwalnych na temat wy-

konawców sztukaterii nawy i czasu ich powstania. Prawdopodobnie powstała ona w drugim etapie prac, w latach 1781–1782. Być może w jej realizacji brali udział ci sami artyści, którzy w tym czasie wykonali tabernakulum i cyborium – Puchalski i Wróblewski.

Bardzo trudno zrekonstruować pierwotny wygląd dekoracji nawy kościoła, bowiem nie ma starszych przekazów, poza opisem inwentarzowym z 1820 r. Zgodnie z zawartymi w nim informacjami inaczej niż obecnie przedstawiało się rozmieszczenie stiukowych posągów. Nad gzymsem, podobnie jak dziś, ustawione były figury aniołów, jednak Anioł Stróż umieszczony był na osi ściany zachodniej, a nie jak obecnie, nad łukiem tęczowym. Posągi Adama i Mojżesza (il. 414) usytuowane były pierwotnie po obu stronach łuku tęczowego poniżej aniołów. Dziś znajdują się w niefortunnym położeniu w narożach ściany zachodniej. Zupełnie inaczej wyglądała dekoracja łuku tęczowego, gdzie oprócz Adama i Mojżesza, umieszczony był pierwotnie krucyfiks wraz z towarzyszącymi mu aniołami. Miejsce zmienił także gryf, który pierwotnie stał u nóg Jakśy jako jego znak herbowy, a dziś towarzyszy postaci św. Augustyna na ścianie zachodniej. Wszystkie posągi były też opatrzone nieistniejącymi dziś podpisami na postumentach, a niektóre miały także atrybuty.

Postaci Adama i Mojżesza oraz figury ośmiu aniołów ustawione są w kontrapoście, mają dość wygięte ciała i wyrazistą gestykulację. Niewątpliwie wszystkie wyszły z warsztatu jednego rzeźbiarza. Reprezentują one podobny typ fizjonomii oraz zbliżony sposób układu i fałdowania szat. W twarzach dominują wydatne, wydłużone nosy, wyraźnie zarysowane brody oraz ekspresyjne, wydrążone w środku oczy pod plastycznymi powiekami. Włosy układają się w drobne, mięsiste pukle, jakby przewiercone pośrodku. Szaty układają się miękko odsłaniając niektóre partie ciała o wyrazistej anatomii. Krawędzie szat są postrzępione, fałdy zaś gęste i drobne. Modelunek rzeźb jest mało precyzyjny, co dodatkowo pogłębiają warstwy białej farby pokrywającej figury, będącej efektem niefachowych renowacji. Rzeźby te są bardzo nieudolne i wskazują na rękę rzeźbiarza nieobeznanego z techniką stiukową. Twórczość Wróblewskiego jest dowodem upadku krakowskiego ośrodka rzeźbiarskiego pod koniec lat 80. XVIII w.

Przejściowy, rokokowo-klasycystyczny styl dostrzec można także w dekoracjach kamienic i pałaców z ostatniej ćwierci XVIII w.⁹¹ Pierwszą w Krakowie modernizację barokowo-klasycystyczną przeprowadzono już w latach 60. XVIII w. w pałacu Pod Baranami⁹². Wygląd fasady pałacu przekazuje rysunek Fran-

⁹¹ Problemem tym zajęła się M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, której praca wciąż pozostaje aktualna: Jarosławiecka-Gąsiorowska 1933.

⁹² Kuś 1978: 95–116; Palarczykowa 1995.

⁹⁰ *Ibidem*.



415. Kraków, pałac w Rynku Głównym 20. Rzeźba Bellony

ciszka Placidiego, przedstawiający procesję kanonizacyjną św. Jana Kantego w 1775 r. Elewacje pałacu, zwłaszcza od ul. św. Anny, zdobiły bogate dekoracje rzeźbiarskie w postaci pełnoplastycznych figur oraz ornamentów. Niestety, w czasie modernizacji pałacu w latach 80. XVIII w. usunięto większość dekoracji.

3. ćwierć XVIII w. w Krakowie była czasem bardzo niepomyślnym dla architektury rezydencjonalnej, której rozkwit nastąpił dopiero w 4. ćwierci wieku. Powstały wtedy dekoracje trzech rezydencji związanych z rodem Wodzickich. Są to: dawny pałac Zbaraskich w Rynku Głównym 20 przebudowany dla Eljasza Wodzickiego w latach 1774–1777, pałac przy ul. św. Jana 11 przekształcony dla Franciszka Wodzickiego w latach 1781–1789, oraz dom przy ul. Kanoniczej 19 przebudowany dla Jana Kantego Wodzickiego w latach 1789–1790. Pałace w Rynku Głównym oraz przy ul. św. Jana przypisywane są Ferdynandowi Naxowi⁹³. Z architektem tym często współpracował rzeźbiarz Sebastian Zeisl, którego Aldona Sudacka uznała „za twórcę rzeźbiarskiej części dekoracji attyki krakowskiej” (mowa o pałacu w Rynku Głównym)⁹⁴. Autorka dostrzega podobieństwo



416. Lublin, kościół dominikanów. Widok na ołtarze w nawie głównej i prezbiterium

między stiukową dekoracją pałacu krakowskiego a dekoracją sali balowej pałacu w Nałęczowie, także łączoną z warsztatem Zeisla.

Dekoracje rzeźbiarskie pałacu Zbaraskich są wykonane ze sztucznego kamienia i zgrupowane przede wszystkim w strefie zwieńczenia, które tworzy balustradowa attyka przerywana trójkątnym przyczółkiem. Attikę zdobi ornament wstęgowy, zaś tympanon wypełnia medalion z siedzącą postacią Fortuny ujęty bogatym festonem, na szczycie umieszczony jest kartusz z herbem Sarykoń i Leliwa oraz siedzące postacie Marsa i Bellony (il. 415), na attyce znajdują się wazony i putta. Postacie charakteryzują się dość masywną budową ciał oraz urozmaiconymi pozami. Szaty kształtowane są finezyjnie, fałdy są cienkie i układają się w dekoracyjne sploty. Podobnie włosy, które otaczają twarze kręconymi puklami. Między narożnikami a przyczółkiem ustawione są wazony wyraźnie w stylu Ludwika XVI. Nowy styl znamionują także podwieszone festony roślinne.

Twórczość Sebastiana Zeisla nie doczekała się dotychczas szczegółowego omówienia. Rzeźbiarz ten należy jednak niewątpliwie do najlepszych artystów pracujących w XVIII w. w Polsce. Jego działalność wiąże się z mecenatem Czartoryskich⁹⁵. Jak przypuszcza Jacek Gajewski, Zeisl został sprowadzony przez Eljasza Hoffmanna w połowie lat 40. XVIII w. do jego puławskiego warsztatu, gdzie wkrótce wyrobił sobie poważną pozycję⁹⁶. W Puławach przebywał przez przynajmniej 25 lat, bowiem akta metrykalne notują go od 1745 do 1769 r. Początkowo określano go „rzeźbiarzem nadwornym”, zaś po śmierci Jana Eljasza (1751) przypadło mu określenie „insignis”

⁹³ Tatarkiewicz 1968: 253.

⁹⁴ Sudacka 1973: 65–66. Rzeźbiarz Stanisław (?) Zeisl jest wymieniony w katalogu zabytków jako współautor fasady pałacu Zbaraskich w Krakowie (Rynek Główny 20): KZSP 2005, t. 4, cz. 10: 76. Pomyłone zostało imię rzeźbiarza, powinno być Sebastian, a nie Stanisław. Informacja ta opiera się na wiadomościach podanych przez Waldemara Komorowskiego w tekście karty ewidencyjnej zabytków architektury i budownictwa,

opracowanej w 1994 r. (wraz z Iwoną Kęder). Komorowski poprzedza tę hipotezę słowem „prawdopodobnie” oraz zaznacza, że autorką atrybucji jest Aldona Sudacka.

⁹⁵ Jaroszewski, Kowalczyk 1959: 216.

⁹⁶ Gajewski 1992: 198.



417. Kraków, pałac przy ul. św. Jana 11. Rzeźby na attyce

– czyli znakomity, wyróżniony, naczelny. W 1769 r. Zeisel opuścił Puławę i przeniósł się do pobliskiego Opola Lubelskiego. Skąd przybył Zeisel? Problem ten w dotychczasowej literaturze nie został rozstrzygnięty. Jaroszewski i Kowalczyk stwierdzają, że „charakterem stylowym swoich dzieł najbardziej zbliżony jest do kręgu sztuki warszawsko-saskiej”⁹⁷. Być może jednak wywodził się z tego samego środowiska, co Hoffmann, czyli zgodnie z przypuszczeniami Gajewskiego, z Wiednia⁹⁸. Jako nadworny rzeźbiarz Czartoryskich wykonał na ich zlecenie rzeźby na kordegardzie pałacu w Warszawie (Krakowskie Przedmieście 15) oraz dekorację sztukatorską jednego z salonów pałacu w Puławach w latach 1765–1766.

Jak się okazuje, twórczość Zeisla często wychodziła poza Puławę. Połączono z nim m.in. zespół rzeźby figuralnej w rokokowych ołtarzach kościoła dominikanów w Lublinie (il. 416)⁹⁹ oraz ołtarze św. Tekli i św. Walentego w kościele pobernardynskim Nawrócenia św. Pawła również w Lublinie¹⁰⁰. Zespół przypisywanych Zeislowi rzeźb prezentuje wszystkie znamienne cechy warsztatu tego twórcy. Wybijają przede wszystkim wyrazisty modelunek głów, zwłaszcza u figur męskich. Autor dąży do zróżnicowania typów w zależności od wieku i rasy. Figury ustawione są zazwyczaj w kontrapoście, w pełnych rokokowego wdzięku postaciach kobiecych ujawnia się dążność do „figura serpentinata”. Szaty miętko modelowane o drobnych fałdach prowadzonych pionowo podkreślają ruch postaci i emocjonalny nastrój. W prezentowanym przez Zeisla stylu widać typowe dla ośrodka wiedeńskiego tego czasu łączenie postdonnerowskiej klasycyzacji z rokokową finezją. Cechy



418. Kraków, detale rzeźbiarskie w pałacu Sierakowskiego przy ul. Kanoniczej

te widoczne są także w jego rzeźbach krakowskich.

Również w dekoracji rzeźbiarskiej fasady pałacu przy ul. św. Jana 11 (il. 417) ma się do czynienia z „pomieszczeniem reminiscencji barokowych z motywami neoklasycyzmu”¹⁰¹. Fasada ozdobiona jest rozetkami, które wypełniają przestrzenie ścian między oknami I i II piętra. Balustradową attykę zdobią wazy, figury oraz umieszczona pośrodku tarcza herbowa. Na osi attykę przerywa prostokątna płycina z płaskorzeźbą przedstawiającą składanie ofiar Diannie. Rzeźby figuralne na tej fasadzie nie mają już tej lekkości i finezji typowej dla dzieł Zeisla. Wydaje się, że dekoracje tego pałacu wykonali twórcy miejscowi według podanych im wzorów.

Ostatnim pałacem związanym z rodziną Wodzickich w Krakowie jest dawny dom kapitulny przy ul. Kanoniczej 19. Dekoracja stiukowa składa się z ulistnionych, skrzyżowanych gałązek oraz festonów z liści laurowych z kwiatami róż. Te motywy należą do bardzo częstego repertuaru form wczesnego krakowskiego klasycyzmu.

Poza Krakowem Wodziczcy mieli jeszcze dwa pałace – w Kościelnikach i Niedźwiedziu, oraz dwór w Rogowie. Prócz hipotezy o działalności Zeisla, nie ma żadnych wiadomości na temat pracujących dla nich rzeźbiarzy. Pewne światło na tę kwestię rzucić może notatka zachowana w Archiwum Państwowym w Krakowie wśród akt cechów krakowskich. Interesująca karta rozpoczyna się tytułem: „Krzywdy zaczę-

⁹⁷ Jaroszewski, Kowalczyk 1959: 216.

⁹⁸ Gajewski 1992: 175–176.

⁹⁹ Laskowska 1957: 165, 166; *Eadem* 1959: 236; Kowalczyk 1961: 303.

¹⁰⁰ Cynka 1974: 36.

¹⁰¹ *Ibidem*: 129.



419. Kraków, pałac przy ul. Floriańskiej 28. Detal rzeźbiarski na fasadzie

go Wojciecha Molkowskiego obywatela tu w Krakowie proffesy syncerskiej zostaiacego przeciwko zacznemu Janowi Gładyszewiczowi niegdyś tey profesyi niby maystrowi w niżej opisanych punktach do rozpaczenia podanych¹⁰². Wynika z niej, że Gładyszewicz zaangażował Wojciecha Molkowskiego „do robienia w Niedźwiedziu sztuk w Pałacu Jaśnie Wiel. Wojewody Krak.” Nie otrzymawszy zapłaty, nie dokończył prac, wrócił do Krakowa, gdzie we własnym mieszkaniu został napadnięty przez Gładyszewicza, Ublakiera i Ignacego – czeladnika od Baranowskiego. Pokrzywdzony Molkowski pozwał ich do sądu próbując dojść własnych praw. Niestety, na dokumencie nie ma żadnej daty, na podstawie której można byłoby określić czas powstania prac w Niedźwiedziu. Są natomiast nazwiska kilku krakowskich rzeźbiarzy pracujących dla Wodzickich: Jan Gładyszewicz, Wojciech Molkowski, Józef Ublaker oraz Jan Barański.

Przed rokiem 1778 (a po 1775) powstał pałac kanonika Wacława Sierakowskiego przy ul. Kanoniczej 12, który według przypuszczeń Komorowskiego, mógł być projektowany przez jego brata Sebastiana¹⁰³. Pierwotnie od ul. Kanoniczej znajdował się portal z atlantami (il. 418), zaś w narożnikach bogata dekoracja rzeźbiarska, którą stanowiły obeliski z maszkaronami i figurami świętych. Z tej bogatej dekoracji zachował się jedynie wspomniany portal, który obecnie eksponowany jest od strony placu św. Marii Magdaleny. W tym miejscu został umieszczony w 1948 r. z zachowanych fragmentów, które jednak nie zostały zestawione poprawnie, bowiem figury atlantów przestawiono¹⁰⁴. Wtórnie zakomponowane jest także zwieńczenie przyczółka. Oryginalne są postacie atlantów – nągich muskularnych mężczyzn przepasanych draperiami i podtrzymujących fragmenty przerwanego przyczółka. Jest to jedyny w Krakowie portal z motywem całopostaciowych atlantów. Wzoru formalnego

mogły mu dostarczyć dwa wcześniejsze portale: przy ul. św. Jana 20 i Kanoniczej 1, które jednak nie mają przedstawień całopostaciowych. M. Kretschmerowa genezę tych portali łączy z kręgiem sztuki austriacko-czeskiej, gdzie tego typu motywy były szeroko stosowane. Poziom wykonania dekoracji rzeźbiarskich interesującego portalu nie jest jednak zbyt wysoki. Krępe figury atlantów charakteryzuje z jednej strony dążenie do realizmu w przedstawianiu anatomii ciała, z drugiej silna jej stylizacja świadcząca o prowincjonalnym wykonawcy. Zaostrzone rysy twarzy postaci, głęboko rzeźbione pukle włosów, twarze przypominające brzydkie, pozbawione życia maski, świadczyć mogą o autorstwie Marcina Wróblewskiego, twórcy podobnych w stylu figur w kościele norbertanek.

Po trzecim rozbiórze Polski nastąpił kolejny kryzys w budownictwie pałacowym w Krakowie. Wiele budynków utraciło swych dotychczasowych właścicieli i zostało dostosowanych do pełnienia nowych funkcji¹⁰⁵. Budownictwo pałacowe ponownie zaczęło się odradzać na przełomie XVIII i XIX w. Ornamentyka rokokowo-klasycystyczna trwała jeszcze bardzo długo, o czym mogą świadczyć np. motywy dekoracyjne na kamienicy Morsztynów przy ul. Floriańskiej 28 (il. 419). Zdobi ją delikatna dekoracja stiukowa z festonów różanych i laurowych w polach wokół okien. Podobne motywy zdobią fasadę kamienicy Szaniawskich (Grodzka 43). Między oknami I i II piętra umieszczone są owalne rozety, zaś ponad oknami I piętra znajdują się festony z kwiatów różanych, natomiast nad II piętrem festony laurowe ozdobione pośrodku kwiatem. Obie dekoracje zostały wykonane po 1796 r.

Inne motywy, pochodzące z końca XVIII w., pojawiają się na fasadzie domu przy ul. Karmelickiej 66 (ok. 1796). Są to duże liście podobne do paproci, zwisające z kapiteli pilastrów oraz gałązki. Ornamenty są dość grube i masywne.

Z przełomu XVIII i XIX w. pochodzi dekoracja domu w Rynku Głównym 16 (il. 420). Fasada ma bardzo bogatą, dość ciężką dekorację stiukową, na którą składają się festony, wieńce i skrzyżowane palmy – motyw bardzo popularny w dekoracji fasad szczególnie w pierwszej połowie XIX w. Pod gzymsiem wieńczącym umieszczone zostało godło domu przedstawiające bóstwa opiekuńcze żeglugi morskiej, wykonane dość topornie i prymitywnie zapewne przez twórców miejscowych.

Podobne rokokowo-klasycystyczne dekoracje zachowały się we wnętrzach niektórych kamienic. W pałacu w Rynku Głównym 20 (1777–1783) gabinet ma ściany do górnego gzymsu wyłożone rzeźbioną białą boazerią w stylu Ludwika XVI. Składają się na nią żłobki wypełnione wałkami, festony z liści i rozetki. Górny gzyms zdobiony jest fryzem z arka-

¹⁰² Aneks 58.

¹⁰³ Komorowski 2003: 61.

¹⁰⁴ Kretschmerowa 1957: 29.

¹⁰⁵ Komorowski 2003: 68.



420. Kraków, pałac przy Rynku Głównym 16. Plaskorzeźby na fasadzie

dek. Na suficie znajduje się plafon, pośrodku którego umieszczona jest rozeta. W jednym z rogów znajduje się biały marmurowy kominek o formach rokokowych. Sąsiedni pokój – jadalnia – ma również ściany częściowo wyłożone boazerią i ozdobione roślinną dekoracją stiukową umieszczoną pod gzymssem. Sufit obiega dookoła jakby pręt, przez który przewija się wstęga zahaczona o duże główki gwoździ. Motyw ten bezpośrednio zapożyczony jest ze sztuki francuskiej. Również tutaj na plafonie umieszczona jest rozeta. Następny pokój – salon – miał pierwotnie dekoracje karmazynowe. Zespół motywów ornamentalnych jest zbliżony, wzbogacony przez owalne rozety, cekiny nawleczone na sznur oraz bardzo bogato zdobioną rozetę na plafonie.

Opisane wnętrza ukazują charakter użytych dekoracji. Pierwotnie miały one jeszcze delikatne złoceń, co jest typowe dla rokokowych, ale także klasycystycznych wnętrz. Projektant tych wnętrz jest nieznan, a Maria Jarosławska-Gąsiorowska zazna-czyła, że w archiwach jest zapisek „o modelach warszawskich”¹⁰⁶. Wspomnianych jest też kilku rzemieślników pracujących przy dekoracjach, m.in. snycerz Jan Baranowski, który miał pracować m.in. przy medalionie i listwach¹⁰⁷.

W 1787 r. ukończono prace przy pałacu Wodzickich przy ul. św. Jana 11¹⁰⁸. Salon i przyległy gabi-

net ozdobione są boazerią i obiciami oraz dekoracją stiukową. Dominują tu te same motywy, choć użyto znacznie więcej złoceń, przez co dekoracja ta sprawia wrażenie znacznie cięższej.

Późniejsza, bo z 1799 r. jest dekoracja wnętrz kamienicy Małachowskich przy Rynku Głównym 30¹⁰⁹. Repertuar motywów w dużej mierze zaczerpnięty jest z ornamentyki renesansowej i manierystycznej. Są tu np. ramy z rzeźbionymi groteskami i cekiny. Niektóre elementy wykonano z brązu, co jest charakterystyczne dla sztuki francuskiej.

Podobne „renesansowe” motywy z końca XVIII w. zachowały się także częściowo w dekoracji salonu pałacu Popielów przy ul. św. Jana 20. Na uwagę zasługuje także dekoracja wnętrz kamienicy Morsztynów przy ul. Floriańskiej 28¹¹⁰. W gabinecie na I piętrze zachowały się seledynowe boazerie z białymi dekoracjami przypominającymi motywy z pałacu Potockich. Dekoracje, w których czytelne są motywy stylu Ludwika XVI zachowały się także w pokojach I piętra kamienicy w Rynku Głównym 22 (datowane na ok. 1770 i 1777–1783)¹¹¹, oraz datowane już na przełom wieków: w salonie na I piętrze w domu przy ul. Sławkowskiej 6¹¹² oraz w kamienicy Szaniawskich przy ul. Grodzkiej 43¹¹³.

¹⁰⁹ *Ibidem*: 173; KZSP 2005, t. 4, cz. 10: 98.

¹¹⁰ Jarosławska-Gąsiorowska 1933: 174–176.

¹¹¹ KZSP 2005, t. 4, cz. 10: 82.

¹¹² KZSP, t. 2, cz. 11.

¹¹³ Jarosławska-Gąsiorowska 1933: 180.

¹⁰⁶ Jarosławska-Gąsiorowska 1933: 171.

¹⁰⁷ *Ibidem*: 172, przyp. 2.

¹⁰⁸ *Ibidem*: 172–173.

Na podstawie dokonanego przeglądu i po omówieniu powyższych dekoracji można wysnuć kilka wniosków. Liczba zbliżonych do siebie stylowo dekoracji stiukowych na fasadach pałaców miejskich i kamienic oraz w ich wnętrzach dowodzi istnienia w Krakowie w tym czasie warsztatów rzeźbiarskich, które wyspecjalizowały się w tego typu dekoracjach. Chociaż istnieją bardzo skąpe źródła archiwalne, można wyszczególnić kilku rzeźbiarzy. Byli to: Jan Gładyszewicz, Wojciech Molkowski, Józef Ublaker oraz Jan Baranowski. Poza nimi przy dekoracjach krakowskich kamienic działali także inni rzeźbiarze sprowadzani z odległych ośrodków, czego przykładem może być prawdopodobna, choć nieudokumentowana działalność Sebastiana Zeisla z Puław.

Jarosławiecka-Gąsiorowska za „oryginalną krakowską właściwość” uważa bogatą dekorację stiukową fasad, której „charakter był niejednokrotnie prawie jedyną oznaką przynależności danej fasady do klasycyzmu”¹¹⁴. Na tę specyfikę zwracał już uwagę W. Łuszczkiewicz, który twierdził, że do końca XVIII w. w Krakowie istnieli naśladowcy Baltasara Fontany, „sztukatorowie”, autorzy płaskorzeźb w pałacu Jabłonowskich (Rynek 20) i Wodzickich¹¹⁵.

Podsumowanie

Nurt barokowo-klasycystyczny zaznaczył się dość wyraźnie w plastyce krakowskiej drugiej połowy XVIII w. Rozpoczął się w latach 70. i w tej pierwszej fazie wiele zawdzięczał twórczości projektowej Sebastiana Sierakowskiego. Zaprojektowane przez niego dwa monumentalne ołtarze – do kościoła norbertanek

na Zwierzyńcu i kaplicy Matki Boskiej Piaskowej, są nielicznymi w Krakowie przykładami klasycystycznych rozwiązań z drugiej połowy XVIII w. Typowe dla sztuki krakowskiej tego czasu jest z jednej strony stosowanie klasycystycznych struktur i ornamentyki, a z drugiej silne zakorzenienie w rokoku w zakresie rzeźby figuralnej. W twórczości Mateusza Szepsa, który wielokrotnie współpracował z księdzem Sierakowskim, klasycyzm łączył się z ciągle żywymi w Krakowie formami rokokowymi, dając swego rodzaju polską wersję Zopfstilu. Podobną do Szepsa manierę prezentowali inni twórcy, działający w Krakowie w ostatniej ćwierci stulecia: Marcin Wróblewski, Wojciech Molkowski, Jan Gładyszewicz, Jan Barański, Ignacy Kornecki. Najdłużej, bo do końca XVIII w. formy barokowo-klasycystyczne przetrwały w dekoracjach pałaców i kamienic, w zdobieniu których korzystano z innych, popularnych wzorów (np. „warszawskie modele”), a także twórczości artystów pochodzących z innych ośrodków (np. Sebastian Zeisel).

Nurt barokowo-klasycystyczny w Krakowie nie wydał dzieł wyjątkowych czy na wysokim poziomie artystycznym. Przypadł on na czas bardzo trudny dla Krakowa, związany z szybko pogarszającą się sytuacją polityczną i społeczno-ekonomiczną, mającą wpływ na zamieranie twórczości artystycznej. Wydaje się, że po roku 1795 środowisko krakowskich rzeźbiarzy właściwie przestało istnieć. Część z nich pracowała jeszcze na prowincji, część udała się do innych, lepiej prosperujących ośrodków, np. Warszawy (Szeps, Gegenbaur mł.). Kraków, który w połowie XVIII w. przeżywał prawdziwy renesans twórczości rzeźbiarskiej, z końcem wieku stał się prawdziwą pustynią w tej dziedzinie.



¹¹⁴ *Ibidem*: 196.

¹¹⁵ Łuszczkiewicz 1896.

IX.

Zjawiska marginalne w rzeźbie krakowskiej tego czasu



W rzeźbie krakowskiej omawianego okresu istniały pewne inne zjawiska, które trudno ująć w ramy któregoś z omówionych nurtów. Miały też charakter raczej marginalny, bez większego wpływu na obraz rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w. Warto jednak zwrócić na nie uwagę, aby pokazać pełną mozaikę zjawisk w rzeźbie ośrodka krakowskiego w tym czasie. Poruszone tutaj zostaną następujące zagadnienia:

1. Twórczość Józefa Ublakera,
2. Przykłady dzieł o proveniencji śląskiej,
3. Rzeźbiarze-zakonnicy.

RZEŹBIARZ JÓZEF UBLAKER

W świetle badań wydaje się, że w Krakowie w drugiej połowie XVIII w. rzeźbiarze pochodzący z terenu Czech należeli do rzadkości. Rzeźbiarzem czeskiego (lub morawskiego) pochodzenia był Wacław Beranek, rzeźbiarz związany z zakonem paulinów¹. Poza licznymi zleceniami dla konwentu paulinów na Jasnej Górze, w Pińczowie i w Beszowej, w 1741 r. stawił się w klasztorze paulinów na Skałce w Krakowie i podpisał kontrakt na wykonanie 15 kamiennych kapiteli korynckich przeznaczonych do dekoracji nawy głównej wznoszonej w tym czasie świątyni². Jednak głównym miejscem działalności Beranka oraz jego warsztatu był Pińczów, w którym osiedlił się w 1733 r. i mieszkał do śmierci w 1767. Jego największą rzeźbiarską realizacją są prace w kościele parafialnym w Młodzawach z około 1745 r.³

¹ Twórczością Beranka zajął się Michał Wardzyński: Wardzyński 2009: 493–527, zwłaszcza 496 i 498.

² *Ibidem*: 512–516. Ostatecznie Beranek wykonał 11 kapiteli, z których we wnętrzu znajduje się 8, los pozostałych nie jest znany.

³ Słownik artystów polskich 1971, t. 1: 134; KZSP 1961, t. 3, z. 9: 47; Rohrschneider 1994: 216; Wardzyński 2009: 494.

W literaturze przedmiotu z Czechami próbowano łączyć takich krakowskich rzeźbiarzy, jak na przykład Wojciech Rojowski czy Antoni Gegenbaur. W świetle najnowszych badań wiadomo, że były to tezy błędne. Wydaje się, że w rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. Czechy nie odgrywały istotnej roli. Jedynym krakowskim rzeźbiarzem tego czasu, którego pochodzenie można związać z Czechami, a nawet z Pragą, był Józef Ublaker, któremu warto poświęcić kilka słów.

Stan badań

W literaturze przedmiotu jest zaledwie kilka wzmianek na temat twórczości snycerza Józefa Ublakera. Jako pierwszy wymienia jego nazwisko Ambroży Grabowski pisząc, że niejaki Ublaker (Grabowski nie podaje imienia) jest autorem aniołków na chórze muzycznym w katedrze⁴. Grabowski stwierdzi ponadto, że Ublaker to: „dawny wysłużony żołnierz pruski z czasów wojny siedmioletniej”. Informację o snycerzu Ublakerze jako o twórcy dekoracji prospektu wawelskiego powtarza J. Prus oraz autorzy wawelskiego *Katalogu zabytków*⁵. Szerszą charakterystykę snycerza Ublakera podejmuje Krzysztof Czyżewski w artykule poświęconym prospektowi organowemu w katedrze⁶. Autor bardzo szczegółowo omawia nieznane dotychczas archiwalia dotyczące budowy nowych organów, wśród nich między innymi kontrakty z poszczególnymi wykonawcami. Wydobywa dwie umowy dotyczące rzeźbiarskiej dekoracji prospektu, które Kapituła zawarła ze snycerzem Józefem Ublakerem. Czyżewski wysuwa przypuszczenie, że krakowski Józef Ublaker może być tożsamy z rzeźbiarzem Jose-

⁴ Grabowski 1909: 175.

⁵ Prus 1975: 101; KZSP 1965, t. 4, cz. 1: 68.

⁶ Czyżewski 1999: 147–170.

phem Ublaką urodzonym w Pradze w 1748 r.⁷ Autor słusznie jednak zauważył, że jeśli wiadomość o udziale Ublakera w wojnie siedmioletniej (1756–1763) podana przez Grabowskiego okazałaby się prawdziwa, to wówczas krakowski Ublaker nie mógłby być praskim Ublaką ze względu na zbyt młody wiek w czasie wojny. W krótkiej charakterystyce rzeźb z prospektu organowego Czyżewski stwierdził, że wszystkie figury reprezentują przeciętny poziom warsztatowy, choć przedstawione są poprawnie, a żywe pozy i gęste, wydatne fałdy szat nadają im charakter barokowy⁸.

Podsumowując powyższe informacje można stwierdzić, że jedynym znanym dziełem rzeźbiarza Józefa Ublakera jest jak na razie dekoracja prospektu organowego w katedrze wawelskiej. Ublaker pozostaje dotychczas jednym z najmniej znanych snycerzy działających w Krakowie w drugiej połowie XVIII w.

Wiadomości biograficzne

Słownik Thiemego i Beckera podaje, że rzeźbiarz Józef Ublaka urodził się w Pradze w 1748 r.⁹ W Czechach w XVIII w. notowanych jest kilku rzeźbiarzy o tym nazwisku, m.in. Ferdynand, który w 1743 r. osiadł w Pradze i prowadził prężnie działający warsztat rzeźbiarski do około 1781 r. Nie jest wykluczone, że Józef był synem Ferdynanda, urodzonym już w Pradze. W archiwach zachowanych do dziś w Pradze kilkakrotnie przewija się nazwisko Józefa Ublakera. Pierwszy znany zapis pochodzi z kościoła Matki Boskiej na Tynie i brzmi następująco: „1773, 31. Maji, sponsi: adolescens Joannes Josephus Ublacker, statuarius magister; virgo: Maria Anna, filia D. Augusti Fritsch, quondam leutenantii legionis de Wolffenbütl”¹⁰. Kolejne zapiski znajdują się u św. Stefana w Pradze. Wszystkie dotyczą narodzin kolejnych dzieci Ublakerów. I tak 17 lutego 1774 r. odbył się chrzest Józefa Tomasza Filipa, syna Jana Ublakera określonego jako „opifex statuarius” i Anny „nata de Fritsch”¹¹.

Z terenu Pragi archiwalnie potwierdzone są zaledwie dwa dzieła Józefa Ublakera. Między rokiem 1770 a 1780 wykonał rzeźbiarską oprawę obrazu św. Antoniego Padewskiego w kościele św. Józefa na Małej Stranie (il. 421)¹². W roku 1779 wystawił nowy ołtarz Serca Jezusowego w kościele elżbietanek (P. Marie



421. Praga, kościół św. Józefa. Rzeźba św. Wojciecha przy ramie obrazu św. Antoniego, wyk. J. Ublaker

Sedmibolestné; il. 422–423)¹³. Nie są znane żadne zapisy archiwalne notujące Józefa Ublakera w Pradze po 1779 r. Natomiast 11 marca 1785 r. Józef Ublaker podpisał w Krakowie kontrakt na wykonanie rzeźbiarskiej dekoracji chóru organowego w katedrze wawelskiej. Prawdopodobnie więc na początku lat 80. rzeźbiarz osiadł w Krakowie. W archiwum państwowym zachował się jeszcze jeden, niedatowany zapis na jego temat. Rzeźbiarz Jan Gładyszewicz z czeladnikiem Ignacym oraz „Ublakierem tu w Krakowie obywatelem” zmówili się i napadli na Wojciecha Molkowskiego, który w rezultacie pozwał ich do sądu. Wszyscy wymienieni byli prawdopodobnie zatrudnieni przy dekoracji pałacu w Niedźwiedziu, gdzie rozpoczęły się ich nieporozumienia¹⁴. Nie wiadomo, kiedy rzeźbiarz zmarł i jakie prace wykonał w Krakowie poza wspomnianymi. Na podstawie analizy porównawczej można z nim łączyć szereg rzeźb w kościele św. Floriana w Krakowie¹⁵.

⁷ *Ibidem*: 161; oraz przyp. 57.

⁸ *Ibidem*: 162.

⁹ *Allgemeines Lexikon* 1939, t. 33: 524.

¹⁰ *Památky archeologické, díl. XXVIII* 1916: 56.

¹¹ *Ibidem*: 253.

¹² *Umelecké památky* 1999: 90.

¹³ *Ibidem*: 142.

¹⁴ Aneks 58.

¹⁵ Apendyks IX.



422. Praga, kościół elżbietanek. Ołtarz Serca Pana Jezusa w chórze zakonnym, wyk. J. Ublaker



423. Praga, kościół elżbietanek. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Serca Pana Jezusa w chórze zakonnym, wyk. J. Ublaker

Panorama twórczości: działalność w Pradze

Obraz św. Antoniego w kościele św. Józefa w Pradze między rokiem 1770 a 1780 otoczony został bogatą rokokową oprawą wykonaną z drewna i złożoną. Po bokach umieszczone są niewielkie figury świętych Wojciecha (il. 421) i Prokopa. Postacie ustawione są w wyraźnym kontrapoście, mają przechylone małe głowy nakryte infułami. Szaty układają się w dość grube plastyczne fałdy. Całość nie prezentuje zbyt wysokiego poziomu wykonania.

Znacznie lepiej prezentują się rzeźby w ołtarzu Serca Pana Jezusa w kościele elżbietanek wykonane w 1779 r. (il. 422). Ołtarz ma formę architektoniczną, silnie rozczłonkowaną. Pastelowe kolory marmoryzacji współgrają ze złoconymi dekoracjami rzeźbiarskimi. Serce Jezusa w glorii w polu środkowym adorują postacie Matki Boskiej Bolesnej i św. Jana (il. 423), figury aniołków z kandelabrami oraz aniołki i główki anielskie w zwieńczeniu. Święci ubrani są w obfite, bardzo plastyczne szaty. Układają się one w liczne, miękko kształtowane fałdy, z których jedne ściśle przylegają do ciała, zwłaszcza w partii nóg, a inne od-

dalają się od niego tworząc dekoracyjne kompozycje. Twarze figur są owalne, usta niewielkie, w półotwarte, nosy długie i dość wąskie. Duże, jakby zapłakane oczy są na wpół przymknięte. Włosy układają się w wyraźne pukle. Ciekawym elementem ołtarza są lustrzane trzony pilastrów, które czynią ołtarz jeszcze bardziej ażurowym.

Praska działalność Józefa Ublakera, znana zaledwie z tych dwóch dzieł, ukazuje rzeźbiarza mocno tkwiącego w tradycji rokoka, niezbyt wybitnego. Trudno stwierdzić, z jakiego powodu rzeźbiarz ten w pewnym momencie zdecydował się opuścić Pragę i osiedlić w Krakowie. Być może powodem było jakieś konkretne zlecenie (np. dekoracja chóru krakowskiej katedry) oraz brak pracy w rodzinnym mieście.

Prace krakowskie

Przypuszczalnie pierwszą krakowską pracą Józefa Ublakera, niestety, niepotwierdzoną archiwalnie, są dwa ołtarze w prezbiterium kościoła św. Floriana na Kleparzu. Powstały zapewne między 1755 r. (po-



424. Kraków, kościół św. Floriana. Ołtarz św. Barbary w prezbiterium, wyk. J. Ublaker



425. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Agnieszki w ołtarzu św. Katarzyny w prezbiterium, wyk. J. Ublaker

zar kościoła) a 1777, kiedy to odnotowano istnienie dwóch ołtarzy po bokach wielkiego ołtarza¹⁶.

Są to ołtarze, a właściwie rozbudowane ramy obrazów: św. Katarzyny od północy i św. Barbary od południa (il. 424). W całości wykonane w drewnie i złożone. Oba mają identyczną strukturę bez mensy. Są jednokondygnacyjne i jednoosiowe o płaskiej ścianie retabulum i niearchitektonicznym zwieńczeniu. Po bokach ołtarzy umieszczone są figury świętych niewiast – Agnieszki (il. 425) i Otylii w ołtarzu św. Katarzyny oraz Apolonii (il. 426) i Tekli w ołtarzu św. Barbary.

Figury świętych charakteryzują dość przysadziste proporcje i masywne ciała. Postacie ustawione są w kontrapoście, rozkładają ręce lub podtrzymują w nich atrybuty. Wszystkie ubrane są w suknie i pokryte płaszczami przewieszonymi przez jedno ramię. Dość obfite szaty nie zacierają budowy ciała. Widoczne pod szatami są obie nogi, a suknie mocno przylegają do kolan. Pomiędzy nogami szaty układają się w długie,

fałujące fałdy. Draperie układają się w ostre krawędzie bądź w wałeczki. Są potraktowane dość płaszczynowo i właściwie tylko w figurze św. Agnieszki tworzą bardziej ekspresyjne zwoje. Głowy osadzone są na grubych, masywnych szyjach. Twarze otaczają włosy tworzące zwoje wokół uszu i opadające na plecy, pośrodku zaś zaczesane są gładko, odkrywając wysokie czoła. Policzki i podbródki są pełne, oczy osadzone blisko siebie, niewielkie i nieco skośne, powieki przymknięte, nosy duże i proste. Drobne usta o wypukłych dolnych wargach są nieco rozchylone.

Autorzy katalogu zabytków ze znakiem zapytania przypisują rzeźby obu ołtarzy Antoniemu Gegenbaurowi¹⁷. Porównanie tych rzeźb z archiwalnie potwierdzonymi dziełami tego rzeźbiarza przeczy jednak tej atrybucji. Omówione rzeźby najbliższe są potwierdzonym archiwalnie praskim dziełom Józefa Ublakera, zwłaszcza figurom z kościoła elżbietanek (il. 422–423). Podobieństwa dotyczą zarówno proporcji figur, fizjonomii, układu szat. Charakterystyczne dla Ublakera są miętko, wałeczkowo formowane

¹⁶ *Regestrum perceptorum ac expensorum Venerabilis capituli ecclesiae collegiatae S. Floriani ab a. 1728 ad 1779*, Archiwum UJ, sygn. Rkpis 185, p. 500.

¹⁷ KZSP 2000, t. 4, cz. 8: 10.



426. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Apolonii w ołtarzu św. Barbary, wyk. J. Ublaker

draperie, które przylegają do nóg, a między nimi układają się w długie fałdy. Typowe są także trochę jakby opuchnięte twarze o blisko osadzonych oczach i półprzymkniętych powiekach.

Jedynym potwierdzonym archiwalnie dziełem Józefa Ublakera w Krakowie jest dekoracja chóru zachodniego w katedrze wawelskiej (il. 427). 11 maja 1784 r. kapituła katedralna podjęła decyzję o budowie nowych organów w chórze zachodnim. Do kierowania tą sprawą zostali wyznaczeni ks. Wacław Sierakowski i ks. Karol Lochman¹⁸. W lutym 1785 r. kanonicy Wacław Sierakowski i Ignacy Wojczyński przedstawili kapitule projekt organów wielkich, któ-



427. Kraków, katedra na Wawelu. Chór organowy, wyk. J. Ublaker

ry został przyjęty i już 9 marca podpisano pierwszą umowę z organmistrzem Ignacym Ziernickim, który zobowiązał się „podług danego abryssu, y punktów niżej opisanych naydokładniejszą, piękną y we wszystkim regularną robotą, y strukturą, tenże organ wystawić” na święto św. Michała Archanioła (29 września) 1786 r.¹⁹ 11 marca 1785 r. zawarto kontrakt ze snyczerem Józefem Ublakerem na wykonanie rzeźb figuralnych do dekoracji prospektu²⁰. Według niego Ublaker zobowiązał się wykonać trzy figury „podług abryssu” – Dawida z harfą, św. Damazego papieża oraz biskupa Marcina Szyszkowskiego, poza tym sześć kapiteł korynckich, dwa festony między pilastrami i herb Kajetana Sołtyka ozdobiony po bokach festonikami, „które na końcu wiązać ma kwiat lub twarz Geniusza”. 2 kwietnia 1785 r. delegaci kapituły podpisali umowę z krakowskim stolarzem Wojciechem Gajewskim „względem balustrady na Chorze marmurowym podług abryssu”. Z pokwitowań odbioru kolejnych rat wynika, że najwcześniej ukończono prace przy balustradzie (ostatnią ratę wypłacono 25 grudnia 1785), prace przy dekoracji rzeźbiarskiej trwały aż do października 1786 r. (ostatnia rata 13 października 1786), natomiast budowa instrumentu przeciągnęła się aż do października 1787 r. 28 listopada 1786 r. kapituła zawarła z Ublakerem drugą umowę, w której zleciła snyczerzowi wykonanie „Gieniusza z Psalterzem przy

¹⁸ Przybylski 1973: 124, nr 30; Lepiarczyk, Przybyszewski 1991: 27; Przybyszewski 1993: 229, nr 498; Czyżewski 1999: 153.

¹⁹ *Ibidem*: 153.

²⁰ Aneks 59.



428. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba bpa Marcina Szyszkowskiego na chórze organowym, wyk. J. Ublaker

Dawidzie z iedney strony, a z drugiey Gwant Paludamentu zpuszczony [...] Pod Gzemsem Herb J.O.Xcia Imci Biskupa Sołtyka, ze wszystkim podług danego Modelu [...] Dwa Gieniusze w proporcji Osob pobocznych na Gzemsach trzymające Insignia każdy swej wyższej Osoby [...] Pod Oknem Adornament iak iest w pierwszym Abrysie [...] Na Balustradzie trzy Grupa Aniołkow [...] po parze nad kazdym Parapetem z Instrumentami Muzycznymi, po rogach zaś po iednym Wazonie [...] Na Parapecie Szrodkowym Laber wielki w Rożą, na pobocznych zas Festoniki Antyczne [...] w Okręgach samey Balustrady Labry wypukłe głęboko rzniete z Wstęgą przez nie wiazaną, a od Sukulu y Gzemu rozyczki²¹. Termin ukończenia prac wyznaczono na 24 czerwca 1787 r. Z dat na pokwitowaniach wynika, że Ublacker znacznie przedłużył termin ukończenia prac przewidziany umową, gdyż ostatnią część wynagrodzenia odebrał dopiero 8 sierpnia 1788 r. Natomiast 6 listopada odebrał jeszcze jedną dodatkową zapłatę, którą wyjaśnia zapiszek pod właściwym tekstem kontraktu: „Ponieważ się więcej pokazało Kapitelow iak było wyrażone w kontrakcie, więc za te ugodził za Złotych 108”. Zna-

na jest także prośba Ublackera wystosowana do kapituły w tejże sprawie z 6 listopada 1788 r.: „Wiadomo J.J.W.W. Panom, że podług przepisu Kontraktowego oddałem w Zupełności robotę Szyncerską na Organ w Kościele Kathedralnym, ale nad Kontrakt musiałem robić Kaptelow dwóch (które nizey #. #. 6 nie mogłbym robić). Że zaś z kontraktu teyże podiętej Roboti czyli to z niepostrzeżenia się, czyli z potrzeby pokrzywdzenie mam znaczne, swoiey to własney przypisuię wini, i tylko z pokorą łaski J.J.W.W. Panów Suplikuię, aby, iezeli nie raczą na melyoracyą kontraktu, to przynajmniey za te dwa kapitele [...] nadgrodzić mi łaskawie się przychylili”. Ostatnią umowę dotyczącą zdobienia chóru podpisano 19 kwietnia 1788 r. z krakowskim malarzem Szymonem Orlickim. Tak więc ostatecznie budowę chóru zachodniego zakończono w 1788 r. Kapela katedralna została przeniesiona na nowy chór, zaś dawne chórki w prezbiterium kazano rozebrać²².

Podsumowując można stwierdzić, że projekt organowy w zachodnim chórze katedry wawelskiej powstał w latach 1785–1788. Autorem wszystkich dekoracji rzeźbiarskich był Józef Ublaker, w niektórych kontraktach zwany Ublaką. Wykonał on figury Dawida, św. Damazego papieża i biskupa Marcina Szyszkowskiego (il. 428), figury aniołów trzymających atrybuty (il. 429), aniołka z psalterzem, aniołki z instrumentami muzycznymi, kapitele pilastrów przy prospekcie oraz wszystkie pozostałe elementy zdobnicze.

Niestety, w późniejszym czasie pewnym zmianom uległa dekoracja rzeźbiarska chóru. Na podstawie przekazów archiwalnych i dziewiętnastowiecznej ikonografii wiadomo, że pierwotnie atrybuty papieża i biskupa trzymały towarzyszące im anioły, zaś u stóp Dawida znajdował się aniołek z psalterzem. Na parapecie chóru umieszczonych było sześć aniołków tworzących trzy pary. Obecnie do aniołków tych dołączony został aniołek z psalterzem i wszystkie siedem figurek rozmieszczono pojedynczo wzdłuż całego parapetu.

Rzeźby te są jedynym potwierdzonym archiwalnie krakowskim dziełem Ublackera, na podstawie którego można poznać jego snycerskie umiejętności oraz stosowane przez niego formy. Postacie mają dość uwyśmuklone proporcje i prawidłowo przedstawioną budowę anatomiczną. Pozy figur ożywione są gestykulacją. Jedynie król Dawid prezentuje pozę statyczną. Bujne szaty św. Damazego i Marcina Szyszkowskiego układają się w liczne, zróżnicowane fałdy. Twarze są wydłużone, nosy wąskie, niewielkie usta oraz bardzo wyraziste oczy z wyłobionymi źrenicami. Włosy układają się w głęboko rzeźbione pukle. W porównaniu z wcześniejszymi pracami, w dekoracji rzeźbiarskiej chóru katedralnego, Ublaker zmienia nieco

²¹ Aneks 59.

²² Przybyszewski 1993: 247, nr 536.



430. Kraków, kościół św. Floriana. Epitafium ks. Józefa Grzegorza Popiołka, wyk. J. Ublaker (atryb.)



431. Kraków, kościół św. Floriana. Epitafium ks. Stanisława Filipowicza, wyk. J. Ublaker (atryb.)

sposób formowania draperii, które stają się bardziej nerwowe, powierzchnie są jakby „pogniecione”, nieco krystaliczne.

Podobny styl dostrzegalny jest w najpóźniejszym krakowskim dziele, które można związać z twórczością Ublakera. Są to cztery rokokowe epitafia znajdujące się na ścianach naw bocznych w kościele św. Floriana: Józefa Grzegorza Popiołka (zm. 1758, ściana południowa; **il. 430**), Antoniego Mikołaja Krzȳnowskiego (zm. 1798, ściana południowa), Kazimierza Franciszka Stęplowskiego (zm. 1772, ściana północna) i Stanisława Filipowicza (zm. 1760, ściana północna; **il. 431**). Wszystkie mają identyczną strukturę, wykonane są z drewna, w partii rzeźbiarskiej złożone. Pośrodku każdego znajduje się prostokątny portret w ornamentalnym obramieniu, na podstawie insygnia Akademii Krakowskiej, a poniżej podwieszona draperia z inskrypcją. Po bokach portretów, na wolutach, umieszczone są personifikacje cnót, zaś w zwieńczeniach figury aniołów.

Epitafia te zostały wykonane zapewne dopiero około roku 1798, na co wskazuje data śmierci Krzȳnowskiego. Zespół rzeźb obejmujący personifikacje cnót i anioły zdradza jeszcze rokokową stylistykę. Personifikacje ukazane zostały w dość dynamicznym poruszeniu, z rozłożonymi rękami, w których niektóre z nich trzymają atrybuty. Fałdy szat ostro załamują się, uwiadczniając jednak budowę ciała. Postacie kobiet mają niewielkie głowy otoczone welonami, rysy twarzy są drobne. Oczy są blisko osadzone, źrenice rzeźbione wgłębnie, u niektórych figur powieki półprzymknięte (**il. 432**). Drobne usta najczęściej nieco rozchylone. Kształt epitafiów i zastosowana w nich bogata rokokowa ornamentyka zbliżona są do oprawy obrazu św. Antoniego, którą Ublaker wykonał w Pradze około 30 lat wcześniej. Zaszły też tutaj pewne zmiany w zakresie formowania draperii – miejsce miękkich wałkowatych zwojów zastąpiły dość ostro formowane, sztywne, czasami przypominające kształty harmonijek.

Analiza twórczości

Jak na razie są to wszystkie znane czeskie i polskie dzieła, które można związać z Józefem Ublakerem. Okres jego krakowskiej twórczości można więc zamknąć w latach 1779 do około 1798. Jest to dość długi czas trzech dziesięcioleci, niestety bardzo słabo udokumentowany. Wiadomo, że pracował także w pałacu Wodzickich w Niedźwiedziu, jednak te prace nie zachowały się i nie są znane żadne przekazy ikonograficzne lub pisemne na ich temat. Można przypuszczać, że brał też udział w dekoracji niektórych kamienic i pałaców miejskich w Krakowie w ostatniej ćwierci XVIII w.

Ublaker przybył do Krakowa jako rzeźbiarz już w pełni ukształtowany, choć jak się okazuje, łatwo poddający się innym wpływom. Nie był rzeźbiarzem wybitnym. Na tle ówczesnej rzeźby praskiej jego twórczość prezentuje się niezbyt korzystnie. Co prawda, znanych jest niewiele czeskich prac, jednak pozwalają one sprecyzować jego styl. Dość przysadziste i masywne figury ustawiał najczęściej w trochę udiwnionym kontrapoście, w którym obie nogi są ugięte – jedna bardziej, a druga mniej. Ściśle przylega do nich draperia, pod którą uwidacznia się budowa kolana. Pomiędzy nogami tworzy się wąska przestrzeń wypełniona długimi, cienkimi fałdami. Szaty są dość bujne, zwłaszcza płaszcze, które otaczają figurę licznymi, trochę „nabrzmiętymi” zwojami. Artysta w sposób bardzo charakterystyczny rzeźbi twarze, które są niewielkie, lecz pełne, trochę „opuchnięte”. Duże, blisko osadzone oczy mają półprzymknięte powieki. Duże, proste nosy sięgają wysoko, łącząc się z gładkim czołem. Niewielkie usta o wypukłych wargach są uchylone. Podbródek i policzki są pełne, a szyje grube. Włosy układają się w miękkie pukle o półkolistym zarysie nad uszami (il. 421–423).

W podobny sposób jak figury praskie można scharakteryzować figury świętych Niewiast w ołtarzach w prezbiterium w kościele św. Floriana. Mimo braku potwierdzenia źródłowego, autorstwo Ublakera wydaje się tutaj niemal pewne (il. 424–426).

Wczesny, „miękki” styl Józefa Ublakera z lat 70. zmieniał się w kolejnym dziesięcioleciu, o czym świadczą jego rzeźby na chórze w katedrze krakowskiej (il. 428–429). Charakteryzują się one zwłaszcza odmiennym sposobem fałdowania draperii. Szaty mimo swej miękkości zostają ozdobione licznymi drobnymi fałdami. Ich powierzchnie stają się przez to bardziej światłocieniowe, ruchliwe, nieco krystaliczne. Widoczne jest to zwłaszcza w figurze św. Damazego i biskupa Marcina Szyszkowskiego. Sposób formowania draperii w figurze króla Dawida dalej przypomina wcześniejszą manierę, w której szaty przylegają do nóg, a pośrodku tworzą długie, proste



432. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba alegorii w epitafium ks. Antoniego Mikołaja Krzanowskiego, wyk. J. Ublaker (atryb.)

fałdy. Coraz bardziej wyraziste stają się fizjonomie. Rzeźbiarz zaczyna żłobić żrenice, przez co twarz staje się bardziej ekspresyjna. Manierę tę obserwować można także w figurach zdobiących zespół epitafiów w kościele św. Floriana. Ta nowa ekspresyjna maniera nie do końca odpowiadała umiejętnościom Ublakera, co widać w bardzo schematycznym traktowaniu niektórych partii szat, czego przykładem jest personifikacja w epitafium Józefa Popiołka (il. 430).

Zmiana manieri wiązała się niewątpliwie z wpływem miejscowego ośrodka krakowskiego, który coraz silniej zaznaczał się w twórczości Józefa Ublakera. Z biegiem czasu coraz silniej zaznaczały się w jego twórczości wpływy „krystalicznej” rzeźby Antoniego Frączkiewicza, którą Ublaker próbował „nakładać” na własną stylistykę, wyniesioną ze środowiska praskiego. Daje to efekty niezbyt wyszukane i jednocześnie pokazuje niezwykle silny wpływ rzeźby Frączkiewicza na plastykę krakowską drugiej połowy XVIII w.

W zakresie dekoracji ornamentalnych Ublaker obficie czerpał z repertuaru form rokokowych, łącząc je z motywami roślinnymi i często powtarzanymi wolutkami. Trudno stwierdzić ze względu na brak

danych archiwalnych, w jakim stopniu był projektantem małej architektury i czy w ogóle miał wpływ w tej kwestii. Jedyne zachowane umowy z Ublakerem dotyczące chóru katedry nie do końca precyzyjnie określają tę kwestię. Wiadomo tylko, że istniały dwa projekty chóru, a Ublaker miał wykonać dekoracje „podług abryssu” i „podług danego Modelu”. Nie można wykluczyć, że projekty i modele były także wykonane przez niego. Podobnie w przypadku zrealizowanych przez niego ołtarzy i epitafiów – zgodnie z ówczesną krakowską praktyką to najczęściej rzeźbiarze posługujący się często rycinami wzornikowymi proponowali kształty struktur, wykonywanych najczęściej przez współpracujących z nimi stolarzy.

Rodowód artystyczny Józefa Ublakera

Józef Ublaker urodził się w Pradze w 1748 r. Prawdopodobnie był synem praskiego rzeźbiarza Ferdynanda Ublakera. Około roku 1779 jako ukształtowany już, trzydziestoletni artysta, przeniósł się do Krakowa, gdzie założył własny warsztat. Najpóźniejsze związane z nim prace zostały wykonane około 1798 r., kiedy rzeźbiarz miał około 50 lat. Nie wiadomo, co działo się z nim później. Z danych archiwalnych wynika, że był obywatelem Krakowa.

W Krakowie jego styl wyniesiony z Pragi uległ pewnym modyfikacjom, poddając się wpływowi bardzo silnego w tym środowisku nurtu frączkiewiczowskiego. Warto jednak zastanowić się nad genezą jego praskiej manieri.

Czwarte dziesięciolecie XVIII w. w rzeźbie praskiej było czasem kształtowania się nowego stylu. Wielcy mistrzowie pierwszej ćwierci stulecia – Ferdinand Maksimilian Brokoff i Mathias Braun umierają w latach 30. (Brokoff 1731, Braun 1738). Prezentowany przez nich dynamiczny i patetyczny styl zaczyna zmieniać się pod wpływem modnego w tym czasie rokoka. Synowie i uczniowie praskich mistrzów, często po doświadczeniach zagranicznych podróży czeladniczych, wzbogacają tradycyjną formę o plastyczny i malarski modelunek, liryczną delikatność i dekoracyjność²³. Struktury ołtarzowe tracą wyraz monumentalnej architektury, a ornament staje się ich bardzo istotną częścią. Praga nadal pozostaje najważniejszym ośrodkiem rzeźbiarskim w Czechach, choć nie będzie już tu działać osobowość tej miary, co Brokoff lub Braun. Plastyka praska tego czasu będzie zdominowana przez szereg miejscowych mniejszych warsztatów, obok których pracować będzie wielu artystów przyjezdnych. W artystycznej geografii Czech drugiej ćwierci XVIII w. coraz większą rolę zaczyna



433. Uhřetín, kościół parafialny. Rzeźba „Ofiara Abrahama” w ołtarzu głównym, wyk. F. Ublaker

odgrywać prowincja, która nie wykazuje właściwie żadnego opóźnienia w stosunku do Pragi. Główną osobowością środowiska praskiego począwszy od lat 40. staje się Ignacy Franciszek Platzer (1717–1787)²⁴, jeden z najważniejszych spadkobierców Donnera. Obok niego działa Peter Prachner (1744–1807), u którego wyraźne są wpływy plastyki Wiednia²⁵. Mniej istotną rolę odgrywa Ferdynand Ublaker (1722–po 1781). Rzeźbiarz ten pochodził z zachodnich Czech. Mimo iż osiadł w Pradze, jego dzieła znane są tylko z prowincji. W dekoracji kościoła w Pařtíkách z lat 1749–1750 na szeroką skalę stosuje już ornament rokokowy, a proporcje figur są wydłużone. Z kolei w rzeźbach głównego ołtarza w Uhřetín (1752; il. 433) w typach i proporcjach widoczna jest klasycyzacja, tłumiona przez wyostrozony rzeźbiarski modelunek. Figury okryte są bogatymi draperiami, które nabierają masywności w miarę oddalania się od ciał. Głowy i twarze są bardzo wyraziste, a oczy mają głęboko rzeźbione żrenice. Czescy badacze stwierdzili, że jego dzieło jest przykładem zmiany wielkiego barokowego stylu w rokoko, a następnie klasycyzm²⁶.

²⁴ Skořepová 1957.

²⁵ Blažiček 1989: 732.

²⁶ Nová encyklopedie 1995, t. 2: 876.

²³ Blažiček 1989: 711.

Dla rzeźby czeskiej drugiej połowy XVIII w. znamienne staje się to, że prascy rzeźbiarze najczęściej pracują dla prowincji, zaś do niektórych praskich zamówień są sprowadzani artyści z zewnątrz.

Józef Ublaker – rzeźbiarz właściwie nieznany czeskim badaczom, ale także niewyróżniający się wybitnym talentem – zapewne nie wyrobił sobie znaczącej pozycji w Pradze opanowanej przez dobrze prosperujące klany rzeźbiarskie Platzerów i Prachnerów oraz licznych artystów obcych. Najprawdopodobniej uczył się w warsztacie Ferdynanda i po wykonaniu kilku drobnych zleceń zdecydował się opuścić przed 1780 r. rodzinne miasto. Pojawił się w Krakowie, w którym lata 80. były okresem kryzysu związanego z wymieraniem starszej generacji rzeźbiarzy, a wraz z nimi tendencji rokokowych. Sytuacja wyglądała tutaj zupełnie inaczej niż w Pradze, gdzie jeszcze w tym czasie pracowało wielu dobrej klasy artystów. W Krakowie rzeźbiarzy było zaledwie kilku, ale zamówień było także coraz mniej. Ublaker otrzymał jednak prestiżowe jak na owe czasy zlecenie, mianowicie dekorację chóru w katedrze wawelskiej. Mógł pracować także na prowincji, gdzie nadal powstawało dość dużo wyposażenia kościelnych.

Józef Ublaker, zwłaszcza w swych praskich dziełach, dał się poznać jako naśladowca stylu Ignacego Franciszka Platzera (il. 434). Widać to zwłaszcza w łagodnym, nieco tanecznym ustawieniu postaci, obfitych szatach, które pełnymi, mięsistymi fałdami układają się na ciele ukazując jego budowę lub oddalając się od niego w plastycznych zwojach. Głowy wyciągnięte są do przodu i nieco pochylone, o wyrazistych twarzach i niemal zawsze półprzymkniętych oczach. Wystarczy porównać figury Józefa Ublakera z rzeźbami Platzera z ołtarzy bocznych w kościele św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze z początku lat 60., aby te podobieństwa dostrzec. Różnica poziomu wykonania jest oczywiście bardzo znaczna, jednak niewątpliwie to właśnie twórczość Platzera była dla Ublakera jedną z najważniejszych inspiracji.

Pierwsze dzieła Ublakera w Krakowie – przypuszczalnie figury w ołtarzach w prezbiterium w kościele św. Floriana, także prezentują podobny zestaw form. W późniejszych o około 6 lat rzeźbach na chórze katedry dochodzi już do znacznej zmiany stylu – miękkie, plastyczne fałdy zostają zdominowane przez fałdki drobniejsze i dość ostro cięte. Ta zmiana nastąpiła zapewne pod wpływem miejscowego środowiska, zwłaszcza tradycji frąckiewiczowskiej. Pokazuje także, że Ublaker nie był rzeźbiarzem o w pełni ukształtowanym programie artystycznym. Łatwo poddawał się różnym, dość powierzchownie czerpanym inspiracjom. Do rzeźby krakowskiej w zasadzie nie wniósł nic ze współczesnej plastyki czeskiej, a wręcz odwrotnie – poddał się miejscowej tradycji.



434. Model rzeźby św. Mikołaja, wyk. I.F. Plater

PRZYKŁADY DZIEŁ O PROWENIENCJI ŚLĄSKIEJ

Na terenie ośrodka krakowskiego odnaleźć można także doskonałe przykłady rzeźb o proveniencji śląskiej – pierwszy to nieistniejący ołtarz główny w kościele cystersów w Mogile (il. 34), drugi – ołtarz główny i ambona w kościele benedyktynów w Tyńcu²⁷.

Ołtarz główny z kościoła cystersów powstał po roku 1748, jednak jego projektant i wykonawca nie są znani²⁸. W 1945 r. ołtarz został zdemontowany i przeniesiony do kościoła parafialnego w Falkowie (obecne województwo świętokrzyskie). Dwie rzeźby świętych ze zwieńczenia pozostawiono w Mogile, gdzie znajdują się do dziś w kaplicy przy prezbiterium (il. 435).

²⁷ Problematyką dzieł tyńkieckich zajmuje się obecnie Michał Wardzyński (Wardzyński 2011).

²⁸ Dettloff P. 1998: 63–82.



435. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Rzeźba świętego ze zwieńczenia ołtarza głównego



436. Fałków, kościół parafialny. Plaskorzeźba „Wniebowzięcie Marii”

W Fałkowie wyjęto z ołtarza plaskorzeźbę, która jest eksponowana jako ołtarz boczny (il. 436). Ołtarz główny spłonął w Fałkowie w 1982 r. Zachowały się z niego tylko dwie figury – św. Ambrożego (il. 437) i św. Grzegorza, obecnie włączone w nową strukturę ołtarza w Fałkowie. Na podstawie zachowanego, na szczęście dobrej jakości, zdjęcia archiwalnego można poznać pierwotny wygląd tego ołtarza w Mogile (il. 34). Jego ogromna, sięgająca sklepienia struktura zamykała wschodnią ścianę prezbiterium. Wykonany z drewna miał formę rozbudowanego, architektonicznego retabulum. Na wysokim, podwójnym cokole wznosiły się dwie kondygnacje o falującej linii belkowania, które wspierało się na wolnostojących kolumnach – ośmiu w dolnej i sześciu w górnej kondygnacji. W części środkowej ołtarza umieszczone było płaskorzeźbione, miejscami przechodzące niemal w rzeźbę pełną, przedstawienie Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny – głównej patronki świątyni. Przy kolumnach dolnej kondygnacji ustawione były figury doktorów Kościoła. W polu środkowym górnej kondygnacji znajdowała się pełnoplastyczna figura św. Wacława – drugiego patrona świątyni.

Po bokach towarzyszyli mu ustawieni na tle kolumn święci cysterscy. Rzeźbę figuralną ołtarza dopełniały anioły oraz ornamenty rokokowe.

Ołtarz ten zarówno pod względem struktury architektonicznej, jak i dekoracji rzeźbiarskiej daleki jest od stosowanych w tym czasie w Krakowie schematów. Na obecnym etapie badań nie można jednoznacznie stwierdzić, kto projektował strukturę tego ołtarza i skąd wywodzi się jego geneza. Wydaje się, że należy go zaliczyć do ołtarzy naśladujących ołtarz główny w bazylice jasnogórskiej (il. 164). W zakresie architektury podobieństwo to dotyczy dolnej kondygnacji, w której dominuje sześć potężnych, szeroko rozstawionych kolumn, pomiędzy którymi ustawione były figury świętych. Różnica w usytuowaniu kolumn polega na tym, że na Jasnej Górze kolumny środkowe są wysunięte do przodu, zaś w Mogile cofnięte. Sytuację pozostałych kolumn w ołtarzu paulińskim powtarza natomiast niemal wiernie górna kondygnacja ołtarza z Mogiły. Ołtarz w bazylice jasnogórskiej, jak udowadnia Jakub Sito, został wykonany według projektu Matthiasa Steinla²⁹. Raczej jednak nie należy

²⁹ Sito 2003: 47.



437. Falków, kościół parafialny. Rzeźba św. Ambrożego – zbliżenie

przypisywać temu architektowi (zmarłemu w Wiedniu w 1727 r.) ołtarza z kościoła w Mogile. Prawdopodobnie ołtarz był projektowany w latach 50. lub 60. przez architekta, który doskonale znał projekty Steinla, tradycję kolumnowych retabulów z Dolnego Śląska (np. ołtarz główny w kościele cystersów w Henrykowie) oraz oczywiście ołtarz jasnogórski.

Dekoracje rzeźbiarskie ołtarza mogińskiego nie zostały z pewnością wykonane przez jednego rzeźbiarza. Figury świętych i aniołów w obu kondygnacjach powstały równocześnie ze strukturą ołtarza, natomiast środkowa płaskorzeźba ze sceną Wniebowzięcia Marii (il. 436) została włączona do ołtarza kilkanaście lat później. Styl rzeźb z Mogiły można poznać na podstawie czterech zachowanych do dziś figur (il. 435, il. 437). Wszystkie wykonane są z drewna, pomalowane na białe ze złożonymi elementami, twarze figur w Falkowie mają cielistą karnację, szare włosy i brodę. Proporcje figur są niezmiernie wydłużone – głowa mieści się w wysokości ciała około 20 razy. Bujne szaty prostymi, równoległymi fałdami spływają po ciele, zaznaczając jego ruch i budowę. Fałdy pozornie są płytko cięte – w rzeczywistości tworzą one swego rodzaju plisowania i zakładki, których po-

wierzchnia jest jakby „przyprasowana”. Obie figury z górnej kondygnacji mają bardzo szerokie, zwisające rękawy. Odkryte fragmenty ciała – twarze i ręce – traktowane są bardzo szczegółowo, na dłoniach wyraźnie zaznaczone są żyły, każdy palec wyrzeźbiony osobno, ustawiony trochę inaczej, jeden ze świętych wkłada wskazujący palec między karty trzymanej księgi, zaznaczając nim przed chwilą czytaną stronę. Wydłużone, bardzo wąskie twarze mają zgrabne nosy, migdałowate oczy, wyraźne, trochę ukośne łuki brwiowe i pełne, czasem trochę rozchylone usta. Bardzo precyzyjnie traktowane są włosy i brody – bardzo bujne i rozłożyste, pokryte małymi, spiralnymi loczkami. Figury trzymają wiernie oddane atrybuty – np. karty księgi trzymanej przez św. Grzegorza są jakby oddzielnie rzeźbione, delikatnie pomięte. Wszystkie wymienione tutaj cechy wyraźnie wskazują na dolnośląską proveniencję tych figur, choć trudno wskazać konkretnego rzeźbiarza, który mógłby być ich autorem. Mają one jednak wiele wspólnego ze śląską twórczością Karla Josepha Hiernlego (1693–1748). Rzeźbiarz ten mieszkał w Pradze, natomiast na Dolnym Śląsku wykonał w latach 1728–1731 swoje główne dzieło – wystrój rzeźbiarski kościoła klasztoru benedyktynów w Legnickim Polu (il. 438)³⁰. Zdaniem Konstantego Kalinowskiego, wystrój ten wyróżnia się swym indywidualnym charakterem na tle rzeźby śląskiej pierwszej połowy XVIII w. Hiernle wypracował tutaj swój indywidualny styl – jego postacie są: „Nadmiernie wydłużone, o nieproporcjonalnie małych głowach, ztracają tak typową dla rzeźby praskiej materialność, stabilność i masywność. Zachwiana poza w połączeniu z podkreślającym wertykalizm układem fałdów szat nadaje tym postaciom piętno niematerialności i wizyjności”³¹. Nawiązywał w ten sposób do gotyckiej tradycji świątyni – figury upodabniał do wiązkowych przypór. Miał to być także wynik zetknięcia się ze „śląską manierą barokową” – bardziej duchową i ekspresyjną niż rzeźba praska. Rzeźby w ołtarzu głównym z Mogiły nie należy jednak wiązać bezpośrednio z Hiernlem. Wykonał je zapewne znacznie później rzeźbiarz pochodzący z Dolnego Śląska i silnie ulegający formule wypracowanej przez Hiernlego w Legnickim Polu.

Zupełnie inne cechy stylu dostrzegalne są w scenie Wniebowzięcia Marii z pola środkowego ołtarza (il. 436). Na kompozycję tej płaskorzeźby wpłynęła scena Wniebowzięcia w ołtarzu głównym w bazylice jasnogórskiej (il. 164). Płaskorzeźba mogińska niemal dosłownie powtarza jej układ kompozycyjny. Nawet kształt obramienia jest prawie identyczny. Maryja patrzy w niebo i unosi prawą rękę. Podtrzymują ją dwa rosłe anioły o rozpostartych skrzydłach. Trze-

³⁰ Kalinowski 1986: 146–148.

³¹ *Ibidem*: 147.

ci, który na Jasnej Górze podpira obłoki – postument Marii, w Mogile został zastąpiony niewielkim nagim puttem, które trzyma banderolę z napisem: „REGNAT IN AETERNUM GAUDETE QUIA CUM CHRISTO”. Scenie towarzyszą obłoki i główki anielskie. W scenie z Mogiły widać jednak większą drobiazgowość. Częściowo jest to płaskorzeźba, niemal przechodząca w rzeźbę pełną, częściowo – dotyczy to dolnej partii – obraz malowany na desce. Ma on pewne cechy aktualizacji – Maryja unoszona jest nad grobem, z którego powiewa jeszcze fragment rzeźbionego całunu, a w oddali, po lewej stronie widać fasadę kościoła – zapewne kościoła mogińskiego (trzy kondygnacje z otworami na osi głównej, najwyższa ujęta wolutami). Obecna fasada kościoła cystersów w Mogile powstała dopiero w 1780 r. według projektu Franciszka Moslera z Opawy³². Płaskorzeźba musiałaby więc powstać dopiero po tym roku, co zresztą nie jest wykluczone. Stylowo różni się znacznie od pozostałych rzeźb w ołtarzu. Przede wszystkim jest barwna, co ma w pewien sposób łączyć obie techniki – rzeźbę i malarstwo. Figury mają dość wysmukłe proporcje, choć ich budowa jest mocna i bardzo cielesna. Znajomość anatomii, sposób opracowania odkrytych fragmentów ciała jest doskonały i świadczy o autorze dobrze obeznanym ze sztuką płaskorzeźby. Bujne szaty układają się w liczne, wąskie fałdy, które na krańcach tworzą ozdobną formę z wijących się linii. Dekoracyjność i pełne gracji ruchy pokazują w pełni rokokowy charakter tej rzeźby, choć z drugiej strony dbałość o szczegół, realizm przedstawień i cielesność figur wskazują na śląską proveniencję.

W omawianym czasie drugim przykładem rzeźby o wyraźnie dolnośląskiej proveniencji są ołtarz główny i ambona w kościele benedyktynów w Tyńcu, powstałe ok. 1760 r.³³ Michał Wardzyński na podstawie przekazów źródłowych popartych dogłębną analizą, związał te dzieła z twórczością Franza Josepha Mangoldta³⁴. Te bardzo dobrej klasy rzeźby nie miały jednak większego wpływu na dzieje plastyki krakowskiej. Prezentują one typową dla Mangoldta, wypracowaną trzydzieści lat wcześniej klasycyzującą manierę opartą na wzorach wiedeńsko-morawskich. Tynieckie dzieła tego artysty pozostały w zasadzie bez wpływu na plastykę krakowską tego czasu.

RZEŹBIARZE-ZAKONNICY

Klasztory w XVIII w. z reguły posiadały własne pracownie snycersko-stolarskie. Rzeźbiarze pracujący w zakonach bardzo często należeli do kategorii służ-



438. Legnickie Pole, kościół klasztorny. Rzeźba św. Prokopa, wyk. K.J. Hiernle

by klasztornej lub braci bez święceń, czyli braci-laików. Nierzadko jednak byli zwykłymi zakonnikami³⁵. Oczywiście działali poza cechem i wykonywali zlecenia dla własnego zakonu, choć często współpracowali z rzeźbiarzami cechowymi i świeckimi. Sami najczęściej wykonywali stolarzkę i elementy dekoracyjne, rzadziej rzeźby figuralne.

W Krakowie w drugiej połowie XVIII w. spotykamy kilku rzeźbiarzy-zakonników. Nie prezentowali wysokiego poziomu twórczości, a charakter ich prac bez wahania można określić jako prowincjonalny. Nie było wówczas w mieście rzeźbiarzy-zakonników tej klasy, co Dawid Heel czy Thomas Hutter³⁶. W przypadku tych dwóch ma się do czynienia z rzeźbiarzami świetnie wykształconymi, zgodnie z ówczesnymi regułami i normami. Bracia-rzeźbiarze krakowscy takiej edukacji raczej nie posiadali. Wydaje się, że byli przyuczeni do zawodu w miejscowych warsztatach. Kilku znanych jest z nazwiska i można nieco powiedzieć o ich twórczości.

³² Dettloff P. 1997: 136.

³³ Samek 1970: 231 i 235.

³⁴ Wardzyński 2011: 136–142.

³⁵ Schemper-Sparholz 1992: 327–340.

³⁶ Hutter w zakonie przebywał tylko 9 lat, od 1718 do 1727 r., po czym rozpoczął pracę jako rzeźbiarz świecki. Sito 2001: 20, 22.



439. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz św. królowej Jadwigi



440. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz proroka Eliasza

Z zakonem karmelitów trzewickich na Piasku związany był brat Grzegorz Kaczyrek, wielokrotnie notowany w archiwach klasztornych³⁷. Według źródeł, brat Grzegorz Kaczyrek był autorem rzeźb do kilku ołtarzy bocznych w nawach kościoła – św. Wojciecha Karmelity, św. Elżbiety (il. 439), św. Teresy, św. Jadwigi, św. Reginy i Niepokalanego Poczęcia NMP (il. 440), oraz brał udział w dekoracji ołtarzy w kaplicy Bractwa Szkaplerza Świętego (il. 441). Brat Grzegorz był czynny w zakonie od 1742 r., kiedy w księdze rachunkowej pojawiają się pierwsze zapiski na temat prac snycerskich przez niego wykonywanych, aż do roku 1770, wtedy bowiem zmarł 17 wrze-

śnia³⁸. Przez 28 lat zaopatrywał swój zakon w projekty ołtarzy, budynków, podejmował się prac snycerskich, brał udział we wszystkich przedsięwzięciach artystycznych w tym czasie prowadzonych na terenie kościoła i klasztoru. Jego dzieła nie prezentują zbyt wysokiego poziomu artystycznego, choć należy przypuszczać, że Kaczyrek zetknął się z rzeźbą ośrodka praskiego połowy XVIII w., wiadomo bowiem o jego podróży do Pragi w 1747 r.³⁹ Według archiwaliów brat Grzegorz był także projektantem ołtarzy. Preferował struktury rozbudowane, przede wszystkim dekoracyjne. Jego ołtarze ozdobione są obficie na-

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

³⁷ Aneks 60.

gromadzonymi elementami ornamentalnymi oraz figurami aniołów, aniołków, puttów i główek anielskich. Zestaw ornamentów ograniczył zasadniczo do motywów regencyjnych, wśród których przeważają regencyjne kratki, lambrekiny i kampanulle. Rzeźba figuralna nie przedstawia zbyt wysokiego poziomu artystycznego. Kaczyrek próbował na miarę swych możliwości nadać tworzonym postaciom wrażenie ruchu i wewnętrznych przeżyć oraz urozmaicić ich szaty poprzez obfite i dynamiczne fałdowania. Jest to jednak rzeźba zdecydowanie prowincjonalna. Odnosi się też wrażenie, że artyście chodziło nie tyle o jakość poszczególnych elementów, ile o efekt całości. Najlepsze rzeźby Kaczyrka zachowały się w ołtarzu głównym w kaplicy brackiej (il. 441). Ołtarz ten jest swego rodzaju składanką elementów XVII-, XVIII- i XIX-wiecznych. W roku 1859 wymieniono jego strukturę „po upadnięciu starego przez robactwo stoczonego”, zachowując jednak elementy z poprzedniego, m.in. figury i obraz.

Archiwa karmelitańskie wspominają także brata Leona, któremu płacono m.in. za „abrys” ołtarza św. Szymona Stocka⁴⁰. Według księgi wydatków przy ołtarzach w kościele „robiło dwóch bernardynów B. Jan i B. Salwator”⁴¹.

Z archiwów bernardyńskich wiadomo także, że prace stolarsko-rzeźbiarskie w kościele na Stradomiu często wykonywali zakonnicy. Z nazwiska wymieniony został brat Piotr Binder, który wykonywał struktury stolarskie, współpracując m.in. z Antonim Gegenbaurem⁴².

Z typowym tworem warsztatu zakonnego ma się także do czynienia w przypadku ołtarza w kruchcie kościoła św. Marka (il. 442). Jego struktura została oparta na schemacie ołtarzy bocznych projektowanych przez brata Kaczyrka do kościoła karmelitów. Rzeźby aniołów mają typowy dla twórczości zakonnej, prowincjonalny charakter.

Dwóch braci-rzeźbiarzy miał także krakowski zakon dominikanów. Jednym z nich był Ludwik Mołdawski, który urodził się 7 marca 1741 r. w Kozinie na Wołyniu. Nowicjat odbył w Łucku, gdzie 26 lutego 1758 r. złożył śluby zakonne. Wkrótce potem zmienił filiację i przeniósł się do Krakowa. W archiwach klasztoru krakowskiego jest notowany od 1764 r. jako „sculptor”⁴³. Najważniejszym jego dziełem jest zespół szaf w skarbcu kościelnym. W jego skład wchodzi zarówno szafy, jak i komody o intarsjowanych frontach i bogatych snycerskich dekoracjach. Poza tym wykonał jeszcze dla krakowskich dominikanów ławki



441. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym w kaplicy brackiej

w kaplicy św. Jacka, drzwi z konwentu do studentatu oraz nieistniejące już ławki w nawach kościoła. Brat Ludwik po raz ostatni jest notowany w archiwach klasztornych w roku 1777. Zmarł w Oświęcimiu 22 października 1798 r.⁴⁴

Współcześnie z Mołdawskim w klasztorze dominikanów krakowskich żył i pracował drugi rzeźbiarz zakonny – brat Dalmacy Starchon. Urodził się 8 października 1731 r. w Brnie, z pochodzenia był Ślązakiem lub Czechem. Śluby zakonne złożył w Krakowie 4 października 1759 r. Zajmował się głównie stolarstwem, a jedyną jego pracą są czcionki nut gregoriańskich z 1762 r. W zakonie jednak nie był zbyt długo – po perypetiach związanych z opuszczeniem dominikanów zmarł poza zakonem w 1786 r. na Śląsku. Archiwa wspominają go jako zdolnego rytownika⁴⁵.

Dużo lepiej zapisał się w dziedzinie rzeźby paulin – brat Antoni Rotter, któremu poświęcono odrębny monograficzny artykuł⁴⁶. Urodził się w 1705 r. na Śląsku we wsi Költchen (Kielcyn). Nie wiadomo, gdzie pobierał nauki sztuki rzeźbiarskiej, zaś do zakonu

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*. Hornung podaje, że obaj pochodzili z Bawarii: Hornung 1965: 305.

⁴² Aneks 60.

⁴³ Świętochowski 1980: 93–94.

⁴⁴ *Ibidem*: 103.

⁴⁵ *Ibidem*: 100, przyp. 13.

⁴⁶ Hołubiczko 1991: 273–301.



442. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz w kaplicy bocznej przy wejściu

wstąpił już jako „arcularius virtuosus”. Jego twórczość ograniczała się jednak przede wszystkim do wykonywania sakralnych sprzętów użytkowych, które stały na pograniczu stolarstwa i snycerstwa. Wykonał szereg prac dla kościoła paulinów na Skałce: m.in. ławki intarsjowane, drzwi, krzyż, meble, współpracował też z Wojciechem Rojowskim przy realizacji konfesjonaliów i ambony. Wkład brata Antoniego ograniczał się zapewne do prac stolarskich i, być może, części elementów dekoracyjnych. Poza tym Rotter czynny był w klasztorach paulinów w Częstochowie, Pińczowie, Wieruszowie oraz Starej Wsi. Jego prace są zapóźnione stylistycznie i korzystają przede wszystkim z repertuaru form regencyjnych. Jednak, jak stwierdził monografista, nie są też pozbawione „prowincjonalnego wdzięku”⁴⁷.

W tym samym czasie w konwencie skałecznym działał brat Bartłomiej Formiński (1727–1772), który profesję zakonną złożył w 1763 r. W aktach określany jest jako „sławny stolarz klasztoru częstochowskiego”⁴⁸. Archiwalnie potwierdzona jest tylko jedna jego praca – kapitele do ołtarza głównego w kościele paulinów na Skałce wykonane w 1766 r. Niewątpliwie zakon paulinów posiadał więcej własnych snycerzy i stolarzy, jednak pozostają oni anonimowi.

Zakon krakowskich jezuitów w drugiej połowie stulecia nie mógł już chlubić się tej klasy artystami, co Heel i Hutter. Co prawda działało tu kilku rzeźbiarzy-snycerzy, jednak żaden z nich nie zapisał się szczególnie w dziejach plastyki krakowskiej. Należeli do nich m.in. Grzegorz Wojanowski pochodzący ze Śląska, w Krakowie działający w latach 1750–1751⁴⁹; Jakub Buchowski urodzony na Warmii, w Krakowie czynny na początku lat 60., następnie przeniesiony do Poznania⁵⁰; Jakub Mortek czynny w kościele św. Piotra w latach 1750–1754⁵¹ oraz Wolfgang Wimmer pochodzący z Tyrolu, w Krakowie pracował w latach 1761–1766⁵². Żaden z wymienionych braci zakonnych nie zajmował się jednak rzeźbą figuralną.

Warsztat zakonny miał także wykonać dekorację sztukatorską wnętrza oraz fasady kościoła bonifratrów⁵³. Ma się tu do czynienia z dekoracją rokokową uzupełnioną postaciami i główkami aniołków. Niewątpliwie pracami tymi kierowali jednak rzeźbiarze świeccy, zaś działalność zakonników ograniczała się do prac pomocniczych.

Przykładem dzieła warsztatu zakonnego jest niewątpliwie także konfesja bł. Izajasza Bonera w ko-

ściele augustianów w Krakowie. Konfesję wystawiono z inicjatywy przeora Liberata Wolskiego, ukończono w 1766 r. Wykonana jest z drewna, ma formę czterech kompozytowych kolumn, ustawionych na wysokich cokółkach wokół sarkofagowej mensy, na której umieszczony został relikwiarz. Kolumny podtrzymują odcinki belkowania zwieńczone czterema płomienistymi wazonami. Zdaniem Ryszarda Mączyńskiego, na konfesję bł. Izajasza Bonera oddziaływał bezpośrednio wzór konfesji św. Jana Kantego w kościele św. Anny. Personifikacje fakultetów zostały tu zastąpione czterema zakonnikami w habitach, którzy także podkreślają monastyczną proveniencję błogosławionego. Figury te mają za zadanie nie tyle dźwigać relikwiarz, ile także prezentować go wiernym wyrazistymi gestami rąk⁵⁴. W porównaniu z konfesją św. Jana Kantego wydatnie zmniejszono skalę ołtarza, znacznie go uproszczono i zrealizowano w tańszym materiale. Badacz stwierdził, że płaskorzeźbiona w drewnie gloria bł. Izajasza Bonera – przybranego w strój zakonny, unoszonego w nimbie „obłoków i promieni suto wyzłacanych” – jest słaba w wyrazie artystycznym⁵⁵. Jego zdaniem konfesja stanowi „doskonały przykład, jak łatwo wyżyny sztuki potrafią obrócić w jej karykaturę”⁵⁶. Konfesja prezentuje bardzo niski poziom artystyczny i pozostaje tylko zgodzić się z opinią Mączyńskiego.

Przedstawiony tu przegląd twórczości krakowskich rzeźbiarzy-zakonników pokazuje, że krakowskie klasztory nie miały w drugiej połowie stulecia wykwalifikowanych rzeźbiarzy, którzy mogliby sprostać wszystkim zleceniom artystycznym swego zakonu. Twórcy zakonni zajmowali się przede wszystkim stolarką i rzeźbą ornamentalną. Znacznie rzadziej parali się rzeźbą figuralną, której wykonanie zlecano rzeźbiarzom świeckim – znacznie lepiej wykształconym zawodowo i obeznanym w rzemiośle. Wartość wymienionych tu dzieł nie jest zbyt wysoka i właściwie prace te nie miały żadnego wpływu na główne nurty krakowskiej plastyki tego czasu. Niemniej istnienie tego typu twórczości powinno być zaznaczone w panoramie dziejów plastyki krakowskiej.

⁴⁷ Holubiczko 1991: 301.

⁴⁸ Zbudniewek 1975: 235.

⁴⁹ Poplatek, Paszenda 1972: 96.

⁵⁰ *Ibidem*: 96.

⁵¹ *Ibidem*: 164–165.

⁵² *Ibidem*: 219–220.

⁵³ KZSP 1994, t. 4, cz. 5, 2: 70, 71.

⁵⁴ Mączyński 2003: 133.

⁵⁵ *Ibidem*: 142.

⁵⁶ *Ibidem*: 177.

Zakończenie



W rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. uwidoczniło się wyrażenie wiele nurtów i tendencji. Najważniejsze z nich zostały wyodrębnione i omówione w niniejszej pracy. Oczywiście podjętej tu problematyki nie można wtłoczyć w ściśle wyznaczone granice drugiej połowy stulecia, co sugerować może tytuł. Jak wiadomo, historia sztuki trudno poddaje się ramom czasowym i tylko w wyjątkowych wypadkach można wyznaczyć ściśle granice chronologiczne wydarzeniom artystycznym. Dlatego w kręgu badań znalazły się zjawiska, które zaistniały jeszcze w latach 40. XVIII w. i zarysowały się wyrażenie po śmierci Antoniego Frączkiewicza – jednej z najważniejszych osobowości rzeźby krakowskiej pierwszej połowy XVIII w. – w 1741 r. Konstrukcja książki i sposób ujęcia problemów został w zasadzie narzucony przez zgromadzony materiał. Wstępem do zasadniczych rozważań było nakreślenie sytuacji plastyki krakowskiej w pierwszej połowie XVIII w., wielokrotnie bowiem wpływała ona na późniejsze wydarzenia w tej dziedzinie. Ważne było też zwrócenie uwagi na sytuację Krakowa tego czasu oraz kwestie gospodarczo-społeczne, w niemałym stopniu rzutujące na życie artystyczne. W zakresie rzeźby w Krakowie w drugiej połowie XVIII w. ma się do czynienia z pewnym fenomenem – ogólny upadek miasta w zasadzie był nieodczuwalny w twórczości plastycznej, która zwłaszcza w trzeciej ćwierci wieku przeżywała prawdziwy rozkwit. Późniejsze dzieje miasta, zwłaszcza kolejne rozbiory i rządy Austriaków, przyhamowały rozwój tej dziedziny. Poza tym wszystkie krakowskie kościoły około 1780 r. zostały już kompletnie wyposażone, a brak funduszy uniemożliwił zmiany wystrojów na nowe, zgodne z ówczesnymi trendami. W latach 80. i 90. w Krakowie pracowało coraz mniej rzeźbiarzy, generacja artystów działających w trzeciej ćwierci stulecia wymarła w latach 70. i na początku 80. W Krakowie pozostali ich

nieliczni uczniowie i kontynuatorzy, reprezentujący kolejne, zbarbaryzowane ogniwa stylu.

Dzieje krakowskiej rzeźby nie tylko narzuciły chronologię tej pracy, ale także ustaliły jej granice geograficzne. W omówieniach znalazły się wszystkie zabytki na terenie przede wszystkim Małopolski, które zostały wykonane przez artystów krakowskich lub rzeźbiarzy czasowo pracujących w Krakowie. W tym drugim przypadku pokazano także, jak skomplikowanymi drogami podążali niektórzy rzeźbiarze rozpowszechniając nowe formuły stylowe.

Znaczną część wywodu poświęcono także określeniu rozmiarów strat w dziedzinie rzeźby krakowskiej oraz częściowo hipotetycznie odtworzono XVIII-wieczny stan wielu krakowskich kościołów, których wyposażenia uległy niekiedy całkowitemu zniszczeniu. Niestety, jak się okazuje, zakres zniszczeń w Krakowie był znaczny. Przyczyniło się do tego nie tylko zburzenie wielu zniszczonych kościołów czy kłęski żywiołowe, ale także świadome działania, przede wszystkim XIX-, ale także XX-wiecznych konserwatorów.

Kwestią niezwykle istotną w badaniach był problem środowiska i warsztatu krakowskiego rzeźbiarza XVIII w. W Krakowie nie istniał cech zrzeszający rzeźbiarzy, którzy byli przedstawicielami wolnego zawodu. Zasady zdobywania wykształcenia przez adeptów sztuki były zapewne podobne, jak w innych ośrodkach, choć brak systemu cechowego niewątpliwie umożliwiał większą dowolność. Sądzić jednak można, że rzeźbiarze krakowscy nierzadko udawali się, zgodnie z systemem cechowym, w podróż czeladniczą do innych, obcych ośrodków. Dobitym tego przykładem jest twórczość krakowskiego rzeźbiarza Wojciecha Rojowskiego, którego formuła stylowa wywodzi się z Moraw. Do Krakowa chętnie napływali rzeźbiarze z innych ośrodków Rzeczypospolitej (Poznań), ale także Śląska, Niemiec i Austrii. Kilku z nich

osiedliło się tutaj na stałe, wnosząc do miejscowego środowiska nowe prądy artystyczne. Struktura i sposób działania warsztatów krakowskich w zasadzie w niczym się nie różniły od innych środkowoeuropejskich warsztatów tego czasu. Na czele pracowni stał mistrz, który często miał równoprawnych współpracowników, w niczym nieustępujących mu talentami i zdolnościami, oraz mniej zdolnych uczniów i czeladników. Rzeźbiarze krakowscy posługiwali się rycinami, projektami architektów, a niekiedy także sami projektowali. Liczebność warsztatów krakowskich była bardzo różna. Przeważały warsztaty małe, kilkuosobowe, ale istniały także wielkie przedsiębiorstwa, na przykład pracownia Wojciecha Rojowskiego, który zatrudniał przynajmniej kilkunastu współpracowników równocześnie, trudniących się różnymi dziedzinami działalności artystycznej, a nierzadko także posługiwał się innymi warsztatami, udzielając im podleceń.

W rzeźbie krakowskiej po 1741 r. współistniało kilka, czasami równoległych, nurtów. Wyraźnie zaznaczył się nurt pofrąckiewiczowski, którego głównym przedstawicielem w Krakowie był Michał Dobkowski, zaś poza Krakowem zaznaczył się bardzo silnie w twórczości bocheńskiego warsztatu Piotra Korneckiego, którego wpływy sięgały także ośrodka krakowskiego. Twórczość Korneckiego uległa jednak wielu innym wpływom, m.in. Thomasa Huttera. Warsztat Korneckich zasługuje na odrębną monografię. Niestety, spuścizna stylowa Frąckiewiczów w miarę upływu lat ulegała coraz większej barbaryzacji i w drugiej połowie wieku można pod tym określeniem rozumieć to, co w literaturze często nazywano krakowską twórczością warsztatową. Nurt ten kontynuowało wielu rzeźbiarzy pracujących głównie dla wiejskich kościołów. Dla twórców tych nowości artystyczne były zupełnie nieznane i po wiek XIX kontynuowali oni wyuczoną manierę.

Drugi omówiony nurt określono jako południowośląski. Jego przedstawiciele wywodzili się przede wszystkim z terenów Śląska Opawskiego i Cieszyńskiego. Część z nich, jak na przykład Johann Georg Lehner i jego pomocnicy oraz Joseph Weissmann, działali w Krakowie krótko, natomiast pochodzący z Opawy Ludwik Ladisław związał się z tym miastem na stałe. W rzeźbie ośrodka krakowskiego dostrzec można wyraźny wpływ tych artystów. Większość z nich po wykonaniu kilku doskonałych dzieł w samym Krakowie i innych małopolskich miejscowościach powróciła na rodzime tereny. Żaden z nich nie pozostawił w Krakowie godnego następcy.

Genezy trzeciego, ważnego, nurtu w rzeźbie krakowskiej, reprezentowanego przez twórczość Wojciecha Rojowskiego, należy szukać w zupełnie innym ośrodku – w środowisku morawskim, bardzo silnie

ulegającym w tym czasie wpływom Wiednia. Nurt ten określono więc mianem wiedeńsko-morawskiego. Krakowianin Wojciech Rojowski, po nauce w warsztacie swego ojca Piotra, udał się prawdopodobnie w podróż studyjną na Morawy, gdzie zetknął się z bardzo licznymi na tym terenie naśladowcami Georga Raphaela Donnera. Bezpośrednio poznał twórczość Gottfrieda Fritscha – ucznia Donnera. Na Morawach miał też okazję zaznajomić się z techniką rzeźbienia w stiuku – rzadko stosowaną do tej pory w Krakowie i związaną wyłącznie z artystami obcego, głównie morawskiego pochodzenia. Maniera Rojowskiego doskonale przyjęła się na gruncie Krakowa, gdzie twórca ten stał się bezsprzecznie najważniejszą osobowością. Rojowski był nie tylko rzeźbiarzem, ale również projektantem, zdolnym kompilatorem oraz doskonałym dekoratorem. Miał niebywały w tym środowisku talent do całościowego aranżowania wnętrz, czego najwspanialszym przykładem jest wyposażenie kościoła w Miechowie. Jego liczny warsztat realizował znaczną część ówczesnych krakowskich i małopolskich zleceń. Przetrwał po śmierci Rojowskiego (około 1785), zapewne aż do końca XVIII w., kierowany przez jego zięcia – Wojciecha Kwapińskiego. Warto przypomnieć, że Rojowski, mimo poddaniu się wpływom ośrodka wiedeńsko-morawskiego, pozostał wierny miejscowej, krakowskiej tradycji, zwłaszcza rzeźbie Baltasara Fontany, do której wielokrotnie się odwoływał.

Kolejny nurt, południowoniemiecki, można też określić jako ekspresyjny. W literaturze przedmiotu nie był on należycie rozpoznany i scharakteryzowany. Wyróżniono w Krakowie trzech jego głównych przedstawicieli – Antoniego Gegenbaura, jego anonimowego współpracownika, nazywanego niekiedy „mistrzem sancygniowskim”, oraz Jana Feega. Gegenbaur przybył do Krakowa z Górnej Austrii przypuszczalnie z pogranicza austriacko-bawarskiego. Z tych samych terenów przybyli jego współtowarzysze. Każdy z nich jednak prezentował nieco inną odmianę stylową – jednak źródła każdej z nich sięgają bardzo bogatej i zróżnicowanej rzeźby Górnej Austrii, terenów podalpejskich oraz południowych Niemiec. Antoni Gegenbaur najwięcej czerpie z odległej tradycji szkoły Weilheimer, twórczości Meinrada Guggenbichlera, a zwłaszcza Antona Sturma, z którym być może łączyły go bezpośrednie związki. O jego doskonałym współpracowniku, na którego ślad naprowadziła figurka św. Józefa w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady w kościele bernardynów, można powiedzieć, że stylowo stoi pośrodku – pomiędzy Górną Austrią i południowymi Niemcami a klasycyzującą formułą rzeźby wiedeńskiej. Podobną linię odnaleźć można w twórczości Josepha Matthiаса Götza oraz jego ucznia Josepha Deutschmanna.

Z całą pewnością w twórczości tych dwóch rzeźbiarzy należy szukać genezy stylu tego twórcy. Z kolei styl Jana Feega jest silnie zakorzeniony w ekspresyjnej tradycji rzeźby wspomnianych terenów, a jego artystyczny rodowód zobaczyć także można w twórczości Götza, zwłaszcza w tych dziełach, które oparł o rodzimą tradycję. Ci trzej artyści wnieśli do Krakowa formułę stylową zupełnie obcą miejscowej tradycji, o niezwyklej ekspresji i sile wyrazu, porównywalną chyba tylko z równoległą, choć oczywiście stojącą na znacznie wyższym poziomie, rzeźbą lwowską. Czasami właśnie w rzeźbie lwowskiej dopatrywano się źródeł stylu Gegenbaura. Ten krakowski nurt nie ma nic wspólnego z plastyką lwowską, a o pewnym podobieństwie obu zdecydowały zbliżone, a może takie same źródła inspiracji, a nie wzajemna zależność.

Ostatni omówiony nurt został określony jako barokowo-klasycystyczny. Jego głównym przedstawicielem był Mateusz Szeps, który wielokrotnie współpracował z architektem księdzem Sebastianem Sierakowskim, realizując jego projekty. Twórczość pochodzącego z Poznania Mateusza Szepsa określono mianem *Zopfstilu*, schyłek bowiem rokoka w rzeźbach figuralnych spotkał się w niej z nową, klasycystyczną formułą ornamentyki. Niestety, nurt ten łączył się w Krakowie z upadkiem ośrodka artystycznego, o czym dobitnie świadczą prace Józefa Wróblewskiego. W latach 90. ośrodek rzeźbiarski w Krakowie niemal zupełnie zamarł. Część rzeźbiarzy przeniosła się do innych, lepiej prosperujących centrów (Warszawa), część w ograniczonym zakresie nadal działała w Krakowie głównie przy dekoracji krakowskich pałaców miejskich i kamienic.

W ostatniej części rozdziału o krakowskiej rzeźbie drugiej połowy XVIII w. omówiono zjawiska w zakresie rzeźby o charakterze odosobnionych wydarzeń, niewpisujących się w żaden z wymienionych nurtów. Do takich należy twórczość praskiego rzeźbiarza Józefa Ublakera, ołtarz główny w Mogile, którego twórca pochodził prawdopodobnie z Dolnego Śląska oraz ołtarz główny i ambonę w kościele benedyktynów w Tyńcu – dzieło wybitnego śląskiego rzeźbiarza Franza Josepha Mangoldta. W tej części wspomniano także o działalności twórców zakonnych, którzy w olbrzymiej części byli jednak stolarzami-dekoratorami.

Na obraz krakowskiej rzeźby w drugiej połowie XVIII w.łożyło się wiele nurtów i tendencji. Można powiedzieć, że rzeźba krakowska zdominowana była

przez artystów obcego pochodzenia lub wykształconych w obcych ośrodkach. Rodzimy nurt pofrakiewiczowski jest w zasadzie najsłabszy i najmniej znaczący. W drugiej połowie XVIII w. w Krakowie wybiło się kilka bardzo znaczących indywidualności artystycznych – Wojciech Rojowski, Ludwik Ladisław, Antoni Gegenbaur, „mistrz sancygniowski”, Jan Feeg oraz Mateusz Szeps. Reprezentowany przez tego ostatniego *Zopfsil* był na obszarze Rzeczypospolitej zjawiskiem dość wyjątkowym – nurt ten na przykład nigdy nie pojawił się w Warszawie, w której *maniera grande* zapanowała w innej oprawie ornamentalnej. Nie było w Krakowie w drugiej połowie XVIII stulecia dominującego nurtu, który zdecydowałby o całym obliczu tutejszej rzeźby. W przeciwieństwie do Lwowa, gdzie od lat 50. panowała ekspresyjna maniera zapoczątkowana przez Jana Jerzego Pinsla, w Krakowie cały czas dostrzegalna była wielość inspiracji, nurtów i tendencji, składająca się na barwną mozaikę rzeźby krakowskiej tego czasu. Jeśli chodzi o źródło czerpania inspiracji, to zdecydowanie przeważały w Krakowie wpływy Moraw, a po części także Wiednia, południowej części Śląska, terenów Górnej Austrii i południowych Niemiec. Wpływ Czech czy też Dolnego Śląska był zdecydowanie marginalny. Typowe dla rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w. było wyraźne zanikanie wpływów włoskich, co stanowi pewną odwrotność zjawisk w krakowskiej architekturze tego czasu. Podsumowując, rzeźbiarskie środowisko Krakowa w drugiej połowie XVIII w. jawi się jako pewna wielonurtowa, choć spójna całość, o znacznym zasięgu geograficznym, chętnie poddająca się różnym wpływom. Należy też jeszcze raz podkreślić, że Kraków w swej wielowątkowości nigdy nie przeżył podobnego fenomenu w zakresie rzeźby, co na przykład Lwów.

W literaturze pokutuje przekonanie o wyjątkowej słabości rzeźby krakowskiej XVIII stulecia, a zwłaszcza jego drugiej połowy, braku dobrej klasy twórców i ogólnym upadku środowiska artystycznego. Praca ta powinna zaprzeczyć takim poglądom. Zarówno ilość, jak i jakość zaprezentowanych rzeźb i zespołów rzeźbiarskich świadczy o istnieniu w Krakowie w tym czasie samodzielnego i indywidualnego środowiska rzeźbiarskiego. Pozostaje wyrazić nadzieję, że dalsze badania wszystkich zaangażowanych w tę tematykę przyczynią się do nowych odkryć i uzupełnień, oraz że niniejsza praca będzie punktem wyjścia do twórczej dyskusji, nieistniejącej dotychczas.

Apendyks



I. Chronologiczny wykaz prac Michała Dobkowskiego

- Udział w wykonaniu rzeźb do ołtarza głównego w kościele parafialnym Najświętszej Panny Marii w Zawichoście – ok. 1741 (nie istnieje; potw. pośrednie)
- Ukończenie prac przy ołtarzu do kościoła w Tuchowie – 1741 (potw. pośrednie)
- Dekoracje snycerskie siedmiu ołtarzy do kościoła reformatów w Krakowie (potw. arch. – umowa z 1 lutego 1745 r.)
- Cztery ołtarze w kościele reformatów w Pińczowie (potw. arch. – umowa z 3 lutego 1748 r.)
- Ołtarz św. Zofii w kościele św. Marka w Krakowie – 1751 (potw. arch.)
- Ołtarz św. Stanisława w katedrze kieleckiej – 1751 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz główny w kościele parafialnym w Rachwałowicach – 1754–1755 (potw. arch.)
- Dekoracje figuralne i ornamentalne ołtarza bocznego w kościele parafialnym w Spytkowicach – 1754 (potw. arch.)
- Prace przy ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie (potw. arch. – 19 września 1758 r.)
- Ołtarz św. Jana Kantego w kościele św. Floriana w Krakowie – przed 1761 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz boczny w kościele w Imielnie – przed 1764 (potw. arch.)
- Ołtarz główny oraz dwa boczne w kościele parafialnym w Bodzanowie – około 1769 (atryb. A. Dettloff)

II. Wykaz chronologiczny prac „pomocnika Lehnera”

- Dekoracje czterech ołtarzy bocznych w kościele misjonarzy na Stradomiu w Krakowie – około 1746 (atryb. A. Dettloff)
- Udział w pracach przy wyposażeniu kolegiaty w Opatowie – lata 40. XVIII w. (atryb. K. Brzezina)

Figury św.św. Piotra i Pawła w ołtarzu głównym w kościele św. Andrzeja w Krakowie – lata 40. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny w kościele parafialnym w Imielnie koło Jędrzejowa – lata 40. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny w kościele parafialnym św. Mikołaja w Bielanych koło Kęt – lata 40. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny w kościele Niepokalanego Poczęcia NMP w Velkich Heralticach – 2. połowa XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

III. Chronologia prac Ludwika Ładysława

Kapitele na elewacjach bocznych w kościele na Skałce w Krakowie – 1743 (potw. arch.)

Ołtarze w transepcie kościoła kanoników regularnych w Mstowie – ok. 1740–1744 (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz św. Franciszka oraz grupa Trójcy Świętej w kościele bernardynów w Świętej Annie – 1756 (potw. arch.)

Dekoracje rzeźbiarskie w ołtarzu głównym w katedrze sandomierskiej – 1756–1757 (potw. arch.)

Figury w ołtarzu św. Jana Chrzciciela w kościele Mariackim w Krakowie – lata 60. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Figury w ołtarzu głównym w kościele św. Barbary w Krakowie – około 1767 (atryb. A. Dettloff)

IV. Chronologia prac Wojciecha Rojowskiego i jego warsztatu

Restauracja nagrobka Andrzeja Lipskiego w katedrze na Wawelu (potw. arch. – umowa z 24 maja 1746 r.)

Dekoracje nagrobka Jana Aleksandra Lipskiego w katedrze na Wawelu (potw. arch. – umowa z 22 listopada 1746.)

Dekoracje sztukatorskie fasady kościoła na Skałce w Krakowie (potw. arch. – umowa z 14 sierpnia 1748; realizacja 1748–1749)

- Dekoracja ołtarza św. Jana Nepomucena w kościele na Skałce w Krakowie (potw. arch. – umowa z 10 czerwca 1750 r.; poprawki w 1751 r.)
- Dekoracje snycerskie przy ołtarzach św. Pawła Pustelnika i św. Rodziny w kościele na Skałce w Krakowie – październik 1750 – (potw. arch.)
- Ambona w kościele na Skałce w Krakowie (potw. arch. – umowa z 23 kwietnia 1751; realizacja do lutego 1752, poprawki 1766 r.)
- Herb paulinów nad furtą klasztorną na Skałce w Krakowie – czerwiec 1751 (potw. arch.)
- Ornamenty snycerskie do dwóch konfesjonatów pod chórem w kościele na Skałce w Krakowie – realizacja kwiecień 1752–grudzień 1752 (potw. arch.)
- Dekoracja rzeźbiarska kaplicy Jabłonowskich na Jasnej Górze – kwiecień–grudzień 1752 i około 1755–1759 (atryb. J. Gajewski)
- Ołtarz św. Anny w kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie – 1753–1754 (potw. arch.)
- Wypożyczenie kościoła paulinów w Starej Wsi – 1754–ok. 1762 (atryb. J. Gajewski)
- Dekoracje ołtarza głównego w kościele bernardynów w Krakowie (potw. arch. – umowa z 12 maja 1757; realizacja do Wielkanocy 1758 r.)
- Ołtarz św. Sebastiana w kościele kamedułów na Bielanach (potw. arch. – umowa z 1 marca 1759)
- Dekoracja kaplicy Andrzeja Załuskiego w katedrze na Wawelu – 1758–1762 i 1763–1766 (atryb. J. Gajewski)
- Ołtarz NMP w kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie – 1760 (potw. arch.)
- Nagrobki Jana III Sobieskiego i Michała Korybuta Wiśniowieckiego w katedrze na Wawelu – około 1761 (atryb. A. Betlej, A. Dettloff)
- Ołtarz główny w kościele misjonarzy na Stradomiu w Krakowie – przed 1762 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz główny w kościele na Skałce w Krakowie (potw. arch. – umowa z 18 czerwca 1763; realizacja do marca 1764)
- Drewniana figura Chrystusa Ukrzyżowanego do srebrnego krzyża w ołtarzu wielkiego w kościele Mariackim w Krakowie – 1763 (potw. arch.; zaginiony)
- Dekoracje rzeźbiarskie ołtarza Matki Boskiej Ostrobramskiej w kaplicy św. Walentego w kościele Mariackim w Krakowie – około 1763–1765 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz św. Wincentego Ferreriusza w kaplicy różańcowej w kościele dominikanów w Krakowie – 30 listopada 1765 (potw. arch.); ołtarze boczne w kaplicy różańcowej – 1765–1769 (atryb. E. Jackiewicz)
- Konfesia bł. Wincentego Kadłubka w Jędrzejowie – po 1765 (atryb. J. Gajewski)
- Popiersie Mikołaja Kopernika w Toruniu – 28 czerwca 1766 (sygnowane)
- Ołtarz proroka Eliasza w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie (potw. arch. – umowa z 28 stycznia 1767; nie istnieje)
- Ołtarz św. Marii Magdaleny de Pazzi w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie; około 1767, nie istnieje (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz Ukrzyżowania i św. Antoniego w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie – około 1767 (atryb. A. Dettloff)
- Dekoracja ołtarza w kaplicy mansonarskiej w kolegiacie sandomierskiej (potw. arch. – umowa z 26 maja 1767)
- Ołtarz św. Krzyża w kościele kamedułów na Bielanach w Krakowie (potw. arch. – umowa z 16 listopada 1767)
- Wystrój kościoła w Miechowie – około 1768–lata 80. (częściowe potwierdzenie)
- Ołtarz Ukrzyżowania w kolegiacie w Pilicy – po 1768 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarze boczne w kościele św. Stefana w Mnichowie – początek lat 70. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)
- Zespół figur z ambity katedry na Wawelu – około 1769–1775 (atryb. A. Dettloff)
- Dekoracje w zakrystii kościoła franciszkanów w Krakowie – 1778 (potw. arch.)
- Ołtarz główny w kościele pokartuskim w Gidlach – koniec lat 70. XVIII w. (atryb. A. Dettloff, J. Sito)
- Ołtarz św. Barbary w kościele na Skałce w Krakowie – do lipca 1782 (potw. arch.)
- Wystrój kościoła św. Andrzeja we Wrocimowicach – lata 80. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)
- Wypożyczenie kościoła św. Zygmunta w Częstochowie – około 1782–1786 (atryb. J. Gajewski)
- Wypożyczenie kościoła parafialnego w Ogródzieńcu – przed 1786 (atryb. M. Wardzyński, P. Jamski, A. Dettloff)

V. Chronologia prac Antoniego Gegenbauera

- Cyborium w ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie (potw. arch. – umowa z 19 listopada 1758)
- Ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady w kościele bernardynów w Krakowie – 1759 (potw. arch.)
- Figury św. Jana Kapistrana i Szymona w ołtarzu głównym w kościele bernardynów w Krakowie (potw. arch. – dopisek do umowy z 19 listopada 1758) oraz figury św. Franciszka i Bernardyna z około 1758–1760 (atryb. A. Dettloff)
- Ołtarz św. Anny w kościele bernardynów w Krakowie – około 1760 (atryb. A. Dettloff)
- Rzeźby w ołtarzu św. Jana Chrzciciela w kościele bernardynów w Krakowie (potw. arch. – umowa z 13 listopada 1763)
- Cztery trupy czaszki do katafalku (pod trumnę) w kościele Bożego Ciała w Krakowie (potw. arch. – wyplata 2 lutego 1765)
- „Gzems [...] do przechodu po nim na drugą stronę kościoła to jest od chóru czyli oratorium [...] a że do

Biblioteki" (potw. arch. – umowa z 15 lipca 1766; nie istnieje)

Ambona w kościele św. Marka w Krakowie – około 1766 (atryb. A. Dettloff)

Anioły w ołtarzu prawym podchórowym w kościele św. Marka w Krakowie – około 1766 (obecnie na strychu klasztorным, atryb. A. Dettloff)

Ołtarz Chrystusa Salvatora w kościele Bożego Ciała w Krakowie – lata 60. XVIII w. (atryb. F. Stolor)

Ołtarz Matki Boskiej Łaskawej w kościele Bożego Ciała w Krakowie – lata 60. XVIII w. (rzeźby św.św. Anny i Joachima w Muzeum Narodowym w Krakowie, atryb. F. Stolor)

Ołtarz Archanioła Michała w kościele Bożego Ciała w Krakowie – lata 60. XVIII w. (atryb. F. Stolor)

Ołtarz Serca Pana Jezusa w kościele Bożego Ciała w Krakowie – lata 60. XVIII w. (atryb. F. Stolor)

Dwa ołtarze boczne w kościele parafialnym św. Jakuba Młodszego w Więclawicach – lata 60. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz boczny św. Jana Kantego w kościele parafialnym św. Andrzeja w Olkuszu – lata 60. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Relikwiarz św. Jana Kantego i relikwiarz św. Jana Nepomucena w kościele parafialnym Wniebowzięcia Matki Boskiej w Grabi – lata 60. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Figura procesyjna Chrystusa Zmartwychwstałego w kościele benedyktynów w Tyńcu – lata 60. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

VI. Prace pomocnika Antoniego Gegenbauera („Mistrza sancygniowskiego”)

Figurka św. Józefa w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady w kościele bernardynów w Krakowie – 1759; wypłata Antoniemu Gegenbaurowi (atryb. A. Dettloff)

Rzeźby w ołtarzu św. Jana Chrzciciela w kościele bernardynów w Krakowie – umowa z 13 listopada 1763 z Antonim Gegenbaurem (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz Pana Jezusa Miłosiernego w kościele św. Floriana w Krakowie – ok. 1761 (atryb. A. Dettloff)

Zespół popiersi we wnękach okiennych w kościele św. Floriana w Krakowie – ok. 1761 (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny w kościele parafialnym w Sancygniowie – 1763; (autor wg inskrypcji na ołtarzu – Antoni Gembowicz)

Wypożyczenie kościoła parafialnego św. Andrzeja w Sieciechowicach – przed 1783 (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny w kościele parafialnym Najświętszej Panny Marii w Niegowici (obecnie w Mętkowie) – lata 80. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz główny i ambona w kościele św. Marcina w Marcyporębie – lata 80. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

VII. Chronologia prac Jana Feega

Grupa pod Krzyżem na belce tęczowej w kościele Bożego Ciała w Krakowie – 1763 (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz św. Franciszka w kościele bernardynów w Krakowie – 1765–1766 (potw. arch.)

Dekoracje chóru organowego w kościele dominikanów w Krakowie – 1765–1768; nie istnieje (potw. arch.)

VIII. Chronologia prac Mateusza Szepsa

Siedem figur kamiennych do bramy cmentarnej przed kościołem bernardynów w Krakowie – 1766 (potw. arch.)

Zespół figur z ambitu w katedrze na Wawelu – około 1769–1775 (atryb. A. Dettloff)

Ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP w kościele bernardynów w Krakowie – 22 marca 1774 (potw. arch.)

Organy nad stallami w katedrze na Wawelu – 1777–1778 (potw. arch.); nie istnieją

Dekoracje ołtarza głównego i prezbiterium w kościele norbertanek w Krakowie – 1777–1779 (potw. arch.)

Tabernakulum w ołtarzu głównym kościoła na Skalce w Krakowie – 17 lipca 1780 (potw. arch.)

Ołtarz Matki Boskiej Piaskowej w kościele karmelitów w Krakowie (potw. arch. – umowa z 6 czerwca 1785)

Dekoracje w kościele św. Szczepana w Krakowie (potw. arch.)

Ołtarze św. Trójcy i św. Antoniego w kościele Bożego Ciała w Krakowie – lata 80. XVIII w. (atryb. A. Dettloff)

Figury w ołtarzu głównym w kościele św. Mikołaja w Krakowie – przed 1783 (atryb. A. Dettloff)

Figury św.św. Wojciecha i Stanisława w ołtarzu głównym w kościele Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Prandocinie – około 1780 (atryb. A. Dettloff)

Prace stolarskie w Zamku Królewskim w Warszawie

IX. Chronologia prac Józefa Ublakera

Oprawa obrazu św. Antoniego w kościele św. Józefa w Pradze – między 1770–1780 (potw. arch.)

Ołtarz w chórze zakonnym w kościele elżbietanek w Pradze – 1779 (potw. arch.)

Dwa ołtarze boczne w prezbiterium w kościele św. Floriana w Krakowie – około 1779 (atryb. A. Dettloff)

Dekoracje chóru w katedrze na Wawelu – 1785–1788 (potw. arch.)

Zespół czterech epitafiów w kościele św. Floriana w Krakowie – około 1798 (atryb. A. Dettloff)



Źródła archiwalne



1. Wypisy z akt cechu stolarzy dotyczące rzeźbiarzy i stolarzy przyjętych do cechu przed rokiem 1750

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. AD 1066, *Akta cechu stolarzy. Rejestr cechowy od 1514 do 1763 r.*

s. 139

Anno Domini 1696 Die 14. Septembris Przyszedłszy do zgromadzenia naszego Jerzy Enkisz Pan Franciszek Kolb, rzemiosła blacharskiego wnosząc petitum za Panem Janem Baurem żeby mógł być przyjęty do zgromadzenia naszego z miasta cesarskiego Egen pod Ulmem [...] list od urodzenia y wyzwolenia pokazał Braci uczęstował y oddał colacyą.

s. 149

Anno Domini 1709 die 20 października przyszedłszy do naszego zgromadzenia P. Jędrzej Kromkowicz P. Jędrzej Pughala wnosząc petytum za panem Woyciechem Kruszyna. [...]

Anno Dni 1715 d. 11 9bris. Podał P. Woyciech Kruszyna listów swego uczciwego dwa, to iest list urodzin albo metrykę, y od miasta Warszawy, co się stało przy Congregacyjej [...].

s. 159

1730, 21 Xbris

Za Prezydencyi Imci P. Stanisława Łopackiego, także starszeństwa Pana Woyciecha Kruszyny starszego y Pana Jana Chislerchta podstarszego wnieśli swoje instantiales albo petitum P. Jakub Motyczyński z Panem Andrzejem Osteckim za P. Matyaszem Wercherem, który iest rodem z Bawaryi y ten pomieniony P. Bawarczyk wstęp uczynił do cechu PP. Stolarzów y oddał według praw y zwyczaiu.

[...]

R.P. 1742 11 Marca przy zgromadzeniu całym P.P. Braci p. Mathyas Wierkier deklarował się w tym roku wyżej opisanym we wszystkim zadość uczynić cechowi y wypłacić cech, na co się podpisuię własną ręką.

s. 183

24 IX 1742

[...] rekomendowany jest do cechu naszego stolarskiego p. Michał Miśkiewicz rodem ze Lwowa przez Pana

Woyciecha Kruszynę MK drugiego Pana Józefa Zubrzyckiego MK magistrów cechu stolarskiego.

s. 197

9 VIII 1748

Za starszeństwa sławetnych Panów iako to Pana Jana Hizbretha starszego drugiego Pana Michała Miśkiewicza Podstarszego rekomendowany iest Pan Krzysztof Łagowski rodem ze Lwowa urodzonego z oyców pocziwych z imienia Błażeia i Reginy małżonki.

s. 198

1792go Dn. 2go Mca Sierpnia umarł y pochowany u świętego Szczepana niech odpoczywa z Bogiem.

s. 201

6 I 1749

[...] Przyjęliśmy do cechu swego stolarskiego Pana Sebastjana Łagowskiego ze Lwowa rodem z Matki y Ojca pocziwych zrodzonego imieniem Błażeia y Reginy.

2. Kontrakt na budowę ołtarza św. Magdaleny w kościele wizytek w Krakowie, 7 października 1725

Archiwum ss. wizytek w Krakowie (bez sygnatury), *Akta luźne*.

Ja niżej na podpisie ręką własną wyrażony zeznamam – żem się podjął wystawić ołtarz na łokci ośm ze dwoma słupami z rzeźbą rznietą y postumentem do kościoła IchMści P.P. Zakonnych Nawiedzenia Najświętszej Panney Konwentu Krakowskiego według pokazanego IchMśM Abrysu iak naylepszą y nayproporcyalnieyszą robotą będzie mogło być, do czego obliguie się wszelkiey przyłożyć Aplikacyi, y obiecuie, że robote na przyszły Wielki Post albo y prędzy wystawić, w czym by zaś kolwiek tey moiey robocie znalazła się przygana poprawić należycie obiecuie stargowasz się na złotych Polskich Dwieście dico 200 iezelibym tey moiey obligacyey zadosć uczynił, poddaie się pod każdy Sąd y utratę wzwyż mianowanej Summy, nazaczenie tey Roboty przy podpisie tey moiey assekuracyi wzięłem Ad rationem zło 50 drugie pięćdziesiąt na przyszłe Boże Narodzenie odbiorę, a ostatek Summy przy zakończeniu roboty y ustawieniu należytych ołtarza IchMści będą mi

winne oddać w którą sumę wchodzi y te co na raty
biore przy podpisie tego kontraktu.

Działo się w Krakowie Grzegorz Osiecki
Dnia 7 października 1725 Andreas Osiecki
Na pierwszą ratkę odebraliśmy trzy czerwone złote
tegoż dnia wzwyż napisanego
Item odebraliśmy drugą Rate czerwonych złotych trzy
Grzegorz Osiecki dnia 12 marca
Według kontraktu stało się zadosyć w zapłacie
Andrzej Osiecki

3. Testament Antoniego Frączkiewicza, 22 czerwca 1741

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 775, *Liber testamentorum 1741–1762*.

s. 1–4

22 VI 1741

Antoni Frączkiewicz M.K. wiedząc dobrze, iż każdy kto się rodzi umierać musi, żadnemu zaś godzina śmierci nie jest wiadoma, dla tego y ia lubo na siłach osłabiały na umyśle jednak z łaski Pana Boga zdrowy będąc, ułatwiając wszelkie trudności któreby po śmierci moiej zachodzić mogły, takowy woli moiej ostatniej czynię testament. A naprzód Duszę moią krwią Naydroższego Jezusa Chrystusa Pana y Zbawiciela moiego odkupioną nieprzebranemu Jego Miłosierdziu oddaę suplikuiąc aby ia za przyczyną Nayświętszey y Niepokalanie Poczętey Maryi Panny y intercesyą S.S. Patronów i Patronów moich w poczet wybranych swoich przyjąć raczył. Ciało zaś iako z ziemi pochodzące ziemi oddaę, y aby w kościele Farnym S. Anny pochowane było upraszam, na którego pogrzeb z dóbr moich złotych polskich 450 a na rocznicę z. 100 naznaczam. Resztę zaś dóbr moich mnie od P. Boga powierzonych takową czynię dyspozycyą. Naprzód aby te wszystkie od najmniejszego do największego były zinwentowane według słuszności potazowanej przez P.P. Opiekunów Dziełek moich y Egzekutorów tego Testamentu iako najlepiej administrowane. Z tych dóbr Katarzynie Tretlerównie należy oddać sumę z. 2400 pod według Zapisu i Dekretu szlachetnego Magistratu Krak. Resztę zaś dóbr stojących i ruchomych cokolwiek się ich nad summę Katarzynie Tretlerównie należącą, y expensa pogrzebowe y rocznicę zostanie te na dwie części między dwoje dziełek moich dzielić. Czeladzi cokolwiek się im należy ode mnie według sumienia ich proszę aby im zapłacić, ale żeby roboty nie pokończone pokończyli. Po zakończeniu tego ołtarza który jest na dokończeniu w domu należy być oddany y postawiony w Tuchowie a po oddanym y dokończonym ołtarzu powinni dać opiekunom moim 2000 zł. polskich. Ołtarz zaś który jest skończony do Zawichosta reszty mi należy do niego Z. 220. Imże drobne długi które mi ludzie są winni iako się pokażą trzeba ich będzie poodbierać. Rzeczy zaś które nienapisane w Inwentarzu teraźniejszym są moje własne więc teraz trzeba ich otaxować y sprzedawać

żeby była większa substancya. Dłużki mam i różnych debitorów iako to Pani Gitnerowey kuśnierki, należałoby mi od niey kilkanaście złotych mniej albo więcej niech się sama o tym reflektuje ia się zdaie na iey podziwość, to zaś pamiętam że brał u niey futro, czapki. U P. Sereckiego należałoby mi także kilkanaście złotych, lubo ia mu winien, ale y on także mi winien ale wierzę sumieniu tego. Jest fant u mnie Żyda Fisiera na który fant pożyczyłem mu 40 czerwonych z. ważnych, należy od niego 40 z. prowizyi, a tę Prowizyą odebrałem czerwonych z. 1. Drugi fant iest u mnie Żydów pewnych zastawny we 12 czerwonych z. któremu fantowi iest lat dwa, na ten fant wzięłem prowizyi trzy orlanki, a należy mi prowizyi od niego z. 43 g. 6, o którym fancies wie Salomon Żyd złotnik. Trzeci fant iest u mnie iuż blisko pięć ćwierci roku to iest wota żydowskie srebrne y dwie rączki z koralu robione, na ten fant dałem czerwonych z. 6 o którym także ten Żyd Salomon złotnik bo go taxował. Czwarty fant iest u mnie Żyda Kręgla w pięciu czerwonych z. od którego odebrałem prowizyi z. 13 y g. 15 P. Blacharce. Piąty fant iest u mnie Salomona Żyda, który iest zastawny w 15 czer. zło. na który fant wzięło się prowizyi z. 24. P. Bangardowey kilka tynfów za wino zapłacić. P. Szfrańskiey także com winien zapłacić. P. Antoniemu Burczyńskiemu według sumienia jego zapłacić co będzie należało bom też tak wiele roboty mu na ten dług robił. Panu Oraczowskiemu winienem kilka tynfów, P. Baberskiemu za beczkę piwa zapłacić. Michałowi co u mnie terminował 200 polskich złotych zapłacić y pół naczynia tak stolarskiego iako i syncerskiego, modele wszystkie tak gliniane iako i drewniane, abrysy wszystkie ołtarzów ambon iemu oddać deklaruję zapłata zaś osobiwa dokończenie robót iak się Waszeć z nim uiednacie. Kazimierzowi winno się do tej przyszłej niedziele z. 10. Chłopcowi służebnemu Stachowi z. 20 zapłacić. Katarzynie Piastunce z. 30 zapłacić. Annie Kuchenney złotych siedm zapłacić. Piekarce za chleb z. 6 g. 20 zapłać. Za Protektora tego testamentu upraszam W.J.M.C.P. Hiacynta Łopackiego kanonika i archiprezbitera krak. osobiwego dobrodzieia moiego, a za Egzekutorów y Opiekunów Dziełek moich P.P. Jana Ruttera kotlarza, y Walentego Karasiowskiego cyrulika M.K. którzy aby się z tego nie wymawiali upraszam y za fatywę z dóbr moich im naznaczam po tynfów sto którego testamentu ieżeliby mnie Pan Bóg do pierwszego zdrowia przyprowadził odmienienia, poprawienia, lub inszego postanowienia moc i władzę sobie zostawię (pogrzeb zaś mój iako wyżej opisany aby te dwa skutki odebrał, Mszy S. iako naywięcej z tej sumy). Jeżeliby mnie zaś Pan Bóg z tego świata zabrał tedy to com wyżej napisał y postanowił za ostatnią wolę moią mam y mieć chcę, któremu aby się żaden nie sprzeciwiał sądem strasznym P. Boga obliuguę y na to ręką własną podpisuję w Krakowie dnia 31 Maia R.P. 1741.

Antoni Frączkiewicz MMK.

4. Wykaz uczniów zapisanych do cechu stolarskiego przez Antoniego Frączkiewicza, 1731

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. AD 1070, *Regestr Panów Mystrzów rzemiosła stolarskiego roku Pańskiego 1658 Dnia 18 Augusti*.

s. 353

Regestr P. Antoniego Frączkiewicza zapisów z Roku Pańskiego 1731.

Za starszeństwa P. Jana Kruszyny y P. Jana Chilzberchta Podstarszego zapisuie chłopca P. Antoni Frączkiewicz imieniem Wawrzeńca Zarębskiego, który jest rodem z (?) z przedmieścia z rodziców Walentego i Anny małżonków w stanie małżeńskim spółdzony, którego zapisuie na lat cztery, a tenże wyżej zapisany czas przyżeka zadosyć uczynić w swoiey powinności y lata swoje należyte wyterminować.

Anno Domini 1731

Za starszeństwa P. Jana Isberka y za P. Pawła Grodzickiego zapisuie chłopca P. Antoni Frączkiewicz z Bochni chłopca Sebastiana Stawoskiego z matki Reiny Stawoskiej na lat cztery który się obliuguie zadosyć uczynić wszelki.

5. Opisy wyposażenia kościoła augustianów pw. św. Katarzyny w Krakowie według inwentarza z 1781 (uzupełnienia z 1790); inwentarza z 24 października 1820 (uzupełnienia z 15 lutego 1834); inwentarza z 1863; inwentarza z 1883; inwentarza z 1911

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 586, *Inwentarz kościoła XX. Augustyanów S. Katarzyny P i M. w Kazimierzu przy Krakowie w r. 1781 sporządzony w do r. 1790 dopisywany*.

s. 97

Opisanie Kościoła naszego Augustyańskiego pod tytułem S. Katarzyny y Małgorzaty.

Roku Pańskiego 1781 die 15 Maia.

[...]

Do tegoż kościoła wchod są drzwi dębowe, zamykane na zasuwę żelazną, y kłódkę, za temiż drzwiami iest kruchta, idąc daley są drugie drzwi kościelne, także zamykające się na kłódkę na drągu drewnianym.

Wyszedszy z tych drzwi na kruczganki po prawey ręce iest ołtarz z gankiem nowym, w tym ołtarzu za tablaturą iest obraz na murze malowany Pana Jezusa Miłosiernego z Nawświetsza Panna, za panowania Władysława Jagiełły, Monarchy polskiego; staraniem B. Izaiasza tegoż klasztoru na ten czas przeora, Pisma S. Doktora.

Ten zaś obraz iak wielkimi y dotąd słynie cudami, same tego czasu wota r. 1780 y 1781 około niego wiszące wyświadczyć mogą. [...]

Ten obraz nie mając ołtarza przed lat kilka, y y odprawując się Msza S. na gradusie iednym od posadzki będąc opuszczony od kilku Antecessorów jego, wzro-

szony pobożnością ku temuż obrazowi J.X. Szymon Woynicz Augustianin J.J. Bakalarz dzisieyszy tuteyszego Konwentu Przeor z łaskawych dobrodziejów dołożywszy się sam wystawił tenże ołtarz z gankiem, y y odmalować y wyrzłocić kazał.

s. 98

Zschodząc z ganku a cornu Ewangelyi są drzwi do klasztoru za kluczem, za niemi iest konfesyonał, za konfesyonałem iest

2do Ołtarz S. Marvi Magdaleny nowy, y nowo modny z sztukateryami snycyrskimi. Tenże ołtarz wystawił R. 1781 suo sumptu tenże sam X. Szymon Woynicz Przeor tuteyszy, za tym ołtarzem iest konfesyonał, za nim są drzwi drewniane podwoyne malowane, za niemi iest schowanie rzeczy kościelnych i ten ołtarz iest wymalowany Roku 1785 staraniem tegoż, co wyżej; od tych drzwi daley trochę iest

3tio Ołtarz S. Jana Jałmużnika malowany, y suto wyzłacany, w męsie znajdui się Reliquie: S. Jędrzeia Apostoła, S. Hilaryona Męczennika, S. Pantaleona Męczennika, S. Chrystofora Męczen., S. Szczepana, S. Maryi Magdaleny, S. Łucyi Panny, SS. Dziesięć Ty sięcy Żołnierzów Męczenników, SS. Jedenaście Ty sięcy Panien Męczen.; S. Woyciecha znaczna kość, y dalmatyki, w której był pogrzebiony.

Te zaś Reliquie razem z ołtarzem sprowadził W.P. Woyciech Lanckoroński, y z autentykami swoimi, którego Epitaphium zaraz przy ołtarzu ad cornu Ewangeli wmorowane iest.

Idąc wkoło kroczgankiem od S. Jana do Matki Boskiej iest obraz na murze malowany N.M.P. Łaskawey cum insignis eu Litanis de Beata. Za tym ołtarzem iest

4to Ołtarz stary S. Marvi Magdaleny czerwono malowany; za tymże ołtarzem iest Horek, na nim są organki małe, czyli pozytyw, na tym Horku śpiwuią zakonnicy wotywy y godzinki de Beata codziennie ex fundatione. Pod Horkiem są ławki dla ludzi świeckich.

Idąc daley, minąwszy drzwi do kościoła iest

5to Kaplica N.M.P. Pocieszenia sub Titulo Narodzenia, do tey kaplicy są dwa wchody od Horku y od zakrystyi, w nich są odrzwia marmurowe czarne drzwi sosnowe, podwoyne malowane zielono z zamkami francuskimi. (*dopisek z boku strony*: altare privilegium quoti, diarum perpetuum pro de functis et Indulto Santissimi dni Nri Benedicti Papa XIV Fratribus Augustinarius Anno Dni 1749 respective concessum altare unum ex tribus).

W tey kaplicy iest obraz N.M. Panny staraniem tegoż B. Izaiasza na murze wymalowany roku 1463, którego obrazu cudów wyliczyć nie można.

[...]

s. 99

Te kaplicę rozszerzył morami, y marmorem y posadzką przyozdobił r. 1763 X.M. Liberat Wolski Augustyn Exprowincyał tegoż konwentu na ten czas przeor.

Pod obrazem samym Matki Boskiej za Mężą iest katacumba, y w niej leży zmarły człowiek, nie wiemy kto [...].

Za też

6to Jest Kaplica mała B. Izaiasza, w niey iest ołtarz drewniany, na mensie stoi czterech Augustianów w białych habitach, trzymających trumnę, w niey iest trumienka mała wyślaczana, w której złożone są kości za pieczęciami trzema, w górze nad trumną iest osoba drewniana B. Izaiasza w obłokach y promieniach suto wyślaczanych. Po bokach tegoż ołtarza są cztery kolumny drewniane na postumentach w marmurach, iak y trumna niebiesko malowane. W tej kaplicy są balasy marmurowe, posadzka marmurowa w kaplicy y przed kaplicą. Te S. Kości za konsensem konsystorskim z brackiey, czyli kapitułarza do terażniejszey kaplicy, y ołtarz nowy wystawił dla nich tenże sam X. Przeor Liberat Wolski. [...]

Od tej kaplicy idąc do kapitułarza iest

7mo Ołtarz Pana Jezusa Ukrzyżowanego, ołtarz ten iest drewniany, malowany niebieską farbą, gdzie niegdzie pozłacany. Za tym ołtarzem iest konfesyonał, za nim iest

8vo Kapitułarz, czyli Kaplica pod tytułem S. Doroty y Kaplica Bracka; w tej kaplicy iest ołtarz N.M.P. Pocieszenia drewniany czerwoną farbą malowany. Na zasuwie iest obraz malowany S. Doroty; w tej kaplicy są ławki niebieską farbą malowane. Są dwa groby, w których chowaią się Bracia Nasi do także, na bokach są dwa ołtarze: z iedney strony S. Ryty czerwono malowany, z drugiey strony męsa, na której statua B. Izaiasza leży trzymająca krucifix.

Do tej kaplicy są drzwi żelazne w kratę, na kłódkę zamykające się.

Wychodząc z kaplicy przy samych drzwiach są konfesyonały niebieską farbą iednako malowane.

Na rzeczy zaś różne brackie iest chowanie czyli izba Bracka, między konfesyonałem y ołtarzem nowym malowanym dla S. Maryi Magdaleny. Na tych krucżgankach okien dużych iest okien 17. Obrazów dużych w framugach 4.

Teraz podźmy do kościoła koło zakrystui. Wchodząc do kościoła są drzwi wielkie zamykane na zawiasę żelazną, w tym kościele iest nayprzod

s. 100

1mo Wielki Ołtarz, na trzy kondygnacye wielce wspinały, w tym ołtarzu są obrazy trzy: S. Katarzyny, po bokach są dwie osoby wyślacane: S. Tomasza a Villanova, S.O. Augustyna; ten ołtarz iest drewniany, malowany czarną farbą, y pozłacany; na tym ołtarzu iest cimborium cum Sanctissimo, od tego ołtarza są obicia na płótnie malowane, stare, nad nimi są obrazy na drewnie malowane zakonników naszych, przed tym ołtarzem są balasy drewniane z drzewiczkami dwiema. Przy tych balasach iedey strony iest ołtarz drewniany czarną farbą malowany, y pozłacany, w nim iest obraz S. Antoniego Turianiego, z drugiey strony takisż ołtarz ad normam pierwszego, obraz w nim S. Antoniego de Amandula.

Od tych ołtarzów iest hor wielki, w którym stalla mają zakonnicy, hor ten wielkiey iest wspinałości, z tej

y z tej strony przyozdobiony iest hystoryą malowaną S. Katarzyny, nisko między nimi są osoby drewniane pozłacane SS. Pańskich Ordinis Nostri. W górze także są obrazy różne zakonne, między nimi także osobki małe pozłacane, nad nimi są kratki malowane.

Nad tym horem w górze są obrazy różne, ale duże z historyami różnemi S.O. Augustyna, także wielki ieden S. Katarzyny.

W tym horze iest pulpit wielki, w nim iest szafka pod kluczem na książki, iest też y mały malowany niebieską farbą. Od tego horu idąc processjonaliter, iest

2do Ołtarz drewniany, czarną farbą malowany, y nieco pozłacany na gradusach dwóch kamiennych, obraz w nim iest S.O. Augustyna. Za nim iest

3tio Ołtarz drewniany czarną farbą malowany, nieco pozłacany na gradusach dwóch, obraz S. Walentego, w górze S. Barbary. Przy tym ołtarzu iest

4to Epitaphium cum familia J. WW. Spitków z kamienia rżniętego, w nim Osob sexus Masculini dużych 3, feminei 2.

5to Pod tym Epitaphium iest grób zmarłych z teyże rodziny pochodzących.

6to Ołtarz S. Anny iest drewniany czarną farbą malowany gdzie niegdzie pozłacany z mensą murowaną. Obraz w górze S. Zakonu naszego.

Ex opposito są drzwi od Paulinów duże, y Kruchta, w tej kruchcie iest Ołtarz kamienny cały, to iest Ogroiec. W mensie Reliquia Palec S. Stanisława Biskupa Krakowskiego. Jest także grób w tej kruchcie. Są drugie drzwi żelazne na cmentarz malowane zieloną farbą. Wyszedszy z kruchty do kościoła, dalej idąc iest

7mo Ołtarz S. Małgorzaty na filarze pierwszym drewniany, czarną farbą malowany, nieco pozłacany. Naprzeciwko iest

8vo Ołtarz S. Jana Nepomucena drewniany, cały wyślaczany, w górze obraz S. Klary Ordinis Nostri.

Na trzecim filarze iest

9no Ołtarz S. Józefa drewniany, czarno malowany, w górze S. Antoniego Padewskiego. Na przeciwko iest

10 Ołtarz S. Jana a Facundo drewniany, niebieską farbą malowany. Przy tym ołtarzu iest

11 Kaplica Panieńska, w niey ołtarzów dwa: Pana Jezusa y Matki Boskiej.

Idąc od kaplicy są formy dla zakonników kazania słuchających, nad temi formami iest obraz wielki Wszystkich zakonów pod regułą S.O. Augustyna. Nad nim iest wielkie okno. Idąc od formów na pierwszym filarze iest

s. 101

12 Ołtarz SSS. Trzech Królów drewniany białą farbą malowany, na górze obraz S. Limbany. Na przeciwko iest

13 Ołtarz S. Tekli drewniany czarno malowany, na zasuwie obraz S. Augustyna Nowellego, w górze obraz S. Liberata.

14 Na drugim filarze iest Ołtarz Rybacki drewniany czarną farbą malowany, y pozłacany, obraz w nim

jest N.M. Panny z sukienką srebrną. Ten ołtarz opalał sami Rybacy.

Naprzeciwno jest

15 Ołtarz S. Mikołaja z Tolentinu drewniany cały wyślaczany, w górze obraz także S. Mikołaja.

16 Na trzecim filarze jest ołtarz S. Matki Moniki drewniany, czarno malowany.

17 Ołtarz S. Tomasza a Villanova drewniany, czarno malowany, antepedium y gradusy marmurowe, posadzka także marmurowa.

Naprzeciwno jest Obraz Wielki na drewnie malowany, na którym malowane jest życie, Męka y Śmierć Zbawiciela Pana naszego Jezusa Chrystusa.

Przy tym obrazie jest Grób Pański w Brackiej kaplicy dawny. Za S. Tomaszem jest

18 Ołtarz S. Grzegorza drewniany, czarną farbą malowany, y pozłacany.

19 Organy wielkie, jedne w górze nad amboną pod samym sklepieniem.

20 Organy małe na chórze czarno malowane y pozłacane.

21. Ławki duże na pół kościoła. Posadzka piaskowa. Na tym kościele jest kopuła miedzią pokryta, w niej dwonków 2. Na cmentarzu jest dzwonica, w której są dwa dzwony wielkie, większy nowy zprawiony jest za X. Liberata Wolskiego z czterema okienkami.

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 586, *Inwentarz Kościoła Xięży Augustynianów w gminie VI sytuowanego przez Komisję cywilno duchowną z mocy rozporządzenia z Dnia 24 miesiąca Października 1820 roku sporządzony y iak w szrodku spisany.*

s. 284

5to Kapliczka Błogosławionego Izaiasza Bonera murowana od dołu posadzką marmurową ułożona od góry sklepienie białe całe wybielone, do której po wschodach marmurowych wchod balaskami czarno marmurowymi ozdobiony. W tej między czterema drewnianymi na postumentach kolumnami niebiesko malowanymi i wyślaczanymi Mensa na której cztery osoby zakonu Sgo Augustyna wybielone trzymające trumienkę drewnianą niebiesko malowaną w żyłki wyślęczone, w której są zwłoki tegoż Błogosł. Izaiasza Bonera – w której kapliczce jest także od muru grób, w którym leży Ciało Błogosławionego Marcyna Baryczki – obok zaś tu opisaney kapliczki jest daley

6to Kaplica cała marmurowana od góry sklepiona i malowana pod tytułem Nayś. Panny Maryi Pocieszenia, w której na teraz dla powyższy tu już opisanego zdezelowanego kościoła, wszystkie odprawuia się i odbywaią religijne nabożeństwa. I do tej kaplicy są dwa wchody, jeden z strony opisaney tu już opisaney kapliczki Błogosławionego Izaiasza Bonera – drugi od Hóru niżej opisanego [...]. W tej Ołtarz sosnowy snecersko robiony cały suto wyślęczone kolumnami

i osobami SSch Joachyma i Anny także złocistymi, a od dołu balaskami czarnego marmuru przyozdobiony – za którymi mensa murowana na marmurowych gradusach – Na tej Cymborium drewniane suto wyślęczone, nad którym w tym ołtarzu cudami słynący Obraz Nayś. Maryi Panny za staraniem Błogosławionego Izaiasza Bonera pod Rem 1463 na murze wymalowany – obok zaś tego ołtarza są poboczne dwa przystawione małe ołtarzyki, u których mensy drewniane bez gradusów, od góry zaś w jednym Obraz na płótnie Sey Katarzyny Męczenniczki malowany, w drugim Sgo Mikołaja z Tolentynu takież z której kaplicy wyszedłszy jest –

s. 285

7mo Hurek sosnowy drewniany niebiesko malowany do którego schody także drewniane, w tym pozytyw mający głosów 7m i miechów dwa, pod tem Hurkiem ławki drewniane sosnowe pomalowane, w których zakonnicy odprawuia i śpiewaią kapłanskie officium – daley zaś jest

a) Ołtarz Sgo Walentego Męczennika – ten sosnowy drewniany czerwono malowany z mensą na gradusie drewnianym, w którym w szrodku obraz na płótnie tegoż Sgo Walentego Męczennika malowany, a od góry jest obraz pomniejszy Sey Barbary Męczenniczki wprawiony – daley jest –

b) Ołtarz Sgo Jana Jaluźnika ten sosnowo drewniany niebiesko malowany miejscami wyślęczone snecerską rzeźbą cudów tegoż Sgo Jana wyrobioną i wyślęczone ozdobiony, u którego mensa na gradusie drewnianym, w której są Relikwie Sgo Jędrzeja Apostoła y innych SSch. Tudzież znaczne kości Sgo Woyciecha Męczennika i Relikwie z dalmatyki w której był pogrzebion – w tym ołtarzu jest w szrodku na tablatrze drewnianej obraz malowany tegoż Sgo Jana Jaluźnika, a od góry Opatrzność Boska złocisto snecerską robotą wyrobiona – daley jest –

c) Ołtarz ołtarz Sey Maryi Magdaleny sosnowo drewniany snecersko robiony i malowany – u którego mensa na gradusie drewnianym, w szrodku którego jest obraz teyże S. Magdaleny na płótnie malowany, i ten Ołtarz w Ru 1781 kosztem przewieleb. Oyca Szymona Woynicz Sey Teologii Bakałaza, Wieleb. Oow Augustynianów tegoż samego klasztoru Przeora jest wystawiony [...]. Daley są drzwi którymi się wchodzi z kruczganków iuż tu opisanych do klasztoru o których niżej – przy tych zaś jest –

d) Ołtarz z gankiem drewnianym czerwono malowanym z obu stron schodami, pod którym w obwodzie drewnianym jest wymalowany kłęczący Błogosł. Izaiasz Boner, w tym ołtarzu mensa bez gradusów, nad mensą za tablaturą obraz Pana Jezusa Miłosiernego z Nayświęt. Panną Maryą [...] – Daley postępuiać są drzwi z ulicy na kruczganki wchod mające wyżej iuż opisane – a ieszcze daley ku zakrystyi –

e) Ołtarz sosnowo drewniany snecersko robiony niebieską farbą malowany, miejscami malowany złoto bez najmniejszych innych ozdób, u którego mensa mar-

murowana na iednym gradusie, nad którą w szrodku obraz duży na płótnie malowany Ukrzyżowanego Chrystusa Pana, od którego ołtarza wzrocie ku drzwiom opisanym iest –

8vo Kaplica Bracka pod tytułem Sey Doroty cała murowana od dołu posacką z cegły od góry sklepienna i malowana [...] – w tey ołtarz większy sosnowo drewniany snecersko robiony czerwoną farbą malowany, u którego mensa murowana na trzech gradusach kamiennych, na którą w szrodku obraz Nayświęt. Panny Maryi Narodzenia na płótnie iest malowany z zasuwą drewnianą, na której obraz Sey Doroty iest malowany. – Są także i dwa inne poboczne ołtarze z tych ieden sosnowo drewniany czerwono malowany z mensą na gradusach w którym obraz Sey Ryty malowany. – Drugi mający mense na której Passya drewniana duża Ukrzyżowanego Pana Jezusa iest wystawiona [...].

9no Ambony przez spustoszenie kościoła żadney nie masz [...].

[...]

11mo Organów żadnych nie masz prócz pozytywku na Hurku powyżey tu iuż opisanego.

[...]

s. 286

Konfesyonałów iest razem wszystkich w podobney sobie formie iuż przez dawność zdezelowanych prostey stolarskiej roboty staroświeckiey (szt. 10).

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 586, *Inwentarz Kościoła XX. Augustynianów w gminie VI sytuowanego, przez Kommissą Cywilno Duchowną, na mocy Rozporządzenia z dnia 24 miesiąca października 1820 roku. Dokończony [...] 15 lutego 1834 r.*

s. 230

4to Ołtarze 1mo Ołtarz idąc od Miasta Kazimierza ze wschodu słońca, są drzwi dębowe okowem i zamknięciem zaopatrzone, za temiż drzwiami iest kruchta, idąc dalej są drugie drzwi okute i zamykające się a wyszedłszy z tych drzwi na kruczganki, po prawey ręce iest Ołtarz z gankiem y po schodkach obustronnie w tem za tablaturą obraz na murze malowany Pana Jezusa Miłosiernego z Nayświętszą Panną i za panowania Władysława Jagiełły Króla Polskiego staraniem B Izaiasza, tegoż klasztoru na ten czas przeora Pisma So Doktora, ten obraz iest wielkimi, i dotąd słynącemi cudami wśławiony iak tradycye i Pisma w Księgach tegoż Kościoła zatwierdzają.

2do Ołtarz Marvi Magdaleny z sztukateryami snycerskimi, ten ołtarz wystawił w roku 1781 swoim kosztem Imc. X. Szymon Woynicz Augustyniarum J.P. Bakalarz, a tegoż Konwentu Przeor, za tem ołtarzem iest konfesyonał, za nim drzwi drewniane podwojne malowane, za temi schowanie rzeczy kościelnych dalej trochę idąc.

3tio Ołtarz So Jana Jałmużnika malowany i wyzłacany – w mencie znajduią się Relikwie So Jędrzeia Apostoła, i innych Świętych, tudzież kość So Woyciecha i Dalmatyki, w których był pogrzebiony.

4to Ołtarz So Walentego czerwono malowany z drzewa.

Za tem ołtarzem iest Horek a na tem organa czyli pozytyw, przy którym śpiewaią zakonnicy swoje codzienne nabożeństwa, pod temże Horkiem są ławki dla ludzi – ominąwszy drzwi do kościoła iest

s. 231

5to Kaplica Nayś. Marvi Panny Pocieszenia pod tytułem Narodzenia, do tey kaplicy są dwa wchody od Horku i od zakrystyi, w nich są oddrzewia marmurowe czarne, drzwi sosnowe, podwojne malowane zielono, z okowem y zamknięciem, w tey kaplicy iest Obraz N. Maryi Panny staraniem B. Izaiasza na murze wymalowany roku 1463 cudami słynący. Figury dwie SS. Joachima i Anny całe złożone, posadzka biała z czarną w kwadrat marmurowa, a w kruczgankach z cegły i kamienia piaskowego –

6to Kapliczka mała B. Izaiasza w tey Ołtarz drewniany, na mencie stoi czterech augustynianów w białych habitach trzymających trumnę – a w tey trumienka w której Relikwie – w górze nad trumną iest osoba drewniana B. Izaiasza w obłokach i promieniach wyzłoconych – po bokach tego ołtarza są cztery kolumny drewniane na postumentach w marmurek, iak i trumna malowane niebiesko, wyzłacane – w tey kaplicy są balasy marmuru czarnego, posadzka w kaplicy i przed kaplicą marmurowa, w tey kaplicy pod murem iest grób – w którym leży ciało B. Marcina Baryczki – dalej idąc –

7mo Ołtarz Pana Jezusa Ukrzyżowanego, drewniany malowany niebieską farbą miejscami pozłocony, za tem ołtarzem iest konfesyonał – a dalej –

8vo Kaplica pod tytułem S. Doroty – ta kaplica Bracka w tey Ołtarz S. Maryi Panny Pocieszenia drewniany, czerwoną farbą malowany, na zasuwie iest wymalowany obraz Stey Doroty – w tey kaplicy są dwa groby, w których chowaią się zakonnicy, także na bokach w tey są dwa ołtarze z iedney strony Stey Ryty czerwono malowany, z drugiej zaś mensa na której Krzyż wielki z figurą Chrystusa, do tey kaplicy są drzwi żelazne w kratę na kłódkę zamykane. Wychodząc z kaplicy przy samych drzwiach są dwa konfesyonały, niebieską farbą malowane, na rzeczy zaś brackie (s. 232) iest schowanie między konfesyonałem i Ołtarzem S. Maryi Magdaleny – Na tychże kruczgankach iest okien dużych iedenaste – obrazów dużych w framugach siedem Historii o S. Augustynie a przy kaplicy śmierci

Ambona przez spustoszenie kościoła nie exystuje żadna.

Nauki zaś i kazania odbywanemi bywaią w ganku po schodach sprzed ołtarza Pana Jezusa Miłosiernego.

6to Chrzcielnica żadna nie exystuje gdy kościół ten żadney nie ma parafii –

7mo Organy te są drewniane nie wielkie stojące na horku za ołtarzem S. Walentego, a na ten horek schody z kruczkanków strony północnej.

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 586, *Inwentarz kościoła i klasztoru XX. Augustyanów Krakowskich sporządzony przez WJX. Zygmunta Wołek J.P.D. za Przeorstwa WJX. Klemensa Domagalskiego J.P.D. w roku 1863.*

s. 509

Ołtarze

Ołtarz z gankiem, w którym za tablaturą jest obraz na murze malowany

I Pana Jezusa Miłosiernego z Nawyświetsza Marva Panna, staraniem Błogosławionego Izaiasza niegdyś Przeora klasztoru. Obraz ten słynny cudami.

II Ołtarz drewniany S. Marvi Magdaleny r. 1781 kosztem X. Szymona Wojnicz Przeora wystawiony.

III. S. Jana Jałmużnika drewniany.

IV. S. Walentego drewniany.

V. Ołtarz S. Jana Fakundego tymczasowo w drzwiach prowadzących z kruczganku do kościoła Wielkiego ustawiony. Między ołtarzem S. Walentego a ołtarzem czasowem S. Jana Fakundego jest chórek drewniany, do którego schody także drewniane, na nim organki małe czyli pozytyw i dwa miechy – okno jedno małe; pod tym chórkim jest ławek cztery i pulpit, tu odpowiadają zakonnicy pacierze kapłańskie, okienko jedno małe.

VI. Kaplica N.P. Marvi Pocieszenia. Obraz na murze malowany za staraniem Błogosławionego Izaiasza r. 1463, słynie cudami. – Do kaplicy są dwa wchody, jeden od kaplicy Błogosł. Izaiasza, drugi od chóru zakonnego, drzwi sosnowe, z okuciem i zamkami osadzone są w oddrzwiach marmurowych, posadzka marmurowa, okien ma trzy duże, cztery mniejsze, mieści ławek 12. – W tejże kaplicy odpowiadają się dzisiaj religijne nabożeństwo tu jest Sanctissimum. – Ołtarz jest drewniany na którym po bokach figury SS. Joachima i Anny wymaga reparacji, odgradzony od reszty kaplicy balaskami z czarnego marmuru, przy których stoi krzyż processjonalny z dwoma kiercami i relikwiarz. – Obok ołtarza dziś wielkim zwanego w kaplicy są jeszcze dwa ołtarze drewniane:

VII. 1. Ołtarz ex parte Ewangelii S.O. Augustyna Biskupa Doktora Kościoła.

VIII. 2. Ołtarz ex parte Epistolae S. Mikołaja z Tolentynu.

s. 510

IX. Kaplica mała Błogosławionego Izaiasza Bonera ma posadzkę marmurową, wchód do niej po schodach marmurowych, balaskami czarno marmurowymi ozdobiony.

X. Ołtarz drewniany Pana Jezusa Ukrzyżowanego, obraz malowany na płótnie, obok zakrystyi jest ten ołtarz, zaś obok tego ołtarza jest grób zakonnicy PP. Augustyanek.

XI. Kaplica Bracka, zwana także S. Doroty, sklepiona ma posadzkę ceglana, cztery okna, mały chórek z pozytywką, dwa groby zakonne, ławek starych 10. Ołtarz główny drewniany, w nim pod zasuwą obraz N.P. Maryi, u góry N.P. Maryi Pocieszenia, zaś na zasuwie obraz S. Doroty P.M. W tej kaplicy jest Ołtarz boczny P. Jezusa na krzyżu figura – był i drugi niegdyś S. Ryty której obraz dziś w kaplicy P.P. Augustyanek na ścianie zawieszony.

Ambona. Na kruczkankach nie ma odrębnej ambony, nauki i kazania miewane bywają z ganku przed ołtarzem Pana Jezusa Miłosiernego.

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 586, *Inwentarz z 1883 r.*

s. 561. Sprzęty kościelne

Ołtarzy	13
Konfesyonałów	6
Stali	2
Ławek	49
Ambona	1
Organ wielki	1
Organów mniejszych	2 [...]

Archiwum oo. augustianów w Krakowie (w zbiorach Archiwum Państwowego w Krakowie), sygn. Aug. 587, *Inwentarz skarbcza, zakrystyi i kościoła OO. Augustyanów w Krakowie na Kazimierzu, 1911.*

s. 32

III. Kościół (Ecclesia)

α) Altare Majus

6 lichtarzy wielkich drewnianych

[...]

β) Altare S.P. Augustini [...]

1 krzyż drewniany [...]

s. 33

γ) Altare S. Nicolai de Tolent.

6 lichtarzy drewnianych

1 para starych kanonów

1 krzyż drewniany

1 figura św. Józefa

δ) Altare S. Ritae

4 ołowiane lichtarze

1 krzyż drewniany

1 para kanonów (nowych)

ε) Altare S. Clarae de Montef.

4 ołowiane lichtarze

1 krzyż drewniany

1 para kanonów (nowych)

Nowe stalle

Nad stallami 8 wielkich starych obrazów przedstawiających sceny z życia św. Augustyna.

s. 34

1 figura Serda Jezusowego (na ołtarzu S. Aug.)

1 figura św. Antoniego Padewskiego

6 starych konfesyonałów [...]

1 tryptyk św. Jana Jałmużnika

Droga Krzyżowa [...]

1 wielkie nowe organy
 1 małe stare [...]
 s. 53
 IV Chór – chorus
 s. 54
 1 ołtarz św. Mikołaja z Tolentynu
 [...]
 s. 64
 V Kaplica Matki B. Pocieszenia [...]
 Altare B.M.V. de Consol. [...]
 s. 76
 VI Kaplica bracka [...]
 Altare B.M.V. de Consol. [...]
 s. 86
 Krużganki [...]
 α) Altare B. Isaiae Boner. [...]
 β) Altare Miseric. Jezus
 (na ganku) [...]
 γ) Altare S. Valentini

6. Opisy wyposażenia kościoła dominikanów w Krakowie według inwentarzy z 1753, 1820 i 1874

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie, sygn. Kr 37,
Inventarium Ecclesiae SS-mae Trinitatis [...] 1753.

(niepaginowana)

r. 1753 Kościół

- 1 mo Na wielkim ołtarzu cyboryum drewniane snecer-ską robotą wypuklaste wysokie wyłaczane [...]
- 2do na ołtarzu lichtarzy wielkich drewnianych starych wysrebrzanych 6 y passyika takasz.
- 3tio Na wielkim obrazie Sma Trinitatis in Capite Patris et Filii korony srebrne wyłaczane dwie. In Mano Patri [...] berło srebrne wyłaczane. In dextera Filii DPJ krzyż srebrny wyłaczany na blasze srebrnej we szrodku [...] in columba specie wokoło którego promieni srebrnych wyłaczanych sztuczek 6 w kaźdey zaś sztuczce promyków 6. Item trzy serca małe distintim każde srebrne votum inne die mundi czyli mental okrągły srebrny większy od talara bitego.
- 4 przy wielkim ołtarzu monument Lesconis nigri z osobą tegoż drewniane wysrebrzane y wyłaczane.
- 5 przy zakrystyi dzwonek na wychodzenie ze mszami świętymi. 6 z drugiey strony przy wielkim ołtarzu dzwonek z rzemieniem w który do sukmy dzwonią na santita.
- 7do Ołtarzu S. Maryi Magdaleny na którym passyika przybita do ołtarza lichtarzy para drewnianych starych wysrebrzanych y przy nim dzwonek wiszący ze wstęgą. W pośrodku wysoko w ołtarzu statua S.M. Magdaleny klęcząca w skale drewniana laserowana y wyłaczana, promienie blaszane wyłaczane, korona nad statuą srebrna z różnymi kamyczkami votum maleńkie rączka srebrna. Paciorki woskowe na szyi ad instav pereł koralu wokoło zaś tey statuy agnusi y Relikwie za szkłem [...] z ołtarzem wprawione. Na przedzie na zasuwie także obraz S.M. Magdaleny na płótnie malowany.
- 8tio Ołtarzu Oyca Dominika. Na obrazie Jego stojącym

sukienka srebrna, w prawey ręce a destra Xiążka srebrna krajami we szrodku wyłaczane Imię Jezus, w lewey zaś ręce lilia srebrna wyłaczana, na głowie wokoło promienie srebrne wyłaczane na tych promieniach wokoło głowy ad intras paciorki srebrne których trzech niebo staje. Na nogach sandałki srebrne wyłaczane. Pod nogami statua Dominikana srebrna z kapą wyłaczaną [...] z iednym trzewikiem wyłaczanym. Wotów wszystkich wokoło exceptis specitiat 29 dico dwadzieścia y dziewięć większych y mniejszych na karmazynowym axamicie.

[...]

Przy kaplicy statua S. Jana Nepomucena drewniana wyłaczana na ołtarzu krucyfik mosiężny [...].

Ołtarzu Świętego Tomasza z Akwinu Doktora Anielskiego [...].

(strona verso)

Na ołtarzu Passyika z słoniowej kości krzyż z postumentem czarny [...].

Ołtarz S. Katarzyny [...].

Ołtarz Annunciatonis P.V.MA na całym obrazie blacha srebrna po części wyłaczana oprócz osóbk Pana Jezusa [...].

Ołtarzu Świętey Rozalii na obrazie sukienka stara [...].

Ołtarzu S. Katarzyny Męczenniczki [...].

Ołtarzu Świętey Róży w Lubomirskiej kaplicy.

11. Ad altar białego marmuru SS. Patroni Regni Poloniae.

Ołtarz nazwany u Niedzieli Pana Jezusa y Nayświętszey Panny Miłosiernych stojących (nieczytelne).

(następna strona recto)

13. Ołtarza B. Benedykta [...].

14. Kaplica S. Katarzyny seneńskiej [...]. Nagrobków dwa Fundatoris na których statuy leżący z marmuru białego [...].

15. Ołtarz u S. Franciszka assyjskiego [...].

16. Ołtarz u Bolesława Patrona Korony Polskiej [...].

17. Ołtarz u Nayświętszey Panny Maryi [...].

18. Kaplica Ligęzińska, w której są dwa ołtarze, pierwszy Pana Jezusa Ukrzyżowanego [...].

verso

19. Ołtarz u Pana Jezusa za amboną krzyż [...].

20. Ołtarz u S. Pietra Męczennika [...].

(następna strona recto)

21. Ołtarz u Nayświętszey Panny Bolesney [...].

22. Kaplica Świętego Jacka marmurem różnym wysadzana y sztukaterią różną rzeźbą statuami y wyłaczaniem gęstym ozdobia [...].

23. Kaplica Świętego Piusa Papieża [...].

24. Ołtarz w krużganku u Pana Jezusa Ukrzyżowanego znalezione na Wiśle od Błogosławionego Stanisława Kokoszki zakonu naszego osoba Pana Jezusa statua szczerbiała [...].

verso

[...]

W kapitularku ołtarz u Nayświętszey Panny Bolesney

[...]

W kaplicy S. Jana Chrzciciela chrzczącego Pana Jezusa albo jako zdawna nazywaney pod tytułem S. Wincentego Ferreryusza.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie, sygn. Kr 39, *Inwentarz Kościoła Zakonnego i Klasztoru Księży Dominikanów w Gminie 1-wszej przy ulicy Szeroka zwanej w Wolnym Mieście Krakowie sytuowanego, 1820 r.*

s. 6

Między chórem większym i mniejszym w samym przedziale, jest pod sklepieniem umieszczona, tak zwana tęcza, drewniana w kształcie łuku cała wyłożona, na której wielka Passya z korpusem Zbawiciela Pana wspiera się do murów kościelnych ankrami żelaznymi przymocowana, obok której ustawione są na teyże tęczy dwie figury drewniane snycerskiej struktury, kolorem stosownym odmalowane Stego Jana i Maryi Magdaleny lamentującej.

s. 7

Ołtarze

Wielki Ołtarz

W mniejszym chórze czyli in Presbyterio na dziewięciu stopniach z marmuru czarnego z których sześć w poprzek łączą się z bocznymi ścianami kościoła, a trzy stosownie do mensy także z marmuru czarnego będący zaokrąglone, ustawiony ołtarz wspierały z drzewa miętkiego o trzech kondygnacjach, który całą ścianę muru od wschodu zaymuie. W pierwszy kondygnacyi w miejscu obrazu są statuy wielkości ludzkiej, rzeźby snycerskiej, które Troyce Przenajświętszą reprezentują – statua Boga Oyca utrzymuje na Krzyżu Zbawiciela Pana, wyżej Duch S. W postaci Gołębicy unosi się, to wszystko kolorem stosownym odmalowane, i w części odzłoczone. Oprócz tych statuów jest także umieszczonych sześciu Aniołów z drzewa, wyłożonych. – Statuy te zasuwają się drugim obrazem na płótnie malowanym, podobnie z wyrazem Trójce SSS. lecz nie wiadomo przez którego artystę. Kondygnacją te ozdabiają cztery filary, na osobach wyobrażających czterech Aniołów wspierające się, między którymi filarami z strony prawej statua Sgo Stanisława, z lewej zaś Sgo Woyciech Biskupa umieszczone. – Nad obrazem emblema Sgo Jacka to iest na tarczy pies z pochodnią, przez dwóch Aniołów utrzymywane. – W drugiej kondygnacyi ołtarza obraz mniejszy na płótnie malowany, zagniewanego Boga z piorunami w ręku, przed którym Boga Rodzica NM Panna klęczy – ten ozdabiają winogrona z drzewa wyrabiane, i cztery statuy (s. 8) uboczne SS. Floryana, Dominika, Jacka i Marcina. – W trzeciej zaś kondygnacyi obraz w owal – także N. Maryi Panny Wniebowzięcia z ozdobami czterech Aniołów i innemi różnemi rzeźbami. Na szczycie zaś ołtarza Statua Sgo Michała Archanioła depczącego Ducha złego ustawiona, obok której dwóch Aniołów. Cały ten ołtarz iest wyłożony i różnemi rzeźbami i dekoracyami snycerskiej roboty upiękniony. –

Na mensie marmurowey wyżej opisaney do której przystawiaią się podług okoliczności antepedya.

Tabernaculum drewniane, które wykrcą się na dwie strony, częścią złożone, częścią aksamitem ponsonym wybiane. – Cymboryum także na mensie postawione drewniane, odsrebrzone po malarsku z zamczkiem i kluczykiem, na którym postument także drewniany, a ten służy na podstawę do wystawienia Monstrancyi.

Po za ołtarz jest przechód na około, który zamykają dwoje drzwi, obydwie sosnowe kolorem czarnym powleczone na zawiasach i hakach żelaznych jedno z zamkiem i kluczem polskim, drugi tylko z klamką i zasuwką żelaznemi. [...] Przed ołtarzem na ostatnim najniższym stopniu marmurowym, ustawiona galeryka, której poręcz z drzewa dębowego, z bocznymi murami stykające się, z podnożkiem takimże, szrodkiem galeryki rzeczoney, przechód do ołtarza – pomiędzy poręczą i podnożkiem umieszczone różne sztukaterye z prętów żelaznych dla ozdoby.

[...]

Z chóru mniejszego wyszedłszy na kościół widzieć się daią następujące ołtarze.

s. 9

2gi ołtarz Nawłódszego Imienia Jezus

Cały drewniany, w szrodku którego obraz na płótnie malowany Imienia Jezus, sukienka na Panu Jezusie srebrna, niżej SS. Zakonu Dominikańskiego czterech, wielu Biskupów i różnych Kapłanów znajduje się wyrażonych. – Obraz ten zasuwają się innym obrazem, podobnie na płótnie malowanym Wniebowstąpienia Pańskiego – cały ten ołtarz kolorem zielonym powleczone, częściami tylko osobiwie rzeźby i dekoracye snycerskie złożone mający, który ozdabiają dwie kolumny, także zielono malowane z fugami wyłączeniami. Po bokach ołtarza dwie statuy Świętych Dominikanów. – Nad ołtarzem czyli na szczycie tegoż statua Sgo Michała z mieczem i dwóch Aniołów obok te wszystkie Figury złotem malarskim odzłoczone. Mensa murowana, od wierzchu kamieniem iedno częściowym przykryta z portalem złożonym, do której antependya podług potrzeby stosowne zakłada się. – Przed ołtarzem stopni z marmuru czarnego dwa znajduią się – stoi także na mensie ołtarza obraz Sgo Filipa Nereusza w ramach złożonych snycerską robotą wyrabianych, który na procesjach używany bywa.

3ci ołtarz N. Marvi Panny Różańcowey

Powyższemu co do struktury ze wszystkim rzeźb, dekoracyi, koloru mensy i gradusów podobny, obraz także na płótnie malowany NM Panny Różańcowey mający, na której sukienka i inne insygnia z blachy srebrney, ten zasuwają się innym obrazem na płótnie malowanym z wyrazem N. Maryi Panny, trzymającej dziecię, któremu S. Józef kwiaty podaje. Na szczycie ołtarza statua Anioła Gabryela na obłokach siedzącego rzeźby snycerskiej cała złożona. – Na mensie stoi Tabernaculum drewniane w szrodku aksamitem

tem ponsowym wybite, po bokach rama snycerską robotą wyrabiane mająca z postumentem drewnianym złożonym, na którym mały Crucifix drewniany z korpusem mosiężnym Zbawiciela ustawiony.

4 ołtarz S. Marvi Magdaleny

Także powyższym podobny, w szrodku którego umieszczona statua S. Maryi (s. 10) Magdaleny na puszczy pokutującej, skały, drzewa i suknie rzeźbą snycerską wyrabiane, i kolorami stosownymi powleczone. Obok jaskini są rama drewniane złożone z szafeczkami, w których na około są umieszczone relikwie różnych świętych za szkłem. – Puszcza ta zaszuwa się innym obrazem na płótnie malowanym SS. Sandoka i innych, których Saraceni zabijają. – Na wierzchu opisanych obrazów czyli w drugiej kondygnacji obraz trzech Aniołków małych wyrobionych i odzłoczonych ustawione. Mensa cała i dwa gradusy drewniane na której postawiony dla ozdoby obraz Pana Jezusa Miłosiernego w koronie srebrnej, w kształcie cierniowej za szkłem w ramach drewnianych, czarno malowanych.

5ty ołtarz

W którym obrazów dwa, pierwszy na dole większy Sgo Piotra Męczennika z Zakonu Dominikańskiego, na płótnie malowany w ramach drewnianych złożonych, drugi wyżej mniejszy Sgo Jana Ewangelisty – cały ten ołtarz drewniany, zielono malowany, rzeźby tylko snycerskie, dekoracje i kapitele złożone mający. Ozdabiają go dwa filary w czworogran wściennie stolarską robotą na których iakby spuszczone kwiaty znajdują się. Niżej obok ołtarza przy filarach rzeczonych dwie statuy świętych z Zakonu Dominikańskiego, na wierzchu także czyli gżemsach dwóch aniołków osadzeni. Wszystkie te figury są drewniane i złożone. Mensa przed ołtarzem dętą robotą, także kolorem zielonym powleczone, a przed tą gradusów także drewnianych dwa. Na mensie obraz mały na płótnie malowany z wyrazem S. Apolonii w ramach drewnianych częścią kolorowo, częścią złożonych, w których są umieszczone relikwie różnych Świętych.

6 ołtarz

Z obrazem Sgo Tomasza z Akwinu na płótnie malowanym i drugim (s. 11) od wierzchu mniejszym Sgo Jana Kantego. Struktura tego ołtarza, rzeźby, malarstwa, osób ilość po bokach ustawionych, mensa i gradusy ze wszystkim powyższemu podobne. Na mensie zaś stoi obraz mały do processyi używany Sgo Łukasza na płótnie malowany w ramach drewnianych wyłaczanych, w których umieszczone Relikwie Świętych, krucyfik mały drewniany, na postumencie z korpusem takimże czarno malowany na mensie znajduje się.

7my ołtarz

Także drewniany, w którym obraz Sgo Józefa Oblubieńca Najświętszy Maryi Panny na płótnie malowany, wyżej także obraz na płótnie lecz mniejszy S. Anny, na mensie mały obraz do processyi Sgo Joachima w ramach snycerskich roboty wyłaczanych.

8 ołtarz

Pod tytułem Stey Katarzyny Seięcia, której wyraz historii na płótnie także odmalowany. Ciało i głowę Jey aniołowie utrzymują z wyszczególnieniem używanych do Jey męczeństwa instrumentów. Dzieło to ma być artysty Stachowicza. Nad rzeczonym obrazem jest drugi mniejszy podobnie na płótnie S. Barbary, zaś na mensie obrazek mały postawiony S. Eulaty w ramach snycerskiej roboty złożonych, w których na około Relikwie różnych Świętych Pańskich są umieszczone.

9ty ołtarz

Pana Jezusa pod Krzyżem upadającego na którym obrazie sukienka srebrna, zaś pod wizerunkiem na płótnie malowanym orzeł biały ulatujący z blachy miedzianej dobrze posrebrzonej, równie i gerlanda, z teyże samej miedzi nad obrazem wysrebrzona – drugi obraz mniejszy Sgo Grzegorza Papieża także na płótnie malowany – a na mensie Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej duży za szkłem w ramach snycerskiej roboty wyłoczonych, na którym to obrazie sukienka płaska z aksamitu niebieskiego w kwiatki białe srebrem przerabiane.

10ty ołtarz

Wszystkich Świętych Zakonu Dominikańskiego tytuł mający obraz na płótnie malowany, drugi zaś obraz wyżej mniejszy Sgo Stanisława (s. 12) Biskupa także na płótnie. Na mensie ołtarzowej postawiony relikwiarz kwadratowy wąski, półtora łokcia wysokości, drewniany, z trzech stron szkło mający, i drzwiczki także, za którymi statua mała Sgo Antoniego w habitie franciszkańskim, którego twarz i ręce, równie i Dziecię Jezus przez tegoż Świętego na ręku utrzymywane są z wosku wytłoczone.

Te wszystkie ołtarze od numeru 5go łącznie aż dotąd co do struktury malowania, filarów, kapitelów, gżemsów ilości, figur obok ustawionych, ich odzłocenie są sobie we wszystkim podobne.

11ty ołtarz

Ten jest niewielki, pod tytułem Matki Boskiej Bolesnej, o iednej kondygnacji drewniany, bez filarków, biało malowany po części złożony, w szrodku którego wklęsłość, jakoby framuga, w której na dnie wyłoczonym Matka Boska trzymająca na łonie Syna swego, snycerską robotą wyrabiana i poślózona. Niżej pod tym wyobrażeniem jest podobnie snycerską robotą wyrobionych dwunastu apostołów, z którymi Chrystus u stołu wieczerza. – Osóbki te małe są z drzewa wyłoczone i kratką drucianą, aby się nie psowały zasłonięte. – Ołtarz ten przyozdabiają gżemsi i różne rzeźby snycerskie wyłoczone – przed ołtarzem mensa murowana, którą kamień piaszczysty iednoczęściowy pokrywa. – Antepedium drewniane w ramach kiedyś złożonych, lecz wytartych i gradus ieden drewniany.

12ty ołtarz

Czyli framuga wklęsła w której głowa tylko świętego Jacka na płótnie malowana, w ramach drewnianych w owal snycerskiej rzeźby odzłoczonych, który na

promieniach drewnianych z kształtnie zrobionymi obłokami siedzący dwóch aniołowie, utrzymujący tenże obraz iest przyczepiony. – Pod rzeczonym obrazem leży cała osoba tegoż świętego w habicie zakonnym, mająca księgę pod głową z alabastru wyrobiona. – Przed framugą mensa drewniana biała malowana lecz zdezelowana i gradus także ieden. – Na mensie tey są wsparte dwa filarki drewniane, podobnie biała malowane, rzeźby zaś na filarkach rzeczonych i różne dekoracje, snycerskiej roboty wyłożone. – Ołtarzyk ten opuszczony do nabożeństwa nieużywany.

s. 13

13ty ołtarz

Pod tytułem Matki Boskiej Częstochowskiej drewniany mały niebiesko w marmurek malowany, z mensą drewnianą i antepedium na płótnie w różne kwiaty zdezelowane w ramach drewnianych. – Ołtarz ten ozdabiają dwa filarki i gzemsy w części malowane, w części złożone. – Na obrazie Matki Boskiej sukienka i aniołków z szklaney sieczki różnokolorowey w desenie wykładane. Drugi obrazek wyżej nad tym, także na płótnie malowany, kononacją Najsław. Maryi Panny wyrażający. Na szczycie ołtarza trzy statuy małe SS. Dominikanów, Katarzyny Seneskiej i Agnieszki drewniane, wyłącane są umieszczone. – I ten ołtarzyk opuszczonym nie bywa używanym.

14ty ołtarz

Także drewniany Sgo Erazma niebiesko w marmurek malowany z mensą drewnianą i antepedium takież malowanym, filarki dwa czworogrannne stolarskiej roboty mający i gzemsy, iednakowym kolorem powleczone. – Obraz rzeczonego Świętego na płótnie w ramach drewnianych złożonych umieszczony. – Na kondygnacyi ołtarza obraz mniejszy podobnie na płótnie Ukrzyżowanego Chrystusa, przy którym dwie Święte Patronki klęczą – ram około tego obrazu równie i szczyt na ołtarzu z drzewa wyłożone.

15ty ołtarz

Tey samey wielkości drewniany, w którym obraz S. Katarzyny zakonu dominikańskiego na płótnie malowany zasuwający się innym obrazem także na płótnie Sgo Dyzmasa trzymającego Krzyż w ręku. Nad rzeczonymi obrazami wyżej to jest w kondygnacyi umieszczony trzeci obraz mały z wyrazem S. Tekli – cały ten ołtarz białym malowany, dwiema filarkami i gzemkami, tudzież innymi dekoracyami snycerskimi ozdobiony. – Fugi w filarach w podłuż, i dekoracje wszystkie, tudzież promienie nad ołtarzem na których wyraz Opatrzności Boskiej są wyłożone.

s. 14

16 ołtarz

Pod tytułem Sgo Jana Nepomucena, którego Statua cała drewniana i wyłożona, w framudze w murze umyślnie wyrobioney umieszczona. – Około tey framugi krajem są filarki wścienne muzaykowane, jako też i postumenta na których dwóch aniołów z gipsu wyrobionych stoi są podobnie muzaykowane, mensa

murowana także muzaykowana, na której ustawiony obraz mały w kształcie relikwiarzyka Matki Boskiej z Sm Józefem za szkłem w wąskich rameczkach drewnianych na postumencie takimże na dwóch graduskach, gdzie także Crucifix czarno malowany jest postawiony.

Statuy gipsowe

Przy arkadach środkowych kościoła wielkiego ustawione są na postumentach statuw wielkich sześć, a te są

Statua Papieża przy nogach którego anioł utrzymujący kościół drewniany złożony.

Innocentego V Papieża z aniołem trzymającym klucze.

Hugona Kardynała.

Wita Polaka Biskupa pierwszego Litwinów z pastorałem w ręku złożonym.

Benedykta XI przy którym Anioł utrzymuje infułę z drzewa snycerskiej roboty także złożoną.

Benedykta XIII trzynastego trzymającego pastorał w ręku złożony z aniołem utrzymującym łódkę złożoną.

Iwona Odrowąża Biskupa Krakowskiego Fundatora wielu Klasztorów, a szczególniej kościoła i klasztoru Xięży Dominikanów, trzymającego w iedney ręce pastorał drzewiany wyłożony, w drugiej zaś jakoby kartę z gipsu imitowaną, na której Fundacya tego Zakonu, tuszem czarnym odpisana znajduje się.

Wszystkie te statuy są wielkości ludzkiej kształtnie zrobione białym, wiele przyczyniają się do wewnętrzney ozdoby kościoła.

s. 15

Ambona

Na szrodku kościoła w większym chórze jest ambona z drzewa miętkiego do arkady na lewey stronie będącej przybindowana ambona ta jak powszechnie okrągła, z różnymi rzeźbami snycerskimi, około której czterech Ewangelistów z książkami iakby siedzieli osadzonych. Nad amboną wierzch czyli kopuła z takiegoż drzewa, i podobnymi dekoracyami, na której pięciu aniołowie mali umieszczeni. Między amboną i wierzchem jest przy murze wyobrażenie Salvatora, utrzymującego w ręku kulę ziemską, czyli świat, zaś pod wierzchem na dnie Duch Święty w postaci gołębiczy unosi się – na samym wierzchu czyli szczycie ambony, stoi geniusz w infule, reprezentujący Kościół Święty trzymający w ręku krzyż i książkę. – Na ambonę rzeczoną wchodzi się z kościoła po stopniach czterestu około arkady ułożonych, które zamykają się drzwiczkami małymi dębowymi na zawiaskach z zameczkiem, w odrzwiach dębowych wysokich kształtnie zrobionych, na wierzchu których ustawiona statua Dawida Króla z lutnią w ręku, cała wyłożona. Wschodki te aż na samą ambonę są zabudowane poręczami czyli galeryą dębową, na której różne rzeźby snycerskie i dekoracje wyłącane są przybitymi – Cała ta ambona z osobami, i nakryciem nie wyłączając dobrze po malarsku wyłożona, w najlepszym znajduje się stanie. [...]

s. 16

Organ

Jest w tym kościele organ troje –

Pierwsze Nad wielkimi drzwiami wchodząc do kościoła na czterech filarkach drewnianych wsparte wraz z chorem czyli galeryą dla muzyków, która z bocznymi murami w poprzek, a raczej z arkadami środkowymi połączona. Galerya ta różnymi rzeźbami, kwiatami i girlandami przyozdobiona, lecz żadną farbą nie powleczone, jest zaś nowa jak podobnie i filary. Znajdujący się na tym chórze organ ma głosów z piszczałek metalowych czternaście – w pozytywie samym głosów z piszczałek metalowych trzy, z drewnianych także trzy – a zaś w pedale głosów czyli fletów drewnianych pięć jeden tylko z metalowych piszczałek. Do organu tych należy miechów sześć nowo zrobionych, które są umieszczone w kaplicy pustej, na prawej stronie kruchty będącej /:iuz wyżej opisanej:/ te mają komunikację z organami przez kanały czyli rury drewniane przez mur do góry wyprowadzone. Wchód na chór z kaplicy także pustej na lewej stronie kruchty będącej przez wschody drewniane, których jest dwadzieścia cztery, na około filarku ułożone i w kształcie baszty małej obmurowane.

Drugie organy małe in presbyterio, na stronie lewej przy murze przybudowane, fletów czyli głosów metalowych dwanaście mające, w pedale zaś drewnianych trzy – wchodów do rzeczonych organów dwa (s. 17). Pierwszy z kościoła przez kaplicę S. Jacka po stopniach marmurowych niżej opisanych, drugi zaś z kurytarza klasztornego – miechów do nich znajduje się cztery, które są w małej ciemnej skupionej kumorce umieszczone, do której wchód także z kurytarza klasztoru przez drzwi żelazne całe na zawiasach i hakach takichże w odrzwiach kamiennych osadzone.

Trzeci organ staroświecki w środku kościoła w wielkim chórze pod samym sklepieniem, jakoby w powietrzu zawieszony. Chór z drzewa sosnowego bez żadnych ozdób malowany tylko – wchód na tenże z kurytarza klasztornego przez strych kościelny drzwiami żelaznymi w odrzwiach kamiennych osadzonymi.

[...]

s. 66

Opisanie stanu zewnętrznego i wewnętrznego kaplic do kościoła SSS. Trycy przybudowanych, tudzież wszelkich sprzętów w tychże znajdujących się.

Kaplica Bractwa Różańca Sgo

[...]

Kaplica pod tytułem Sgo Dominika

s. 67

W tej kaplicy jest ołtarz pod tytułem So Wincentego o jednej kondygnacji, który ozdabiają dwie kolumny i dwa postumenty, na których dwóch Biskupów z gipsu białego odrobionych ustawieni, cały murowany muzaykowy czerwono, przed którym dwa gradusy marmurowe, a na tych mensa murowana

i muzaykowana także czerwono, marmurem iedno-częściowym nadkryta – W ołtarzu tym umieszczony obraz Sgo Dominika na płótnie malowany [...], który zaszuwa się innym obrazem na płótnie malowanym z wyrazami SS. Franciszka i Jana Kantego – Obok tego obrazu są nad mensą dwóch aniołowie biali z gipsu odrobieni iakby ulatujący. Wyżej nad ołtarzem promienie z drzewa wyzłocone, na których obłoki z gipsu i duże statuy także SS. Piotra i Pawła z różnymi dekoracyami i insygniami umieszczone – co się zaś tycze innych rzeźb snycerskich których wiele tak na kolumnach iako też i kapitelach a nawet w samym ołtarzu znajduią się te lubo muzaykowe są wszelako odzłoczone.

s. 68

Sprzęty w teyże kaplicy znajdujące się

Tabernaculum drewniane na mensie ołtarzowej z postumentem snycerskiej roboty arcypięknej całe wyzłocone.

Kaplica pod tytułem So Mikołaja przez Zgromadzenie Piekarczyków utrzymywana.

[...]

s. 69

Ołtarz pod tytułem Sgo Mikołaja cały drewniany ma kondygnację zielono malowaną, którego są ozdobą dwa filarki złożone i aniołków dwóch obok filarków rzeczonych ustawionych, także złożonych w środku których obraz S. Mikołaja na płótnie malowany [...] Na gżemsach ołtarza osadzeni dwóch aniołków z drzewa snycerskiej roboty utrzymujący pastora i infułę iako insygnia Sgo Mikołaja. Mensa przed ołtarzem drewniana dęta stolarskiej struktury na gradusie także drewnianym ustawiona.

s. 70

Sprzęty ruchome w kaplicy

[...]

Statua drewniana wyzłocona snycerskiej lecz bardzo staroświeckiej struktury Sgo Mikołaja, w oddzielnym pulpicie także drewnianym ustawiona, nad którym inna osóbka So Floryana znajduje się.

s. 71

Kaplica pod tytułem Matki Boskiej Dzikowskiej przez Zgromadzenie Szewców utrzymywana.

[...]

W kaplicy tej na prawej ręce wchodząc przytykiem do muru – ołtarz wielki o trzech kondygnacjach cały drewniany, struktury staroświeckiej, częścią snycerskiej częścią stolarskiej – Pierwszą kondygnacją ozdabiają cztery filarki całkiem złożone, pomiędzy którymi statuy drewniane także złożone wyobrażające SS. Kryspina Kryspianina Dominika i Jacka ustawione – w posrodku filarków obraz na płótnie malowany Matki Boskiej Dzikowskiej [...] W drugiej kondygnacji którą ozdabiają podobnie cztery filarki obraz mniejszy na płótnie malowany z wyrazem Świętego Jacka umieszczony. W trzeciej zaś kondygnacji dwa filarki obok których dwie statuy małe SS. Kryspina, Kryspianina i dwóch aniołków,

a w posrodku obrazek najmniejszy na płótnie malowany Świętego Erazma – Na samym zaś szczycie ołtarza osóbka mała drewniana czyli Salwator mundi, obok której dwóch aniołkowie ustawieni. Wszystkie te osóbki i filarki odzłoczone, lecz przyczerńnię, ołtarz zaś popielato malowany, przed którym mensa drewniana [...]

s. 73

Kaplica pod tytułem So Cesława

[...] Mieści w sobie ołtarz na trzy kondygnacye dosyć piękny, drewniany, struktury snycerskiej częścią złożony częścią niebiesko malowany z mensą murowaną, kamieniem jednoczęściowym białym nakrytą, do której przystawione antepedium białe kamelorowe z różnym szyciem lecz zupełnie zdezelowane. – W pierwszej kondygnacji ołtarza obraz Sgo Cesława na płótnie malowany w ramach drewnianych. Obok tej kondygnacji są cztery filarki z różnemi rzeźbami i dekoracyami, częścią złożone częścią niebiesko malowane, między którymi dwie statuy małe drewniane SS. Stanisława i Ambrożego Biskupów reprezentujące umieszczone. – W drugiej kondygnacji obraz Sgo Jędrzeia podobnie na płótnie malowany, cztery także filarki obok niego, a w posrodku tych dwie statuy małe drewniane SS. Zakonnice Dominikanek. – Na trzeciej kondygnacji najwyższej jest mały obrazek Sgo Kazimierza pomiędzy dwoma filarkami czwórgrannemi, obok których dwie małe statuy drewniane złożone Biskupów reprezentujące, są umieszczone.

s. 75

Kaplica Sgo Sebastjana utrzymywana przez Zgromadzenie tkaczów.

[...] Ściany wewnątrz kaplicy z cegły murowane, po części marmurem czerwonym iako też framug ośm w których statuy świętych różnych /iako niżej/ umieszczone podobnym marmurem wyłożone – są w tej kaplicy dwa ołtarze. Pierwszy ołtarz naprzeciw drzwi mały drewniany o dwóch kondygnacjach w framudze ulokowany, z mensą drewnianą (s. 76) na filarkach murowanych ustawioną przed którą antepedium zdezelowane z czerwonej materii [...] W pierwszej kondygnacji ołtarza który ozdabiają dwa filarki snycerskiej roboty, i dwóch świętych ubocznie w framuszkach oddzielnych ustawionych z drzewa snycerskiej roboty [...] – Na drugiej zaś małej kondygnacji iakby w ramach obrazek S. Maryi Magdaleny znajduje się, a na samym szczycie ołtarza statua mała Sgo Stanisława Biskupa – Cały ten ołtarzyk czarno malowany, rzeźby zaś wszystkie są odzłoczone lecz przyczerńnię.

Drugi ołtarzyk na lewej stronie teży wielkości drewniany płaski staroświeckiej roboty z dwiema filarkami, cały odzłoczone, z mensą i antepedium drewnianemi bez gradusów. Obraz w niem S. Anny na drzewie malowany, obok filarków jest także czterech świętych kolorami podobnie odmalowanych [...] Ołtarzyk ten świeżo kupiony jest przez Zgromadzenie

Tkaczów, których jest własnością. W framugach iak wyżej ośmiu marmurem czerwonym wytoczonych są ustawione statuy drewniane szredniej wysokości, białe odmalowane, iako to 1. S. Stanisława Biskupa 2. Stanisława Kostki – 3. Cesława – 4. Kazimierza. 5. Jacka. 6. Dominika – 7. Floryana – 8. Woyciecha.

s. 77

Kaplica S. Katarzyny Seneyskiej Zbarazka zwana

s. 78

W teży kaplicy jest ołtarz pod tytułem S. Katarzyny Seneyskiej o jedney kondygnacji cały marmurowy czarny który ozdabiają cztery filary podobnie marmurowe, a między temi w framugach statuy drewniane wyzłoczone Świętych Patronek Zakonu Dominikańskiego.

s. 79

Kaplica pod tytułem Sey Anny

[...] Ołtarz w kaplicy dopiero co opisaney do prawej muru przystawiony, cały drewniany i wyzłoczone o jedney kondygnacji przed którym gradusy dwa czyli stopnie drewniane, mensa murowana, jednoczęściowym kamieniem ciosowym nakryta. – Ozdabiają go dwa filary na pedestałach drewnianych malowanych ustawione. (s. 80) Filary te są po części snycerską rzeźbą wyrabiane. Kapitele i inne dekoracye podobneży roboty [...] Na szczycie ołtarza dwóch aniołków iakby leżących drewnianych, w posrodku których statua także drewniana Króla Dawida z lutnią w ręku wyrażająca ustawiona – Cały ten ołtarz i wszystkie dekoracye odzłoczone lecz przyczerńnię.

s. 82

Kaplica tak zwana Ligezińska

[...] Ołtarz Ukrzyżowanego Pana w tej Kaplicy drewniany o dwóch kondygnacjach, nowszej struktury nakładem zebranych od pobożnych składek pięknie odnowiony, jest zaś stolarskiej roboty z drzewa miętkiego sosnowego, cały zielono malowany, ozdobiony dwiema filarkami drewnianymi rudawo malowanymi, na pedestałach podobnie drewnianych zielono malowanych ustawionymi – W szrodku ołtarza między rzezonemi kolumnami iakby framuga wyrobiona [...] Obok ołtarza dwie statuy drewniane wysokości ludzkiej wyobrażające Nayśw. Maryą Pannę i So Jana ustawione. W drugiej kondygnacji małej tego ołtarza obraz na płótnie malowany Matki Boskiej Bolesnej trzymającej na łonie Syna swojego z Krzyża zdjętego, żadne dekoracye w teży kondygnacji nie znajdują się oprócz dwóch aniołków drewnianych białe malowanych na gzemsach ołtarza osadzonych – Rzeźby zaś wszystkie których nie nawięcy na ołtarzu widzieć można są wyzłoczone.

s. 84

Kaplica czyli ołtarz S. Jacka

s. 88

Kaplica SS. Trzech Królów

[...] Jest w tej kaplicy ołtarz pod tytułem Świętego Piusa Papieża o dwóch kondygnacjach drewniany i cały złożony staroświeckiej struktury częścią snycer-

skie częścią stolarskiej, ozdabiają go cztery kolumny drewniane także złożone ubocznie ustawione (s. 89) /:lecz iedney nie masz:/ [...] Na drugiej mniejszej kondygnacji był obraz wprawiony lecz wyięty, ozdobą są iednak dwa małe filarki i dwie statuy nie wielkie świętych lecz iedney brakuie, postument tylko na którym ustawiona była pozostał się. [...]

Kaplica Matki Boskiej Różańcowej

s. 168

Wielki ołtarz.

Ten jest o jednej kondygnacji z marmuru czarnego, przed którym mensa i dwa stopnie podobnie marmurowe. Oprócz filarków czworogrannych marmurowych dwóch ołtarz stanowiących ozdabiają dwie kolumny mozaikowane ubocznie ustawione, na pedestalach czyli podstawach marmurowych. Znajduje się także przy rzeczonych kolumnach obok ołtarza czterech Aniołów, wysokości ludzkiej, z gipsu białego wyrobionych i różne insygnia trzymających. W środku ołtarza obraz Najśw. Maryi Panny Różańcowej trzechłokciowej wysokości, na blasze srebrnej, w kratkę i kwiateczki wytłaczanej, w pierwszych ramach podobnie srebrnych, w drugich zaś drewnianych częścią wyślaczanych częścią wysrebrzanych- Twarz Najświętszej Maryi Panny malowana, sukienka zaś aksamitna tkana, na której różne hafty i ozdoby z kamyków czeskich różnokolorowych znajdują się- korony na głowach, tak Matki Boskiej jako też Pana Jezusa srebrne wyślacane, i kamykami podobnie czeskimi różnokolorowymi nasadzone. Na szczycie ołtarza promienie drewniane wyślacane, na których obłoki i statuy Trójcę Przenajświętszą reprezentujące, tudzież dwóch Aniołów dużych, nie mniej dziesięciu maleńkich z gipsu białego wyrobionych znajduje się.

s. 169

Na kapitelach i gżemsach różne rzeźby snycerskie widzieć można, które są po malarsku odzłoczone. Przed ołtarzem tym galerya z marmuru czarnego krajowego, czarnym szwedzkim wykładanego, na której gałek dużych marmurowych dla ozdoby cztery ustawione na postumentach z marmuru widzieć się daje.

Ołtarz mały Pana Jezusa Miłosiernego.

Na prawej stronie ołtarza wielkiego jest ołtarz tej samej struktury co i wielki, lecz mniejszy, cały zaś murowany i różnokolorowo mozaikowany, ozdabiają go dwie kolumny podobnie mozaikowane z różnych jasnych kolorów, na imitacją zagranicznych marmurów wyrobione, około których dwóch aniołów wysokości ludzkiej, z skrzydłami z gipsu białego na pedestalach mozaikowanych czarnych, częścią wyślaczanych osadzeni. Pedestały te otaczają galerye czyli balasiki żelazne, w różny deseń wyrabiane, półtorałokciowej wysokości na posadzce ustawione. Przed ołtarzem stopień marmurowy czarny, od wierzchu biały na kształt posadzki przekładany, na którym mensa murowana i mozaikowana znajduje się. W środku ołtarza jest na aksamicie wizerunek Pana Jezusa Miło-

siernego, pędzlem gładkim odmalowany, na którym sukienka i korona srebrna [...] i różne rzeźby snycerskie na kapitelach jako też kolumnach przyczepione i wyzłoczone.

s. 170

Na drugiej kondygnacji ołtarza czyli na szczycie statua św. Wojciecha wyobrażająca z gipsu białego około którego sześciu, zaś pod obłokami jeden anioł, podobnie z gipsu białego wyrobieni i osadzeni. Na mniejszym cyborium drewniane kwadratowe, z różnymi rzeźbami snycerskimi, całe wyzłoczone, zamyka się drzwiczkami, które formuje obrazek św. Józefa trzymającego Pana Jezusa dosyć ordynarnie malowany.

Ołtarz św. Wincentego.

Ten co się tyczy struktury, ozdób, osób gipsowych i liczby aniołów obok stojących, tudzież rzeźb innych, ze wszystkim powyższemu podobny, z tą różnicą, iż w nim umieszczony obraz na drzewie malowany św. Wincentego. Na drugiej kondygnacji czyli szczycie podobnie znajdują się osoby gipsowe aniołów wyobrażające, którzy cyfrę drewnianą wyzłoczoną św. Wincentego trzymają.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie, sygn. Kr 43, *Inwentarz Kościoła i Klasztoru Księży Dominikanów tudzież kościoła Sołdziego w Krakowie spisany w roku 1874.*

s. 11

Podczas wspomnianego pożaru uległ zniszczeniu kościół z wielkim ołtarzem, i inne ołtarze, stalla, ławki, konfesyonały, ambona, dwa chóry obrazy pędzla sławnego Dolabelli, i inne ozdoby i potrzeby w kościele tym będące, odrzwia marmurowe do przybocznych kaplic, niemniej i same kaplice.

Ołtarz wielki był drewniany, misternej snycerskiej roboty, i mieścił w sobie zamiast obrazu rzeźbę wyobrażającą Przenajświętszą Trójcę.

s. 129

Ołtarze w kościele S. Trójcy

1. Ołtarz wielki w prezbiterium

[...]

s. 131

Ołtarz S. Piusa

Urządzony jest w kaplicy Trzech Króli na dwóch stopniach z marmuru czarnego jest drewniany na żółto lakierowany [...]

Ołtarz S. Katarzyny Sen.

[...]

s. 133

Ołtarz S. Sebastjana

[...]

Ołtarz S. Anny

[...]

s. 135

Ołtarz Pana Jezusa

[...]

Ołtarz So Dominika

[...]

s. 137

Ołtarz Matki Boskiej różańcowej, w kaplicy tegoż imienia.

Do ołtarza tego przystępuje się po dwóch marmurowych stopniach, na których stoi menza w kształcie sarkofagu także z marmuru czarnego. Następujące przedmioty należą do składu tego ołtarza:

Dwa dosyć potężne filary z marmuru czarnego z pozłoceniem kapitelami. Podstawy tych filarów są wykładane płytami z marmuru czerwonego. Po obydwóch stronach tych filarów ustawione są posągi z gipsu wyobrażające czterech aniołów (s. 139) a nad tymi mniejsze aniołki. Na gzymsach w górze stoją dwa herubiny, a szczyt ołtarza zakończony jest promieniami pozłacanymi, a w nich a względnie w obłokach jest z gipsu przedstawiona Trójca Święta. Nadto ozdabiają ten ołtarz różne sztukaterie pozłacane.

[...]

Ołtarz P. Jezusa Miłosiernego

Po prawej stronie w Kaplicy Matki Boskiej różańcowej [...]

s. 143

10. Ołtarz So Wincentego

7. Opisy wyposażenia kościoła bernardynów w Krakowie według inwentarza z 1821 r. i wypisów inwentarzowych z lat 1797–1881

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-g-3, *Inwentarz kościoła i klasztoru W.W. OO. Bernardynów na Stradomiu przy Krakowie - - 12 miesiąca lipca a w miesiącu sierpniu zupełnie w spisaniu ukończony 1821 r.*

s. 33

Ołtarz wielki cały sosnowo drewniany snycersko wspólnie robiony lazurowo malowany, krańcami wyłożony.

s. 34

Ołtarz 2gi poboczny z strony Ewangelii [...] jest cały sosnowo drewniany snycersko robiony, niebiesko malowany, złocistą rzeźbą, 4ma większymi słupami suto złocistymi, i dwoma od góry Aniołami, a od dołu dwiema statuami Jana Ewangelisty i Łukasza, także złoto ozdobiony.

s. 35

Ołtarz 3ci poboczni z strony Epistoły między także dwiema balaskami (podobny do drugiego).

Ołtarz 4ty sosnowo drewniany [...] W wyłożonych ramach obraz malowany Śgo Jana Kapistrana w sukience rzeźby snycerskiej suto złocistej srebrnymi kwiatami narzuconej.

s. 36

Ołtarz 5ty jest ze wszystkim już opisanemu 4temu podobny w strukturze jego malowania dalej z tej samej strony

Ołtarz 6ty (podobnie)

s. 37

Ołtarz 7my we wszystkim 6mu podobny

Ołtarze poboczne i ościenne z strony Ewangelii

Ołtarz 1wszy (8) duży sosnowo drewniany snycersko robiony czarno cały malowany, środkiem i bokami rzeźbą białą, kraiami wyłożoną i czterema okrągło drewnianymi kolumnami blade ceglasto malowanymi [...] i 2ma aniołami od góry białe zielono malowanymi ozdobiony. (Obraz na płótnie przedstawia Ukrzyżowanego Chrystusa Pana).

s. 38

Drugi ołtarz (9) sosnowo także drewniany snycersko robiony, cały czerwono w złociste żyłki malowany

Ołtarz 3ci (10) czarno malowany bez kolumn, cały z rzeźby drewniane snycersko na około robionej i wyłożonej

Ołtarz 4ty (11) sosnowo drewniany snycersko robiony niebiesko malowany kraiami wyłożony, a bokami wysrebrzony, rzeźbą złocistą i 2ma okrągłymi słupami wyłożonymi ozdobiony, między którymi wielki obraz na płótnie malowany św. Barbary

s. 39

Ołtarz 5ty (12) sosnowo drewniany snycersko robiony blade ceglasto z narzuconymi błękitno i innymi kolorami malowany, rzeźbą od góry i boków srebrną złocistą i 2ma pilastrami złocisto wyrabianymi, i złocisto wysrebrzanymi kolumnami i 2ma większymi białe wysrebrzonymi a od góry 2ma mniejszymi i 3ma najmniejszymi aniołami przyozdobiony (w środku obraz św. Jana Chrzciciela)

6ty (13) sosnowo drewniany snycersko robiony niebiesko malowany, z rzeźbą snycerską wyłaczaną bez kolumn (obraz św. Piotra)

s. 40

Ołtarze poboczne i ościenne z strony Epistoły

Ołtarz 7my (14) duży sosnowo drewniany, snycersko robiony czarno malowany, rzeźbą od góry, dołu i bokami białe złocistą, kolumnami 4ma drewniano okrągłymi, blade ceglasto środkiem malowanymi [...] 2ma aniołami białe zielono malowanymi ozdobiony (obraz upadku pod krzyżem)

Ołtarz 8my (15) pomniejszy sosnowo drewniany, snycersko robiony, czerwono w złociste żyłki malowany, środkiem wysrebrzany, rzeźbą wyłaczany, kolumnami czterema graniastymi wysrebrzanymi i 2ma okrągłymi słupkami złocistymi ozdobiony (obraz św. Tekli w sukience snycerskiej rzeźby wysrebrzanej)

s. 41

Ołtarz większy 9ty (16), (z obrazem św. Antoniego Padewskiego piastującego Pana Jezusa) drewniany snycersko robiony niebiesko, a miejscami odmiennie malowany, bokami wyłożony, kolumnami graniastymi [...] złocistą rzeźbą i 2ma aniołami na postumentach drewnianych niebiesko i odmiennie malowanych

Ołtarz 10ty (17) na postumencie drewnianym czarno malowanym, bez kolumn cały z rzeźby snycersko robionej i wyłożonej (z obrazem św. Katarzyny)

Ołtarz 11ty (18) sosnowo drewniany snycersko robiony bladoniebiesko malowany [...] rzeźbą także wyłożony i 2ma okrągłymi słupami wyłożonymi ozdobiony (z obrazem św. Józefa piastującego Pana Jezusa)

s. 42

Ołtarz 12ty (19) sosnowo drewniany, snycersko robiony błądo niebiesko i odmiennie malowany 2ma kolumnami drewnianymi czworograniastymi wyzłacanymi, na postumentach podobnie malowanymi i podobną rzeźbą i 2ma po bokach aniołami biało wysrebrzanymi ozdobiony (obraz Miłosiernego Pana Jezusa)

s. 43

Ołtarz 13ty (20) sosnowo drewniany snycersko robiony z białą złocistą rzeźbą (obraz św. Bonawentury)

Kaplice cztery

Św. Anny

Ołtarz sosnowo drewniany snycersko robiony czerwono, miejscami odmiennie malowany rzeźbą częścią złotą, częścią srebrną i 4ma okrągłymi słupkami suto wysrebrzanymi [...] i 2ma aniołkami drewnianymi wysrebrzanymi ozdobiony, między którymi w środku snycerską robotą osoby trzy swej Anny, Najświętszej Panny Maryi i malinkiego piastującego Pana Jezusa, niebiesko zielono malowanych, miejscami wyzłacanych, a miejscami wysrebrzanych z koronami na głowach.

s. 44

Kaplica św. Szymona z Lipnicy

s. 45

Kaplica więzienia Chrystusa Pana

s. 46

Kaplica Ivta

s. 47

Ambona – z strony Epistoły wielkiego ołtarza (z strony lewej ołtarza)

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-g-2, 1797, 1 maja – 1881, 1 sierpnia. *Różne zestawienia inwentarzowe klasztoru Bernardynów w Krakowie*

s. 115

Spis rzeczy przez przeszłą Kapitułę nowo sprawionych lub wyrestaurowanych w kościele O.O. Bernardynów w Krakowie na Stradomiu

Wielki ołtarz odnowiony i wyzłocony r. 1862.

s. 116

12. Ramy w ołtarzu bł. Szymona z Lipnicy wyzłoczone.

13. Antependium przed tymże ołtarzem nowe sprawione r. 1864.

14. Ołtarz św. Antoniego wyrestaurowany i wyzłocony i brązowo wymalowany r. 1862.

16. Antependium przed tenże ołtarz i ramy nowe złoczone r. 1862.

18. Ołtarz N.M.P. Pocieszenia całkiem wyzłocony i obraz odnowiony r. 1863.

19. Ołtarz św. Józefa odnowiony, rama wyzłocona r. 1864.

s. 124

36. Ołtarz (św. Anny) odnowiony na białą resztę figur i rzeźb wyzłocono.

8. Spis przedmiotów po zmarłym snycerzu Michale Dobkowskim, 1772

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 3168, J 9220, *Cechy 1627–1821*.

s. 43, 44

Konnotacja pozostałych rzeczy po S.P. Mężu moim Dobkiewicz snycerzu o których wiem w roku 1772 podana.

1mo U OO. Bernardynów na Stradomiu

Skrzynia wielka jedna z zamkiem

Stołków 2 skórą obitych

Naczynia snycerskiego sztuk nie wiem wiele

Abryszy papierowe w skrzyni małej

Prasa z czterema szufladami bez zamków

Kontuszów 2. ieden sukienny drugi barankowy

Obrazków na płótnie 14 ale nie wiem czyli z romami

Obrazów 10 bez romów

Sztuki drzewa do roboty snycerskiej Żelaza różnego sztuk nie wiem wiele

Roznów żelaznych dwa

Koszul dwie

Beczulki małe dwie, ławeczki 3, szufladek 2

Tyglów dwa miedzianych ieden większy, drugi mniejszy do gotowania klyiu

Item rzeczy moich własnych tam zostaiacych

Obrazów 5 y kropielnica cynowa

Rozenek mały ieden

2do u OO. Franciszkanów

Cyny sztuk 23 prócz tey cyny sztuk 20 przedaliśmy oboie miedzi iako to: kociołek 1. Ponewka 1. Flaszka 1. Garnek 1. Kropielnica 1.

[...]

3tio u Pa Chodaczowskiego słyshałam o pozostałych S.P. Męża moiego rzeczach, ale nie wiem iakie zostaią.

4to Łańcuszek złoty widziałam u S.P. męża mego ale go sprzedał Pu Lexickiemu złotnikowi nie wiem za wiele y gdzie te pieniądze obrócił nie wiem.

[...]

6to w domostwie

Warsztat z różnemi drewnianymi drobiazgami

Drzewa, deszczki y gonty z wierzchu rozebranego domostwa

7mo W mieszkaniu w kamienicy Łukasza Ślosarza

Przed postanowieniem czyli ślubem darował mi

Kanaizek rubinowy

Kulczyki rubinowe=dequibus sub numero 5to

Obrączek parę złotych

Książkę z dwiema srebrnymi klauzurkami y srebrem w koło obwiedzioną

Spodnicę tercynetową zieloną nicowaną do ślubu

Kamizelkę nicowaną ztyraną

Futro z wierzchem tercynelowym karmazynowym

Te rzeczy darowane przeze mnie z wiadomością nieboszczyka pozastawiane w potrzebach dla żywności żołnierzy, y dla nas obojga, bo roboty na ten czas nie miał, a czynił mi nadzieję, że oneż wykupimy.

Przy zrękowinach zapisał mi S.P. mąż mój talarów sto dico 100 przy bytności dwóch świadkach to iest Pana

Gelonka krawca y Pana Jana blacharza Mieszczanach Krakowskich.

Agnieszka Dobkiewiczowa

9. Kontrakt z Michałem Dobkowskim i Michałem Miśkiewiczem na wykonanie ołtarzy do kościoła reformatów w Krakowie, 1 lutego 1745

Archiwum oo. reformatów w Krakowie (bez sygnatury), *APR Kraków, Akta luźne klasztoru krakowskiego*.

Miedzy Imcią Panem Józefem Florkowskim Radzcą Krakowskim, Konwentu OO. Reformatów Syndykiem Apostolskim z iedney, a z sławetnymi Michałem Dobkowskim snecerzem y Michałem Miśkiewiczem stolarzem mieszczanami krakowskimi z drugiej strony, stanoło pewne nieodmienne, owszem z wszelką delineaacją dobrowolne postanowienie, albo raczey kontrakt wystawienia zupełnego ołtarzy siedmiu w Kościele pomienionych OO. Reformatów Konwentu Krakowskiego, w niżej opisany sposób.

Pomienieni sławetni Michał Dobkowski y Michał Miśkiewicz Maistrowie deklarują się słowem pocziwym y dobrą wiarą przyrzekaia y niniejszym kontraktem ieden za drugiego ręcząc, ieden do drugiego referując się według abresu iuż delineowanego, przez Przewielebnego Ouca Prowincyała akceptowanego y naznaczonego, Ołtarzy siedem w pomienionym Kościele Krakowskim wystawić z materiałów swoich wszystkich dębowych należycie wyprawnych y dobrze suchych, w których materiałach Żadnych blizn, ani najmniejszych sęków znajdować się nie powinno. Wielki ołtarz ze wszystkim powinien być dębowy oprócz żrnięcia albo rzeźby y kapitelów nad słupami, które maia być z lypiny dobrej y suchej z choru zaś oycowskiego tablaturami cały ołtarz wybić powinni to iest deszkami sosnowemi, suchemi cheblowanemi gładko, na fugi z puianemi alias fasowanemi, a goździami mocno przybijanemi, z tegoż choru oycowskiego, ma być wyrobione okienko większe y szersze iak teraz do słuchania Mszy Świętej, z zasuwanemi drzwiczkami, pod którym okienkiem ma także być wyrobiona niby szafa do schowania Antepedyów wielkich. Ten wielki ołtarz tak z facyaty kościelnej, iako też z choru Oycowskiego, z tem wszystkim y z schodkami, czyli gradusami, między ołtarzem y tablaturami, Pomienieni Panowie Maistrowie podieli się wystawić za sumę złotych polskich trzy tysiące pięćset, dico 3500 procz żelaza y goździ, które a parte płacone być powinny.

Ołtarzy zaś sześć pobocznych małych, według osobliwego abresu danego, y przez Przewielebnego Oycę Prowincyała akceptowanego, także totalnie z dębiny czystej y dobrze suchej bez żadnej bielizny y najmniejszych sęków każdy ołtarz za złotych polskich tysiąc dico 1000 punktualnie y rzetelnie według abresu w czasie pułtrzecia lat wystawić zrobić, y w pomienionym kościele wszystkie siedem ołtarzy aktualnie postawić. Pomienieni Panowie Maistrowie przyrzekaia około dwóch ołtarzy Nayświętszej Pan-

ny y Świątęgo Oycę Franciszka pobocznie z obu stron tablatury nowo y ładnie inwentowane, zrobić będą powinni, także z dębiny, daiać listwy iak ich modelusz, y wielkość ołtarzów każe. W tych zaś sześciu ołtarzach pomienieni Panowie Maistrowie uważać powinni, żeby wszystkie sześć iak ieden były, na iedną formę, y kształt podobne we wszystkim w swojej małości do wielkiego ołtarza nie formą ani kształtem, ale samą tylko małością od wielkiego ołtarza różne ramy, iak w wielkim ołtarzu na dole y na górze także we wszystkich ołtarzach być powinny, oprócz w ołtarzu Nayświętszej Panny dla obreazu u małych sześciu ołtarzów na samym wierzchu mogą miasto musli co ładniejszego wyrobić w przód odrysowawszy pokazać Oycu Prowincyałowi. Który to kontrakt zaczyna się od dnia drugiego lutego, roku niniejszego 1745 a kończyć się powinien w roku da Pan Bóg przysłym 1747 na Zielone Świątki.

To też ImPan Florkowski R.K. y Sendym Apostolski pomienionego konwentu OO. Reformatów niniejszym sobie kontraktem przestrzega. Imo aby sławetni Dobkowski y Miśkiewicz Maistrowie punktualności czasu wyżej naznaczonego zadosyć uczynili, nieskładając się żadnemi racyami zwłokami przeszkodami, y innemi okolicznościami, ołtarze pomienione istotnie według abresu ich, z samej dębiny suchej, należycie wyprawnej, bez wszelkiej bielizny y sęków wystawili y postavili, która także dębina nie ma być strupieszala ale młodociana, y iezeliby się w iakiej sztuce pokazała dębina stara strupieszala, od robaków natoczona wolno taką sztukę zepsować. 2do Aby ci Sławetni Dobkowski y Miśkiewicz, żadnemi zwłokami nienarabiali, ale ieden za drugiego temu kontraktowi zadosyć czyniąc (choćaby czego uchoway Boże który z nich zachorować miał albo też y umrzeć) żyjący totalnie swojej deklaracji y temu kontraktowi uczynić za dosyć powinien. 3tio Imć Pan Florkowski niniejszym kontraktem deklaruie y pozwala mieysca na skład materyałów y drzewa w Konwencie pomienionym na to wyznaczonego. 4to Czerwone złote po złotych osimnaście dico 18 namienieni Sławetni Maistrowie od Imć Pana Florkowskiego Sendyka brać będą powinni. 5to zadatek na materyały przy podpisaniu tego kontraktu Sławetni Maistrowie złotych tysiąc polskich odbierają. A iezeliby więcej materyałów sprowadzili choćby na kilkaset złotych, Imć Pan Sendyk pieniędzy dać deklaruię. Umówione zaś pieniądze za ołtarze na raty wypłacać będzie Imć Pan Sendyk, iak zaczną który ołtarz robić według taxy ołtarze, zaraz na początku, przez połowę mniej albo więcej iak potrzeba będzie. Po skończeniu zaś ołtarza drugą połowę odda. Pieniądze od Imć Pana Sendyka obadwa razem Panowie maistrowie brać powinni, a nie ieden bez drugiego. Na kwitach także co wezmą obadwa podpisować się powinni. 6to Obliguie ImPan Sendyk aby pomienieni Panowie Maistrowie wszystkie ołtarze fundamentalnie gruntownie mocno ze wszystkimi

sztukami wyrobili, deszki do kupy dobrze skłicali, żeby nie na rok, nie na kilka, ale na długi czas, ta ich sztuka y robota trwała. Dlatego powinni Panowie Maistrowie z Czeladzią swoją iak naylepiey iak naydoskonaley robić tak wielką iak naymnieyszą sztukę y tego pilno przestrzegać doglądać żeby czyli w zbianiu czyli w sklianiu, każda sztuka iak naydoskonaley, naylepiey zrobiona była w ramach wszystkich tak na wielkim ołtarzu iako y na małych rzeźby nie wskroś y wgłąb zrzniete bydź maią ale tylko po wierzchu proporcjonalnie iednak żeby się dobrze wydawały. 7mo ImPan Sendyk to sobie rezerwuie, ieżeli iaka sztuka lepszem modeluszem może bydź zrobiona, według upodobania Oyca Prowincyala czyli to w wielkim ołtarzu czyli w małych, albo gdzieś kolwiek Pomienieni Panowie Maistrowie, według woli Oycowskiej wyrobić będą powinni. Na koniec ImPan Sendyk oto oblige aby pomienieni Panowie Maistrowie niż zacząć który ołtarz robić w przód miejsce na ołtarz doskonale wymierzili a potem dopiero robotę sobie rozmiarzyli, żeby ołtarze robione były z wszelką proporcją należytą dymensją y doskonałością, wszystkie sztuki w ołtarzach iednakie, iedna część od drugiey, ani większa ani mnieysza, bo nierówna w mierze wolno będzie odrzucić.

Tego kontraktu dobrowolnie między sobą zawartego strony obiedwie także kondycyi wszystkich w nim opisanych y z swemi sukcesorami pod zakładem sto czerwonych złotych sobie dotrzymać deklaruią y słowem pocziwym y wiarą dobrą przyrzekaią wyrzekaiąc się wszelkich obron prawnych iako to manifestacyi, exupcyi, appellacyi, protekcyi, y innych środków prawnych na Inwalidacyą tego kontraktu lub któreykolwiek kondycyi w nim opisanej tak iakoby obiedwie strony z swemi sukcesorami dekretem sędziego od tego kontraktu y iego wszystkich kondycyi, odsądzone były. Dla większego zaś waloru takowego kontraktu onże rękami własnymi podpisany aktami mieyskimi krakowskiemi roborować pozwalaią y za roborowany mieć chcą y maią Forum do odpowiedzenia Urząd y Sąd osobom swoim przyzwoityy naznaczią. Działo się w Krakowie. Dnia pierwszego lutego miesiąca roku Pańskiego 1745tego.

10. Kontrakt z Michałem Dobkowskim i Michałem Miśkiewiczem na wykonanie ołtarza Najświętszej Maryi Panny i ołtarza św. Franciszka do kościoła reformatów w Pińczowie, 3 lutego 1748

Archiwum oo. reformatów w Krakowie (bez sygnatury), *Acta Originalia A.R.P. Raymundi Florkowski, 1747–1750*.

s. 53

Między Imcią Panem Józefem Florkowskim radcą krakowskim, Konwentu OO. Reformatów syndykiem apostolskim z iedney, a z sławetnym Michałem Dobkowskim snycerzem y Michałem Miśkiewiczem stolarzem mieszczanami krakowskimi z dru-

giey strony, stało pewne nie odmienne, owszem z wszelką delineacyą dobrowolne postanowienie: albo raczy kontrakt wystawienia zupełnego ołtarzów dwóch w kościele pińczowskim WW. Oyców Reformatów, to iest jednego Nayświętszej MARYI Panny, drugiego So Franciszka w niżej opisany sposób. Pomienioni sławetni Panowie Michał Dobkowski Michał Miśkiewicz Magistrowie deklaruią się słowem pocziwym, y dobrą wiarą przyrzekaią y ninieyszym kontraktem, ieden za drugiego ręcząc, ieden do drugiego referuiąc się według abrysu iuż delineowanego, przez przewielebnego Oyca Prowincyala akceptowanego, y naznaczonego, ołtarzów dwa iuż wyżej wspomnione w zwyżz specyfikowanym kościele pińczowskim wystawić, z materyałow swoich wszystkich dębowych, należycie wyprawnych, y dobrze suchych, w których materyałach żadnych bielizn, ani naymnieyszych sęków znaydować się nie powinno. A to za sumę złotych polskich (:każdy z tych dwóch ołtarzów) rachuiąc po złotych 1100 moneta currente dico po złotych Tysiąc sto monetą w królestwie naszym idącą punktualnie i rzetelnie. Tę zaś sumę tak Imć Pan Syndyk krakowski deklaruie się wypłacić; to iest za ieden ołtarz ex nunc przy kontrakcie obiema Panom Magistrom wyliczyć obiecuie za drugi zaś ołtarz tylasz samą sumę po wystawieniu obudwoch ołtarzów wyliczyć y oddać assekuiruiąc się ninieyszym kontraktem. Panowie zaś magistrowie obowiązuią się punktualnie przed dniem drugim sierpnia w roku terażnieyszym 1748 to iest przed świętem Porcyunkule te obadwa wystawić ołtarze, tak żeby na pomieniony Fest solenny Porcyunkule ze wszystkim według abrysu zakończony były, y oycowie Ima die Augusti mogli iuż nowe ołtarze stroić y Msze S. Przed nimi odprawiać na pomienioną uroczystość. Pod te ołtarze oycowie pińczowscy starać się będą o podwody żeby ich zwiezły, a Panowie Magistrowie powinni będą iechać przy tych podwodach z czeladzią do postawienia pomienionych ołtarzów, którym to Panom Magistrom imieniem Oyców Reformatów Pińczowskich deklaruie Im Pan Florkowski Radca Krakowski y Syndyk OO. Reformatów, że tak PP. Magistrowie iako też y czeladź ich, w spomnianym konwencie pińczowskim mieć będą wikt zakonny y piwo przy stawianiu. Gwoździ y żelaza cokolwiek będzie potrzeba to z konwentu pińczowskiego ma bydź dane Panom Magistrom. A że ołtarz Nayświętszej Panny MARYI w pomienionym konwencie czyli kościele pińczowskim iest z wysuwany obrazem, za czym Panowie Magistrowie tak powinni będą zrobić zasuwę iak iest przez tychże samych PP. Magistrów zrobiona y akkomodowana w krakowskim kościele przereczonych Oyców Reformatów, y tak sporządzić żeby się dobrze wysuwał obraz iako też zasuwiał y zamykał żeby iey nie trzeba po tym poprawiać. Pomienione ołtarze maią bydź (iako się iuż rzekło) z samey suchey dębiny tak słupy listwy bez naymnieyszey skazy sęku oprócz rzeźby która

z zdrowey białey ma bydź lipiny, y do tego suchej. To też Imć Pan Florkowski R.K. y syndyk apostolski OO. Reformatów krakowskich niniejszym kontraktem przestrzega. 1mo aby sławetni PP. Dobkowski y Miśkiewicz Magistrowie punktualności czasu wyżej naznaczonego zadosyć uczynili nie składając się żadnemi racjami zwłokami przeszkodami, y innemi okolicznościami, ołtarze pomienione i istotnie według abrysu ich z samey dębiny suchej należycie wyprawney, bez wszelkiej bielizny y sęków wystawili y postawili, która także dębina nie ma bydź staro-drzewna, zstrupieszala ale młodociana, y iezeliby się w iakiey sztuce pokazała dębina stara zstrupieszala od robaków natoczona, wolno taką sztukę zepsować, y nie przyimować. 2do aby ci sławetni Dobkowski i Miśkiewicz żadnemi zwłokami nie narabiali, ale ieden drugiego, temu kontraktowi zadość czynili. I chociażby (:czego uchoway Boże) który z nich zachorować miał albo umrzeć, żyjący zupełnie swoiey obietnicy y temu kontraktowi uczynić zadość powinien. 3tio Czerwone złote po złotych osiemnaście dico 18 sławetni magistrowie od Im Pana Florkowskiego syndyka brać będą powinni. 4to Pieniądze od Im Pana syndyka obadwa razem Panowie Magistrowie brać powinni, a nie ieden bez drugiego, y na kwitach obadwa podpisywać się mają. 5to obligue Im Pan syndyk aby Panowie Magistrowie te obadwa ołtarze, gruntownie, mocno ze wszystkimi sztukami wyrobili, deszczki do kupy dobrze zkliali, żeby nie na rok, nie na kilka, ale na długi czas ta ich sztuka i robota trwała, dlatego powinni PP. Magistrowie y z czeladzią swoją iak najlepiej, iak naydoskonalej robić, tak wielką iak y naymnieyszą sztuką, y tego pilnie przestrzegać doglądać, żeby czyli w sklyjaniu, czyli w zbijaniu, każda sztuka iak najlepiej iak naydoskonalej zrobiona była. W ramach wszystkich tych obudwoch ołtarzów, rzeźby nie wskroś y wgłęb rzniete bydź mają, ale tylko po wierzchu, proporcjonalnie iednak żeby się dobrze wydawały. 6to Im P. Syndyk to sobie rezerwuie, iezeli iaka sztuka lepszem modeluszem może bydź zrobiona, według upodobania Oyca Prowincyała w pomienionych ołtarzach przerwczoni PP. Magistrowie według woli oycowskiey wyrobić będą powinni. Tego kontraktu dobrowolnie między sobą zawartego strony obiedwie, także kondycyi wszystkich w nim opisanych, y z swemi sukcesorami, pod zakładem pięciuset zł polskich, sobie dotrzymać zobopulnie deklaruią y słowem pocziwem y wiarą dobrą przyrzekaią. Wyrzekaiąc się wszelkich obron prawnych, iako to Manifestacyi, Apellacyi, Protekcyi, y innych środków prawnych na inwalidacyą tego kontraktu, lub któregokolwiek kondycyi w niem opisanej tak iakoby obiedwie strony z swemi sukcesorami dekretem sędziego, od tego kontraktu, y iego wszystkich kondycyi odsądzone były. Dla większego zaś waloru takowego kontraktu onże rękami własnemi podpisany, aktami mieyskimi krakowskimi roborować sobie zobopólnie po-

zwalaia y za roborowany mieć chcą y mają. Forum w niedotrzymaniu tego kontraktu y naymnieyszy w niem opisaney kondycyi do odpowiedni urząd y sąd osobom swoim przyzwoity naznaczią.

Działo się w Krakowie dnia trzeciego lutego miesiąca Roku Pańskiego 1748.

Michał Dobkowski

Michał Miśkiewicz

11. Kontrakt z Michałem Miśkiewiczem na wykonanie konfesyonałów do kościoła reformatów w Pińczowie, 10 września 1752

Archiwum oo. reformatów w Krakowie (bez sygnatury), *APR Kraków, Akta luźne klasztoru w Pińczowie*.

Stanął kontrakt między Sławetnym Jm Panem Michałem Miśkiewiczem Obywatelom Krakowskim Cechu Stolarskiego Starszym y między Jm P. Sławetnym Wacławem Pustem Burmistrzem Pieńczowskim Substytem Konwentu Pieńczowskiego OO. Reformatów, z strony robienia konfesyonałów do kościoła pieńczowskiego przerwczonych OO. Reformatów według podanego abrysu z drzewa konwenckiego, przy wikcie konwenckim; to iest: w niedzielę, wtorek y czwartek, porcyi cztery to iest: rosół, sztuka mięsa, jarzyna, y pieczenia, co dzień z rana po kubku wódki, chleb y ser na śniadanie, inszych zaś dni według zakonnych porcyi przy piwie także konwenckim, przy świecach y kliju Jm P. Maystra. Konfesyonał każdy zgodzony iest po czerwonych złotych ośm dico 8. Powinien zaś wspomniany Jm P. Mayster do tey roboty przystawić czeladzi dwóch y chłopca, sam zaś w niektórych czasach doieżdżać obowiązany iest a żeby robota iak nayprędzey skończona była, tudzież aby była dobrze fugowana, y bielizny żeby się w niej nie znaydowało. Przy kończeniu tego kontraktu bierze Im P. Mayster czerwonych złotych ośm dico 8. Na co dla lepszey wiary y wagi własnemi się rękami

Michał Miśkiewicz

Wacław Pust

Działo w Pińczowie

10 7bris R.P. 1752.

12. Wypisy dotyczące prac Michała Dobkowskiego w kościele bernardynów w Krakowie

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie*. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.

s. 189

Umowa z Antonim Gegenbaurem z 19 XI 1758

(na odwrocie karty:)

Skontraktowana jest gloria do wielkiego ołtarza z fardachonami i snycyrską robotą między Panem Michałem Dobkowskim snyczyrem.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453-1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S.*

P Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.

s. 57

Anno Dni 1758

Skontraktowana jest i zapłacona pierwsza facyata wielkiego ołtarza in hacce Ecclesia Custod. Cracovien: Panu Rojowskiemu syncyrzowi czerwonych złotych dziewięćdziesiąt, y ordynarya. Od roboty zaś stolarskiej Panu Łagowskiemu stolarzowi czerwonych złotych dziewięćdziesiąt pięć, dwie ćwierćnie żyta i połąć słoniny. [...]

Ścienna facyata do tegoż wielkiego ołtarza maiori ex parte zrobiona i zapłacona, tak syncyrzowi Panu Michałowi Dobkowi, iak stolarzowi, złotych polskich sześćset.

13. Skarga stolarza Pawła Bernackiego na snycerza Michała Dobkowskiego dotycząca prac przy ołtarzu w Imielnie, 1764

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 3146, *Akta cechu stolarzy krakowskich. 1672–1821.*

s. 71

Dokument iake kontrakt otrzymał na ołtarz do Imielna od JWM Pana Starosty Lelowskiego

Pan Michał Dobkowski snycerz a ze mną umowę uczynił według zapłaty ze mi deklarował

Zapłacić iak my się zgodzili z soby od roboty

Jam ołtarz zrobił y oddałem y czeladnika posłałem do stawiania ołtarza do Imielna Tenże pan

Michał Dobkowski zapłatę pełną dostał według kontraktu.

A mnie według umowy naszy nie zupełnie zapłacił iż mi się należy złotych 12

Strubewęgi dwie porzyczyłem stolarskie których mi nie oddał

W roku 1764 w Krakowie

Paweł Bernacki stolarz

14. Informacja na temat kontraktu z Janem Jerzym Lehnerem na wykonanie kapiteli w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1744

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758.*

s. 364: 1744 rok

Kontrakt z Janem Jerzym Lehnerem snycerzem i sztukaterzem opawskim o kapitele gipsowe w sanktuarium, jako też o insze sztukareryje, tak w sanktuarium jako i na wielkim kościele we wszystkich arkadach i nad oknami w sanktuarium [...] od której roboty uniwersum ugodził się na czerwonych złotych 40 [...] mając przy sobie dwoje czeladzi [...].

15. Informacje dotyczące prac przy wyposażeniu rzeźbiarskim kościoła misjonarzy na Stradomiu w Krakowie w latach 1746–1787

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn. V.13, *Stradom. Dochody i wydatki kościoła Nawrócenia św. Pawła 1744–1797.*

s. 57

11 V 1746

Stolarzowi od gradusów na wielki ołtarz 2 zł.

27 V 1746

Od zrobienia blejtramu do obrazu S. Michała 3.

Item zrobiło się do ołtarzy 3.

s. 56

24 VIII 1746

Stolarzowi na goździe na ołtarz 1.

Od roboty około ołtarzów S. Mich. i Casimiri podczas malowania ich 2.

29 X 1746

Stolarzowi od robienia drzwi na chorek od kanonów porządzenia y tablaterek do 6 ołtarzy 11.

s. 40

1 I 1752

Zygarmistrzowi od wyzłacania promieni do S. Oyca.

Item od wyzłacania votum na wielkim ołtarzu. Item od roboty votum do S. Oyca 43, 28.

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn.

V.15., *Stradom. Dochody i wydatki kościoła Nawrócenia św. Pawła 1735–1754–1777.*

s. 48

November 1762

Od omiotania kościoła po skończonym ołtarza wielkiego 19,15.

s. 75

VII 1765

Za cztery antependya do ołtarzów 57

s. 73

III 1767

Snycerzowi od wierzchu do tabernaculi 22

Za złoto do złozenia tegoż tabernaculi 16,22

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn.

V.16., *Stradom. Dochody i wydatki kościoła Nawrócenia św. Pawła 1777–1801.*

s. 176

V 1779

Stolarzowi od sporządzenia Organ 5

s. 175

I 1780

Od sporządzenia krzyża na wielki ołtarz 10

s. 170

VII 1784

Stolarzowi od ornamentu na ołtarz 2

s. 168

22 IX 1787

Od przerobienia antepedium do w. ołt. 2

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn. V.3–4., Stradom. 3. historia kościoła stradomskiego – notatki źródłowe. 4. Numer katastralny kościoła. Styczeń 1745 – są już organy, bo są wydatki na organistę i kalkonistę

1746 – stolarzowi od gradusów na w. ołtarz

23 VI 1746: od robienia Bleytramu do obrazu św. Michała

Augustus 1746 Naprawa ołtarza św. Kazimierza

Malowanie ołtarzy św. Michała i św. Kazimierza

6 I 1747 Od pretu do ołtarza na oponę do S. Oyca

29 X 1747 reparacya ołtarzy S. Nicolai te Canty

I 1748 Opony do 3 ołtarzy na W. Tydzień

21 X 1748 Od naprawy 3 piszczałek do organów

1 I 1752 Zegarmistrzowi od wyłączenia promieni do S. Oyca

Wielki Ołtarz

VIII 1762: [...] odebrałem na fabrykę koło Wielkiego Ołtarza.

16. Opisy wnętrza kościoła misjonarzy na Stradomiu w Krakowie według inwentarza z 1817 i inwentarzy z lat 1798–1886

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn. V.11–12, *Stradom. Inwentarze kościoła p.w. Nawrócenia św. Pawła – opis ołtarzy 1817 r.*

s. 10

Opis ołtarzów

Wielki ołtarz jest w wielkiej framudze oadzony [...] cała budowla jest z marmuru kraiowego czarnego wyiwszy białe kapitele kolumn i wysadzone kwadraciki w pedestałach prążkowo czerwonym marmurem. Do mensy ołtarzowej jest podstawa całego gmachu marmurowa na której pedestały kolumn i podstawy posągów dwóch są osadzone [...] na której jest statua z gipsu wyciskana, wyobrażająca Boga Oyca otoczonego cherubinami w obłokach promienistych a 2 aniołów po 6 stóp wysokości trzymających z teyże materji na osobnych łukach jest osadzonych [...]. Przy pedestałach kolumn 2 apostołów ss. Piotra i Jędrzeja statui.

s. 11

Ołtarzów mniejszych jest 6.

[...]

Ołtarz NMPanny Bolesny

Jest z drzewa całkiem budowany oprócz gradusa marmurowego i mensy z cegły murowanej [...] robotą stolarską piękną i ozdobami snycerskimi [...] ozdoby snycerskie są pozłacane reszta biało malowana [...] 2 statui Biskupów wyobrażające.

s. 12

Ołtarz S. Wincentego a Pauli

[...]

Przy pedestałach jest 2 statui kapłanów wyobrażające

Ołtarz S. Jana Nepomucena [...]

Ramy i roboty snycerskie pozłacane reszta biało malowana. Statuów 2 wyobrażające Kapłanów Doktorów.

Ołtarz S. Michała Archanioła

[...]

2e statui drewniane wyobrażają 2 archaniołów.

Ołtarz ś. Kazimierza Królewicza

[...] tu są królów z drzewa rzniete i całe pozłacane.

s. 5

ołtarz ś. Józefa Oblub: NM Panny

[...]

statui rzniete wyobrażające osoby w stroju Kościoła pierwiastkowego biało malowane z pozłaceniami przepaskami.

s. 7

Filar. W kościele samym stoi filarów 8 na których mur środkowy utrzymujący cały dach i sklepienie kościoła jest oparty: bo węglami w facycie i przy Wielkim Ołtarzu stoi na swoich fundamentach. Filary są kwadratowe 6 łokci grube między którymi i murem jest przechód trzy stopy szerokości trzymający od drzwi pobocznych w facycie aż do drzwi na korytarze i zakrystyi prowadzących. Każdy filar ma po rogach do środka kościoła 2 pilastry rzymskie w których w liściach kapitelów są po jednym cherubinku z gipsu wyciskany, a między pilastrami okno zwierciadłowe [...].

s. 8

[...]

ozdoba organ jest 3 pyramidki kratkami i girlandką drewniano osdobione a na wierzchu arkiem drewnianem wszystko kolorem perłowym kleiowo malowane.

s. 9

Posągi. W kościele 6 łokci wysoko stoi 10 statuów wyobrażających apostołów każda w osobnej framudze [...]. Dwie takichże jest na wielkim ołtarzu [...]. Oprócz tego przy każdym ołtarzu mniejszym są po dwie statui z drzewa rzniete 3 stopy wysokie. Na chórze jest osadzonych 4 aniołów z trąbami niby na powietrzu się unoszących z drzewa rznietych 6 stóp wys. [...] Oprócz nich jest dwie innych stojących i niby organ korpus unoszących 8 stóp wysokich także z drzewa rzniete.

Archiwum misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, sygn. V.7, *Stradom. Inwentarze kościoła oraz Domu Stradomskiego Seminarium 1798–1886.*

s. 5

[...] jest dziesięć framug wielkich, w których wstawione z gipsu wielkie statuy świętych apostołów, dwóch zaś Piotra i Pawła na ołtarzu wielkim daią się widzieć.

s. 58

Ołt. gł.

Ołtarz upiekniają dwie statuy wielkie gipsowe SS. Piotra i Pawła [...] na gżemsach dwóch Aniołów, a na szczycie ołtarza Figura Trojcy Przenajświętszej gipsowa, snycerskiej, kształtnej roboty.

Ołtarz II św. Michała – statuy drewniane aniołów reprezentujące

Ołtarz III św. Kazimierza – dwie statuy drewniane całe
złożone śś. Królów reprezentujące
s. 59

Ołtarz IV – św. Józefa

Dwie statuy świętych drewniane biało malowane

Ołtarz V – Matki Boskiej Bolesnej

Zupełnie, tak co się tycze struktury i ozdób powyższemu
podobny

Ołtarz VI – św. Wincentego a Paulo

Dwie statuy drewniane i dwóch aniołów są umieszczeni
malowani i złoceni

Ołtarz VII – św. Jana Nepomucena

Co się tycze struktury, ozdób jego, koloru, we wszystkim
ołtarzowi pod numerem 5 opisanemu podobny

s. 60

Organy – [...] chór drewniany galeryą i różnemi rzeź-
bami snycerskimi ozdobiony tudzież kolorem białym
niebieskim jest powleczoney.

17. Informacje o pochodzeniu rzeźbiarza Ludwika Ladislawa

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 1429, *Cathalo-
gus civium cracoviensis ab anno 1726–1755*.

s. 93

11 Julii, 1741

Hstus Ludoviens Władysław sculptor Opavia oriundus
provia fideiussione Frat Godefredi Pawlik Petuca-
rii et Alberti Kruszyna Mesatoris Civien. Crac. De
producende legitimi actus sui genealogia Jus civilis
suscepit [...].

18. Kontrakt z Ludwikiem Ladislawem na wykonanie kapiteli pilastrów na elewacji północnej i połu- dniowej kościoła paulinów na Skałce w Krakowie, 6 czerwca 1743

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn.
Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji da-
chów, ołtarzów, posadzek, itp.* 1662–1788.

s. 169

Między Nayprzewielebniejszym X. Brunonem Choy-
nackim Zakonu S. Pawła Pierwszego Pustelnika
a między Panem Ludwikiem Ladysławem Magistrem
Kunsztu Snycerskiego z drugiej strony stanął w ni-
czym nieodmienny przy wszelkiej refleksyi uwadze
Roboty y pomiarkowania kontrakt w niżej opisany
sposób. Iż tenże Pan Ludwik Snycerz podjął się ro-
bót dwóch w kościele nowoerygującym się S. Stani-
sława Biskupa i Męczennika na Skałce, pierwszej, to
jest wyrobić kapitele figury juniki na pilastrach ro-
boty polney pod naywyższym gzemsem począwszy
od wież samych tak na bokach iako też na facyacie
tylney, których kapiteli liczy się czternaście, to jest
po bokach po pięć, na facyacie zaś tylney cztery. Te
kapitele robione być powinny z gipsu robotą dosko-
nałą snycerską. Od fabryka płacić powinna według
ugody od każdego, to jest od iedney pilastry y pół
pilastrami dwiema po talerów bitych no 2 dico dwa,
co czyni się na sumę od wszystkich talerów bitych

no 28 dico dwadzieścia ośm. Drugiey roboty podjął
się tenże P. Ludwik w sanktuarium kościelnym wy-
robić także kapiteli figury korynckiey na pilastrach
iedynastu, które się liczą na pół szosty pilastry, od
których fabryka płacić powinna od kaźdey pilastry
i z pół pilastrami po czerwonych złotych no 2 dico
dwa, co wyniesie na sumę od wszystkich do całego
sanktuarium kapiteli czerw: zł: no 13 dico trzyna-
ście. Które to kapitelefigury joniki polne wyrobione
być powinny tym samym modeluszem tych jakie są
z kamienia borzęckiego do wież y facyaty przed-
niey zrobione, z sznerklami festonami i kordonami
y inszemi do zupełney roboty należącymi sztukami
iako naydoskonaley; Te zaś drugie do sanktuarium
w sznerklach labrach kordonach akkomodowane być
powinny tym które iuż są wmurowane na wielkim
kościelie z kamienia pińczowskiego; we wszystkich
zaś doskonałość co do mocy proporcji piękności
i okazałości wydawać się powinna. Tę robotę P. Lu-
dwik snycerz zacząć powinien naydaley po S. Janie
Chrzczicielu nazaiutrz y od roboty się nie odrywać
póki nie skończy wszystkiey aby mularze opóźnie-
nia nie mieli y rosz towania umyślnego nie stawiali.
Bierze na zadatek tych dwóch robót czerwonych
złotych no 4 dico cztery, insze zaś pieniądze według
proporcji roboty wybierać będzie. Cop wszystko y
každy punkt z osobna P. Ludwik Magister konsztu
snycerskiego pod sądem zwierzchności swoiey y su-
rową karą stwierdza i słowem dobrym dotrzymać
obietuie; y dla większey y lepszey wiary ręką wła-
sną się podpisuie. Działo się na Skałce w konwencie
S. Stanisława Biskupa Męczennika dnia szóstego
czerwca Roku Pańskiego 1743.

Ludwig Ladislaw

MPP

19. Informacje na temat ołtarza św. Franciszka i rzeź- by Trójcy św. w kopule w kościele dominikanek w Świętej Annie koło Przyrywa

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. S-przy-1:

Archivim conventus Przyroviensis ad S. Annam.

s. 303

Snycerz przy kontrakcie wziął Ludwik z Krakowa 360

Przy oddaniu roboty 360

[...] Furmanowi od wożąc snycerza do Krakowa 26

Czeladnikowi snycerskiemu 8

Ja idąc po snycerza do Krakowa 90

Przy kontrakcie ze snycerzem dałem 92

Temuż przy dokończeniu krzyża 216

Jego czeladnikowi co się wieszał w kopule 18

Antoniemu kaznodziei co miał dozór snycerza na bibułę
dałem 19

[...]

Furmanowi odwożąc item snycerza 24.

20. Kontrakt z Józefem Weissmannem na wykonanie dekoracji prospektu organowego w kościele pau- linów na Skałce w Krakowie, 27 maja 1761

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn.

Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp.* 1662–1788.

s. 351

Roku 1761 dnia 27 maja stanęła umowa czyli kontrakt między J.X. Anastazym Wargowskim Przeorem Skałecznym z jednej a między sławetnym P. Józefem Waismanem snycerzem z drugiej strony w niżej opisany sposób. Jako Pan Józef Snycerz podejmuje się roboty około organ skałecznego kościoła to jest rznienia (sic!) piękną modną snycerską robotą cyrad (sic!), po bokach organ nad piszczałkami i pod piszczałkami i w miejscach przyzwoitych, tak na spodzie w środku jako i na wierzchu, kroksztyny, wazy, osoby każdą sztukę na swoim miejscu przyzwoitym, żadnego gołego nie zostawiając miejsca. Od której to roboty snycerskiej, to jest od wszystkich sztuk rzeźby, osób aniołów reprezentujących, kroksztynów, wazów i innych deklaruje się J.X. Przeor Skałeczny złotych polskich polską monetą dwieście czterdzieści, co uczyni niemieckich reńskich sześćdziesiąt. Przy tym deklaruje przy robocie porcją którą Xieża mają, i drzewo do roboty według samej tylko potrzeby. Pan zaś Józef Snycerz deklaruje z wszelaką dokładnością, pilnością, gładkością, rzeźbą modną, wystawić robotę jako najprędzej, to jest najdalej na Święty Michał.[...] Działo się w Krakowie na Skałce roku 1761 dnia 31 maja.

21. Wiadomości biograficzne na temat rzeźbiarza Wojciecha Rojowskiego

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758.*

s. 425: 14 VIII 1748

Uczyniłem ugodę z Panem Janem Rojowskim sztukatorem z Piasku o wyrzucenie, rznienie, formowanie, na frondeszpicy herbu, okien siedmiu w wieżach i facyjacie, od herbu za złot. 90, od okna każdego złot. 18 od tej roboty należało temuż złot. 216. [...].

Archiwum oo. kamedułów na Bielanach w Krakowie, (brak sygnatur), *Teczka „Kościoł”*.

Kontrakt zawarty 1 III 1759 r. z Wojciechem Rojowskim na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza w kaplicy pw. św. Sebastiana.

(...)

Rewersał kontraktu P. Rojowskiego Snycerza Krakowskiego na Piasku za pałacem PP. Woiewody Sieradzkiego.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie (bez sygnatury), *Liber Perceptarum Capella Sacratissimi Rosarii, 1760–1797.*

8 Iunius 1769

Centurya bez składki pro Anima Constantia Rojowska qua suscepta erat in vim laboris Mariti sui circa Altare S. Wincentii Ferreri.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 814/ 236, *Księga dochodów i roschodów Bractwa Najszymszej Maryi Panny Szkaplerza Świętego przy Krakowie Na Piasku zostającego w roku 1734 sporządzona. 1734 VII 24–1797.*

s. 418: 1765 rok

[...] Rubran haftowany na dnie żółtym z różnemi kwiatami, z tego dało się firanki zrobić do wielkiego ołtarza od roboty ich i za jedwab- 1,8. Resztę Rubranu tego ofiarowanego od Jejmości Panny Konstancyi Rojowski na zapłcenie całej centuryi obróciło się na ornaty dwa na które pro necesarys (sic!) expens się tu kładzie.

22. Wiadomości na temat prac sztukatorskich Wojciecha Rojowskiego na fasadzie i elewacjach kościoła paulinów oraz herbu nad furtą klasztorną na Skałce w Krakowie, 1748–1751

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758.*

s. 425: 14 VIII 1748 rok

Uczyniłem ugodę z Panem Janem Rojowskim sztukatorem z Piasku o wyrzucenie, rznienie, formowanie, na frondeszpicy herbu, okien siedmiu w wieżach i facyjacie, od herbu za złot. 90, od okna każdego złot. 18 od tej roboty należało temuż złot. 216. [...].

s. 433: 24 V 1749 rok

P. Wojciechowi Rojowskiemu sztukatorowi ad rationem robienia sztukatoryi nad oknami na facyjacie.

s. 434: 17 VI 1749 rok

Według umowy P. Wojciechowi Rojowskiemu sztukatorowi od zrobienia sztukatoryi wierzchem i spodem na facyjacie, w pięciu oknach w junice, dnia 24 maja dałem złot. 40 gr. 15, dziś dałem złot. 90 pro Intentione dla niegoż przez kilka niedziel roboty złot. 14 gr. 6 tę resztę wpisuję 104-6.

s. 462: 6 VI 1751 rok

J.Pu Rojowskiemu za zrobienie herbu nad furtą.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 273, *Percepta Ecclesiae Novo Erecta Rupelland S. Stanisłai Martyrius 1735–1753.*

s. 126: 14 VIII 1748 rok

Panu Rojowskiemu sztukatorowi z Piasku od herbu na frondeszpicy facyaty przedniej kościelnej ad rationem roboty- 36.

s. 127: 27 VIII 1748 rok

Za farbę umbra nazywaną i bibuły liber dwie do sztukaterii na formy.

s. 128: 5 IX 1748 rok

P. Rojowskiemu sztukatorowi- 36.

s. 128: 7 IX 1748 rok

Dałem Wojciechowi Łuczynskiemu magistrowi kamienia piaskowego na kontrakt kapitelów, gzemsów na wieżę- 300.

s. 130: 5 X 1748 rok

P. Wojciechowi Rojowskiemu sztukatorowi ad rationem roboty około okien- 54.

s. 131: 8 X 1748 rok

P. Rojowskiemu sztukatorowi według umowy od herbu na frondeszpicy, od okien siedmiu na wieżach i facycie varis tempori wydałem złt. 126, dzisiaj przy dokończeniu złt. 54.

s. 137: 24 V 1749 rok

Panu Wojciechowi Rojowskiemu sztukatorowi ad rationem roboty nad oknami 40- 15.

s. 139: 17 VI 1749 rok

Według umowy P. Wojciechowi Rojowskiemu sztukatorowi od zrobienia sztukatoryi nad oknami [...] i pod spodem na facycie wieży w junice [...].

s. 180: 7 VI 1751 rok

Dla Pana Rojowskiego za zrobienie herbu nad furtą 1-8.

23. Kontrakty oraz wydatki na wykonanie ołtarza św. Jana Nepomucena w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 30 maja 1747; 10 czerwca 1750; 1747–1751

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 221

Umowa z dnia 30 V 1747 r. z Tomaszem Góreckim i Franciszkiem Bielawskim

[...] Iż ci P.P. Magistrowie podjęli się postawić ołtarzów dwa, jeden S. Jana Nepomucena, drugi S. Barbary Męczenniczki, według abrysu od Imci Pana Solarego danego, z marmuru czarnego, czerwonego, białego przedniego, doskonale polerowanego, na jeden fason jako abrys uczy i pokazuje, w wysokości, szerokości z należytą i doskonałą proporcją, w pilastrach, gzymsach, bazach, kapitelach, o dwóch kondygnacjach na wierzchu w cyrkuł. Robota tych ołtarzów być powinna doskonała, delikatna; we wszystkich sztukach, a najbardziej w ramach, w których obrazy stać będą, stosugi na spajaniu i składaniu aby były małe, równe przycięcie, nietasztowane (sic!), z kawałków składane. Pod tymi punktami i rygorem mocno sobie waruje Fabryka, które się znajdują wypisane w kontrakcie na ołtarz Najświęt. M. Panny uczynionym. [...] Ołtarz S. Jana Nepomucena, wygotować i zwieźć obiecują na Święto S. Marcina Biskupa w roku terażniejszym 1747. [...] Ołtarz zaś S. Barbary wygotować, zwieźć obiecują na Święto S. Michała Archanioła w roku przyszłym da Bóg 1748.

s. 273

Ja niżej na podpisie wyrażony zeznaję tym skryptem jako za wszystkie roboty moje z marmuru na Skałce wystawione, jako to ołtarzy cztery: Świętego Stanisława, Świętego Pawła Pierwszego Pustelnika, Familii Chrystusowej, Świętego Jana Nepomucena [...], zupełnie uspokojony jestem i żadnej już pretensyi do Fabryki Skałecznej nie mam i mieć nie mogę, dla czego dla większej wagi ręką się własną podpisuję

[...] dnia 12 października roku 1749.”

Tomasz Górecki

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 291

Umowa z Wojciechem Rojowskim z 10 VI 1750 r.

Między Fabryką Skałeczną Kościoła Świętego Stanisława Męczennika z jednej, a Imć Panem Wojciechem Rojowskim sztukatorem z drugiej, stanął w niczym nieodmienny kontrakt, iż Fabryka Skałeczna mając intencją dać sztukateryję koło ołtarza Świętego Jana Nepomucena, do tej roboty sprowadziła Imci P. Rojowskiego obligując go ażeby jak najdoskonalej, trwało i modnie tak glorią całą, górne osoby czyli Geniusze z insygniami służącemi Świętemu Nepomucenowi, jako też dwie duże na dole na postumentach proporcjonalnie z gipsu wyrobił. Za te zaś pracę doskonale zrobioną deklarowała Fabryka Imć P. Rojowskiemu czerwonych złotych osiemnaście, dico 18, do tego porcyję klasztorną, pomocnika jednego, gips, i żelaza druty którychkolwiek do tej roboty potrzebował będzie pomieniony Imć P. Rojowski sztukator. Co obydwie strony dotrzymać sobie obiecują i rękami się własnymi podpisują.

Działo się w Konwencie Skałecznym roku 1750 dnia 10 czerwca.

Woyciech Roiewski

Dn. 26 octobris 1750

Wziąłem ad complementum

Kontraktu na ołtarz S.

Nepomucena czer. Zło.

6 dico sześć

Woyciech Roiewski

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758*.

s. 400: 30 V 1747 rok

Anno praesenti 1747 stanął kontrakt z Tomaszem Góreckim, Franciszkiem Bielawskim z Czerny Gór Marmurowych o trzy ołtarze do kościoła skałecznego S. Stanisława. Pierwszy ołtarz M. Panny ex opposito S. Stanisława w kaplicy, w którym tyleż marmuru i roboty, oprócz ramy, która być powinna z marmuru, we wszystkich trzech ołtarzach, jako i inne dwa ołtarze S. Jana Nepomucena i S. Barbary. Za ołtarz M. Panny ugodzeni ciż kamieniarze za złot. Polskich 2600: za ołtarz S. Jana Nepomucena czerwonych złot. 115. Jaka zaś robota tego i innych ołtarzów być powinna, i wygotowana, kontrakty pisane czytającego informować będą.

s. 417: 19 II 1748 rok

Według kontraktu uczynionego [...] dnia 30 maja Anno Domini 1747 supra, na ołtarz S. Jana Nepomucena, wydałem varis temporis Góreckiemu i innym Magi-

strom marmurowym z Czernej: 72 [...].
 s. 419: 5 V 1748 rok
 Tomaszowi Góreckiemu Magistrowi Marmurowemu z Dębника na ołtarz S. Nepomucena: 414.
 s. 436: 4 VIII 1749 rok
 Przy dokończeniu zupełnym i wystawieniu ołtarza S. Jana Nepomucena Tomaszowi Góreckiemu, Franciszkowi Bielawskiemu magistrom marmurowym z Dębника, którzy varis tempori 69 wybrali złt. Pol-skich [...].
 s. 448: 10 VI 1750 rok
 Uczynił się kontrakt z Panem Rojowskim sztukatorem na wyrobienie z gipsu osób glorii i innych ornamentów około ołtarza Świętego Nepomucena [...].
 s. 452: 7 VIII 1750 rok
 Za dwa sita duże dla sztukatora do przesiewania gipsu dla roboty koło ołtarza J. Nepomucena. s.452: 9.VIII.1750 rok
 Za klij dla sztukatora robiącego koło gloriy ołtarza S. Nepomucena i za zaprawę dla tegoż.
 s. 453: 22 VIII 1750 rok
 Za klij dla sztukatora do rozrabiania gipsu.
 s. 454: 3 IX 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do rozrabiania gipsu.
 s. 454: 15 IX 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do rozrabiania gipsu.
 s. 455: 3 X 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do rozrabiania gipsu.
 s. 456: 6 X 1750 rok
 Panu Rojowskiemu sztukatorowi od zrobienia z gipsu osób aniołów gloriy u ołtarza S. Nepomucena według kontraktu dałem [...] rachując po złot. 18 każdy- 108.
 Malarzowi od wyzłocenia [...] ornamentów dwóch do ołtarzy S. Pawła i Familiy Chrystusowej.
 s. 457: 10 X 1750 rok
 Na klij dla sztukatora.
 s. 458: 26 X 1750 rok
 Panu Rojowskiemu sztukatorowi przy dokończeniu ołtarza J. Nepomucena dałem ad complimentum kontraktu czar. złot. sześć, każdy po złotych 18, co uczyni- 108 [...].
 s. 463: 11 VIII 1751 rok
 Za sita dla sztukatora do siania gipsu.
 s. 463: 12 VIII 1751 rok
 Za garnki dla sztukatora do gipsu.
 s. 463: 27 VIII 1751 rok
 J.Pu Rojowskiemu za reparacją osób u S. Nepomucena.
 s. 464: 13 IX 1751 rok
 J.Pu Rojowskiemu przy dokończeniu osób u S. Nepomucena- 18. Na śniadania dla tegoż przez niedziel trzy.
 s. 464: 16 IX 1751 rok
 Za gipsu korczyk jeden. Za świece dla sztukatora.
 s. 465: 27 X 1751 rok
 Snycerzowi za ramki do obrazu S. Nepomucena- 2.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 273, *Percepta Ecclesiae Novo Erecta Rupelland S. Stanislai Martyrius 1735–1753*.

s. 118: 13 V 1748 rok
 Góreckiemu magistrowi marmurowemu na ołtarz J. Nepomucena.
 s. 142: 5 VIII 1749 rok
 Na ołtarz S. Jana Nepomucena, który już wystawiony jest wpisałem Tomaszowi Góreckiemu, Franciszkowi Bielawskiemu magistrom z Dębника per Maium et Julius 104- 5.
 s. 158: 10 VI 1750 rok
 Uczynił się kontrakt z Panem Rojowskim sztukatorem na wyrobienie z gipsu osób koło ołtarza Świętego Jana Nepomucena oraz zrobienia glorii w tymże ołtarzu [...] ad rationem kontraktu- 108.
 s. 164: 7 VIII 1750 rok
 Za sita dwa duże dla sztukatora robiącego koło ołtarza S. Nepomucena 4- 15.
 s. 165: 9 VIII 1750 rok
 Za klij dla sztukatora robiącego koło gloriy u S. Nepomucena i za żywicę.
 s. 167: 3 IX 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do osób gipsowych [...] przy ołtarzu Świętego Nepomucena- 2.
 s. 169: 15 IX 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do osób przy S. Nepom.- 2.
 s. 170: 2 X 1750 rok
 Na klij dla sztukatora do rozrobienia gipsu- 2.
 s. 172: 26 X 1750 rok
 Panu Rojowskiemu sztukatorowi przy dokończeniu ołtarza S. Nepomucena dałem ad complementum kontraktu czar. złt. 6, dico sześć, uczyni- 108.
 s. 185: 26 VIII 1751 rok
 Panu Rojowskiemu za osoby u S. Nepomucena- 36.
 s. 186: 13 IX 1751 rok
 Panu Rojowskiemu przy dokończeniu osób u ołtarza S. Jana Nepomucena- 18.

24. Wydatki na dekoracje snycerskie do ołtarzy św. Pawła Pustelnika i Świętej Rodziny w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1750

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758*.

s. 455: 4 X 1750 rok
 P. Rojowskiemu snycerzowi za zrobienie ornamentów drewnianych dwóch do ołtarzy S. Pawła i Familiy Xta [...].

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 273, *Percepta Ecclesiae Novo Erecta Rupelland S. Stanislai Martyrius 1735–1753*.

s. 171: 4 X 1750 rok
 Panu Rojowskiemu snycerzowi za kompendymenta drewniane dorobione do ołtarza Familiy Chrystusowej i Świętego Pawła- 32.

25. Wydatki na wykonanie konfesjonaliów w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1752

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabryce kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758*.

s. 466: 15 III 1752 rok

B. Antoniemu przy robocie konfesjonaliów.

s. 474: 21 XII 1752 rok

J.P. Rojowskiemu od rzeźby drugiego konfesjonaliu- 36. Temuż przy dokończeniu roboty refekcyją.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 273., *Percepta Ecclesiae Novo Erecta Rupelland S. Stanislai Martyrius 1735–1753*.

s. 192: 21 IV 1752 rok

Snycerzowi od rznięcia cerat na konfesjonale- 36.

s. 200: 21 XII 1752 rok

J.P. Rojowskiemu od rzeźby drugiego konfesjonaliu- 36.

26. Kontrakt z Wojciechem Rojowskim i wydatki na wykonanie ambony w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 23 kwietnia 1751; 1751–1752

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 305

Umowa z Wojciechem Rojowskim z 23 IV 1751 r.

Między Konwentem Skałecznym Ords. S. Pauli primi Eremitani z iedney a Panem Wojciechem Roiewskim Magistrem Kunsztu wolnego snycerskiego z drugiej strony takowy dobrowolny i w niczym nieodmienny kontrakt, iż Pan Roiewski podjął się roboty w kościele skałecznym, to jest cokolwiek do ambony snycerskiej należy roboty, a najprzód osoby S. Michała ze wszystkim cokolwiek jest na abrysie, jako to Opatrznością, i tablicą z przykazaniem, którego łokci ma być dwa i ćwierć. Secundo Aniołka na Świecie wspartego. Czterech Ewangelistów z czterema znakami przyzwoitemi, z których każdego ma być po półtora łokcia. Tertio Serafinków sześciu, quarto dwóch Aniołków pod amboną wiszących, które to osoby pomienione z swego drzewa zrobić powinien. Quinto kroksztynów dziesięć. Sexto wazy z kwiatami cztery, także z swego drzewa. Cyratów zaś i ornamentów cokolwiek będzie potrzeba, według abrysu z fabrycznego drzewa robić będzie. Tę zaś wszelką robotę obligował się J.Pan Roiewski, według miary, modnie i z wszelką proporcją, pilnością, trwałością i przyzwoitą osób akcją na czas należyty wystawić. Za tę zaś swoją pracę doskonale skończoną Najprzewielebniejszy Ojciec Exprovincjał i Przeor Skałeczny deklarował temuż J.Panu Rojowskiemu czerwonych złotych 28, dico dwadzieścia i ośm, bez żadnej porcyi w klasztorze, oprócz przy dorobieniu cerat i składaniu tejże ambony. Na ten zaś kontrakt i robotę doskonałą bierze J.P. Rojewski czerwonych złotych 10: dico dziesięć, i więcej nie ma pretendować aż stanie w połowie

jak najdoskonalszej i fundamentalnej pracy swojej, którą gdy zważy X.Prefekt Fabryki z B. Antonim magistrem kunsztu stolarskiego, wypłaci X.Prefekt drugie dziesięć czerwonych złotych, a przy dokończeniu i oddaniu doskonałej pracy wypłaci złotych polskich 8, dico ośm. Caretur także tym kontraktem, że J.P. Roiewski, tenetur dokończyć ołtarz Świętego Jana Nepomucena, i festony podawać, i niektóre errory poprawić. In casum zaś jakiegokolwiek w pomienionych robotach defektu, lub też niedotrzymania tego kontraktu odwołują się Fabryka Skałeczna do Sądu i Jursdykcyi, której podlega pomieniony J.P.Roiewski. Co wszystko obie strony dotrzymać obligują się niniejszym kontraktem oraz rękami własnymi podpisują. Działo się w Konwencie Skałecznym 23 Aprili Anno Domini 1751.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skałeczne. Expensy na Fabryce kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758*.

s. 460: 23 IV 1751 rok

J.P. Rojowskiemu na zadatek ambony [...].

s. 465: 19 XI 1751 rok

J.Pu Rojowskiemu na kontrakt ambony- 162.

s. 465: 25 II 1752 rok

Na refekcyją przy stawianiu ambony B. Antoniemu z Snycerzem.[...] Za drut do ambony.

s. 465: 29 II 1752 rok

Snycerzowi ad complementum ambony- 162.

s. 469: 25 V 1752 rok

EjUSD. Landkuczowi opawskiemu który przywiózł instrumenta snycerskie z Wiednia 3- 18.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 273., *Percepta Ecclesiae Novo Erecta Rupelland S. Stanislai Martyrius 1735–1753*

s. 178: 23 IV 1751 rok

Panu Rojowskiemu na zadatek ambony czer. złt. 10, dico dziesięć- 180.

s. 189: 19 XI 1751 rok

J. Panu Rojowskiemu na kontrakt ambony- 162.

s. 191: 29 II 1752 rok

Snycerzowi in complementum ambony- 162.

27. Opisy wyglądu ołtarzy i wyposażenia kościoła karmelitów na Piasku w Krakowie według inwentarza z 1874 oraz książki Jana Rogalskiego, *Kościół na Piasku z 1863*

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 698A/683, *Inwentarz kościoła i klasztoru zgromadzenia ks. Karmelitów Na Piasku w Krakowie. Sporządzony w roku 1874*.

pag. 28.

Tuż za tęczą schodząc do nawy po lewej ręce jest:

Ołtarz Niepokalanego Poczęcia N. Maryi Panny. Ołtarz ten drewniany, ma dwa stopnie z marmuru czarnego, na tych stoi mensa murowana z portatelem (sic!)

a nad mensą mały obraz Matki Boskiej Piaskowej na płótnie olejno malowany. Nad tym w ramach drewnianych złożonych jest obraz Niepokalanego Poczęcia N.M. Panny, olejno na płótnie malowany, sukienka zaś Matki Boskiej, globus na którym stoi oraz skrzydła aniołków i przepaski są mosiężne połączane i posrebrzane. Ołtarz ten o dwóch filarach z kapitelami, ma na przodzie figury dwóch aniołów siedzących w obłokach oraz inne ozdoby snycerską robotą wyłaczane. Nad gzymsem zaś ołtarza wznosi się druga część tegoż w kształcie baldachimu z kutasami i sznurami złożonemi, którego opona srebrzona po obu bokach aż ku ziemi spada; w głębi tegoż Duch Święty w promieniach a pod nim nad obrazem ołtarza tablica z koroną i napisem na tle niebieskim: O Marya bez zmyślenia poczęta módl się za nami. Na koniec na szczycie baldachimu tego wznosi się imię Marya w promieniach aniołkami otoczone. Wszystko to snycerską robotą z drzewa wyrobione i całkowicie połączane i posrebrzane. Ołtarz ten całkowicie odnowiony w r. 1859 kosztem i staraniem obywatela Bagińskiego.

pag. 30.

W tejże nawie bocznej w pierwszej arkadzie jest:

Ołtarz Śśch. Piotra i Pawła. Na jednym stopniu marmurowym stoi mensa murowana z portalem (sic!); nad mensą cyboryum w którym figura drewniana Ś. Jana Nepomucena, a nad cyboryum relikwiarz szklany. Ołtarz ten cały drewniany ma dwie kolumny drewniane złożone a przy nich statuy Ś. Floriana i Ś. Jerzego. W ołtarzu tym są dwa obrazy, jeden Ś. Antoniego do zasuwania, a drugi Śś. Piotra i Pawła, obydwa na płótnie olejno malowane w ramach drewnianych złożonych. Nad gzymśami tej części ołtarza wznosi się dwóch aniołów, a między tymi księga otwarta promieniami otoczona, nad tą zaś gzymś sztukaterią złożoną ozdobiony zakończy szczyt ołtarza. Cały ołtarz oprócz ozdób złożonych zielono malowany.

W tem samym miejscu w drugiej arkadzie jest:

Ołtarz Ś. Maryi Magdaleny de Pasis (sic!), której obraz olejno na płótnie malowany w ramach złożonych w ołtarzu znajduje się. Po jednym stopniu marmurowym przystępuje się do mensy murowanej z portalem (sic!), nad mensą obraz Matki Boskiej Pocięzającej, który ma być bardzo starożytny olejno na płótnie malowany. W tymże ołtarzu jest drugi obraz Ś. Katarzyny na płótnie olejno malowany do zasuwania. Ołtarz ten cały drewniany, koloru orzechowego, bez żadnych ozdób złożonych, ma na froncie statuy dwóch Śś. Zakonu, za temi cztery filary okrągłe z ozdobami snycerskimi po bokach, u szczytu na gzymśach czterech aniołów, a między temi w środku serce w obłokach i promieniach, a nad tem gzymś ostatni zakończy szczyt ołtarza.

pag. 32.

W temże miejscu na prawo pod filarem jest:

Ołtarz Ś. Magdaleny. Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa drewniana, nad tą obraz Ś. Magdaleny

w ramach drewnianych złożonych. Na froncie ołtarza tego stoja figury Ś. Katarzyny i Ś. Agnieszki drewniane złożone, oparte o dwa płaskie filarki ozdobione snycerskimi wyrabianiami złożonemi, nad kapitelami tychże wznoszą się dwa aniołki, w środku jasność w promieniach i obłokach, a nad nią anioł z krzyżem zakończy szczyt ołtarza. Ołtarz ten cały drewniany oprócz ozdób połączanych ciemno zielono malowany, w r. 1862 kosztem obywatelki Agnieszki Styczyńskiej z Czernej Wsi odnowiony. Tu znajduje się także drugi obraz do zasuwania Ś. Franciszka Xawerego.

Dalej po tejże stronie w trzeciej arkadzie jest:

Ołtarz Ś. Anioła Karmelity, którego obraz olejno na płótnie malowany w ramach złożonych w tymże ołtarzu znajduje się. Na jednym stopniu marmurowym stoi mensa murowana z portalem (sic!), na niej stoi obraz Pana Jezusa za szkłem w ramach drewnianych rzeźbionych. Ołtarz ten cały drewniany ma 6 filarów całkiem złożonych z kapitelami, po bokach sztukaterie snycerskie, na gzymśach dwa aniołki siedzące, a w środku między czterema filarami złożonemi obraz na płótnie olejno malowany Nawrócenia Ś. Pawła. Na szczycie między gzymśami stoi figura Ś. Mikołaja z drzewa połączana. Ołtarz jasno zielono malowany.

W temże miejscu na prawo pod filarem jest:

Ołtarz Ś. Elżbiety z obrazem tejże Świętej olejno na płótnie malowany, w ramach drewnianych. Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa murowana z portalem (sic!), na tej obrazek za szkłem Matki Boskiej Częstochowskiej. Mały ten ołtarz całkiem drewniany zielono malowany, ozdobiony jest tylko figurami dwóch aniołów u dołu a dwóch u góry, oraz sztukaterią wyłaczaną w kształcie franki, u szczytu Opatrzność Boska, a nad nią anioł z palmą i rogiem obfitości.

pag. 34.

Idąc od drzwi wchodowych, przy ścianie po prawej stronie w arkadzie trzeciej jest:

Ołtarz Ś. Józefa. Na jednym stopniu marmurowym stoi mensa drewniana, po bokach tej na piedestałach stoją po trzy filary z każdej strony okrągłe złożone, między temi figury dwóch Śś. Zakonu i dwóch aniołów. W środku jest obraz Ś. Józefa i drugi do zasuwania Pana Jezusa, obydwa olejno na płótnie malowane; na gzymśie dwóch aniołów siedzących, nad gzymsem zaś między czterema filarami obraz Pana Jezusa z Ś. Tomaszem olejno na płótnie malowany, nad tem na szczycie ołtarza Bóg Ojciec w obłokach. Ołtarz malowany jasno zielono, a figury wszystkie i ozdoby snycerskie złożone.

W temże miejscu na prawo pod filarem jest:

Ołtarz Ś. Teresy. Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa murowana z portalem (sic!), nad tą obraz Ś. Teresy olejno na płótnie malowany, w ramach drewnianych. Ołtarz ten drewniany płaski, pięcioma tylko figurami aniołków i franką złożoną ozdobiony, malowany jest niebiesko; na szczycie serce w promieniach złożone, aniołkami otoczone.

Dalej na tejże stronie w arkadzie drugiej jest:

Ołtarz Ś. Eliasza. Na jednym stopniu marmurowym stoi mensa murowana z portatelem (sic!), nad tą na froncie figury dwóch Śś. Zakonu, za niemi cztery filary okrągłe z kapitelami i gzymsami z boku sztukaterią snycerską ozdobione; pomiędzy filarami nad mensą w ramach drewnianych obraz Ś. Eliasza, olejno na płótnie malowany tylko miecz, nimbum, i gwiazda z blachy srebrnej pozłacanej. Nad gzymsami wznosi się czterech aniołów, a w środku Opatrzność w promieniach. Cały ołtarz z drzewa bez żadnych ozdób złożonych jest w kolorze naturalnym surowego drzewa.

pag. 36.

W temże miejscu na lewo pod filarem jest:

Ołtarz Ś. Marcina. Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa drewniana, nad nią między 4ma filarami płaskimi z kapitelami i gzymsami sztukaterią wyłanczaną ozdobionymi jest obraz Ś. Marcina, a przed nim obraz Ś. Apolonii do zasuwania, obydwie olejno na płótnie malowane; po bokach nad mensą dwie figury złożone Ś. Katarzyny i Ś. Barbary; nad gzymsami figury aniołów, a w środku krzyż w światłości. Ołtarz ten cały drewniany, jest zielono malowany.

Na koniec przy ścianie w pierwszej arkadzie jest:

Ołtarz Pana Jezusa Ukrzyżowanego. Na jednym stopniu marmurowym stoi mensa murowana z portatelem (sic!), mająca antipedium (sic!) drewniane wyginane czerwono malowane, rzeźbą złożoną ozdobione; nad mensą jest za szkłem mała statua drewniana Matki Boskiej Bolesnej trzymającej Pana Jezusa w ramach filarkowych białych. Po bokach mensy na piedestałach stoją dwa filary okrągłe złożone z kapitelami i gzymsami. Za temi filarami są znów filary płaskie, przy których stoją dwie figury Ś. Weroniki i Ś. Longina, w środku zaś w ramach drewnianych wyłanczanych obraz Pana Jezusa na krzyżu olejno na płótnie malowany, nimbum, serce i przepaska z blachy srebrnej. Nad gzymsami dwóch aniołów a w środku serce w promieniach. Ołtarz ten cały drewniany jest zielono malowany.

pag. 38.

W tem także miejscu przy samej tarczy znajduje się:

Ołtarz Ś. Urszuli. Na dwóch stopniach marmurowych stoi mensa murowana z portatelem (sic!), obok niej wznoszą się na piedestałach dwa filary płaskie wyginane z kapitelami i gzymsami, po bokach figurami aniołów wyłanczanymi ozdobione; między temi filarami nad mensą jest najprzód mały obrazek olejno na płótnie malowany, Biczowanie Pana Jezusa wyobrażający, a nad tem w ramach drewnianych złożonych obraz Ś. Urszuli na płótnie olejno malowany, tylko korona, suknie i strzały z blachy posrebrzanej i pozłacanej; nad obrazem korona z drzewa wyłanczana, nad gzymsami zaś wzniesienie w kształcie baldachimu, a nad tem na szczycie ołtarza Imię Jezus w promieniach; ołtarz cały drewniany malowany jest w deseń marmurowy.

Ambony:

Po prawej ręce od Wielk. Ołtarza przy pierwszym filarze w nawie głównej jest:

Ambona, na którą wchodzi się przez drzwiczki pojedyncze drewniane z klamką, po 10 schodach zaokrąglonych drewnianych od poręczy aż do stopni tablatuarami białą malowanymi zasłoniętych. Ambona ta jest drewniana stolarskiej roboty, rzeźbami złożonemi, pięciami filarkami okrągłemi złożonemi, a między temi figurkami czterech apostołów też złożonemi ozdobiona, a zresztą białą pokostowana. Wierzc nad tą amboną zdjęty ponieważ groził spadnięciem, a cała ambona spruchniała, w złym stanie. W tyle ambony, tablatura drewniana, dwoma filarkami złożonemi a w środku figurą apostoła, a nad tą oparty obraz Ducha Ś. olejno na płótnie malowany.

Jan Rogalski, *Kościół na Piasku*, Kraków 1863. s. 128

Dalej idą dwa ołtarze narożne: jeden po prawej stronie od wielkiego ołtarza brązowany lecz już zbyt zastarzały ołtarz świętej Urszuli, z obrazem tej świętej w sukience metalowej na płótnie malowanym we środku, a na dole z osobliwym i ładnym obrazem Najświętszej Panny „dobrej rady” nazwanej, ze sieczki szklanej, w spuściźnie po ojcach trynitarzach (redemptionis) krakowskich pozostałym a z Rzymu pochodząc mającym, tutaj zaś z kość. św. Szczepana przeniesionym; drugi po lewej stronie świeżo przez Jerzego i Lulię Bagińskich odnowiony i brązowany ołtarz niepokalanego Poczęcia Najświętszej (s. 129) Panny, z obrazem tejże olejno na płótnie robionym, w sukienkę metalową posrebrzaną przybrany.

Boczne ołtarze po prawej stronie od wielkiego ołtarza są następujące:

Jezusa Ukrzyżowanego

Ś. Eliasza. Ołtarz ten zostający dotąd w takim stanie surowym, w jakim z pod dłuta snycerza wyszedł, lubo dawność jego jest aż nadto widoczną, ma stojące obok dwóch słupów z każdej strony figury Śś. Osób (podobno Ś. Jana Chrzyciela i Ś. Augustyna) naturalnej wielkości i niepospolitej roboty.

s. 130

Ś. Józefa

Po tej samej stronie pod filarami w porządku od wielkiego ołtarza stoją dwa ołtarze: 1. Ś. Marcina, z obrazem tego świętego na płótnie malowanym i ze zasuwą Ś. Apolonii tak podobnie malowaną – i 2. Ś. Teresy Karmelitanki, z jej obrazem.

Boczne ołtarze po lewej stronie od wielkiego ołtarza są te:

S. 131

1. Ś. Piotra i Pawła. Na ołtarzu tym stoją po bokach dwie figury drewniane i brązowane (podobno Ś. Floryana i Ś. Jerzego po rycersku ubranych) niezłego dłuta.

Ś. Maryi Magdaleny de Pazys Karmelitki. Ołtarz ten z dwiema figurami, osoby świętych Karmelitów wyobrażającymi, jest tegoż samego dłuta, co ołtarz

ś. Eljasza – i znajduje się dotąd również w stanie surowym.

S. 132

ś. Anioła Karmelity, pierwszego męczennika ze zakonu karmelitów.

Po tej samej stronie, w porządku od wielkiego ołtarza, stoją ołtarze pod filarami: 1. Ołtarz ś. Maryi Magdaleny, a raczej ś. Franciszka Ksawerego; 2. ś. Elżbiety z obrazem tej Świętej.

Wszystkie te ołtarze oprócz odnowionych bardzo zestarzałe.

28. Opisy wyposażenia kaplicy Bractwa Szkaplerza Świętego w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie według inwentarzy z 1760, 1780 i 1874 oraz książki Jana Rogalskiego, *Kościół na Piasku z 1863*

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 824/ 527, *Inventarium auri, argenti, denodiorum et apparamentorum rerumque omnium pro ornameto capellae Archiconfraternitatis Sanctissimi Scapularis, 1760.*

s. 17

Obraz Świętej Anny w ołtarzu pobocznym [...]

s. 19

Obraz w ołtarzu wielkim brackim [...]

s. 21

Obraz noszony braterski. [...] Na tym ołtarzu znajduje się Najśw. Panny Piaskowej obrazek. [...] Na zasuwie tego ołtarza jest obraz ś. Joachima z Najświęt. Panną świat węzem obłączony pod nogami mającą, przeciwno któremu ś. Michał z góry piorun rzuca.[...]

s. 23

Obraz w ołtarzu między oknami do noszenia mniejszy. [...]

s. 25

Ołtarz bracki ś. Szymona Stokcyusza.

Ołtarz ten jest w Roku Pańskim 1746 wystawiony, w roku zaś 1750 wyłożony, ten ołtarz w strukturze, w rzeźbie, i w osobach koresponduje ołtarzowi Wojciecha ś. Karmelity ex opposito w ołtarzu takimże będącego. W tym ołtarzu jest obraz ś. Szymona Stokcyusza szkaplerz od Najśw. Panny Maryi Pana Jezusa małego piastujący odbierającego, na głowach Najśw. Panny, Pana Jezusa, i ś. Szymona, są koronki srebrne pozłociste z promieniami także wyłożonemi. Na tym obrazie jest sukienka srebrna, pod obrazem są także obłoki srebrne. Szkaplerz z rąk Najśw. Panny wiszący także srebrny. Na wierzchu trzymają aniołowie kartusz srebrny z napisem Ecce Signum Salutis. Pod ś. Szymonem klęczącym w habicie i płaszczu srebrnym leży księga srebrna, a pod księgą jest lilia srebrna. Ta wszystka argenteria waży srebra grzywien 23. Pod tym obrazem ś. Szymona Stokcyusza jest obraz mały w kwadrat na blasze miedzianej malowany Najśw. Maryi Panny Gutowskiej w ramach drewnianych z rzeźbą snycerską około wyłożonych. Na tym obrazie jest sukienka srebrna.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 825/ 486, *Inwentarz kaplicy Bractwa Szkaplerza Świętego z około roku 1780.*

s. 3

Obraz w ołtarzu wielkim brackim. [...] Na zasuwie tego ołtarza jest obraz malowany na płótnie Najś. Maryi P. z Panem Jezusem w obłokach, niżej zaś Ociec (sic!) ś. Jan XXII siedzący na tronie podający Bulę Karmelitom. W górze zaś tego ołtarza jest obraz ś. Anioła Męczennika i ś. Wojciecha wyznawcy na którym sukienka drewniana wyszebrzana.

s. 5

Obraz ś. Anny w ołtarzu pobocznym.

s. 6

Ołtarz bracki ś. Szymona Stokcyusza.

s. 7

Obrazy do noszenia.

Pierwszy. Obraz Najświętszej Panny Szkaplerznej jest w ołtarzu w framudze za ołtarzem ś. Anny.

s. 8

Obraz drugi w ołtarzu między oknami.

Jan Rogalski, *Kościół na Piasku*, Kraków 1863.

s. 135

(o kaplicy brackiej)

Główny ołtarz w tej kaplicy jest drewniany, dłuta poplitego, nowy w całości i brązowany; w nim obraz Matki Boskiej w części podobnie nowy, którego twarze tylko same są na płótnie malowane, i pochodzą z dawniejszego obrazu.

s. 136

Po obu bokach wnętrza kaplicy stoją jeszcze trzy małe ołtarze brązowane lecz już bardzo zestarzałe: po prawej stronie od głównego ołtarza jest:

ołtarz ś. Anny, z obrazem tej świętej i ze zasuwą ś. Barbary;

Matki Boskiej Szkaplerznej ze stosownym obrazem ze zasuwami ś. Michała, ś. Joachima i Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia, po lewej stronie od głównego ołtarza.

ś. Antoniego.

Chór z organami małymi drewniany i malowany, dawnej roboty. Ambona podobna, a pod nią konfesyonał.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 698A/683, *Inwentarz kościoła i klasztoru zgromadzenia ks. Karmelitów Na Piasku w Krakowie. Sporządzony w roku 1874.*

Oprócz tu opisanych kościelnych są jeszcze w kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej:

Ołtarz główny Matki Boskiej Szkaplerznej. Na podwyższeniu jednego stopnia dębowego utwierdzona jest balustrada z takiego drewna czarno pokostowana, przyozdobiona kolumnami toczonymi biało malowanymi, po bokach dwoje drzwi drewnianych mająca, za tą, na dwóch stopniach kamiennych stoi cyborium drewniane całe wyłacane, a po bokach dwa

relikwiarze za szkłem. Druga część ołtarza środkowa stoi na piedestałach na których wznoszą się cztery kolumny okrągłe, gładkie całe złożone z kapitelami, a nad temi gzymsy sztukaterią wyłaczaną ozdobione. Po bokach ołtarza na osobnych piedestałach stoją dwie figury aniołów złożone, a pomiędzy kolumnami dwie figury Śś. Zakonu złożone, między dwoma filarami jest obraz Matki Boskiej Szkaplerznej w ramach drewnianych srebrzonych i złożonych, tło obrazu tego jest zwierciadlane w kratkami mosiężne malowane są widoczne, ubiór zaś cały z aksamitu czarnego złotem naszywanego, korona, nimbum nad głowami oraz berło mosiężne wyłaczane kamieniami fałszywymi wykładane. Nad ramionami obrazu kolistu u góry zakończonymi wznosi się Duch Święty. Obraz ten stoi w głębokiej framudze, która od przodu zasłania się drugim obrazem wyobrażającym Papieża oddającego Bullę Zakonowi Karmelitów. Z przodu tego ołtarza wystają wielkie ramy drewniane złożone. Nad opisanym obrazem dwóch aniołów trzyma koronę. Nad gzymsami tej części wznosi się trzecia część ołtarza, ozdobiona figurami aniołów i świętych mająca w pośrodku między 4ma filarami złożonymi obraz dwóch Śś. Zakonu, których twarze i ręce olejno na drzewie malowane, a suknie złożone i posrebrzone. Część ta kończy się gzymsem na którym statua Matki Boskiej jako Królowej Niebios wyłaczana, zakończy szczyt ołtarza. Ołtarz ten cały drewniany, oprócz ozdób złożonych, malowany jest w marmur zielonkawym.

W tejże kaplicy na lewo od drzwi wchodowych jest:

Ołtarz Ś. Anny.

Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa drewniana, po bokach dwie statuy Śś. Zakonu, na mense pomiędzy dwoma płaskimi filarami jest obraz Ś. Anny na drewnie malowany, tło wysrebrzane, a ubiór na osobach z blachy pobielonej; na gzymsie ołtarza Opatrzność z dwoma aniołami, z przodu do zasuwania obraz Ś. Barbary na płótnie olejno, a ołtarz cały zielono malowany.

Po tejże stronie za filarem jest drugi:

Ołtarz mniejszy Ś. Michała.

Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa drewniana. Na tej pomiędzy dwoma filarami okrągłymi czarno malowanymi jest obraz Ś. Michała olejno na płótnie malowany, u góry zakończony gzymsem z dwoma aniołkami w środku Opatrzność. Po bokach ołtarza dwóch aniołów. Ołtarz ten jest zielono malowany.

pag. 42.

Na koniec naprzeciw wchodu przy ścianie od południa jest:

Ołtarz mały Ś. Antoniego.

Na jednym stopniu kamiennym stoi mensa drewniana na niej między dwoma płaskimi filarami obraz Ś. Antoniego, olejno na płótnie malowany, nad nim Opatrzność w świetle.

pag. 48.

Konfesonaly:

Konfesonale prostą stolarską robotą bez ozdób bocznych i górnych- takież w kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej- pod amboną.

pag. 52.

Ambony:

W kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej, zaraz przy drzwiach wchodowych po prawej ręce znajduje się: Ambona na którą wchodzi się przez drzwiczki pojedyncze drewniane z klamką; po 11-u schodach drewnianych, od poręczy aż do stopni tablaturami niebiesko malowana, sztukateriami posrebrzonymi ozdobiona, nie ma żadnego nakrycia, tylko ścianę drewnianą z dwóch płaskich filarów złożoną nad których gzymsem wznosi się Duch Ś-ty w promieniach.

pag. 60.

Organy:

Na koniec w kaplicy Matki Boskiej Szkaplerznej, naprzeciw wielkiego stoi chór drewniany, na ten wchodzi się przez drzwi pojedyncze drewniane zamkiem i kluczem opatrzone, pod chórem znajdujące się; po 20-tu schodach w ścianie bocznej umieszczonych, chór ten oparty jest na jednym tylko słupie drewnianym w środku stojącym, w środku jest wypukło wystająca ściana frontowa, cała drewniana obrazami świętych na drewnie malowanymi ozdobiona, chór ten w bardzo złym stanie. Na tymże chórze znajdują się organy w skrzyni drewnianej biało pokostowanej, sztukateriami złożonymi ozdobionej, z frontu piszczałki idą w trzy kolumny, a boki kratami drewnianymi zamknięte, klawiatura łamana głosów obecnie 5 a wyjęto 4 zepsute, w tyle organów miechów ircho- wych dwa, ławka siedzenia jedna.

29. Opisy wyposażenia kaplicy Matki Bożej Piaskowej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie według inwentarza z 1874 oraz książki Jana Rogalskiego, *Kościół na Piasku z 1863*

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 698A/683, *Inwentarz kościoła i klasztoru zgromadzenia ks. Karmelitów Na Piasku w Krakowie. Sporządzony w roku 1874.*

W Kaplicy Cudownej Matki Boskiej jest: Ołtarz wielki Cudownej Matki Boskiej: na podwyższeniu jednego stopnia marmurowego jest balustrada, trzy boki czworokąta ołtarz otaczającego stanowiąca, balustrada ta z czarnego marmuru filarkami takimiż ozdobiona, ma 8 słupków czworograniastych, z czarnego marmuru, na których kule z czarnego marmuru spoczywają, wchód przez nią przed ołtarz jest z dwóch boków przez wstępy opatrzone drzwiczkami mosiężnymi z zasuwkami; wewnątrz balustrady w obydwóch narożnikach są klęczniki z czarnego marmuru (dopisek na marginesie – Klęczniki te marmurowe zostały usunięte w czerwcu 1929, aby získano więcej przestrzeni za balustradą dla asysty).

Za tą balustradą znajduje się mensa marmurowa z portatelem, mająca kształt sarkofagu, ozdobiona z przodu antabami mosiężnymi. Po prawej stronie mensy na pedestalu, na którym herb Biskupa Krak. Sołtyka w pozłocie znajduje się, stoją dwa filary drewniane, fugowane, zielono w deseń marmuru malowane, kapitelami i gzymsami wyłożonemi ozdobione; po lewej stronie także same dwa filary na takiejże podstawie. Za temi filarami są do ściany przytkające, po dwa z każdej strony, pilastry płaskie w marmur czerwony malowane z gzymsami i kapitelami złożonemi; pomiędzy temi jest wklęsłość ołtarza, u góry zaokrąglona na froncie której stoi dwóch aniołów złożonych trzymających koronę, pod którą w głębi jest (pag. 44) w ramach drewnianych blachą srebrną pokrytych Obraz Niepokalanego Poczęcia N. Maryi Panny olejno na płótnie malowany, do zasuwania, za tym dopiero jest Obraz Cudownej Matki Boskiej w ramach drewnianych wyślaczanych. W obrazie tym, tylko twarze i ręce na murze kaplicy wymalowane, są za szkłem w głębi widoczne, całe zaś tło ubranie i korony są z blachy mosiężnej wysrebrzanej i złożonej. Nad obrazem tym całą przestrzeń wierzchu półkolistego zajmują promienie złociste z Duchem Śmym w środku. Nad gzymsami filarów są dwie figury aniołów złożone, a w środku Bóg Ojciec w obłokach. Nad tym gzyms owalny, nad którym Imię Marya w promieniach i obłokach zakończy szczyt ołtarza. Cały ten ołtarz w roku 1873 za staraniem Zgromadzenia XX. Karmelitów z dobrowolnych składek został zupełnie wyrestaurowany – wszelkie złocenia odczyszczane, i nowe dane, malowanie i lakierowanie wszystko na nowo zrobione, i dziś ten ołtarz można powiedzieć znajduje się w pięknym i najlepszym stanie.

pag. 58

Z bocznej nawy kościoła po prawej ręce, wchodzi się przez drzwi pojedyncze drewniane, zamkiem i kluczem opatrzone. Po 13u schodach w murze wyrobionych, na chór Cudownej Matki Boskiej: chór ten z drzewa na dwóch filarach graniastych oparty, w środku wygięto wystający, gzymsami z sztukaterijami, oraz czterema figurami aniołów na górze, na słupach zaś dwoma figurami chór ten na barkach dźwigającymi, oraz sztukaterijami snycerskimi, wyślaczanymi ozdobiony, zresztą na ciemno-żółto pokostowany, na czole wygięcia jest herb czyli godło Zakonu, a nad tem na białej tablicy okrągłej sztukateriją złożoną otoczonej jest napis: „Laudate eum Tubae psalm”. Na tem chórze znajdują się organy mniejsze, w skrzyni z drzewa na żółto malowane. Organy te mają klawiaturę francuską głosów 8 miech jeden pod organami; boki skrzyni gładkie krętą drewnianą zamknięte siedzenia na boku prawym, na froncie ozdoby snycerskie drewniane, na wierzchu dwa wazony, a w środku Imię Maryja w promieniach wszystko z drzewa surowego krzesło i ławek do siedzenia dwie.

W tejże kaplicy po stronie przeciwnej jest chór zupełnie takiż sam jak poprzedni, na który się również z nawy bocznej wchodzi, na nim organy podobne jak poprzednie tylko że mają klawiaturę łamaną i są sztukaterijami złożonemi ozdobione. Organy te zespane są bez użytku.

Jan Rogalski, *Kościół na Piasku*, Kraków 1863.

s. 104

Nie wiele ozdobna po swoim odbudowaniu kaplica cudownej Matki Boskiej po upływie zaledwie wieku jednego wymagała koniecznie jakiegoś odświeżenia. Ulił się też nad nią ieden z najzamożniejszych panów polskich ks. Kaietan Sołtyk, z kolei biskupów krakowskich 67my biskup krakowski pasternią tą od r. 1759 do 1788 sterujący, i przeznaczył stosowny fundusz na jej odnowienie. Fundusz więc ten otrzymał swoje przeznaczenie roku 1786, a kaplica Matki Boskiej pięknie odnowioną i we dwa chóry podobne naprzeciwko siebie stojące zaopatrzoną została – po rozebraniu chóru przed r. 1673 dla organ w tym roku postawionych przygotowanego. Z tych chórow przeciw ieden aż do dalszego czasu bez organ zstawiono.

s. 105

W tym samym roku 1786 Jędrzej Rogala Zawacki podstoli czernichowski zrobił dar dla cudownego obrazu Matki Boskiej z dużej korony srebrnej przeszło 10 funtów ważącej, którą robił Marcin Lekszycki złotnik krakowski (z napisu na koronie tej wyróżnietego). Korona ta, w skarbcu kościoła piaskowego zachowana, w uroczyste święta i w czasie odpustów zawieszana była nad cudownym obrazem Matki Boskiej w kaplicy.

s. 137

Jedyny ołtarz Matki Boskiej w tej kaplicy drewniany, snycerskiej roboty, z czterema słupami i kapitelami, malowany i brązowany, oparty jest na ścianie środkowej w połowie tejże.

s. 138

Zasuwa na płótnie malowana wyobraża Matkę Boską łaskawą – a obok tejże dwie duże brązowane figury aniołów, u góry drugą koronę posrebrzaną trzymających. Podstaw czyli mensa ołtarza jest cała marmurowa; we środku tejże pod portatelem wyryty jest rok 1647; sam portatel ma na spodzie napisy dwóch poświęceń [...] Wierzchnia strona podstawy czyli mensy wyłożona jest marmurem mozaikowym koloru bladego różowego – a w niej utwierdzone dwie duże okrągłe antaby mosiężne. Balustrada z czarnego marmuru, którą ołtarz obwiedziony, stoi na podstawie podobnej marmurowej o jednym stopniu; wyłożona ona jest na słupkach środkowych i skrajnych marmurem mozaikowym koloru bladego różowego, ma na sobie ośm gałek z czarnego marmuru (s. 139) na podstawkach z marmuru mozaikowego, tegoż samego co na słupkach koloru, i zamyka się dwoma i z dwóch stron naprzeciwko siebie umiesz-

czonemi drzwiczkami mosiężnymi; na wewnętrznej stronie u wierzchu jej wyryty jest dzień 15. Augusta i rok 1692.

[...]

Naprzeciwko ołtarza pod ścianą między oknami umieszczona jest ambona drewniana, zwyczajnej roboty, w też same co ołtarz kolory malowana.

s. 140

Po dwóch stronach przeciwnych od wschodu i zachodu stoją dwa chóry drewniane i pokostowane; z nich każdy na takichże dwóch słupach w snycerskie wyroby przyozdobiony, z napisami wierszy psalmowych; na jednym i na drugim organy, z których te od wschodu ze psute.

30. Wydatki na budowę ołtarza św. Anny w kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, 1753–1764

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 814/236, *Księga dochodów i rozchodów Bractwa Najświętszej Maryi Panny Szkaplerza Świętego przy Krakowie Na Piasku zostającego w roku 1734 sporządzona. 1734.VII.24–1797.*

s. 110: do dnia 17 VI 1753

P. Wojciechowi Rojowskiemu snycerzowi ad complementum Ratha 2-da od zrobienia ołtarza Ś. Anny, dało się z brackich pieniędzy zł. 56.

P. Michałowi Miskiewiczowi stolarzowi od roboty tegoż ołtarza także ad complementum 2da Ratha dało się zł. 42.

Za garniec wina dla tychże przy dokończeniu i postawieniu ołtarza tegoż zł. 5 gr. 2.

Za wódkę i miód dla ich ludzi zł. 1 gr. 16.

P. Antoniemu Szulcowi malarzowi od wymalowania dwóch obrazów do tegoż ołtarza, to jest Ś. Anny i Ś. Barbary na zasuwę [...] dało się z brackich pieniędzy zł. 18.

s. 116: do dnia 9 III 1754

Stolarzowi od wyprowadzenia wyżej w górę obrazu w ołtarzu Ś. Anny przez łamanie ramy zł. 3 gr. 24.

P. Krzysztofowi Sikorskiemu malarzowi [...] od malowania ołtarza Ś. Anny w Kaplicy Brackiej na pierwszą Rathę dało się [...] zł. 180.

s. 118: do dnia 20 X 1754

Za wódkę i piwo dla malarza malującego ołtarz Ś. Anny i dla ludzi którzy rzeźbę przynieśli zł. 2 gr. 27.

s. 186: 1763 rok

P. Janowi Snycerzowi od reparacji osóbek Ś. Joachima i Ś. Anny. Za postumentik pod obrazek Najśw. Maryi Panny Piaskowej zł. 3.

P. Kopacińskiemu Malarzowi Krak. od wychędożenia cyborium, wyzłocenia drzwiczek księgi i promieni i wysrebrzenia Baranka zł. 50.

P. Staszowskiemu Malarzowi Krak. od wymalowania mensy u ołtarza Ś. Anny zł. 130.

s. 192: 1764 rok

Za płótno konopne do pięci ołtarzów pod obrusy zł. 10 gr. 15.

s. 430: Dochody i wydatki na ołtarz św. Anny w kaplicy brackiej.

1753 rok:

P. Wojciechowi Rojowskiemu Snycerzowi pro 1-ma Ratha przy odebraniu kontraktu na złt. 200 dało się 108 zł.

P. Michałowi Miskiewiczowi Stolarzowi także pro 1-ma Ratha, przy odebraniu kontraktu na złt. 150 dało się 72.

Za miód dla tychże przy kontrakcie zł. 3 gr. 8.

Dn. 24 aprilis. P. Wojciechowi Snycerzowi pro 2-da Ratha, według kontraktu, przy dokończeniu i postawieniu ołtarza dało się 92 zł.

P. Michałowi Stolarzowi, similiter pro 2-da Ratha dało się do kontraktu zł. 78.

Za garniec wina dla tychże zł. 5 gr. 2.

P. Antoniemu Szulcowi Malarzowi, od wymalowania obrazów dwóch, to jest Ś. Anny i Ś. Barbary na zasuwę, dało się zł. 54.

s. 429.

Sław. P. Krzysztofowi Sikorskiemu Malarzowi od złocenia i malowania ołtarza Ś. Anny, z framugą dało się 360 zł.

Temuż od poprawienia obrazów Ś. Anny i Ś. Barbary w tymże ołtarzu zł. 7 gr. 18.

Ludziom którzy rzeźbę przynieśli od tegoż gr. 9.

s. 426: 1763 rok

P. Kopacińskiemu Malarzowi krak. od poprawienia obrazu Ś. Anny i wysrebrzenia fundamentu zł. 24.

31. Kontrakty i wydatki na budowę ołtarza głównego w kościele bernardynów w Krakowie, 1757–1763

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 185.

Umowa z Krzysztofem Łagowskim z 12 V 1757 r.

Anno 1757. Die 12 May. Między Ks. Tomaszem Exprowincjałem WW. OO. Bernardynów z jednej strony, a panem Krzysztofem Łagowskim kunsztu stolarskiego z drugiej strony, stanął kontrakt w niżej opisany sposób w niczym nieodmienny, że Pan Łagowski deklaruje się wystawić wielki ołtarz w kościele stradomskim, to jest dołem dwa postumenta podwójne według modelu i wymiaru miejsca, w tych dwoje drzwi podwójnych fazowanych, górą sześć słupów proporcjonalnych z postumentami i kapitelami, nad temi gzymsy z jednej i drugiej strony według modelu łamane: na tych gzymsach żardachony pod aniołów proporcjonalne. Która to robota być powinna, według abrysu i dymensyi jak najlepiej i najrychtowniej akomodowana, spajana i klejona. Obliguje się, że wzywył pomieniony Majster ten robotę punktualnie wystawić na Wielkanoc w przyszłym roku, to jest 1758. Za którą robotę Ks. Exprowincjał deklaruje Panu Majstrowi złotych polskich tysiąc siedemset, dwa korce żyta, koszec pszenicy i połać słończy. Wzwyw zaś pomieniony kwotę deklaruje się Ks.

Exprowincjał punktualnie wypłacić na trzy raty, to jest przy kontrakcie czerwonych złotych piętnaście, na Porcjunkulę piętnaście, na Boże Narodzenie trzydzieści: a przy dokończeniu roboty resztę. Do stawiania tegoż ołtarza deklarują się domowi pomocnicy. Na to się dla lepszej wagi i pewności rękami własnymi obiedwie strony podpisują.

X. Tomasz ExProwincjał

Nie umiejący pisać krzyżyk kładzie +++

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 187

Umowa z Wojciechem Rojowskim z 12 V 1757 r.

Anno 1757 dn. 12 maj. Między Ks. Tomaszem Exprowincjałem WW. OO. Bernardynów na Stradomiu z jednej strony, a Panem Wojciechem Rojowskim kunsztu snycyjskiego z drugiej strony, stanął kontrakt w niżej opisany sposób w niczym nieodmienny, że Pan Rojowski deklaruje się wystawić snycyjską robotą sztuki do wielkiego ołtarza w kościele na Stradomiu i jak najlepszą sztuką i pilnością, to jest cztery osoby świętych zakonnych wysokości łokci trzy, do sześciu słupów kapitelów sześć, górą labry podwójone i sznerkle. Z jednej i z drugiej strony po jednym aniele znacznym, na żardachonie siedzących. Na postumentach cyraty według przyzwoitości miejsca jak najlepiej akomodowane. Na postumentach w obłokach z obu stron po dwóch aniołków przyzwoitej miejscu wielkości, na podwójnych drzwiach proporcjonalne cyratki. Za którą robotę Panu Majstrowi deklaruje się wyżej pomieniony Ociec Exprowincjał punktualnie wypłacić czerwonych złotych dziewięćdziesiąt, ćwierćnie dwie żyta i połać słoniny, którą to robotę deklaruje się Pan Majster wystawić na Wielką Noc w przyszłym roku to jest 1758: wzwyż zaś pomienioną kwotę obowiązuje się Ks. Exprowincjał punktualnie na trzy raty wypłacić, to jest przy kontrakcie czerwonych złotych dziesięć, a na Porcjunkulę dwadzieścia, na Boże Narodzenie trzydzieści, a przy dokończeniu roboty trzydzieści. Na co się dla lepszej wagi i pewności rękami własnymi obiedwie strony podpisują.

X. Tomasz ExProwincjał

Wojciech Rojowski

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 189

Umowa z Antonim Gegenpauerem z 19 XI 1758 r.

Anno 1758. Dnia 19 Novembre stanął kontrakt między Ks. Tomaszem Exprowincjałem OO. WW. Bernardynów na Stradomiu z jednej strony, a Panem Antonim Gegenpauer kunsztu snycyjskiego z drugiej strony, w niżej opisany, a w niczym nieodmienny sposób, że tenże Pan Majster obliguje się do kościoła

stradomskiego, do ołtarza wielkiego wystawić cymborium tak w sztuce stolarskiej jako i snycerskiej, wysokości łokci pięć, szerokości cztery, według danego sobie abrysu, z wszelką pilnością w proporcji i przyzwoitością, za którą robotę deklaruje Panu Majstrowi złotych polskich sześćset na trzy raty to jest na niedzielę pierwszą Adwentu złotych dwieście, a przy skończeniu roboty dwieście, ten zaś robotę ze wszystkim wygotować i postawić deklaruje się Pan Majster pro dnia 16 Maj w przyszłym roku 1759 na co się obiedwie strony własną ręką podpisują.

[...]

Item stanął kontrakt na wyrobienie osób do Wielkiego Ołtarza Ś. Kąpistrana i S. Szymona, za którą robotę należeć się będzie # 14.

(na odwrocie karty:)

Skontraktowana jest gloria do wielkiego ołtarza z fardachonami i snycyjską robotą między Panem Michałem Dobkowskim snycerzem.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 193

Umowa z Bonawenturą Batkowskim z 6 III 1763 r.

Anno 1763. Dnia 6 Marca stanął kontrakt między Panem Bonawenturą Batkowskim kunsztu malarskiego majstrem z jednej strony a między Tomaszem Prowincjałem WW. OO. Bernardynów z drugiej strony, w niczym nieodmienny na odmalowanie i wyzłoczenie wielkiego ołtarza pierwszej facyaty przy cymborium w kościele stradomskim tychże Oyców, gdzie Pan Bonawentura obliguje się z wszelką pilnością i należytością dać grunt na postumenta dolne i górą na gzymsy i fardachony laserunek taki jakiego dał próbę. Listwy do tych postumentów i górą gzymsów i fardachonów powinny być suto według proporcji wyzłacane. Między słupami sześć osób świętych zakon naszego, z insygniami powinny być po jednej stronie suto każda wyzłocona. Cyraty nad temiż osobami cztery wyzłoczone. Aniołów dwóch na fardachonach siedzących wyzłoceni, dołem zaś przy osobach świętych czterech małych aniołków i górą także dwóch biało oprócz zakrycia i skrzydełka powinny być wyzłoczone: cyraty górą i dołem wszystkie na postumentach powinny być wyzłoczone. Słupów sześć [...] nie będą należały do kontraktu, tylko do tychże słupów górą kapitele i spodem bazy powinny być do kontraktu wyzłoczone, na pierwszych dwóch słupach od cymborium też kapitele powinny być wyzłoczone na trzy strony, drugie cztery tylko na dwie strony mają być złoczone. Ta zaś cała facyata ołtarza z chóru być do tego powinna niebiesko farbami w marmur proporcjonalnie malowana: a osoby żółto. Za którą to robotę deklaruje się ksiądz Prowincjał Panu Bonawenturze kazać punktualnie i niezawodnie zapłacić złotych polskich pół czwarta tysiąca, dico 3500, a to zawsze kiedy będzie potrzeba. Złoto i srebro

konwenckie będzie do roboty w pieniądzech. Porcja konwencka dla Pana Majstra i dwóch ludzi każdego dnia kiedy robić będą i na tych dwa garce piwa. Przy tym brat Onufry będzie do pomocy i do tarcia kredy ludzie konwenccy. Stancja do roboty w infirmarii. Gdyby się zaś miał pokazać defekt w robocie, osobliwie w złoceniu osób, obligowany byłby Pan Bonawentura majster naprawić [...]. Co jak sobie punktualnie obiedwie strony dotrzymać deklarują, tak dla zupełniejszego dokumentu rękami się własnymi podpisują w tymże konwencie stradomskim.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.* s. 213

Umowa z Maciejem Tepterem z 23 V 1775 r.

Roku 1775. Dnia 23 Maja Pan Maciej Tepter kunsztu kamieniarskiego [...] podejmuje się z marmuru czarnego [...] zrobić i do kościoła [...] swemi furami odwieźć trzy gradusy do wielkiego ołtarza.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453-1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

s. 57

Anno Dni 1758

Skontraktowana jest i zapłacona pierwsza facyata wielkiego ołtarza in hacce Ecclesia Custod. Cracovien: Panu Rojowskiemu syncyrzowi czerwonych złotych dziewięćdziesiąt, y ordynarya. Od roboty zaś stolarskiej Panu Łagowskiemu stolarzowi czerwonych złotych dziewięćdziesiąt pięć, dwie ćwierćnie żyta i połąć słoniny.

[...]

Ścienna facyata do tegoż wielkiego ołtarza maiori ex parte zrobiona i zapłacona, tak syncyrzowi Panu Michałowi Dobkowi, iak stolarzowi, złotych polskich sześćset.

Anno Dni 1759

Item za zwierciadła kupcom, flo: 148.

Anno Domini 1760

Staraniem ejusdem Adm Rndi Pris Ex. Ministri U wielkiego ołtarza dorobiono dwie osoby, to jest S. Capistrani et Beati Simonis de Lipnica, y górą nad głosami Sanctorum wielkie cyraty, każda z tych cyrat i osób sztuka po 8 czerwonych złotych.

s. 59

Anno Domini 1763

Staraniem ejusdem Adm Rndi Patris Ex. Ministri zkontraktowany do wyzłocenia wielki ołtarz in hoc Eccle-

sia Custodiali z Panem Bonawenturą Batowskim, i po skończoney robocie pro Festo Portiuncule zapłacony złotych polskich półpiąta tysiąca, dico 4500.

Item oproc tego Bawarczykom za zwierciadła na okrycie i adornowanie w tymże ołtarzu sześciu kolumn, zapłacono flor. siedemset osiemdziesiąt pięć.

Item za seidm Xiąg złota na wyzłocenie prętów między zwierciadłami czerwonych złotych 7.

32. Kontrakt z Wojciechem Rojowskim na wykonanie dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza w kaplicy św. Sebastiana w kościele kamedułów na Bielanach w Krakowie, 1 marca 1759

Archiwum oo. kamedułów na Bielanach w Krakowie, (brak sygnatur), Teczka *Kościół*.

Rewersał kontraktu P. Rojowskiego Snycerza Krakowskiego na Piasku za pałacem PP. Woiewody Sieradzkiego.

Roku pańskiego tysiącznego siedemsetnego pięćdziesiątego dziewiątego, dnia pierwszego marca, stanęła umowa z Jci Panem Rojowskim Snycerzem Krakowskim, który podiał się zrobić dwie statuy albo posągi Świętego Stanisława z Piotrowinem y Świętego Mikołaja Biskupa Myrchenskiego z dwiema aniołami z kamienia pińczowskiego do ołtarza Świętego Sebastiana Męczennika do kościoła WW. OO. Kamedułów Bielańskich Krakowskich, według abrysu podanego od JMCi Pana Kapitana Placydego. Wysokości osób y proporcji do abrysu ołtarza marmurowego stosującego się, które to posągi powinny być marmuryzowane całe y z dwiema aniołami cum insignis. Za którą robotę powinien Klasztor Bielański zapłacić y wyliczyć czerwonych złotych osiemnaście monetą lub złotem na trzy raty. Jedną przy podpisaniu y odebraniu tey ugody czerwonych złotych sześć. Drugie sześć czerwonych złotych na Święty Jan Chrzciciel a trzecie zaś sześć przy skończeniu y ustawieniu tych osób na ołtarzu w Klasztorze Bielańskim pro Festo Assumptionis BV Mariae. Do sprowadzenia materii z Pińczowa iako też y z Krakowa do Bielan osób wyrzniętych Klasztor Bielański ma powrozów dodać z końmi y ludźmi. Na mieyscu w Klasztorze mają być marmury, to osoby zabiorą czasu przynajmniej niedziel trzy roboty. Za czym postąpiło się wikt Klasztorny dla magistrów Panu Roiowskiemu a on in vim cuius beneficii ma wyróżnić Krucyfix proporcjonalny na ołtarz Świętego Sebastiana między lichtarze z alabastru. Tego kontraktu obie strony dotrzymać obiecuia y podpisem rąk własnych utwierdzaia. Datum die et ut supra.

Odebrałem przy kontrakcie czerwonych złotych 6 dico sześć.

Wojciech Roiowski

33. Kontrakt z Wojciechem Rojowskim na wykonanie rzeźb do ołtarza w kaplicy św. Krzyża i prace rzeźbiarskie przy ołtarzu w kaplicy św. Sebastiana w kościele kamedułów na Bielanach w Krakowie, 16 listopada 1767

Archiwum oo. kamedułów na Bielanach w Krakowie, (brak sygnatur), Teczka *Kościół*.

Niżej na podpisach własnymi wyrażeni rękami niniejszym zeznaliśmy skryptem. Iż na rekwizycyą w Bogu Przewielebnego Oycy Remigiusza Zakonu Pustelnicznego Oycy S. Romualda Wielebnych Oyców Kamedułów w Puszczy Bielańskiej za Krakowem Przeora, podzieliśmy się w Kościele pomienionych Oyców do kaplice S. Krzyża wyrobić snycerską iako naywyborniejszą robotą y sztuką z drzewa osoby dwie. Iedną Nayświętszey Panny, druga S. Jana, które to osoby mają stać w kaplicy pomienionej obok ołtarza, iedną z iedney strony, druga z drugiey strony, przy pilastrach, po bokach tegoż ołtarza. Wyżej nad osobami pilastry marmurowe szpręgłami y festunikami z drzewa kształtnie wyrobionymi. Ramę także około figury Ukrzyżowanego Pana Jezusa mieyscami według proporcji muszlami y festunikami z drzewa wyrobionymi adornować. Zaś w kondygnacyi nad ołtarzem komperdyment z drzewa subtelnie wyrobiony y Weronikę nad komperdymentem w promieniach sutych y w obłokach aniołków siedmiu około Weroniki a oprócz tych siedmiu dwóch wspanialszych aniołków z insygniami Męki Pańskiej na fardachunach po obudwoch stronach kondygnacyi nad pilastrami akkomodować. Prócz wyrażonych sztuk y osób w kaplicy pomienionej, które iako naykształtniej podług kunsztu y professyi naszej w ornament ołtarza S. Krzyża zrobić y na mieyscach przyzwolitych osadzić powinniśmy. Niniejszym także obowiązujemy się skryptem w kaplicy S. Sebastjana osoby dwie na bokach ołtarza, iedną S. Stanisława z Piotrowinem, drugą S. Mikołaya y w górze na fardachunach aniołków dwóch kształtem lepszym, doskonalszą y wydatniejszą proporcją przerobić y wypolerować z wydaniem obłoków między aniołkami. Ramę także około obrazu S. Sebastjana w zupełney gładkości, równo z pilastrami ustanowić y akkomodować też ramę ceratą muszlami y festunikami, iak tylko potrzeba do kształtu y proporcji wyciągać będzie, z wszelką należytością iak naydoskonalej rąk własnych naszych robotą y ustanowieniem sztuk wyrażonych, adornować. Od której to roboty zgodziliśmy się ogółem na sumę złotych polskich pięćset pięćdziesiąt, dico 550. Którą to sumę anticipative wyliczoną już odebraliśmy do rąk naszych własnych. A lubo do zakończenia roboty wyżej wyrażoney w kaplicy mianowicie S. Sebastjana zachodzące zimową porą czasu nie pozwala nam sposobności, więc czyniąc zadość obowiązkowi naszemu za nypierwszą z wiosny następuiącey czasu [da Pan Bóg] sprzyiająca sposobność, to iest przy odciepleniu się w roku przyszłym 1768 tymże obligujemy się skryptem w kaplicach specyfikowanych Kościoła WW. OO. Kamedułów sposobem wyżej opisanym pod uczciwością y wiarą dobrą, zaczęta iak nayprędzey dokończyć robotę. Zaś in casu nieuczynienie zadość wzwyż wyrażonym obowiązkowi naszemu do odpowiadania naznaczamy sobie. Na co dla większego

waloru assekuracyi naszej tenże skrypt własnymi podpisujemy rękami. Datt. W Puszczy Bielańskiej za Krakowem, d. 16 listopada, Roku Pan. 1767.

Woiciech Rojowski

Albert Kapansky

34. Wydatki na budowę ołtarza NMP w kaplicy brackiej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, 1760–1763

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 814/236, *Księga dochodów i rozchodów Bractwa Nayświętszey Maryi Panny Szkaplerza Świętego przy Krakowie Na Piasku zostającego w roku 1734 sporządzona. 1734.VII.24–1797.*

s. 159: 1760 rok

Expensa na ołtarz w kaplicy.

Sł. P. Wojciechowi Rojowskiemu Snycerzowi według kontraktu ad 1-ma Ratham od roboty osób, rzeźby do ołtarza w kaplicy na framudze zł. 100.

Na kwartę wina dla tegoż przy targowaniu się o robotę zł. 1 gr. 8.

Sł. P. Sebastianowi Łagowskiemu M. K. Stolarzowi pro 1-ma Ratha według kontraktu od roboty tegoż ołtarza w kaplicy brackiej na framudze zł. 100.

Za kwartę wina dla tegoż przy targowaniu się o robotę zł. 1 gr. 8.

Przy sprowadzeniu nowego ołtarza, i zburzenia starego dla P. Stolarza i pomocników na miód zł. 2 gr. 16.

Mularzom trzem od zburzenia starej, a wymurowania nowej mensy do tegoż ołtarza, i wykopania dołu do zasuw 24 zł.

Kowalowi na różną robotę od ołtarza zł. 10 gr. 15.

Od zniesienia sztuk ołtarza od stolarza chłopom zł. 2 gr. 27.

Za wódkę, piwo, miód, dla P. M. Stolarskiego i ludzi jego przy stawianiu ołtarza zł. 3 gr. 28.

Sł. P. Wojciechowi Rojowskiemu 2-da Ratha według kontraktu zł. 90.

Dla tegoż za pół garca wina [...] in vim dorobienia więcej rzeźby zł. 2 gr. 16.

Sł. P. Sebastianowi Łagowskiemu stolarzowi M. K. 2-da Ratha według kontraktu 110 zł.

Temuż kontentacyi na flaszke wina zł. 2 gr. 16.

Czeladzi jego kontentacyi na miód zł. 1 gr. 8.

s. 186: 1763 rok

P. Janowi Snycerzowi od reparacyi osóbek Ś. Joachima i Ś. Anny. Za postumencik pod obrazek Najśw. Maryi Panny Piaskowej zł. 3.

P. Kopacińskiemu Malarzowi Krak. od wychodożenia cyborium, wyzłocenia drzwiczek księgi i promieni i wysrebrzenia Baranka zł. 50.

s. 189: 1763 rok

Wydatki na ołtarz poboczny Najśw. Maryi Panny

Sław. P. Janowi Staszowskiemu malarzowi krakowskiemu prima Ratha według kontraktu od malowania zł. 200.

Temuż przy dokończeniu malowania tegoż ołtarza 2-da Ratha- 300 zł.

Sł. P. Pawłowi mieszczaninowi stolarzowi Krak. i Panu Snyrczowi za ołtarz nowy z robotą snyrczowską i za postumenta wierzchnie i spodnie do balasów około tegoż ołtarza zł. 224.

Furmanowi od zwiezienia tegoż ołtarza 2 zł.

Sław. Panu Janowi Staszowskiemu malarzowi Krak. od zmalowania obrazu na zasuwie 30 zł.

35. Kontrakty na budowę ołtarza głównego w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 10 września 1758, 29 lipca 1761, 18 czerwca 1763

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp.* 1662–1788.

s. 325

Umowa z M. i F. Chudzikowskimi i F. i J. Książeckimi z 10 IX 1758 r.

Między Xiędzem Anastazym Wargowskim Definitorem Prowincji Przeorem Skałecznym, a między Panem Mateuszem Chudzikowskim i Franciszkiem synem jego, tudzież Franciszkiem Książeckim i Janem synem jego, majstrami kunsztu kamieniarskiego marmurów u Góry Pisarskiej, stanął niniejszy i w niczym nieodmienny kontrakt, iż ci Panowie Kamieniarze podjęli się według abrysu danego spód pod kolumny czyli bazy ołtarza wielkiego w Skałecznym Kościele, który tu spód ołtarza namienionego w niczym abrysu miary uchybiać nie powinien, razem z gradusami trzema i mensa do tegoż spodu, tudzież i pawimentem około tegoż spodu i sztuki do tegoż spodu służące swemi furmanami zwieźć powinni ze wszystkim bez wszelkiej szkody i skaliczenia jakiej sztuki, i postawiony z przedniego czarnego marmuru z ornamentami być powinien przez tychże Panów Kamieniarzów w najmniejszym punkcie miary nie chybić [...], deklarują najdalej na S. Jan Chrzyciel w roku da Bóg przysłył 1759 [...]. Działo się na Skałce przy Krakowie roku Pańskiego Tysiącznego Siedemsetnego pięćdziesiątego ósmego. Dnia dziesiątego Septembra.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp.* 1662–1788.

s. 355

Umowa z Mateuszem Tepterem z 29 VII 1761 r.

Roku 1761 Dnia 29 Lipca stała się umowa czyli kontrakt z Matyssem Tepterem kunsztu kamieniarskiego [...] w niżej opisany sposób: jako wymieniony Matys po deimnie się zrobić bazy y kapitele do kościoła skałecznego wielkiego ołtarza według abrysu na tenże ołtarz, która robota ma być iak na piękniejszą i na idokładniejszą z wszelką proporcją [...] wystawiona na sześć kapiteli y sześć bazów [...] Jako zaś w rzetelności się stanie y dopomóc do roboty ołtarza S. Jana Nepomucena deklaruje y na to się ręką własną podpisuje [...].

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp.* 1662–1788.

s. 367

Umowa z Wojciechem Rojowskim z 18 VI 1763 r.

Między Przewielebnym w Bogu Imci Xiędzem Tyburcym Borzysławskim S.T.D. Definitorem Prowincji Konwentu Skałecznego Krakowskiego Przeorem z jednej, a Imć Panem Wojciechem Rojowskim z drugiej strony stanął niniejszy w niczym niezawodny kontrakt, iż pomieniony Pan Wojciech Rojowski obiecuje się sztukaterską robotą w Konwencie Skałecznym wystawić na wielkim ołtarzu glorią jako najproporcjonalniejszą według swojej na wielu miejscach doświadczonej magisterii w roku terażniejszym 1763, z ornamentem wszelkim w ten sposób: primo Boga Ojca w samym pośrodku gloriy w jednej ręce świat, w drugiej pioruny trzymającego. Secundo na fardachonach dwóch okazałych aniołów. Tertio kapitele proporcjonalniejsze do filarów. Quarto pomiędzy filarami na postumentach osoby cztery anielskie, z których pierwsza reprezentować będzie postać anioła prowadzącego Tobiaszka. Druga anioła mierzącego kościół jerozolimski. Trzecia anioła trzymającego trybularz w ręku. Czwarta anioła trzymającego kajdany, z których S. Piotra wyprowadził. Quinto ornament nad ramą S. Michała i cerad 4 na ramach. Wyżej zaś specyfikowany Imć X. Przeor deklaruje dodać temuż P. Snyrczowi wszelkich potrzebnych materiałów, i pomocników dwóch do roboty. Porcją zakonną tak jemu jako też i czeladnikowi. Piwa dwa garce na dzień każdemu po jednemu. Solucyi zaś od całej struktury złotych polskich 1800: dico Tysiąc Ośmset [...] Dla dotrzymania zaś niezawodnego tej umowy obydwie strony się podpisują. D. 18 Junii 1763.

36. Wydatki na krucyfiks do kościoła Mariackiego w Krakowie, 1763

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 3356, 1756–1777 *Rejestr dochodów i wydatków kościoła archiepiskopalnego*.

s. 172

1763 rok

P. Rojowskiemu Snyrczowi za wyrzniętą figurę Crucifixi na krzyż srebrny – 32

P. Kopacińskiemu Malarzowi od wysrebrzenia pod pokost teyże figury – 10

Ślosarzowi za żelazną sztabę z blachą do krzyża srebrnego – 38

Rysmanowi mosiężnikowi od zrobienia figury mosiężnej Crucifixi która ważyła przeszło 10 Grzywien. Od grzywny chciał po tyńf. 4 a że ta figura zbyt ciężka do krzyża wprzód ciężkiego nie zdała się, nie mogąc się utrzymać, odrzuciwszy srebro, które wziął do wysrebrzenia figury, musiał ią nazad wziąć, y dało mu się tylko za iego całą robotę – 100

Za farr silber na wysrebrzenie 1½ grzyw. 114

Tokarzowi od wytoczenia drewna, które przychodzi w gruszkę szrodkową krzyża 7

P. Zeemanowi złotnikowi za wyrobienie krzyża na Wielki Ołtarz ze srebra stołowego Nieb. J.X. Łopackiego [...] dopłaciło się 1785

s. 177

[...] Figura zaś Crucyfixi iest drewniana wysrebrzana, gwoździe w rękach i nogach, oraz tytuł nad głową są mosiężne pobielane [...].

37. Wydatki na prace rzeźbiarskie w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w kościele dominikanów w Krakowie, 23 sierpnia 1763

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie, sygn. Kr 21, *Ofiary i wydatki na „fabrykę” kościoła OO. Dominikanów, wielkiego ołtarza i kaplicę Matki Bożej Różańcowej.*

Miedzy Przewielebnym w Bogu Imcią Xiędzem Bazyliem Barskim S. Theologiy Doktorem Konwentu Krakowskiego WW. OO. Dominikanów Przeorem swoim y całego Konwentu imieniem czyniącym z iedney a Przewielebnym w Bogu Imcią X. Jerzym od SS. Apostołów Szymona y Thadeusza Konwentu Pustelniczego WW. OO. Karmelitów Bosych przy Czerny Przeorem, swoim y całego Konwentu przerzeczonego imieniem czyniącym z drugiey strony stanął takowy kontrakt względem ołtarza w kaplicy różańcowey krakowskiego kościoła WW. OO. Dominikanów mającego być ustawionego w ten niżej opisany sposób o to iż Im. X. Barski mając intencją wystawić ołtarz marmurowy o takową Fabrykę z Imcią X. Jerzym umówił się z tą dokładnością według abrysu przez Imci X. Przeora Dominikańskiego podanego y rękami obydwóch stron podpisanego deklaruię Przeor wielebny X. Przeor Konwentu Pustelniczego przez kamieniarzów swoich wystawić ołtarz z czarnego marmuru miejscami w abrysie wyrażonemi czerwonym marmurem wysadzano kapitele y bazy z białego marmuru, te zaś kapitele z gruba wyrobione odesłane będą do dyspozycyi Imci Xiędza Przeora Dominikańskiego, które przez snicerza krakowskiego sumptem swoim ma oneż wykształtować kazać, inne zaś ornamenta iako to gloria osoby rzeźba te do X. Przeora Pustelniczego bynajmniej należeć nie będą. Kolumny z iakiego marmuru czy z czarnego czy z białego mają być zrobione wczesnie Im. X. Przeor Dominikański listownie iednego razu ma dać rezolucyją. Zwiezienie tego ołtarza do Krakowa będzie należało do X. Przeora Karmelitańskiego na Puszcz y postawienie przez iegoż magistrów kamieniarzów. Ta robota dokończona ma być na dzień y święto S. Michała Archanioła w roku da Bóg szczęśliwie przyszłym tysięcznym siedset sześćdziesiątym czwartym 1764 za którą robotę deklaruię Im. X. Barski S. Theologiy Doktor Konwentu Krakowskiego WW. OO. Dominikanów Przeor Wielebnemu O. Przeorowi Karmelitów Bosych na Puszcz wypłacić siedem tysięcy złotych polskich dico 7000

takowym sposobem, pierwsza ratha podpisując ten kontrakt currenti in regno moneta wylicza dwa tysiące złotych polskich dico 2000 = drugą Rathę da Bóg szczęśliwie doczekać dwa tysiące złotych polskich dico 2000 = złotem ważnym lub starą monetą, czerwony złoty każdy rachując po złotych ośmnaście dico f. 58 = około szrodościa. Trzecią Rathę dwa tysiące złotych polskich dico 2000 = około uroczystości y święta S. Jana Krzyciela w roku da Bóg przyszłym 1764 a to monetą starą lub która naylepszą w tym czasie kurrencyą swoją mieć będzie. Ostatni tysiąc złotych polskich dico 1000 = dobrą monetą przy odwożeniu wypłacić się powinien bez zwłoki wszelkieu. Te wszystkie pieniądze mają być odsyłane W.X. Przeorowi Pustelnicznemu punktualnie na miejsce w konwencie pustelnicznym. Mieyscowa zaś fabryka w Krakowie iako to mularze, cieśle, materyały wszelakie z pomocnikami do tego należącemu nie będą należeć do konwentu pustelniczego OO. Karmelitów Bossych, tylko do Nayprzewielebniejszego Imci X. Barskiego Przeora Dominikańskiego. Co wszystko Fide Religiosa obiedwie strony dotrzymać sobie deklaruią się y na to własnymi rękami podpisując się dnia dwudziestego trzeciego sierpnia 1763.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie (bez sygnatury), *Liber Perceptorum Capella Sacratissimi Rosarii*, 1760–1797.

8 Iunius 1769

Centurya bez składki pro Anima Constantia Rojowska qua suscepta erat in vim laboris Mariti sui circa Altare S. Wincentii Ferreri.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie (bez sygnatury), *Liber expensarum Depositorum ab an. 1763.*

s. 31 recto

30 November 1765

Ołtarz S. Wincentego Fereriusza. Na strukturę mozaikową ołtarza św. Wincentego przykładając się Konwent, dało się panu Rojowskiemu 150 zł.

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie (bez sygnatury), *Notatki o kościele OO. Dominikanów w Krakowie wraz z kaplicą różańcową i o pomnikach w nich się znajdujących z przytoczeniem dosłownego tekstu; oraz wiadomości o pochowanych w tym kościele, o promotorach różańcowych, o wotach przy obrazach, o nabożeństwie z okazji świąt odprowadzanych itp. z nadmienieniem osób wpisanych dawniej (od roku 1585) do Różańca z arystokracji polskiej (zebrał brat Kazimierz Gucewicz z OO. D. W Krakowie 1898–1903.*

W kaplicy są trzy ołtarze. Główny N. Maryi P. różańc. z czarnego marmuru zbudowany około r. 1768 kosztem Romana Hrabiego Sierakowskiego, za promotorstwa O. Józefa Fabianiego Krakowianina. W ołtarzu tym znajduje się śliczny obraz N. Maryi P. wielkimi łaskami słynący, malowany na płótnie, kopia obrazu

N. Mar. P. Większej (Śnieżnej w Rzymie), poświęcony i odpustem nadany przez Klemensa VIII (panował 1592–1605) Papieża.

[...]

Teraz zaś wrócimy do ołtarza różańcowego, ponad którym znajdują się gipsowe figury Trójcy Przenajśw., po bokach duże figury św. Piusa V Pap. i Benedykta XI. Na zasuwie obraz N. Maryi P. różańcowej (pędzla P. Władysława Bąkowskiego); jest to kopia obrazu znajdującego się w kościele u Św. Sabiny Dominikanów w Rzymie.

[...]

Balustrada z czarnego marmuru sprawiona w wieku 18-m odgradza ołtarz od reszty kaplicy. Dodać tu należy że ta kaplica różańcowa i obecne trzy ołtarze ocalały w pożarze z roku 1850. Inne także okalające kościół kaplice ocalały wszystkie, lecz ołtarze się spaliły, z wyjątkiem św. Dominika, św. Róży, św. Katarzyny Sien. i Św. Jacka.

Za promotorstwa O. Józefa Fabianiego, Krakowianina i jego zapobiegliwością te trzy ołtarze koło roku 1768 zbudowano.

Ołtarz Pana Jezusa Miłosiernego, murowany pod mozaikę, zbudowany jak i różańcowy około r. 1768, znajduje się w prawym ramieniu krzyża. Obraz Pana Jezusa znajdujący się w ołtarzu darował w 18 wieku W. P. Mikołaj Józef Krasieński, jak o tem powiadamia nas cytowany już inwentarz.

[...]

Z Inwentarza z r. 1753 widać że ołtarz Pana Jezusa Miłosiernego znajdował się po prawej stronie a po drugiej stronie Ś. Winc. Fer. Ale koło r. 1768 nowe wystawiono.

Trzeci i ostatni ołtarz (w lewym ramieniu krzyża) św. Wincentego Fereriusza, wielkiego kaznodziei i cudotwórcy. Obraz tego świętego ma srebrną pozłacaną szatę, przez Wielopolskich w r. 1752 sprawioną. Sam obraz sprowadzono z Rzymu przez X. Benedykta Burzyńskiego; a poświęcił go Ojciec Święty Benedykt XIII (pan. 1724–30).

[...]

Ten ołtarz zbudowano równocześnie z dwoma poprzednimi. Jest on także murowany pod mozaikę.

[...]

Po Kliszowskim w r. 1761 nastał O. Stanisław Rębski, a po nim O. Józef Fabiani, Krakowianin. On to wystawił w kaplicy róż. marmurowy ołtarz. Nakład dał Roman hr. Sierakowski (pomnik ma w kaplicy). Prócz tego O. Fabiani zbudował w tejże kaplicy dwa inne ołtarze: Pana Jezusa i Św. Wincentego Ferreriusza- zmarł w r. 1768 we wrześniu, zostawiwszy te ołtarze co do rzeźby i ozdób niedokończone. (Było to podczas obłężenia przez Rosyan Krakowa).

Po nim w r. 1768 nastał O. Skrzyński; on dokończył powyższe ołtarze, sprawił balaski marmurowe przed ołt. Matki N. Róż., piękne cyborium, mur za kaplicą w ogrodzie postawił.

38. Kontrakt z Wojciechem Rojowskim i Krzysztofem Łagowskim na wykonanie ołtarza proroka Eliasza w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, 28 stycznia 1767

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne.*

Umowa z Wojciechem Rojowskim i Krzysztofem Łagowskim z 28 I 1767 r.

Między Przewielebnym w Bogu Oycem Szymonem Stokcyszem Szczecińskim, Pisma Świętego Magistrem, oraz i w przesławnej Akademii Krakowskiej Doktorem, Konwentu WW. OO. Karmelitów przy Krakowie na Piasku Przeorem, swoim i całego pomienionego Konwentu imieniem z jednej, z drugiej zaś strony między Jegomością Panem Wojciechem Rojowskim magistrem kunsztu sznigerskiego, i sławetnym Panem Krzysztofem Łagowskim mieszczaninem krakowskim, magistrem kunsztu stolarskiego, w niczym nieodmienny stanął kontrakt, w niżej opisany sposób. Iż ci Ichmoście PP. Magistrowie deklarują i tymże kontraktem obligują się, pomienionemu Przewielebnemu w Bogu Ojcu Przeorowi, wystawić ołtarz nowy, Ojca i Patriarchy zakonu naszego Eliasza Świętego [według abrysu od Imci Pana Wojciecha Rojowskiego podanego] w kościele tegoż Konwentu, ze wszystkimi sztukami do stolarskiej roboty należącemi, z materyi swojej suchej, sosnowej, i do tego zgodnej; także ze wszystkimi sztukami sznigerskiej (sic!) roboty w abrysie wyrażonemi, na dzień Wniebowzięcia Najswiętszej Maryi Panny, w roku teraźniejszym Tysięcznym Siedemsetnym sześćdziesiątym siódmym; a to za sumę złotych polskich dwa tysiące trzysta, dico 2300, którą sumę wzwyż wyrażonym Ichmościom PP. Magistrom, Wielebny Oyciec Magister i Doktor Przeor Konwentu, bez odwłoki dwiema rathami (sic!) wypłacić ma, to jest przy odebraniu kontraktu tego złotych tysiąc sto pięćdziesiąt, każdemu na osobę jego po zł. 575. Drugą rathę (sic!) zł. pol. 1150 po wystawieniu tego ołtarza. Chcą zaś obiedwie strony ażeby tenże niniejszy kontrakt był takiego waloru, jako gdyby był urzędownie roborowany (sic!). Gdyby zaś jedna strona drugiej w czym słowa nie dotrzymała, będzie powinna dać skrzywdzonej stronie podobną kontraktowaną sumę zł. pol. 2300. Na co wszystko, iż obiedwie zezwalają strony, własnymi podpisują się rękami. Działo się w Konwencie Oyców Karmelitów przy Krakowie na Piasku roku Pańskiego 1767 Dn. 28 stycznia.

Wojciech Rojowski

mmg

Krzysztof Łagoski nieumiejący pisać

kładzie trzy znaki krzyża świętego +++

Do tego kontraktu Ojciec W. Przeor deklaruje tymże Ichmość Panom Magistrom, przy zaczęciu roboty piwa konwenckiego beczek dwie, przy dokończeniu beczek dwie.

39. Kontrakty i wydatki na ołtarz św. Barbary w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1747–1788

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 221

Umowa z dnia 30 V 1747 r. z Tomaszem Góreckim i Franciszkiem Bielawskim

[...] Iż ci P.P. Magistrowie podjęli się postawić ołtarzów dwa, jeden S. Jana Nepomucena, drugi S. Barbary Męczenniczki, według abrysu od Imci Pana Solarego danego, z marmuru czarnego, czerwonego, białego przedniego, doskonale polerowanego, na jeden fason jako abrys uczy i pokazuje, w wysokości, szerokości z należytą i doskonałą proporcją, w pilastrach, gzymsach, bazach, kapitelach, o dwóch kondygnacjach na wierzchu w cyrkuł. Robota tych ołtarzów być powinna doskonała, delikatna; we wszystkich sztukach, a najbardziej w ramach, w których obrazy stać będą, stosugi na spajaniu i składaniu aby były małe, równe przycięcie, nietasztowane, z kawałków składane. Pod tymi punktami i rygorem mocno sobie waruje Fabryka, które się znajdują wypisane w kontrakcie na ołtarz Najświęt. M Panny uczynionym. [...] Ołtarz S. Jana Nepomucena, wygotować i zwieźć obiecują na Święto S. Marcina Biskupa w roku terażniejszym 1747. [...] Ołtarz zaś S. Barbary wygotować, zwieźć obiecują na Święto S. Michała Archanioła w roku przyszłym da Bóg 1748.

s. 273

Ja niżej na podpisie wyrażony zeznaję tym skryptem jako za wszystkie roboty moje z marmuru na Skałce wystawione, jako to ołtarzy cztery: Świętego Stanisława, Świętego Pawła Pierwszego Pustelnika, Famiłii Chrystusowej, Świętego Jana Nepomucena [...], zupełnie uspokojony jestem i żadnej już pretensyi do Fabryki Skałecznej nie mam i mieć nie mogę, dla czego dla większej wagi ręką się własną podpisuję [...] dnia 12 października roku 1749."

Tomasz Górecki

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 335

Umowa z M. i F. Chudzikowskimi i F. i J. Książeckimi z 20 XI 1759 r.

Między Przewielebnym Imć Księdzem Anastazym Wargowskim Definitorem Prowincyi, Przeorem Skałecznym, a między Panem Mateuszem Chudzikowskim i Franciszkiem synem jego, tudzież Franciszkiem Książeckim i Janem synem jego, majstrami kunsztu kamieniarskiego marmurów u Góry Pisarskiej, stanął niniejszy w niczym nieodmienny kontrakt; iż ci Panowie Kamieniarze podjęli się według abrysu ołtarza S. Jana Nepomucena wystawić ołtarz S. Barbary w kościele skałecznym, który to ołtarz namie-

nionego abrysu w niczym chybić nie powinien [...]. Ten zaś ołtarz S. Barbary wygotować ze wszystkim to jest wystawieniem i wypolerowaniem deklarują ci Kamieniarze najdalej na S. Jan Chrzyciel w roku da P. Bóg przyszłym 1760 [...]

20 listopada 1759

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 386

Umowa z Janem Królickim i Stanisławem Frankiewiczem z 31 X 1781 r.

W Imię Pana Naszego Amen. Roku Pańskiego Tysiącznego Siedemsetnego ośmdziesiątego pierwszego dnia trzydziestego pierwszego października; między Przewielebnym Imć Xiędzem Laurentym Szulcem Przeorem Skałecznym O.O. Paulinów, a między Panami Majstrami Janem Królickim Starszym Cechu Murarskiego i Stanisławem Frankiewiczem kamieniarzem, obywatelami Miasta Kazimierza przy Krakowie stał się kontrakt w niczym nieodmienny takowy: że ci Panowie Majstrowie podjęli się według abrysu ołtarza S. Jana Nepomucena wystawić ołtarz S. Barbary w Kościele Skałecznym z marmuru czarnego, który to ołtarz namienionego abrysu w niczym chybić nie powinien; sztuki zaś do tego ołtarza, których brakuje, powinni dorobić z marmuru klasztornego, a gdyby kamienia marmurowego nie wystarczało, będą powinni się starać Panowie Majstrowie ze swej strony bez kosztu klasztornego. Ten zaś ołtarz S. Barbary wygotować ze wszystkim, to jest wystawieniem i wypolerowaniem obiecują wspomnieni PP. Majstrowie najdalej na Święto S. Stanisława Biskupa Męczennika W roku 1782, a to za sumę 1170 złotych polskich. Ależ do tych Panów Majstrów będzie należało dodawać materiałów swoich, jako to: kitu, ołowiu, gwoździ, i z żelaza grubego co potrzeba, także majstrów kowala i cieślę bierą na swoją porękę, którym z sumy 1170 ugodzonej będą wypłacać. Zaś Przewielebny Ojciec Przeor doda z klasztoru wapna, gipsu, cegły i drzewa na rusztowanie. Do tego przyrzeka do szeląga wypłacić rzetelnie PP. Majstrom Janowi Królickiemu i Stanisławowi Frankiewiczowi. Tylko sobie to waruje Przewielebny Ojciec Przeor, aby ci Panowie Majstrowie doskonale, gruntownie postawili ołtarz, na który się umówili, tudzież bez zakłócenia, bez zawodu ale rzetelnie na czas wygotowali, jak się wzwyż obowiązali, i obowiązują się pod wolnym zapozwaniem do Urzędu Miasta Kazimierza przy Krakowie. Co wszystko strony obydwie ztrzeć, i ziścić sobie obiecują, i niniejszym kontraktem obowiązują się. Działo się na Skałce roku i dnia wzwyż wyrażonego.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 397

Umowa z Kazimierzem Stawskim z 8 VII 1782 r.

Roku Pańskiego 1782go dnia ósmego miesiąca lipca uczyniony jest kontrakt między Klasztorem Skalecznym O.O. Paulinów z jednej, a Panem Kazimierzem Stawskim Magistrem Kunsztu Malarskiego z drugiej strony w niżej opisany sposób ten: iż pomieniony P. Kazimierz Stawski podjął się roboty malarskiej i złotej, czyli złocenia ołtarza S. Barbary Panny i Męczenniczki Patronki szczęśliwej śmierci tym porządkiem, że wszystkie sztuki przy tym ołtarzu mają być chińsko pokostowane białą, trwałą i doskonale. Przy tym wszystkie insygnia jako to kielich, Hostia nad nim i promienie wokoło, kwiaty od aniołów trzymane, i koło ramów znajdujące się na osobach czterech, dwóch przy tym ołtarzu, pierwszej S. Tekli Panny i Męczenniczki perły robione na głowie z kwiatem i palma w ręce. Drugiej S. Katarzyny Panny i Męczenniczki korona na głowie i perły pierwszym u S. Tekli podobne, binda, palma, miecza pół, tyleż koła i patenki na rogach. Na drugich dwóch u ołtarza S. Jana Nepomucena, na jednej S. Walentego palma, u ornatu galon (sic!) wkoło koronki u alby przy rękawach i niżej, tudzież manipularza i stuły cząstki które widać u drugiej S. Jana, książki brzegi, berła dwa całe na tej książce, oraz kapitele u ołtarza S. Barbary wraz z bazami i u ołtarza S. Jana Nepomucena przednim fangultem wyzlócić i obłoki niebiesko u S. Barbary jak najdoskonalej udać podejmuje się. Osoby zaś już wspomniane Świętych Pańskich i aniołów, którekolwiek przy tym ołtarzu znajdują się tak przyrzeka chińsko pokostować, że w żadnej osobie szpetności twarzy, lub w innej sztuce oszpeccenia nijakiego nie będzie. Za tę zaś pracę modnie, trwało i doskonale zrobioną, klasztor wzwyż mianowany temu Panu Stawskiemu zł.pól. dziewiętnaście, dico 19 zapłacić obiecuje, jako już z tych dziewiętnastu przy zgodzie i uczynieniu tego kontraktu dnia i roku jako wyżej zł.pól. 6, dico sześć na zadatek daje sobie rzetelnie wymawiając ażeby J.P. Magister Stawski prócz umówionej ceny i porcyi jeszcze do tego klasztornej w te tylko dni, w które około fabryki robić się będzie, żadnego materiału jako to złota, kleju lub polepszenia w zapłacie nie żądał, ale przestając na ugodzonej, szczerze i pilnie doglądał tej roboty, którą on za niedziel sześć, to jest: od dnia dwunastego sierpnia aż do dnia 23 września na większą część i chwałę P. Boga i uszanowanie wielkiej Patronki Barbary S. wydoskonalić i skończyć obowiązuje się tak ściśle jako i to, że gdyby in casu miała sztuka gipsowa lub osoba przez nieostrożność swoją i ludzi swoich zepsowana była, swoim sumptem naprawi, lub naprawić da, albo gdyby jaki defekt czy to w malowaniu i złoceniu tego ołtarza, czy to w nie dodaniu należytego materiału, czy to w zepsuciu twarzy osób, aniołów i innych sztuk, czy to nareszcie w niedotrzymaniu tego kontraktu pomienionemu Konwentowi Skalecznemu, pomieniony Pan Kazimierz Staw-

ski do sprawiedliwej windykacji nierzetelności lub szkody względem tej fabryki sąd i jurysdykcja, której podlega, naznacza. I dla większego ubezpieczenia Konwentu i siebie oraz przy podpisie konwenckim własną i on podpisuje się ręką.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 272, *Regestra skaleczne. Expensy na Fabrike kościoła Świętego Stanisława Biskupa Krakowskiego Męczennika y Patrona Korony Polskiej 1733–1758*. s. 400: 30 V 1747 r.

Anno praesenti 1747 stanął kontrakt z Tomaszem Góreckim, Franciszkiem Bielawskim z Czerny Gór Marmurowych o trzy ołtarze do kościoła skalecznego S. Stanisława. Pierwszy ołtarz M. Panny ex opposito S. Stanisława w kaplicy, w którym tyleż marmuru i roboty, oprócz ramy, która być powinna z marmuru, we wszystkich trzech ołtarzach, jako i inne dwa ołtarze S. Jana Nepomucena i S. Barbary. Za ołtarz M. Panny ugodzeni ciż kamieniarze za złot. Polskich 2600: za ołtarz S. Jana Nepomucena czerwonych złot. 115. Jaka zaś robota tego i innych ołtarzów być powinna, i wygotowana, kontrakty pisane czytającego informować będą.

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. ASK 204, *Regestra perceptarum [et expensarum] post capitulum electivum provinciale 1777-mo mense Novembri cura M.R.P Laurentii Schultz S.T.D. Def. Prov. Monasterii Cracoviensi Rupellae comparata 1777–1807*.

s. 216: December 1782

5to Extracta est de novo ara S. Barbara Wirginis ex marmore nigro, pro eiusq extrucone Joannes Królicki murarius et Stanislaus Frankiewicz lapidica acceperunt iuxta concontractum flor. pols. 43 gr. 9. Adalberto Rojewski artis sculptoris magistro pro elaboratione qattuor statuarum, nempe S.S. Joannis Canti et Valentini Presbiteri Martiris ad aram S. Joannis Nepomuceni, tum etiam Sanctarum Thecla et Catharina W.W. et M.M. ad aram S. Barbara W. Et M. ac pro alis ornamentis ad fiancie aram necessaris flor. pols. 432. Adiutoribus laborantibus circa eandem aram flor. pols. 19 gr. 21. Pro calce, lateribus et aliquot frustis marmoris ad prafatam eram necessaris flor. pols. 354. Casimiro Stawski pictori pro decolorisatione albo statuarum et pro deauratione cistarum ac aliorum ornamentorum ad eandem aram pertinentium flor. pols. 342. Efficit flor. pols. 2448 gr. 3.

s.277: 11 Aprilis 1788

Sculptori Wróblewski pro reparatione et restauratione aquilarum ac aliorum ornamentorum ad aram S. Stanislai Ep. Martyris et pro anteriori labore ad aram S. Barbara – 18.

40. Wiadomości biograficzne na temat rzeźbiarza Antoniego Geegenbaura

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 1429, *Catalogus civium cracoviensis ab anno 1726–1755*.

s. 184

18 Juny 1755

Antonius Gegenbaur sculptor in Austria oriundus reproductis literis ortus sui legitimi Jus Civitatis suscepit [...].

41. Kontrakty i wydatki na budowę cyborium do ołtarza głównego w kościele bernardynów w Krakowie, 1758–1759

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 189

Umowa z Antonim Gegenpauerem z 19 XI 1758 r.

Anno 1758. Dnia 19 Novembre stanął kontrakt między Ks. Tomaszem Exprovincjałem OO. WW. Bernardynów na Stradomiu z jednej strony, a Panem Antonim Gegenpauer kunsztu snycyrskiego z drugiej strony, w niżej opisany, a w niczym nieodmienny sposób, że tenże Pan Majster obliguje się do kościoła stradomskiego, do ołtarza wielkiego wystawić cymborium tak w sztuce stolarskiej jako i snycerskiej, wysokości łokci pięć, szerokości cztery, według danego sobie abrysu, z wszelką pilnością w proporcji i przyzwoitością, za którą robotę deklaruje Panu Majstrowi złotych polskich sześćset na trzy raty to jest na niedzielę pierwszą Adwentu złotych dwieście, a przy skończeniu roboty dwieście, ten zaś robotę ze wszystkim wygotować i postawić deklaruje się Pan Majster pro dnia 16 Maj w przyszłym roku 1759 na co się obiedwie strony własną ręką podpisują. [...]

Item stanął kontrakt na wyrobienie osób do Wielkiego Ołtarza Ś. Kąpistrana i Ś. Szymona, za którą robotę należeć się będzie # 14.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 191

Umowa z Bonawenturą Batkowskim z 18 IV 1759 r.

Anno 1759 Dnia 18 kwietnia stanął kontrakt między Panem Bonawenturą i X. Tomaszem ExProwincjałem Zakonu Oyca S. Franciszka Obserwantów w niżej opisany sposób w niczym nie odmienny, że Pan Bonawentura obligie się fangultem wyzłocić Cymborium do kościoła kustodyalskiego stradomskiego z wszelką pilnością y należytością suto, tak w gruncie, iako y osobach aniołkach y wszelkiej strukturze syncerskiej, która powinna być wyzłocona, opoc twarzy osób y aniołków, ciała, rąk y nóg, opoc także tablatury za osobami, na których będą zwierciadła, obracane koło we szrzedku, ze dwóch stron powinno być wyzłacane, z trzeciej strony zwierciadłami przydzie pokryte, Cymborium dołem wewnątrz powinno być wysrebrzane, co wszystko powinno być gruntownie gładko i czysto wyzłoczone. Za ten tedy robotę Ociec ExProwincjał obliguje się kazać wypłacić # 50. Ato ieżeli monetę rachuiąc # po tyńfów 14.

Ieżeli złotem aby # nie mniej ważył nad dwa. Do tego ćwiertnię żyta y poleć słoniny. Ten zaś robotę obliuguie się Pan Mayster wystawić na fest S. Bernardyna albo naydłużey z postawieniem na Zielone Świątki. Na co się obiedwie strony podpisuią.

X. Tomasz ExProwincjał

Bonawentura Batkowsky

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

Anno Dni 1759

[...] stanęło cyborium nowe u Wielkiego Ołtarza, za które tak syncyrskiej, iak stolarskiej roboty, zapłacono Panu Antoniemu Gegenpauer, złotych polskich sześćset. Od wyzłocenia zaś Bonawenturze Batkowskiemu złotych polskich dziewięćset.

42. Wydatki na budowę ołtarzyka Matki Boskiej Dobrej Rady w chórze zakonnym w kościele bernardynów w Krakowie

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

Anno Dni 1759

[...] stanęło cyborium nowe u Wielkiego Ołtarza, za które tak syncyrskiej, iak stolarskiej roboty, zapłacono Panu Antoniemu Gegenpauer, złotych polskich sześćset. Od wyzłocenia zaś Bonawenturze Batkowskiemu złotych polskich dziewięćset.

Item za zwierciadła kupcom, flo: 148.

s. 58

Ołtarzyk Beatissima w Chórze stolarską robotą zrobił Brat Piotr Binder stolarz, syncyrska robota zaplacona ex Elemosyna Fabrices temu, co y cymborium zrobił.

Tenże Brat Piotr zrobił do Infermaryi ołtarzyk Beatissima nowy.

43. Informacje na temat ołtarza z kaplicy sióstr koletek w kościele bernardynów w Krakowie, 16 kwietnia 1760

Archiwum klasztoru ss. bernardynek w Krakowie, sygn. 229.

s. 275

16 IV 1760

Stanął kontrakt z jednej strony z przełożoną klasztoru S.

Kolet, z drugiej strony z Imci Panem szlachetnym Józefem Kopacińskim racione ołtarza w kaplicy naszej, aby wyzłocił snycerską robotę wszystką fangultem, to jest prawdziwym złotem, pawilon laserowany ponso kolorem, na srebrze, struktura zaś, to jest stolarska robota kolorem niebieskim, chińsko dobrze wypokoszczona z żyłkami złotymi, jakie się powinny dawać na chińszczyźnie, ciała zaś, które się w osobach rznitych znajdować będą, naturalnie malowane, obłoki srebrne, majestacik, który Pan Snycerz ma wygotować złożony, i promienie, których Pan snycerz powinien przydać złożone, wszystko fangultem, tablice pomalowane do wotów, to wszystko deklaruje wygotować Imci Pan Józef kopaciński majster sztuki malarskiej, na fest świętego Bartłomieja.

44. Kontrakty i wydatki na budowę ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele bernardynów w Krakowie, 13 listopada 1763

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 199

Umowa z Antonim Gegenpauerem z 13 XI 1763 r.

Anno 1763. Dn. 13 Novembre stanął kontrakt między Ks. Exprovincjałem i Panem Gegenpauer majstrem syncyrskim, który się obliguje syncyrską robotą wszystkie sztuki wyrobić do ołtarza św. Jana, tak jak są naprzeciwko w ołtarzu Pana Jezusa w tymże kościele stradomskim. A to ma być wygotowane na Wielką Noc. Za którą robotę należeć się będzie wypłacić Panu Majstrowi złotych polskich trzysta, dico zł. 300.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

Anno Domini 1761

Expensis Fabrices zrobił nowy ołtarz in Ecclesia Custodiali Brat Piotr Binder strukturą stolarską S. Joannis Baptista. Syncyrska robota zapłacona Panu Antoniemu Gegenpauer trzysta złotych. Tenże ołtarz wyzłocił z pomocnikami świeckimi Brat Onufry Taborski Malarz Conventus Laiczek expensis Fabrices.

45. Wzmianka o pracach rzeźbiarza Antoniego Gegenbaura w kościele Bożego Ciała w Krakowie, 2 lutego 1765

Archiwum kościoła kanoników regularnych laterańskich p.w. Bożego Ciała w Krakowie, sygn. 79/V, *Expensa pecuniae thesauri sacrari Ecclesiae Corporis Christi per me F. Ioannes Gelasius [Zorawski]*, t. 2.

A.D. 1765

s. 93

2 II Gegenbaurowi za 4 trupiengłów pod trumnę... zł 18

46. Kontrakt na prace rzeźbiarskie Antoniego Gegenbaura w kościele św. Marka w Krakowie, 15 lipca 1766

Archiwum Państwowe w Krakowie, Zbiór EM – 5; g, *Akta św. Marka 1610–1812.*

p. 875

Dnia 15. Miesiąca Lipca Roku 1766 w Krakowie stanął kontrakt między JM Panem Floryanem ze Straszew Straszewskim Skarbnikiem [...] Krak. a JPanem Antonim Gegenbaurem Magistrem Sznecierzem y mieszczańinem krakowskim o zrobienie gżemu w kościele So Marka Ewangelisty WW. Oyców Kanoników Regularnych de panitentia nad chórem wielkim drewnianego z tarcic y z balasami na pułtora łokcia długimi na wżwyż okrom gżemu nad niemi y przynioski, który gżem ma bydz na półtora łokcia szeroki samego światła, a to do przechodu po nim na drugą stronę kościoła to iest od chóru czyli oratorium w którym zwykli oycowie godziny zwykle odprowadzają a że do biblioteki a to za summę złotych polskich trzysta przydając do tego na mularza do wybicia dziur na kraty y otynkowania onych złotych dwadzieścia tudzież na gwoździe do przybijania tarcic y gżemów pod niego złotych dziesięć, okrom schodeczków y z tą stronę y drugą do wejścia na gżem w oknach y zeyście na drugą stronę za co Im Pan Skarbnik obliguje się stolarzowi zapłacić z swojej materii. Ten gżem wszystek czyli ganek powinien bydz malowany biało na olej czyli pokost aby się nie ścierało a to Pana Sznecierza kosztem na co zadatku bierze przy tym kontrakcie Pan Magister złotych dwieście reszta przy dokończeniu roboty zupełney. Co wszystko gruntownie obliguje się Pan Magister wystawić niezawodnie na dzień pierwszy miesiąca września w tymże roku i na to się strony obiedwie rękami swoimi podpisują. Działo się iako wyżej.

Antoni Gegenbaur

MM

47. Wydatki na budowę chóru organowego w kościele dominikanów w Krakowie, 1765–1768

Archiwum oo. dominikanów w Krakowie (bez sygnatury), *Liber expensarum Depositorum ab an. 1763.*

s. 23 recto

15 Maius 1765

Ad rationem kontraktu na organy wydało się Panu Józefowi Sitarskiemu – fl – 500.

s. 27 recto

30 Julius 1765

- Panu Sitarskiemu ad rat. Kontraktu wydało się 500 zł.
s. 29 verso
1 November 1765
Panu Sitarskiemu Organmistrzowi ad ratione kontraktu wydało się 1000 zł.
s. 31 verso
20 December 1765
Stolarzom robiącym około choru na tydzień po zł. 16 ad ultyma Decembris – 64.
Panu Janowi Snicerzowi qua Maystro ad rationem kontraktu – 72.
s. 35 recto
31 Januarius 1766
Stolarzom około choru robiącym a die 1 Jan. ad 1 Febr. ind. według kontraktu wydało się – 48 zł.
s. 35 verso
28 Febr. 1766
Stolarzom około chóru robiącym a die 1 Febr. ad 1 Marty na tydzień płacąc wydało się 67.
Panu Sitarskiemu ad rat. kontraktu 233, 10.
Stolarzom za kontraktem robiącym około choru pro martius wydało się 32.
Przy dokończeniu chóru według kontraktu dopłaciło się 88.
s. 37 recto
22 Aprilis 1766
Panowi Janowi Feeg snicerzowi według kontraktu za abrys, dozor, dymensyą chóru dopłaciło się 108 zł.
Temuż zadatku na nowy kontrakt robienie – 160.
30 Aprilis 1766
Panu Sitarskiemu ad rat. kontraktu dało się 400.
s. 37 verso
7 Junius 1766
P. Piotrowi Stolarzowi ad ratione kontraktu na strukturę 300.
s. 39 recto
5 Julius 1766
Panu Sitarskiemu ad rat. kontraktu dało się 208.
17 Julius 1766
Panu Janowi Feeg Snicerzowi według kontraktu za ornament na chór dopłaciło się 200.
s. 39 verso
4 Augustus 1766
Panu Sitarskiemu na tarcice do piszczałek ad rat. kontraktu 36.
s. 41 recto
11 Augustus 1766
Panu Sitarskiemu Organmistrzowi ad rationem kontraktu do 3000 dopłaciło się złotem 156.
8 September 1766
P. Organmistrzowi Sitarskiemu ad rationem kontraktu.
s. 45 recto
19 Decembris 1766
P. Organmistrzowi in vim roboty dało się 187,8.
20 Decembris 1766
Ogonowskiemu Stolarczykowi na roboty dało się 7.
s. 47 verso
4 Februarius 1767
P. Janowi Snycyrczowi skontraktowanemu za 1400 złotych Polskich na całą resztę do organ nad wielkimi drzwiami według podanego abrysu in vim kontraktu dało się 500.
s. 49 recto
18 Martius 1767
Panu Sitarskiemu Organmistrzowi ad rationem roboty około organ 40.
s. 51 recto
29 Aprilis 1767
P. Sitarskiemu Organmistrzowi ad rationem kontraktu na rzeźbę do organ dało się 400.
s. 53 recto
7 Julius 1767
P. Organmistrzowi na droty do organ 30.
11 Julius 1767
P. Janowi Feg ad rationem rzeźby do organ 204.
s. 53 verso
30 Julius 1767
Maistrowi stolarzowi zadatku na robotę struktury organy na dokończenie oney 36.
7 Augustus 1767
P. Janowi Snycyrczowi ad rationem roboty 100.
10 Aug. 1767
Maistrowi Stolarzowi ad rationem roboty struktury organ 36.
11 Aug. 1767
P. Sitarskiemu Organmistrzowi 30.
14 Aug. 1767
P. Janowi Feg Snycyrczowi ad rationem rzeźby do organ 90.
25 Aug. 1767
P. Janowi Feeg Snycyrczowi ad rationem rzeźby dało się 108.
25 Aug. 1767
P. Macieiowi Kloczkowskiemu stolarzowi Maystrowi ad rationem roboty koło chóru 36.
s. 55 recto
31 Aug. 1767
Snycyrczowi Janowi Feeg 54.
3 September 1767
P. Sitarskiemu ad rationem roboty organ 30.
s. 55 verso
8 Sept. 1767
Panu Maystrowi Kloczkowskiemu stolarzowi za robotę około kolumn czyli chóru.
19 Sept. 1767
Panu Janowi Feeg Snycyrczowi za rzeźbę do organ nad wielkimi drzwiami 20.
s. 57 recto
12 October 1767
B. Ludwikowi za instrumenta do roboty snycerskiej dało się u Pana Barthla wzięte 40.
s. 61 recto
5 Januarius 1768
Panu Sitarskiemu dało się 72.
9 Martius 1768
P. Sitarskiemu Organmistrzowi 72.

48. Kontrakty z Janem Wagą i Sebastianem Łagowskim oraz wydatki na budowę ołtarza św. Franciszka w kościele bernardynów w Krakowie, 24 czerwca 1765

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 201

Umowa z Janem Wagą z 24 VI 1765 r.

Anno 1765 Die 24 Juny stanął kontrakt między Panem Syndykiem Konwentu Stradomskiego WW. OO. Bernardynów y Panem Janem Wagą kunsztu syncyrskiego, gdzie się tenże Mayster obliuguie sztuką syncyrską wyrobić osoby, glorię, aniołów y wszystką rzeźbę. Słupy także cztery syncyrską robotą do ołtarza S. Oycy Franciszka w tymże kościele kustodialskim iak najlepiej y naydoskonalej według danego sobie abrysu. Którą to robotę obligowany będzie punktualnie wygotować w przyszłym roku 66 na Trzy Króle. Za tę zaś robotę powinien będzie Panu Maystrowi punktualnie Konwent wypłacić ratami kiedy będzie prosił czerwonych złotych czterdzieści. Dico # 40. Który to kontrakt przy obecności X. Exprovincjała Tomasza obiedwie strony rękami własnymi w tymże konwencie podpisują.

Władysław Waxman

X. Tomasz Plattz

Exprovincjał

Sendyk Generalny

Jan Waga

Przy kontrakcie zadatku wziął

Pan Mayster czerw. złotych # 10

Item 9 August - # 9

Item 19 8bris # - 6

Item 11 9bris # - 2

Item 9 Decembris #- 2

Item 16 Decembris przy dokończeniu roboty Pan Mayster

Wzcion reszty # 12.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 205

Umowa z Sebastianem Łagowskim z 24 VI 1765 r.

Anno 1765 Die 24 Juny stanął kontrakt między panem syndykiem konwentu stradomskiego i Sebastianem Łagowskim kunsztu stolarskiego, w obecności Ks. Tomasza Ex Prowincjała, gdzie się Pan Łagowski obliuguie do kościoła stradomskiego WW. OO. Bernardynów stolarską robotą wystawić ołtarz S. Franciszka, według danego sobie abrysu, z wszelką pilnością, mocą i okazałością (800 zł.), zobligowany wystawić na Trzech Króli 1766 r.

(podpisany trzema krzyżykami)

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore con-*

ventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.

Anno Domini 1765

Staraniem ejusdem Adm Rndi Ex Ministri in hac Ecclesia Custodiali stanął nowy ołtarz Sancti Patris Ex Ministri in hac Ecclesia Custodiali stanął nowy ołtarz Sancti Patris Francisci. Od roboty stolarskiej zapłacono Panu Sebastianowi Łagowskiemu złotych polskich 800.

s. 60

Od syncyrskiej zaś Panu Janowi Wąg czerwonych złotych czterdzieści. Wyzłocony sequenti anno expensis Fabrices pretio czerwonych złotych sto szesnaście, przy wikcie dwóch malarzów świeckich przez sześć miesięcy, y Brat Łaiczek, Onufry Taborski pomagał teży roboty.

49. Wiadomości biograficzne na temat rzeźbiarza Mateusza Szepsa

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 1430, *Catalogus civium cracovien. 2. Ordinis 1755–1797.*

s. 61

29 Augusti AD 1767

H. Mattheus Szeps sculptor Posnania oriundus reproductis literis ortus sui legitimi Jus Civili suscepit [...]

50. Wydatki na rzeźby na fasadzie kościoła oraz kamienną bramę przy kościele bernardynów w Krakowie

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

Za cztery osoby na Facyacie kościelney z gipsu dołem przerobione każda z komperdymentem po cztery czerwone złoty, facit sumatim 16.

Anno Domini 1766

Zkontraktowana iest od ulice mieyskiej do cmentarza kustodyalskiego z Franciszkiem Czwierziewiczem Kamieniarzem, według danego sobie abrysu na sztuki kamienne. A z Panem Mateuszem Szeps syncyrm od robienia siedmiu osób kamiennych do teży Facyaty. Każda osoba po czerwonych złotych ośm z komperdymentem inskrypcji imienia.

51. Kontrakt z Mateuszem Szepsem na budowę ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP w kościele bernardynów w Krakowie, 22 marca 1774

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-i-2, *Akta dotyczące gmachu kościelnego OO. Bernardynów w Krakowie. 3. Ołtarze, ambona, 1756–1933.*

s. 209

Umowa z Mateuszem Szepssem z 22 III 1774 r.

Anno 1774. Die 22 Marty stanął kontrakt między Panem Mateuszem Szeps Kunsztu Syncyrskiego, a Panem Josefem Ulbrichtem Syndykiem Konwentu Stradomskiego OO. Bernardynów, w obecności X. Tomasza Glatza ExProwincjała, w niżej opisany sposób, iż Pan Szeps deklaruje się w Konwencie tychże Oy-ców Stradomskich wystawić ołtarz dla Nayświętszey Panny Niepokalanego Poczęcia, w sztuce syncyrskiej y stolarskiej ze wszystkim podobny iak jest ołtarz Świętego Oyca Franciszka, osoby tylko być mają po prawej stronie S. Jan Ewangelista trzymający w iedney ręce Xięgg, w drugiey kielich przy nogach orzeł. Po lewey stronie ma być S. Łukasz trzymający w iedney ręce trzy penzle, w drugiey na kolanie wspartą tabliczkę, na której będzie Obraz Częstochowski. Ramy wkoło obrazu będą te same wyślacane, które są teraz, ale na mieysce tychże mają być zrobione ramy gładkie teyże samey wielkości, iak są terażniejsze aby się do obrazu S. (?) zdały. Górą gloria taka iak u S. Franciszka, tylko w tey tenże sam ma być Bóg Ociec który iest teraz. Żardachoniki mają być z takiemiz Aniołkami trzymającymi kwiaty iak u S. Franciszka, cyrady na postumentach y zewnętrznie rama być ma taka iak u S. Franciszka, y słupy kręcone z rzeźbą i kapitellami wewnątrz wydrążone iak u S. Franciszka. Co ma być wszystko wyrobione tak w syncyrskiej iak stolarskiej sztuce z wszelką pilnością proporcją y należytością. Za którą to całą robotę obligowany będzie Pan Syndyk punktualnie Pany Maystrowi wypłacić złotych polskich tysiąc pięć set trzydzieści. Dico zł. 1530 a to na cztery raty. Przy kontrakcie zł. 300. Drugie raty według potrzeby Pana Maystra. Na co się dla większey punktualności rękami własnymi podpisują.

X. Tomasz Glatz Exprovincjał

Jan Józef Ulbricht Sendik

Matheus Szeps

Dnia 24 kwietnia zł. 200

Die 22 July wziął Pan Mayster

Złotych polskich dwieście. Dico 200

Die 24 August wziął Pan Mayster

Złotych polskich czterysta. Dico zł. 400

Die 3 9bris przy dokończeniu

Roboty wziął Pan Mayster zł. polskich czterysta, restat zł. 30.

52. Kontrakt na ołtarz główny i wydatki na prace rzeźbiarskie Mateusza Szepsa w kościele norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, 1 września 1777

Archiwum ss. norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, sygn. 106, *Luźne rachunki od XVII do pocz. XIX w.*

Między Nayprzewielebniejszą w Bogu Jmci Panną Otfinowską Xienią klasztoru Zwierzynieckiego z iedney, a P. Szeybsem Snycerzem z drugiey strony, staie w niczym nieodmienny kontrakt iż P. Szeybs obowiazuie się wymozaykować mensę w kościele zwierzynieckim w kolorze porfirowym na iaki mu iest podana próbka. Mozaikowana zaś ma być ze trzech stron, z polorem iak naydoskonalszym. Z wierzchu zaś ma być także mozaikowana do twardości, choć bez poloru. Rznienia i sztukaterie, iakiekolwiek podane mu będą, te iak naydokładniey wyrobić, pomocy żadney pretendować nie będzie, prócz drew do smażenia gipsu, który przy Fabryce nie u siebie w domu smażyć będzie powinien. Tę zaś całą robotę skończyć podejmue się na S. Michał, za którą to doskonałą Jego pracę, obiecuie mu nayprzewielebniejsza JMĆ. Xieni dać # 30 na dwie raty przy początku i końcu. Ostrzega zaś sobie wszelki zawód, w przypadku którego poddaie się rzeczony P. Szeybs Sądowi Ratusznemu, y vadium 10 # zakłada. Dla lepszey wiary y wagi obie strony ten kontrakt sobie podpisują. Dato w Krakowie dn 1 7bris 1777.

Ad rationem odebrałem # 15 dico piętnaście na co się podpisuję

Matheus Szeps

Wziąłem zadatku czerwonych zł.

Wziąłem zadatku na mozaiki złotych 150. Piszę sto pięćdziesiąt.

1777, 25 8bris

Matheus Szeps

1778 Dnia 3 Lipca z rąk Wielmożney J Dobrodziejki wzięłem pieniędzy złotych sto dwanaście

Matheus Szeps

1778 Dnia 16 8bris z rąk Jasney Wielmożny Panny Dobrodziejki przy konkluzyi odebrałem # 15 dico piętnaści na co się podpisuie

Matheus Szeps

Reiestr ołtarza wielkiego w roku 1777 Maia

Za bibułę dyktury na formy do ołtarza 2

Stolarzowi Krakoskiemu za formy do cegły troiaki robienia 5

P. Maistrowi Sikorskiemu mularzowi według kontraktu 6000

P. Maistrowi Sikorskiemu przy zakładaniu kamienia na ołtarz y relikwiy donatywy 2 y Mularzom na ochotnika zło 28 64

Kamieniarzowi z kobyłom za bazy 16 pod filary 488

Item kamieniarzowi od wykucia kamienia sztuk 16 na odsadzkę od wykucia baz 16 po złotemu 1 32

Kamieniarzowi od polerowania baz po złotych 12 192

Kamieniarzowi za postument pod krzyż w gure 4

Kamieniarzowi na kamień pińczowski do rznienia życia S. Jana 82

Stolarzowi za krzysz nad S. Ałgustynem w gurzę N 8 144

- Za 115 beczek gipsu surowego a palonego korcy 12 543
 Na przewozie od sprowadzenia tych gipsów 32
 Na kumorzę Cysarski i Polski 67 10
 Mularzowi od postawienia pieca do palenia gipsów na folwarczku 14
 Człeku co gips palał 136
 Od skrobania gipsów 6
 Za przętały do siania gipsów 10
 Za żelaza po dwa razy pod Groycem kupione 1949
 Za ćwieki ćwieczki druty do syncerski roboty sztukaterii 787 15
 Za dwie kopy y sztuk 6 deszczek do fabryki po złotemu po gro 9 169 24
 Za dwa fury węgla do wapna mieszania do gruntu 75
 Za siarke i proch do wykadzenia grobu jak fundamenta dano 4
 Za pocięcie drzewa na deszczki forsty y inne potrzeby fabryczne 126
 Cieśli od zrobienia kobylic 12 po groszy 10
 Kamieniarzowi od łomania 50 fur kamienia po zło po groszy 6 60
 Pomocnikom przy fernalu za dni 38 po groszy 24 za dni 44 po gro. 18 56 29
 Za 1000 dachówki za Wisłom kupione 57
 Syncyrzowi za postument pod krzyż y yngułę 18
 Kowalowi od ruszyny roboty do fabryk sztab ankier 146
 Za obrączki pod sufity złoch 8. Za żywicę złotych 6 14
 Za 45 dembuw na fabrykę y krzesła pulpity za Wisłom kupione 368 / 200
 Od przeprawienia tych dembuw zło 18. Na kumorzę polski złotych 16 gro 12 34 12
 Cieśli od wybicia sufitów 4 24
 Stolarzom od ułożenia podłogi na gankach y schodów zrobienia
 Za ołtarz y gradusów zrobienia wedle kolumn i podłogi 106
 Za dwoię odrzwi y dwoię drzwi na ganki 11
 Za zamek do drzwi s kalikowni y zamek [...] Syncyrzowi za 16 kusz pod gankami jedna po złotych 7 112
 Ślusarzowi od wycięcia blach do kół 4
 Stolarzowi za 4 futryny y czworo dziczek za ołtarz 32
 [...] Kamieniarzowi s Czryny za marmurowe oddrzwie do kościoła 270
 Syncyrzowi od wyrobienia sztukaterii pod S. Augustynem 54
 Za dwie kopy posadzki na Czryny kupionej przed ołtarz wielki 140
 Kamieniarzom od polerowania y od obrowania marmuru y gradusów 111 262
 Cieśli od porzyczenia powrozów do bielenia 50
 Włochowi od chendorzenia kościoła 36 [...] Molitorowi za obraz S. Jana 360
 Stolarzowi Łagoskiemu za ramę do obrazu z tabulaturą 108
 Syncyrzowi za mense mozaikową 540
 Za antaby do mensy z wyłączeniem 54
 Za cygre do mensy z wyłączeniem 30
 Za tabulaturę na mense 2
 Stolarzowi Łagoskiemu za podwójną drzwi do ganeczku z podwórca 22
 Stolarzowi Łagoskiemu za dwoię drzwi dembowych fa-sowanych 216
 Syncyrzowi od wyrznięcia sztukaterii na tych 2 drzwiach jedno do kościoła drugie do zakrystii 90
 Syncyrzowi od rznięcia dwóch kamiennych obrazów życia S. Jana 468
 Stolarzowi Łagoskiemu od 2 stolików przy mense zrobionych 30
 Syncyrzowi od syncerski roboty na tych stolikach dwóch 72
 Pozłota wielkiego ołtarza Panu Janoskiemu Malarzowi od wyłączenia wielkiego ołtarza y wszystkich sztukaterii syncerski roboty do puł kościoła według pierwszego kontraktu 2340
 Temuż Panu od przydanych sztukaterii w gurze y po prawy S. Augustyn 324
 Temuż P. Janoskiemu od wyłączenia dwóch kamiennych obrazów 432
 Krzesła Pulpity Portrety
 Stolarzowi Łagoskiemu za 8 krzeseł y pulpitów wyrz-niania syncyrskom robotą y za 12 portretów 76 Krze-sła 2936 136 8 152
 [...] Panu Janoskiemu za 4 drzwiczek za ołtarz biało malowane 12
 Łagoskiemu za dwie ławeczki pobok drzwi 54
 Regestr Expensy do kościoła zwierzynieckiego tak na organ, jak na tabernakulum cyborium 1781
 mai
 Expens organu
 Stanął kontrakt z Panem Johannem Molitorem, który się obligował cały na obu stronach organ wymalować y wyłocić tak doskonale iżby się wszystkim podobało, przy wikcie klasztornym za # 50 te pieniądze wybrał ode mnie różnemi czasy [...] wybrał 558
 Expens Tabernaculi y Cyborium
 Jak kontrakty okazują stolarz Puchalski zgodził się od zrobienia struktury za # 9 a do cyborium za # 2 y te różnemi czasy wybrał y zaspokoiony uczyni 207
 Snycerz zgodził się na # 12 y odebrał zupełnie na złote 216 ale chcąc ia aby to piękny y doskonali był gdy Mu przydał nowej roboty /: o czym w kontrakcie nie było:/ Jako to wyzębować tak tabernaculi strukturę iak cyborii, kompartment zrobić pod text, słońce w promieniach, do wszystkich pilaster te kapitelle dać dodać żem Mu musiał 42.
 P. Orlicki od wyłączenia całego Tabernaculum y od postawienia jegoż y od wymalowania Cyboryi za wszystkim, rachując w to xiąg złota 30 z których mu

tylko cztery kyteczki zostały, także pokosta grund kolosy, klj, pulment, krydę ecc. Robotę zgodził się y wziął # 50 900 y dla ludzi co się mordowali przy znoszeniu dla lepszej ochoty 4.

[...]

Archiwum ss. norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, sygn. nr 262, *Rachunki ksieni. Percepta i expensa. Reiestr expensy konwencki w roku 1775 za szczęśliwych Rządów y Panowania Nayprzewielebniejszy Jmci Panny Magdaleny OTFINOWSKI Xieni Naszego Konwentu Zwierzynieckiego która szczęśliwie stanęła obrona za przełożoną w roku 1774 dnia 15 września.*

W tym Roku 1778 suma cało Roczny expensy wynosząca złotych 256 zł. groszy 19 zaprawde Dwadzieścia Pięć Tysięcy Szezyset dwadzieścia y iede groszy dziewiętnaście. A dalsza expens Reparacyi y Fundacyi Dobrodziki Panny Xieni Maryi Magdaleny Otffinowski jako to [...] Kościoła reparation całego Wybilenie Ołtarza Wielkiego postawienie y ze wszystkimi ozdobami do połowy kościoła jusz skonczony organy dzwonnica pod blache dana cymboryia to wszystko ynszám sumám podano.

Fabryczny Reiestr zacenty

Restaurowanie

Wielkiego ołtarza z gonkami z organami krzeszła z pulpitami stała posadziki na małym chórze przy Wielkim Ołtarzu ułożenie okien kościelnych przerabianie kościoła trynkowanie

RP 1777 Dnia 1 Maia

Koszt Ołtarza

P. Sikorskiemu Mularzowi przy założeniu relikwi na ołtarz na ochotnika donatywy – 36

Za bibułę dyktóry na formy do ołtarza – 2

Stolarzowi Krakoskiemu za formy do cegły troiaki robienia – 5

Za proch węgle siarkę – 79

Za kamień w fundamenta – 116

Cegła, wapno y dachuwka – 2859

Za gips – 563

Na kumorzę polski cesarski od zproawdzenia gipsu drwa palenie – 335, 10

Za kamienne kłoc y bazy pod kolumny – 488

Kamieniarzowi tych polerowanie y wykucie dziur dla sztab – 224

Za żelazo do kolumn pod gonki – 1949

Kowalowi – 146

Za goździe szpernale bretnale ćwieki drut blach – 791, 15

Za postument y krzysz – 148

Za deszczki y inny materyał drewniany – 260

Maystrowi mularskiemu Sikorskiemu – 6000

Za roma do obrazu – 112

Za obraz Molitorowi S. Jana – 360

Złotnikowi P. Janoskiemu od wyzłocenia – 2844

Za dwa kamienie na Historje życia S Jana złotych 89

Syncierzowi od wyciencia tych kamieni złotych 468

P. Janoskiemu złotnikowi od wyzłocenia tych historyi zło 432

Mensy mozaikowanie antab dwie y cyfra – 624

Za dwa stoliki po bok mensy 174

Syncierzowi od sztukatory pod S. Augustynem [...] 184

Za czworo drzwiczek za ołtarz y zakuciem – 44

Za dwoje drzwiczek jedne zkalikownie drugie z podworca zamki y ułożenie podłogi na gankach – 161

Od zrobienia dymniczka z podworca nad schodami 70, 21

Za blache y od przycięcia nad dymniczkiem – 603

KOSZT I SUMA EXPENSY OŁTARZA 20160 gr. 16

KOSZT PORTRETÓW

Syncierzowi od rzniencia 12 portretów naszego zakonu – 432

P. Janoskiemu od wyzłocenia tych portretów – 432

Srubki y ustawienie tych – 10

SUMA EXPENSY PORTRETÓW 874

Koszt krzesel y pulpitów

Stolarzowi Łagoskiemu od zrobienia 8 krzesel 432

Sencierzowi Szepsowi od wyrznicia sztukatery 864

Złotnikowi Janoskiemu od wyzłocenia y malowania 576 [...]

Za marmury na odrzwia kościelne 270

Kamieniarzowi od polerowania y obrabiania 78

Stolarzowi Łagoskiemu y Syncierzowi za drzwi jedne do kościoła drugie do zakrystyi dembowe – 306

Za zamki do tych drzwi y okucie – 278

Za posadzke y polerowanie y ułożenie – 488

Od trynkowania połowy kościoła y okien przerabiania 621, 3

Stolarzowi Łagoskiemu od zrobienia dwóch ławek do kościoła 54

53. Wzmianki na temat działalności projektowej i artystycznej ks. Sebastiana Sierakowskiego

Archiwum ss. norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, sygn. 106, *Luźne rachunki od XVII do pocz. XIX w.*

Nie zostaje mi tylko roboty oddawszy, Mnistrów tych, Rzemieślników, do innych robót zarekomendować, gdyż rozumiem iż się dobrze popisali, y robota iak będzie trwała, y wszystkim podobaiąca się.

Tu przyłączam kontrakty y ten registr własną ręką podpisuję dn. 31 października 1781.

X. Sierakowski

W Krakowie 21 Maia 81. Taki stanie między X KKK Sierakowskim, a P. Buchalskim stolarzem maistrem kontrakt, którym się obowiązuję zrobić, podług abrysu strukturę Tabernaculi do kościoła Zwierzynieckiego, na półczwartą łokci wysoką, a tę prętko, pięknie, y ozdobnie, a zato X KK dać mu przyrzeka # 9 z których Mu zadatku daie # 3 na co się własnymi rękami podpisują dla tym większej rzetelności.

Jan Buchalski

P. Wróblewski Snycerz przyrzeka wszystkie ozdoby, do tej struktury dorobić za # 12 na co się y podpisuie.
Józef Wróblewski

W Krakowie 24 maja 81 taki staie kontrakt między X. KKK Sierakowskim z iedney, a P. Molitorem Malazrem z drugiej strony, którym się podeymuie y obiecuie P. Molitor w sześciu naywięcej tygodniach odmalować polerownie organu obie części, w kolorze morderowym, całe ze wszystkim, y w rzeźbie całe pięknie wyzlócić, tak ślicznie i doskonale, iżby od wszystkich było chwalone, y tak gruntownie iżby nie odpadało, a to za sumę # 50. Tę zaś całą robotę będzie wykonywał przy wikcie klasztornym, ze swoją czeladzią [...]

Johan Peter Molitor
X WH S. kkk

Dnia 1 maja 1781 taki staie między X Sierakowskim a P. Buchalskim stolarzem kontrakt, którym się obowiązuie zrobić podług abrysu strukturę Tabernaculi do kościoła zwierzynieckiego na półczwarta łokcia wysoką, ale prętko, pięknie y ozdobnie [...]

Joan Puchalski

Archiwum ss. norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie, sygn. nr 259, *Rachunki ksieni. Percepta i expensa*. 1780, 4. V

JMCi Xiedzu Sierakowskiemu za Abrys y dozór fabryki kościoła 1316

54. Kontrakty i wydatki na budowę ołtarza Matki Boskiej Piaskowej w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie, 1785–1786

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne*.

Umowa z Mateuszem Szepsem z 8 VI 1785 r.

Między W.O. Antonim Majorem S. Teologii Doktorem, Przeorem Konwentu krakowskiego OO. Karmelitów dawnej obserwy na Piasku zostającego (: Imieniem J.W.JMC.X. Michała Sołtyka dziekana katedry krakowskiej:) iedney strony, a pomiędzy Sł. P. Mateuszem Szepsem maistrem sztuki snecerskiej stanął pewny y w niczym nieodmienny kontrakt, czyli rzetelna umowa w niżej opisany sposób. Iż W.X. Przeor mając stawiać ołtarz Najświętszej Maryi Panny w kaplicy cudownej stolarskiej y snycerskiej roboty, do którego ma być rzeźba żnięta częścią na drzewie od stolarza przysposobiona (: podług abrysu podanego:) częścią na drzewie P. Maistra Snecera jako to kwiat w antyk robiony, figura Boga Oycy w wyższy kondygnacyi, tudzież osoby miłość i litość okazujące z dwiema figurkami, kapitelle, herby J.O. Xięcia JMCJ Kaietana Sołtyka Biskupa Krakowskiego Fundatora tegoż ołtarza, Anioły dwa trzymający koronę nad ramami w niższej kondygnacyi. Obliguie się

wspomniany P. Mateusz Szeps Snecierz też robotę wystawić na dzień S. Marcina w Roku Tysięcznym Siedemsetnym Ośmdziesiątym Piątym, z tym dokładem iż ieżeliby figury podług abrysu nie miały w sobie doskonały proporcji, y podług reguł natury zrobione nie były, które do snecerskiej sztuki wiedzieć należy, więc wspomnianemu P. Maistrowi Szepsowi oddane będą, a On starać się powinien inne iako naydoskonalej wystawić, nie sprowadzając żadney rewizyi, a to sub vadio 20 dico czerwonych złotych dwadzieścia, gdyby sobie strony nie dotrzymały. Zaś W.O. Przeor za tę robotę wspomnianemu P. Szepsowi M. N. deklaruie zł: pol: 1440 dico Tysiąc Czerzysta czterdzieści a to na trzy raty, to jest pierwszą przy podpisaniu kontraktu, drugą w środku roboty, trzecią po skończonej y postawionej robocie ze stolarzem, deklaruie się W. O. Przeor wyliczyć. Ten zaś kontrakt dla lepszej wagi y waloru chcemy mieć takowy we wszystkich jego klauzurach y punktach, iakoby był Aktami Mieyskimi roborowany y zapisany. Na co się własnymi rękami podpisujemy w podwoynych kontraktach. Działo się wzwzyj pomienionym klasztorze Roku 1785 D. 8 Czerwca.

O. Antoni Major
Matheus Szeps

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne*.

Umowa z Janem Chacholskim i Wojciechem Chudzikiewiczem z 13 09 1785 r.

Między W.O. Antonim Majorem Pisma S. Doktorem Przeorem Konwentu Krakowskiego OO. Karmelitów Dawney Obserwy na Piasku zostającego (: Imieniem J.W. JMCJ X. Michała Sołtyka Dziekana Katedry krakowskiej:/ z iedney strony, a pomiędzy sławetnym P. Janem Chacholskim Mieszczaninem Krakowskim, y Wojciechem Chudzikiewiczem Maistrami Góry Marmurowej stanął pewny y w niczym nieodmienny kontrakt czyli rzetelna umowa w niżej opisany sposób. Iż wiżej wzmiankowany W.O. Przeor mając dawać do Najświętszej MARYI Panny w kaplicy Cudownej zwaney w tymże kościele OO. Karmelitów antepedium marmurowe, więc rzeczeni Sławetny P. Jan Chacholski y Wojciech Chudzikiewicz Maistrowie Góry Marmurowej podeymują się toż antepedium z marmuru w kolorze brudnosiwym w iedney sztuce podług abrysu podanego z łapami zrobić y zwieść do kościoła wspomnianego OO. Karmelitów na Piasek na Szrodopocie w Roku 1786 y oneż osadzić na miejscu. Zaś W.O. Przeor za tę robotę przyrzeka tym P.P. Maistrom Góry Marmurowej dać zł. polskich 800 dico ośmset, a to na trzy raty: pierwszą przy odebraniu kontraktu, drugą w szrodku roboty, trzecią po osadzeniu w kaplicy antepedium. Zaś obydwie strony zakładają sobie vadium # 12 dico czerwonych złotych dwanaście, gdy-

by sobie w czym nie dotrzymały. Ten zaś kontrakt dla lepszej wagi y waloru chcemy mieć takowy we wszystkich jego klauzurach i punktach, iakoby był Aktami Mieyskimi roborowany y zapisany. Na co się własnymi rękami podpisujemy w podwójnych kontraktach. Działo się w wyżej wyrażonym klasztorze Roku 1785. D. 13. Września.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne.*

Umowa z Marcinem Lekszyckim z 20 01 1786 r.

Między W.O. Antonim Majorem Przeorem OO. Karmelitów na Piasku (dawney Obserwy) z iedney strony, a Sław. JMCi P. Marcinem Lekszyckim M.M. Profesyi Złotniczey z drugiej, stanął pewny y w niczym niedmienny kontrakt: Iż tenże Sław. Pan Marcin Lekszycki podeymuie się robić rama srebrne do ołtarza Matki Najsświętszey na Piasku, na które rama Klasztor daie srebra grzywien 64. Item koronę którą Geniusze trzymać mają nad Obrazem, na którą tenże klasztor daie grzywien 16. Item figurę Ducha S. na którą daie się grzywien 12. In summa wychodzi grzywien 92. Próby 10. Od każdej zaś grzywny wyrobionego srebra Tenże X.W. Przeor Sław. JMC. Panu Lekszyckiemu ma dać zł. pol. 12. Item namieniony Sław. JMC Pan Lekszycki oblige się zrobić do Antepedium Marmurowego do tegoż ołtarza służącego antaby dwie miedziane odliwane, w ogniu wyłącane, za sumę zł. 108 którą robotę deklaruie się Sław. JMC Pan Lekszycki zrobić i oddać na dzień S. Jana Chrzciciela w roku 1786. Dla lepszej wiary rękami własnymi podpisujemy się. Działo się w zmiankowanym klasztorze roku 1786 dnia 20 stycznia.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne.*

Umowa z Szymonem Orlickim z 20 03 1786 r.

Między W.O. Antonim Majorem Pisma Świętego Doktorem OO. Karmelitów Dawney Obserwy na Piasku przy Krakowie zostających Przeorem (: Imieniem J.W. JMCJ X. Michała Sołtyka Dziekana Katedry Krakowskiej:) z iedney strony, zaś z drugiej między Sław. J.P. Szymonem Orlickim Magistrem Kongregacyi Malarskiej, stanęła pewna i w niczym nieodmienna umowa w niżej opisany sposób: Iż wzwyż pomieniony Sław. JMC P. Szymon Orlicki oblige się ołtarz w Kaplicy Najswiętszey MARYI Panny w zmiankowanym kościele podług podanego abrysu częścią wyzlócić, złotem przednim, częścią odmalować kolorem porfirowym. A najprzód kondygnacyą drugą z wszystkimi osobami, gżems snecerskiej roboty, kapitelle, postumenta do kolumn, pilastry za kolumnami, promienia, dwóch Aniołów przy obrazie, herby J.O. Xięcia JMCJ Biskupa Krakowskiego,

y insze sztuki kolorem porfirowym podług podaney próby odmalować, a to wszystko z swego materyału, iako to złota, farb, kleiu, kredy y cokolwiek będzie potrzeba do zakończenia zupełney roboty, przyrzekaiąc IMC P. Orlicki iż punktualnie też robotę zakończy w miesiącu czerwcu w roku 1786 excypuiąc sobie rusztowanie które klasztor obowiazuie się wystawić do tey roboty. Zaś W.O. Przeor za tę wszystką robotę oblige się JMCJ P. Orlickiemu dać tysięcy cztery, a to na trzy raty, pierwszą przy odebraniu kontraktu, drugą w środku iuż znaczney roboty, a trzecią przy dokończeniu zupełney roboty. Ten zaś kontrakt czyli umowa aby wiernie była zachowana, waruią sobie obydwie strony przyrzekaiąc vadium czerwonych złotych czterdzieści dico #40 w niedotrzymaniu słowa, y niezachowaniu umówionego między sobą kontraktu. Zaś dla lepszej wagi y wiary własnymi rękami podpisuią się. Działo się w zmiankowanym klasztorze roku 1786 dnia 20 miesiąca marca.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 834/A20, 1700–1942. *Restauracja kościoła: remonty, wystrój, skarbiec, korespondencja, kontrakty, kosztorysy, kwity i inne.*

Umowa z Szymonem Orlickim z 8 VIII 1786 r.

Między W.O. Antoninem Majorem Pisma Świętego Doktorem OO. Karmelitów na Piasku przy Krakowie będących Przeorem; wraz z bratem Izydorem Mastalskim tegoż zakonu z iedney strony, a między Sław. JMCi P. Szymonem Orlickim Magistrem Kongregacyi Malarskiej z drugiej stanął pewny y w niczym nieodmienny kontrakt: Iż Sław. JMC. P. Szymon Orlicki podiął się podług próby podaney malować i złocić dwa chórki w kaplicy Najswiętszey Panny Cudowney w zmiankowanym kościele OO. Karmelitów na Piasku. A najprzód oblige się wspomniany Sław. Imc P. Orlicki dno u tych chórków szredno perłowo pod lakier wymalować podług podaney próby, listewek na każdym chórkui znajdujących się po 10 kompartymenta 2 bokami wyzlócić, a w szrodku tych herby zakonu karmelitańskiego partium wysrebrzyć, partium w kolorze odmalować. Róże z liściami, kalitki spodkiem chóru wszystkie kutasy, figurek 8 z insygniami złotem przednim częścią w poler, częścią w mat wyzlócić. Osoby 4. utrzymuiące chórki kolorem cielistym, zaś filary kolorem porfirowym podług ołtarza odmalować, przy osobach około dołu znajdujące się rznięcia snecerskie wyzlócić. Kroksztynki 2. Boczne częścią wyzlócić w filarach, częścią w kolor pod chiński pokost podług koloru podanego odmalować. Na podsiebitce tych chórków z iedney strony Dawida na harfie graiącego, zaś z drugiej strony Anioła z trąbą odmalować na dnie białym. Item ambonę podług koloru chórków wymalować, w której promienie Imię MARYA, kroksztynki, festoniki, sprzęgle bokowe, listewki około filarków (może filonków?) złożone. Fardekoniki 2. Kolorem, zaś listewki oko-

ło fardekoniów wyzłocić, obłoki zaś około Imienia MARYI wysrebrzyć, a to wszystko swoim złotem, farbami, klejem. JMC. P. Orlicki zrobić deklaruje się na Święto S. Michała Archanioła w roku terażniejszym 1786. Zaś W.O. Przeor za tę robotę zupełnie skończoną deklaruje JMCI Panu Orlickiemu zł. pol. 1500 dico złotych polskich tysiąc pięćset, a to na trzy raty, pierwszą przy odebraniu kontraktu, drugą w szrodku znaczney roboty, a trzecią przy skończoney y oddaney robocie. Ten zaś kontrakt ma być tego waloru iakoby był Aktami Ratusznymi stwierdzony. Na co dla lepszej wiary rękami własnymi podpisujemy się. Działo się wżwyż wyrażonym klasztorze Roku 1786. D. 8 sierpnia.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 713/259, *Księga przychodów i rozchodów (1780–1795)*.

s. 146

1783 Maius

Od przerobienia futryny y wprawieniu do rozmownicy P. Łagowskiemu – 30 zł.

Czeladnikowi tegoż P. Łagowskiego – 1 zł.

s. 151

1783 Maius

P. Łagowskiemu stolarzowi za ławki – 36 zł.

Jemuż za jedną ramę do okna wielkiego i pięć innych – zł. 40

s. 331

1786, Junius

JMCi Panom Magistrom Złotnikowi Snycerzowi Stolarzowi Malarzowi przy kontraktach na Ołtarz w Kaplicy Cudowney y innymi czasy za wino i wódkę cel – 192, 24.

55. Wydatki na prace rzeźbiarskie Mateusza Szep-sa w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1780–1781

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. ASK 204, *Regestra perceptarum [et expensarum] post capitulum electivum provinciale 1777-mo mense Novembri cura M.R.P. Laurentii Schultz S.T.D. Def. Prov. Monasterii Cracoviensi Rupellae comparata 1777–1807*.

s. 177: D. 15 Julii 1780

Matheo Szeps ligni sculptori ad rationem [...] factura novi Cyborii ad Ecclesiam nostram debitorum hai die dati sunt – 90.

s. 178: 26 Augustus 1780

Matheo Szeps ligni sculptori pro factura novi cyborii, seu Tabernaculi ad complementum [...] – 126.

s. 179: 2 September 1780

Pro Pictura et inauratione Cyborii, seu Tabernaculi ad Ecclesiam nostram comparati Valentino Janowski Pictori et Civi Casimi – 450.

s. 180: 2 Septembris 1780

Francisco Łagowski artifice elaustrario pro labore circa Fenestras in choro et ex opposito chori, ac etiam

intra novam Bibliothecam existentes [...] Eidem pro labore circa Cyborium, seu Tabernaculum Ecclesiae nostra tum etiam pro vario labore in choro et Monasterio date [...] 85 – 22.

s. 181: 21 Septembris 1780

Ligni Sculptori pro cerato permodum postumenti intra imaginem S. Michaelis Archans. in majori Ara [...] a deauratione ejusdem cerate [...] – 45.

s. 194: 3 Augustus 1781

Pro inauratione duarum cistarum ad Aram B.V. Mariae Dno Janowski pictori [...] Dno Scheps ligni sculptori pro restauratione ornamentorum circa idem Altare.

56. Zeznanie sądowe dotyczące prac Mateusza Szep-sa w kościele św. Szczepana w Krakowie

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 3168, J 9220, *Cechy 1627–1821*.

s. 41

Interrogatoria ex Pte Fmti Matheus Szeps Sculptoris civis cracoviensis ad examinandum festes in omnem juris eventum statuendas.

1mum Zezna świadek iż sławetny Szeps w kościele świętego Szczepana sztukaterią osób do większej części w wielkim ołtarzu wyrobił, to Imć X Rydułski widział, chwalił y z wyrobionych był kontent.

2dum Zezna świadek iż sławetny Szeps glorią w wielkim ołtarzu zrobił, tę Imć X. Rydułski wyzłocić kazał w ołtarzu wielkim ustawić, a teraz też samą glorią do probostwa znieść y tę zachować zalecał.

3tum Zezna świadek iż sławetny Szeps mozaikę gipsową w oknach ołtarza wielkiego y innych mniejszych doskonale zrobił.

4tum Zezna świadek iż sławetny Szeps ramy do obrazu y tablaturę pod obraz doskonale zrobił y na swym miejscu ustawił.

5tum Zezna świadek iż wszystka robota przez sławetnego Szepsa robiona była doskonała y tę Imć. X. Rydułski chwalił y z niey był kontent.

6tum Zezna świadek iż Imć X. Rydułski życząc sobie inszym fasunem mieć ołtarz wystawiony, a żałując łóżoney expensy dążąc na zgubę sławetnego Szepsa, jego robotę którą przed tym chwalił, ganił y że nie podług abrysu robienie udawał.

7mum Zezna świadek iż Imć X. Rydułski teraz inszym fasunem ołtarz stawia, gdy sztukaterie osób przez sławet. Szepsa dane poodbiać a tylko mozaikę zostawić kazał.

8um Zezna świadek iż Imć X. Rydułski ramę od obrazu odjąć kazał, a tablaturę w ołtarzu zostawił.

9um Zezna świadek iż Imć. X Rydułski ołtarz wielki inszym gustem teraz murować kazał, innym zaś gustem był abrys sławetnemu Szepsowi wydany.

57. Wiadomości na temat prac rzeźbiarskich Józefa Wróblewskiego w kościele norbertanek na Zwierzynku w Krakowie

Archiwum ss. norbertanek na Zwierzynku w Krakowie, sygn. 106, *Luźne rachunki od XVII do pocz. XIX w.*

Nie zostaje mi tylko roboty oddawszy, Mnistrów tych, Rzemieślników, do innych robót zarekomendować, gdyż rozumiem iż się dobrze popisali, y robota iak będzie trwała, y wszystkim podobająca się.

Tu przyłączam kontrakty y ten registr własną ręką podpisuję dn. 31 października 1781.

X. Sierakowski

W Krakowie 21 Maia 81. Taki stanie między X KKK Sierakowskim, a P. Buchalskim stolarzem maistrem kontrakt, którym się obowiązuję zrobić, podług abrysu strukturę Tabernaculi do kościoła Zwierzynieckiego, na półczwartą łokci wysoką, a tę prętko, pięknie, y ozdobnie, a zato X KK dać mu przyrzeka # 9 z których Mu zadatku daie # 3 na co się własnymi rękami podpisują dla tym większej rzetelności.

Jan Buchalski

P. Wróblewski Snycerz przyrzeka wszystkie ozdoby, do tej struktury dorobić za # 12 na co się y podpisuje.

Józef Wróblewski

Dnia 1 maja 1781 taki staie między X Sierakowskim a P. Buchalskim stolarzem kontrakt, którym się obowiązuję zrobić podług abrysu strukturę Tabernaculi do kościoła zwierzynieckiego na półczwartą łokcia wysoką, ale prętko, pięknie y ozdobnie [...]

Joan Puchalski

P. Wróblewski snycerz zrobić przyrzeka wszystkie ozdoby do tej struktury za # 12.

w kościele paulinów na Skałce w Krakowie, 1785

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 271, *Akta i rachunki o restauracji i instalacji dachów, ołtarzów, posadzek, itp. 1662–1788*.

s. 403

Umowa z Marcinem Wróblewskim z 21 VI 1785 r.

Roku Pańskiego 1785 dnia 21 czer. Między klasztorem skałecznym z iedney, a P. Marcinem Wróblewskim, snecerzem krakowskim z drugiey strony, taki iest uczyniony kontrakt, iż pomieniony P. M. Wróblewski, podeymie się do zakrystyi podług okazanego abrysu robić wazonów z liliami no 19 ieden # 9 kapitelików z liśćmi 18. ieden a # 5 kroksztyników 3. ieden a # pięć, komparymentów antycznym sposobem 4. ieden a # 18. Pasyą gruszkową, w długości pięć ćwierć łokcia z klasztornego drzewa y aniołów 2. cum insignis Męki Pańskiej, ze swojego drzewa a to za złp. 36 in suma cała rzeźba w zakrystyi kosztować ma zł. pols. 384.

Item tenże P. Wróblewski ma zrobić do chóru wazonów pierwszym podobnych, ale z liliami dłuższymi 11 ieden a # 12. y przy ołtarzu dwa inszym blajererem, po tej cenie, komparymentów 2. Za te złt. 39. Krosztyników z liśćmi 6. z tych 4. większe będą a dwa mniejsze, za które złt. Pols. 36. in sum rzeźba w chórze kosztować ma złt. Pols. 207 za wszystką zaś robotę, uczyni suma sumarum zł. pols. 591 z tych na az-

datek biorąc wspomniony Pan Wróblewski złp. 270. Z onych klasztor skałeczny tym kontraktem kwituie, a resztę to jest 321 po skończoney zupełnie robocie klasztor wzmiankowany /prócz dwóch sztuk drzewa lipowego y leguminy podług możliwości/ temuż P. Wróblewskiemu oddać niezawodnie obowiązuję się na co dla lepszej wagi obydwie strony własnymi podpisują się rękami.

Item tenże P. Marcin Wróblewski snycerz podeymie się od 12 maja roku 1786 do nowej Biblioteki zrobić komparymentów 5 ieden #12 co uczyni zł. pol. 60. Kapitelików na pilastry 21 ieden #3 uczyni zł. 63. Wazonów do Biblioteki 8 do chóru małego około ołtarza MB 2 ieden #12, uczyni zł. 120. Którą to robotę na S. Jan Chrzciciel zrobić niezawodnie przyrzeka [...].

Archiwum oo. paulinów na Skałce w Krakowie, sygn. Ask 204, *Regestra perceptarum [et expensarum] post capitulum electivum provinciale 1777-mo mense Novembri cura M.R.P. Laurentii Schultz S.T.D. Def. Prov. Monasterii Cracoviensi Rupellae comparata 1777–1807*.

s. 277: 11 Aprilis 1788

Sculptori Wróblewski pro reparatione et restauratione aquilarum ac aliorum ornamentorum ad aram S. Stanislai Ep. Martyris et pro anteriori labore ad aram S. Barbara – 18.

w kościele klarysek p.w. św. Andrzeja w Krakowie

Archiwum ss. klarysek w Krakowie, sygn. 21 B, *Expensa kościelna* (akta luźne).

Roku 1788 Dnia 21 Miesiąca Kwietnia między Nayprzewielebniejszą IMC. Panną Salomeą Charzewską Xienią klasztoru S. Jędrzeia wraz z gromadzeniem swoim z iedney y między Jgmc. Panem Marcinem Wróblewskim Magistrem Sztuki Snycerskiej z strony drugiey ten iest uczyniony kontrakt „ „ Iż Pan Wróblewski podjąwszy się do kościoła S. Jędrzeia według wielości sztuk na abrysie wyznaczonych rznąć sztukaterią do nowych 2 ołtarzów. Obowięzuie się te robić z drzewa zdrowego wytwornie podług doskonałości snycerstwa a to iest glorie, Aniołów, komparymenta y wszystkie inne sztuki iakie tylko znajduią się w abrysie prócz ram do obrazów które gładko bez rznienia być mają gustownie iednak y podług miary. To zaś wszystko obiecuie wygotować na czas ten sam w którym y P. Magister stolarski zakończy ołtarze to iest za niedziel dwanaście, a po zrobieniu sztuk wszystkich deklaruie się gdy będą wystawione ołtarze każdą sztukę w swoim mieyscu umieścić y przybić żelazem do tego od Klasztoru przydanym. Za te zaś podług opisu rzetelną robotę Nayprzew. IMC. Panna Xieni z Zgromadzeniem swoim temuż P. Wróblewskiemu według wspólney ugody # 19 to iest złotych Polskich trzysta czterdzieści y dwa zapłacić obowięzuie się z którey summy

przy podpisie kontraktu tego daie zadatku # 9 to iest złotych: 162 y on z tych wziętych pieniędzy tym kontraktem zaraz kwituie. Reszta zaś to iest # 10 po skończonej ze wszystkim robocie nie odwłocznie oddać Jemu przyrzeka „ „ Na co dla większej ważności niniejszego kontraktu własnymi obydwie strony podpisują się rękami. Działo się w klasztorze S. Jędrzeia w Krak. Roku 1788 Dnia Miesiąca Kwietnia.

Marcin Wróblewski + + +

Archiwum ss. klarysek w Krakowie, sygn. 21 B, *Expensa kościelna* (akta luźne).

Roku 1788 Dnia 27 Miesiąca Sierpnia między Nayprzewielebniejszą IMC. P. Salomeą Charzewską Xienią klasztoru S. Jędrzeia wraz z gromadzeniem swoim z iedney – y między JMC P. Marcinem Wróblewskim Magistrem Sztuki Snycerskiej z strony drugiej ten iest uczyniony kontrakt iż JMC P. Marcin Wróblewski podjąwszy się w kościele S. Jędrzeia według wielości sztuk na abrysie poznaczonych, rznąć sztukaterię do ołtarza S. Matki Klary obwiezuie się to zrobić z drzewa zdanego wytwornie podług doskonałości snycerstwa a to iest glorie, Aniołów, kompartymenta y wybornie, to iest dwóch aniołków nad kapitele, glorię y w szrodku niey cyfrę S. Klary, kompartyment y wszystkie inne sztuki iako też y kanony, y na mienie filonki z małą rzeźbą w szrodku iak iest na abrysie. Którą robotę obiecuie się rzetelnie zakończyć na S. Salomei to iest na dzień 27 Listopada, y każdą sztukę w swoim mieyscu przybić żelazem do tego z klasztoru danym. Za te zaś pomienioną robotę Nayprzewiel. JmCP. Xieni z Zgromadzeniem swoim temuż Jgm. P. Wróblewskiemu według wspólney ugody # 15 to iest złotych Pol: 270 zapłacić obwiezuie się z której summy przy podpisie kontraktu tego daie zadatku # 8 to y on z tych wziętych pieniędzy tym kontraktem kwituie reszta zaś to iest # 7 po zakończoney ze wszystkim robocie nie odwłocznie oddać Jemu przyrzeka. Na co dla większej ważności niniejszego kontraktu własnymi obydwie strony podpisują się rękami. Datt. w Krak. w klasztorze S. Jędrzeia Roku 1788 Dnia 27 Miesiąca Sierpnia.

Marcin Wróblewski

Na znak +

Zapłacone iest wszystko.

Archiwum ss. klarysek w Krakowie (bez sygnatury i paginacji), *Expensa kościelna od Roku 1785 czyniona*.

10 I 1788

Stolarzowi Łagowskiemu od wystawienia 2 ołtarzy pobocznych Nayświętszey Panny y S. Franciszka z iego drzewa # 24 – 432 jako kontrakt z nim 1. c.

Temuż Stolarzowi od wystawienia trzeciego ołtarza S. Klary # 17 – 306 iako kontrakt 1. d.

Snycerzowi Wróblewskiemu od rznienia sztukateriydo 2 ołtarzy pobocznych Nayświęt. Panny y S. Franciszka # 19 – 342 iako kontrakt z Nim 1. e.

Temuż Snycerzowi od rznienia sztukateriy do trzeciego ołtarza S. Klary # 15 – 270 iako kontrakt 1. f.

Archiwum ss. klarysek w Krakowie (bez sygnatury i paginacji), *Expensa kościelna od Roku 1785 czyniona*.

„Expens na ołtarze 3 y organy w kośc. S. Andrzeja”

Stolarzowi Łagowskiemu od wystawienia 2 ołtarzy pobocznych Nayśw. Panny y S. Franciszka z iego drzewa # 24 iako kontrakt z nim 432.

Temuż Stolarzowi od wystawienia trzeciego Ołtarza S. Klary, iako Kontrakt z ni # 17 306.

Snycerzowi Wróblewskiemu od rznienia sztukateriy do 2 pobocznych ołtarzów # 19 342.

Temuż Snycerzowi od rznienia sztukateriy do trzeciego ołtarza S. Klary # 15 270.

58. Zeznania z procesu między snycerzami Wojciechem Molkowskim i Janem Gładyszewiczem

Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. 3168, J 9220, *Cechy 1627–1821*.

s. 51

Krzywdy zacznego Woyciecha Molkowskiego obywatela tu w Krakowie proffesy syncerskiej zostającego przeciwko zacnemu Janowi Gładyszewiczowi niegdyś tey profesyi niby maystrowi w niżej opisanych punktach do rozpaczenia podanych.

1mo Iż zaczny Woyciech Molkowski mając pretensją nie tylko w pożyczonych pieniądzech których zupełnie y rzetelnie nie zaspokoił, z tych rzetelney wypłaty dopraszam się.

2do Będąc uproszony przez pozwanego do robienia w Niedźwiedziu sztuk w Pałacu Jaśnie Wiel. Wojewody Krak. robiłem według umówienia, na tydzień zł 7 przy wikcie doskonałym przez niedziel 4 y dni 4 a na to zupełney w pracy moyei nie odbierałem satysfakcyi.

3tio Widząc się bydź pokrzywdzonym tak pożyczanych iako y zarobionych zapłaceniu nieużytecznym, przeto podziękowawszy pocziwie z roboty przy wszelkich dysgustach przez niego moiey osoby, uiechać do Krakowa musiałem.

4to W mieszkaniu mnie iuż ulokowanego gdzie gospodarzowi y mieszkańcom wiadomo przyiechanemu do Krakowa pozwanemu mnie powoda w stancyi z dwiema zmówionemi skupiwszy się zacznemi: Ublakierem tu w Krakowie obywatelem, y Ignacym od zacznego Baranowskiego czeladnikiem zszedłszy raniuteńko zacznego Molkowskiego z pościeli wstającego w własnym mieszkaniu aczkolwiek na dole śpiącego, zacny Gładyszewicz za włosy porwał o ziemię uderzył, y po ziemi wólczył, po kilka razy to czynił, a to przy apystencyi wyżey wspomnianych osobach.

5to Ten zacny pozwany niekontentuiąc się po drugi y trzeci raz powoda nachodził lżył kalumniował, y do tych czas lży, kalumnuie y odgraża.

6to Rzeczy powoda do profesyi syncerskiej iako to warsztat z różnym naczyniem zabrał iako to szrubę piłkę korbę cyblów dwa lusterek 6 drzewa różnych kilka sztuk.

59. Kontrakty z Józefem Ublakerem na wykonanie dekoracji rzeźbiarskich chóru organowego w katedrze na Wawelu, 11 marca 1785, 28 września 1786

Archiwum Krakowskiej Kapituły Metropolitalnej (bez sygnatur i paginacji),teczka *Organy*.

Umowa z Józefem Ublakerem z 11 III 1785 r.

Kapituła „względem ozdób Snycerskich podług abryssu mających bydz zrobionych do tegoż Organu umowiła się z rzeczonym Panem Jozefem Ublaką w następujących punktach: 1mo Pan Ublaka snycerz obowiązuie się zrobić trzy statuy na tenże Organ podług abryssu mające bydz umieszczone. Jedną So Dawida z arfą, a ta ma bydz stojąca. Drugą S. Damaza Papieža w ornamencie Papieskim. Trzecią Biskupa Marcina Szyszkowskiego z przywoitym także ornamentem Biskupim, a te dwie na fardachonach bydz mają siedzące. Wszystkie te Osoby w swej proporcji mają trzymac każda wysokości łokci trzy y ciwierc, mają zas bydz zrobione z drzewa suchego lipowego bez sęków y zadarcia, jak naygładszego, proporcya, akcja Osob jak nayregularniejsza, y wypracowanym dłótem [sic], rzeźba tak w twarzach, jako innych Członkach zgoła w całej Figurze doskonale z zachowaniem wszelkich sztuce przywoitych Reguł wykonana. 2do Kapitelów Koryntskich sześć w swym rozmiarze podobnie z drzewa suchego lipowego kształtnie zrobionych. 3tio Festoników antycznych poważnie zawieszonych między Pilastrami dwa z ozdobami do tego właściwymi y różami czterema, oraz korniszony proporcjonalne. 4to Herb JO. Xcia Jmci Kajetana Sołtyka z służącymi do tego ozdobami na niższej ceracie z ceframi C.S. z festonami po bokach zawieszonemi, które na końcu wiązać ma kwiat, lub twarz Geniusza. Wszystko to z drzewa suchego lipowego iako wyżey naydokładniejszą proporcją y piękną rzeźbą ma wykonać Pan Ublaka, y w czasie stawiania Organu w swoich miejscach ustawić”.

Archiwum Krakowskiej Kapituły Metropolitalnej (bez sygnatur i paginacji),teczka *Organy*.

Umowa z Józefem Ublakerem z 28 XI 1786 r.

Kapituła „kazawszy zrobić Organ podług ułożonego pierwszego Abryssu dla tym piękniejszey okazałości umyśliła tenże organ kształtem Snycerskiej roboty przyozdobić, a ponieważ Pan Ublaka był iuż do niej iakiej roboty około tego Organu umówiony, przeto y terazniejszą Robotę zleca mu, a On podeymuie się iey w następujących punktach. 1mo Ma zrobic Geniusza z Psalterzem przy Dawidzie z iedney strony, a z drugiey Gwant Paludamentu zpuszczony [sic]. 2do Pod Gzemsem Herb J.O. Xcia Jmci Biskupa Sołtyka, ze wszystkim podług danego Modelu, od kapelusza zas wiszące sznury z kutasami mają bydz w spadaniu rozrocone. 3tio Dwa Geniusze w proporcji Osob pobocznych na Gzemsach trzymające Insignia każdy swej wyższej Osoby z iedney strony Papierza [sic], z drugiey Biskupa. 4to Pod Oknem

Adornament iak iest w pierwszym Abryssie. 5to Na Balustradzie trzy Gruppa Aniołkow, toiest [sic] po parze nad kazdym Parapetem z Instrumentami Muzycznymi, po rogach zaś po iednym Wazonie. 6to Na Parapecie Szrodkowym Laber wielki w Rożą, na pobocznych zas Festoniki Antyczne. 7mo w Okręgach samey Balustrady Labry wypukłe głęboko rżnięte z Wstęgą przez nie wianą, a od sukułu [sic] y Gzemu rozyczki”.

60. Wiadomości na temat prac rzeźbiarskich brata Grzegorza Kaczyrka i innych zakonników w kościołach klasztorach w Krakowie

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 814/ 236, *Księga dochodów i rozchodów Bractwa Najświętszej Maryi Panny Szkaplerza Świętego przy Krakowie Na Piasku zostającego w roku 1734 sporządzona. 1734.VII.24–1797.*

s. 188: 1763 rok

B. Grzegorzowi zakonnikowi naszemu snycerzowi resztę od roboty relikwiarzów do ołtarza wielkiego w kaplicy brackiej zł.15.

VIII. 20. s. 442: 1746 rok

Bratu Grzegorzowi Snycerzowi od zrobienia dwóch aniołków do ołtarza Ś. Jana w brackiej kaplicy zł. 3 gr. 24.

Pawłowi pomocnikowi zapłaty zł. 1 gr. 6.

VIII. 23. s. 439: 1747 rok

Bratu Grzegorzowi snycerzowi od łamania zł. 3.

Dla Pawła Pomocnika i Wojciecha Dybka przy łamaniu mensy u ołtarza Ś. Szymona Stokcyusza za wódkę gr. 12.

Janowi cieśli od ustanowienia słupów i od postawienia rusztowania.

Za 6-ta abris dla Brata Leona, Grzegorza i Stolarczykowi za dwa garnce miodu zł. 2 gr. 16.

Za 7-ma eiusdem dla tychże.

Za 8-va abris dla Brata Grzegorza i Leona za garniec miodu.

VIII. 24. s. 438: 1747 rok

Dla Pana Stolarza i Stolarczyków.

Bratu Leonowi za różną robotę około żelaza od ołtarza Ś. Szymona Stokcyusza.

Za wódkę dla cieśli przy stawianiu rusztowania i rozbieraniu także dla Stolarczyków podczas stawiania ołtarza.

Za wódkę dla Brata Grzegorza i Pawłowi pomocnikowi.

VIII. 25. s. 437: 1748 i 1749 rok

Panu Michałowi Miskiewiczowi stolarzowi.

Za przywiezienie wapna pod gradusy.

Za wódkę przy ustawianiu gradusów.

Od ustawienia gradusów i wprawienia sztuki marmuru w dolny gradus.

Dybkowi za pomoc i różne prace wkoło ołtarza zł. 3 gr. 16.

Konwentowi podczas roboty Brata Snycerza in vim klasztornej wikt zł. 50.

Za wódkę dla Wojciecha Stolarczyka.

s. 436: 1748 i 1749 rok

Za półtrzecia łokcia płótna na wyklejenie brzegów starego obrazu Ś. Szymona Stokcysusa gr. 20.

Za flaszkę wina dla Pana Michała Snycerza.

Jemuż za dokończenie sztuk rzeźby [których Brat Grzegorz Kaczyrek zakonu naszego dla swojej podróży do Pragi za licencyją przełożonych dokończyć nie mógł] do ołtarza Ś. Szymona Stokcysusa 40 zł.

s. 434: 1750 rok

Za kwartę wina dla Brata Grzegorza Snycerza zł. 1 gr. 8.

s. 416: 1766 rok

Tabernakulum

Od zrobienia tego B. Grzegorzowi 1-mo dało się ad manum 8 zł.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 708 (306), *Computa conventus „Maioris Cracoviensis Arenensis”, 1745, 31 VII–1763. Księga przychodów i rozchodów*.

s. 431

Budowa nowych oficyn w 1753 r.

B. Grzegorzowi Kaczyrkowi in vim abrysu uczynionego na te oficyny, wymiaru y dozoru całej fabryki dało się ex Conventu na kaftan łokci sukna 5. zł. 20.

Item dla tegoż za dwie pary skórek na spodnie y pończochy dało się zł. 12.

Bratu Kajetanowi stolarzowi in vim roboty za dwie pary skórek na spodnie y ponc. 12

Za kapelusz dla B. Kwintyna który całej przyglądał fabryki – 2

B. Leonowi in vim roboty kowalskiej za 2 pary skórek na spodnie y pończochy – 12

Filipowi ślosarczykowi najętemu do robienia zawias, haków, klamer, słosaków, krat, ec. przy wikcie klasztornym zapłaciło się – 11,20

s. 478

Memoria 19. Iż w roku 1742 stanął ołtarz św. Wojciecha stolarską y snycerską robotą robiony, według abrysu B. Grzegorza Kaczyrka snycerza zakonnika naszego, który do tegoż ołtarza wszystką rzeźbę ręką swoją robił. Ten ołtarz letko rachuiąc kosztuie zł. 1288 gr. 24. a to taki modo:

Mateyał na ołtarz ten świętego Wojciecha – 300.

Stolarze excepto victu ex Convento 188 gr. 24.

Na Brata Grzegorza snycerza rachuię się od minimum zł. 800.

Summa wynosi zł. 1288 gr. 24

Notandum, że stolarze robili około tego ołtarza przez niedziel 19. Robiło dwóch Bernardynów B. Jan i B. Salwator, trzeci świecki victu od minimum zł. 300.

Summa wszystkiej expensy czyni zł. 1588 gr. 24.

Memorana 20. Iż w roku 1743 tenże ołtarz św. Wojciecha iest wyzłocony z rzeźbą wszystką y strukturą w marmur odmalowany, który z kredą, kliem et aliis necesariis kosztuie zł. 1665 gr. 12. Na to percepta y expensa tu się odnotuie.

s. 479

[...] B. Grzegorzowi snycerzowi na koszule in vim dorobienia dwóch kwiatów dużych y dwóch aniołków cum insigniis – 10,4

Summa expensa fl. 1755 gro 10.

s. 482

Memorana 33tio. Iż w roku 1748 za staraniem y dołożeniem się O.W.M. Bonawentury Kielkowicza Doktora Prowincyała Prowincyi Małopolskiej i W.X. Lit. wystawione są i wyzłocone ołtarze dwa na filarach, ieden św. Elżbiety, drugi świętej Teresy, które ze wszystkim kosztuią zł. pols. 1460 gr. 23.

s. 483

Expensa tych ołtarzy:

Snycerzowi B. Grzegorzowi pro necesariis in vim laboris

Memorana 34to. Iż w roku 1750 za staraniem y dołożeniem się tegoż O.W.M. Prowincyała wystawione są i wyzłocone ołtarze dwa na filarach ieden S. Jadwigi, drugi S. Reiny, które ze wszystkim kosztuią złotych polskich 1800 gr. 8.

Expensa na też ołtarze:

Sł. P. Michałowi Miskiewiczowi M. Kra: stolarzowi za strukturę ołtarza ś. Reiny z iego drzewa – 198.

Jemuż od zrobienia drugiego ołtarza y mensy ś. Jadwigi, z iego drzewa 198

[...]

Honorarium dla B. Grzegorza Snycerza 140 gr. 8.

s. 484

Memorana 37mo. Iż w tymże roku (1751) mense februi cura B.W.M. ExProwincyała Przeora stanęły na dwóch filarach pod chórem wielkim dwie statuy z strukturami. Jedna Eee Homo. Druga Mater Dolorosa.

Memorana 38vo. Iż anno 1752 mense Marty stanęła struktura Crucifisci et Matris Dolorosa pod nim, w króczgankach, cum ornamentis rzeźby y aniołów.

Expensa

P. Walentemu stolarzowi który robił przy wikcie konwenckim przez niedziel 7 – 26 zł. 18 gr.

B. Grzegorzowi snyc. na kaftan in vim laboris zł. 36

BB. zakonnym Leonowi, Klemensowi, Kornelemu, co robili około tey struktury.

Archiwum oo. karmelitów na Piasku w Krakowie, sygn. AKKr 777/A21, *Akta luźne dotyczące kultu i historii obrazu Matki Boskiej Piaskowej, 1933; oraz kaplicy cudownej Matki Boskiej: wystrój, wota, remonty, naprawy, restauracja, konserwacja obrazu, 1830–1930*.

7. Br. Kaczyrek Grzegorz (lub Kacirek Wojciech, wzgl. Kacizcek) – snycerz zakonnik karmelita, czynny w klasztorze 1746–1766 – snycerz rzeźb figuralnych i ornamentacyjnych ołtarzowych, relikwiarzy drewnianych, kraty rokokowej w ścianie lewej prezbiterium, oraz „abrysy” na ołtarze.

Archiwum oo. bernardynów w Krakowie, sygn. I-a-2, *KRONIKA KLASZTORNA 1453–1898. Jezus, Maria, Franciscus. Archivum cum decore ac honore conventus RR. Ppatrum de Observantia Ordinis Minorum S. P. Francisci, nec non ecclesiae in Stradom ad Sanctum Bernardinum sitorum sacra piorum opera complectens sub cura admodum reverendi ac religiosi in Christo Patris Joannis Capistrani Połaniecki – pro tunc guardiani ac custodis – anno 1745 conscriptum.*

s. 58

Ołtarzyk Beatissima w Chórze stolarską robotą zrobił Brat Piotr Binder stolarz, syncyrska robota zapłacona ex Elemosyna Fabrices temu, co y cymborium zrobił.

Tenże Brat Piotr zrobił do Infermaryi ołtarzyk Beatissima nowy.

Anno Domini 1761

Expensis Fabrices zrobił nowy ołtarz in Ecclesia Custodiali Brat Piotr Binder strukturą stolarską S. Joannis Baptista. Syncyrska robota zapłacona Panu Antoniemu Gegenpauer trzysta złotych. Tenże ołtarz wyłocił z pomocnikami świeckimi Brat Onufry Taborski Malarz Conventus Laiczek expensis Fabrices.

Anno Domini 1764

W zakrystyi B. Piotr Binder Laiczek stolarz expensis Fabrices zrobił dębowy ołtarzyk, szafy y szuflady także wszystkie dębowe z potrzebami slosarskimi.

s. 60

Od syncyrskiej zaś Panu Janowi Wąg czerwonych złotych czterdzieści. Wyzłocony sequenti anno expensis Fabrices pretio czerwonych złotych sto szesnaście, przy wikcie dwóch malarzów świeckich przez sześć miesięcy, y Brat Laiczek, Onufry Taborski pomagał teży roboty.

Bibliografia



- Albrzykowski 1989** – Albrzykowski P., *Kierunki rozwoju krakowskiej snycerki figuralnej w trzeciej ćwierci XVIII w. na przykładzie warsztatu czynnego w kościołach oo. Bernardynów i Bożego Ciała*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza, Kraków 1989.
- Allgemeines Lexikon, t. 28, 1934** – *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 28, Leipzig 1934.
- Allgemeines Lexikon, t. 33, 1939** – *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, red. U. Thieme, F. Becker, t. 33, Leipzig 1939.
- Ammann 1990** – Ammann G., *Stift Stams*, München–Zürich 1990.
- Bąkowski 1903** – Bąkowski K., *Dawne cechy krakowskie*, Kraków 1903.
- Balus, Krasny 2007** – *Wiek XIX wobec baroku. Dwie strony medalu*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3–4 XII 2004*, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 17–35.
- Betlej 1996** – Betlej A., *Nieznany projekt nagrobka Jana Aleksandra Lipskiego*, „Studia Waweliana” 1996, t. 5, s. 191–192.
- Betlej 1998** – Betlej A., *Uwagi na temat twórczości Francesca Capponiego*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1998, s. 193–204.
- Betlej 1999** – Betlej A., „Sprawy pogrzebowe Księcia Pawła Karola Sanguszy”. Przyczynek do badań nad sztuką funeralną w Polsce w 2 połowie XVIII wieku, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. 4, Kraków 1999, s. 61–70.
- Betlej 2003a** – Betlej A., *Paweł Giżycki SJ architekt polski XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Betlej 2003b** – Betlej A., *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003.
- Bieniarzówna, Małecki 1984** – Bieniarzówna J., Małecki J.M., *Dzieje Krakowa*, t. 2: *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984.
- Bieniarzówna 1984** – Bieniarzówna J., *Problemy społeczne i gospodarcze Krakowa w dobie saskiej*, [w:] *Kraków w czasach saskich. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1982 roku*, red. J.M. Małecki, Kraków 1984, s. 22–40.
- Blažiček 1958** – Blažiček O.J., *Sochařství baroku v Čechách. Plastika 17. a 18. věku*, Praha 1958.
- Błachut 1979** – Błachut J.A., *Budownictwo małopolskiej prowincji reformatów w XVII wieku w świetle ustawodawstwa zakonnego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1979, t. 24, z. 2, s. 123–138.
- Błachut 1988** – Błachut J.A., *Plany kościołów i klasztorów reformackich z XVII i XVIII w. w archiwum prowincji franciszkanów-reformatów w Krakowie*, „Studia Franciszkańskie” 1988, nr 3.
- Błażkiewicz 1992** – Błażkiewicz H., *Pilica. Zarys dziejów miejscowości*, Kraków 1992.
- Bochnak 1930–1934** – Bochnak A., *Rzeźby z XVIII wieku w Kielcach, Jędrzejowie i Zielonkach*, „Prace Komisji Historii sztuki” 1930–1934, t. 5.
- Bochnak 1948** – Bochnak A., *Frączkiewicz Antoni*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 7, Kraków 1948, s. 102, s. XLIV–L.
- Bogucka, Samsonowicz 1986** – Bogucka M., Samsonowicz H., *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
- Bogucka 1996** – Bogucka M., *Kraków–Warszawa–Gdańsk: trójkąt stołeczności jako wyraz policentryzmu polskiej urbanizacji*, [w:] *Kraków – Małopolska w Europie śródka*, Kraków 1996.
- Borowiejska-Birkenmajerowa 1985** – Borowiejska-Birkenmajerowa M., *Odbudowa kościołów św. Trójcy i św. Franciszka w Krakowie w drugiej połowie w. XIX – koncepcje i realizacje*, „Krzysztoforzy. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa” 1985, nr 12, s. 24–40.
- Borowiejska-Birkenmajerowa, Demel 1963** – Borowiejska-Birkenmajerowa M., Demel J., *Działalność urbanistyczna i architektoniczna Senatu Wolnego*

- Miasta Krakowa w latach 1815–1846*, Warszawa 1963.
- Brzezina 1997** – Brzezina K., *Dekoracja rzeźbiarska Jana Jerzego Lehniera w kościele Paulinów na Skałce w Krakowie*, „Studia Claromontana” 1997, nr 17, s. 625–633.
- Brzezina 2000** – Brzezina K., *Rodowód artystyczny rzeźbiarzy działających w osiemnastowiecznym Krakowie*, referat na sesji naukowej zorganizowanej w 80. rocznicę urodzin Profesora Lecha Kalinowskiego w Krakowie w październiku 2000 r.
- Brzezina 2004** – Brzezina K., *Rzeźba i mała architektura sakralna Księstw Opawskiego i Karniowskiego w XVIII wieku*, Kraków 2004.
- Brzezina, Organisty 2004** – Brzezina K., *Organisty A., Nurt barokowy w twórczości zapomnianych dwudziestowiecznych artystów – Franza Wagnera i Wojciecha Maciejowskiego*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Kraków 3–4 XII 2004, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 325–343.
- Brzezina 2007 a** – Brzezina K., *Kościół Bożego Ciała w Krakowie w latach 1918–1944 w świetle kroniki klasztornej*, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków 2007.
- Brzezina 2007 b** – Brzezina K., *Na skrzyżowaniu dróg artystycznych, czyli o osiemnastowiecznym wyposażeniu rzeźbiarskim kościołów Opatowa*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Kraków 3–4 XII 2004, red. K. Brzezina, J. Wolańska, Kraków 2007, s. 181–189.
- Brzezina 2009** – Brzezina-Scheuerer K., *Zmiany wystroju barokowych wnętrz kościelnych w latach 1918–1945 (na przykładzie wybranych świątyń krakowskich)*, Ogólnopolska konferencja naukowa „Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, Małopolsce i Rusi Koronnej od XVI do XVIII w.”, Kraków 16–18 września 2009, s. 373–382.
- Buydecki 1752** – Buydecki F., *Vitae Sanctorum et Sanctarum Ordinis Nostrae*, Cracoviae 1752.
- Burda 1996–1997** – Burda E., *Sierakowski Wacław Hieronim*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 311.
- Ciba 2010** – Ciba M., *Klasztor nie do końca poznany. O najnowszych odkryciach w krakowskim klasztorze oo. Dominikanów*, Konferencja naukowa „Kościół i klasztor Świętej Trójcy w Krakowie. Architektura – sztuka – archeologia”, Kraków 20–22 października 2010.
- Chmiel 1932** – Chmiel A., *Domy krakowskie. Ulica Sławkowska*, cz. 2, Kraków 1932.
- Chmiel 1938** – Chmiel A., *Domy krakowskie. Ulica św. Jana*, „Biblioteka Krakowska” 1938, nr 96.
- Chotkowski 1918** – Chotkowski W., *Księcia Prymasa Poniatowskiego spustoszenia kościelne w Krakowie*, Kraków 1918.
- Chrościcki 1974** – Chrościcki J.A., *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
- Chrzanowski, Kornecki 1982** – Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.
- Cynka 1974** – Cynka M., *Późnobarokowa rzeźba ołtarzowa w kościele pobernardyńskim pw. Nawrócenia św. Pawła w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne” 1974, t. 22, z. 6.
- Czapczyńska 1991–1992** – Czapczyńska D., *Dokumentacja naukowo-historyczna kościoła św. Floriana w Krakowie*, t. 1, Kraków 1991–1992 (maszynopis w Archiwum Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Miasta Krakowa).
- Czyżewski 1999** – Czyżewski K.J., *Organy z lat 1785–1788 w Katedrze Krakowskiej*, [w:] *Katedra Krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, Kraków 1999, s. 147–170.
- DaCosta Kaufmann 1995** – DaCosta Kaufmann T., *Cort, Cloister, and City. The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, London 1995.
- Daranowska-Łukaszewska 1992** – Daranowska-Łukaszewska J., *Kto jest autorem nagrobka biskupa Kajetana Sołtyka w Katedrze na Wawelu?*, „Studia Waweliana”, Kraków 1992, s. 85–96.
- Daranowska-Łukaszewska 2005** – Daranowska-Łukaszewska J., *Kościół oo. Bernardynów w Krakowie. Kaplica św. Anny. Dokumentacja konserwatorska powykonawcza*, Kraków, czerwiec 2005.
- Decker 1948** – Decker H., *Meinrad Guggenbichler*, Wien 1948.
- Dějiny českého, t. 2.1, 1989** – *Dejiny českého výtvarného umění. Od počátků renesance do závěru baroka*, t. 2.1, Praha 1989.
- Dettloff A. 2003** – Dettloff A., *Zespół osiemnastowiecznych ołtarzy bocznych w kościele karmelitów na Piasku w Krakowie – próba określenia stanu pierwotnego i kwestia autorstwa*, „Rocznik Krakowski” 2003, t. 69, s. 123–138.
- Dettloff A. 2006** – Dettloff A., *Nieistniejący XVII-wieczny ołtarz główny w kościele dominikanów w Krakowie w świetle źródeł archiwalnych i przekazów ikonograficznych*, „Rocznik Krakowski” 2006, t. 72.
- Dettloff A. 2008** – Dettloff A., *Wystroj rzeźbiarski wnętrza Kaplicy Matki Boskiej Piaskowej w kościele karmelitów w Krakowie. Dokumentacja historyczno-konserwatorska*, Kraków 2008 (maszynopis w Archiwum Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Miasta Krakowa).
- Dettloff A. 2012** – Dettloff A., *Problem rokoka w rzeźbie krakowskiej XVIII wieku*, [w:] *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 47–67.
- Dettloff A. 2013** – Dettloff A., *Osiemnastowieczne wyposażenie rzeźbiarskie kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, [w:] *Mstów. Miasto, klasztor i parafia na przestrzeni wieków. Materiały konferencji naukowej, Mstów 1–2 czerwca 2012 [w druku]*.

- Dettloff P. 1995** – Dettloff P., *Dzieje odbudowy i konserwacji Opactwa Benedyktynów w Tyńcu*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1995, t. 2, s. 143–162.
- Dettloff P. 1997** – Dettloff P., *Barokowa fasada kościoła oo. Cystersów w Mogile*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1997, nr 7, s. 133–140.
- Dettloff P. 1998** – Dettloff P., *Dzieje restauracji i konserwacji kościoła oo. Cystersów w Mogile w XX wieku*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1998, nr 8, s. 63–82.
- Dobrowolski 1978** – Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, wyd. 5, Kraków 1978.
- Dobrzycki 1930–1934** – Dobrzycki J., *Głos w dyskusji*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1930–1934, t. 5, s. XXVII.
- Dobrzycki 1934–1935** – Dobrzycki J., *Głos w dyskusji*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934–1935, t. 6, s. 25–27.
- Donner 1993** – Georg Raphael Donner. 1693–1741, katalog wystawy w Dolnym Belwederze w Wiedniu 2.06–30.09.1993, Wien 1993.
- Dzieje Krakowa 1984** – *Dzieje Krakowa*, t. 2: *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, red. J. Bieniarzówna i J.M. Małecki, Kraków 1984.
- X wieków Poznania 1956** – *X wieków Poznania*, red. gł. K. Malinowski, t. 3: *Sztuki plastyczne*, Poznań–Warszawa 1956.
- Emmerling 1990** – Emmerling E., *Zu Anton Sturms Arbeiten in der Wies*, [w:] *Anton Sturm (1690–1757). Bildhauer und Bürger in Füssen, Katalog zur Ausstellung*, Füs 1990, s. 72–77.
- Encyklopedia katolicka 1989** – *Encyklopedia katolicka*, hasło: *Bożogrobcy*, t. 2, Lublin 1989.
- Encyklopedia Krakowa 2000** – *Encyklopedia Krakowa*, hasło: *Rojowski Wojciech*, Warszawa–Kraków 2000, s. 845–846.
- Ertinger 1907** – Ertinger F.F., *Des Bildhauerges (...) Reisebeschreibung durch Österreich und Deutschland*, hrsg. E. Tietze-Conrad, Wien–Leipzig 1907.
- Falkowska 1988** – Falkowska J.A., *Kartuzja w Gidlach* [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 323–335.
- Ferrari, Papaldo 1999** – Ferrari O., Papaldo S., *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Fischinger 1991** – Fischinger B., *Obraz Saturnina Świeżyńskiego – wnętrze katedry wawelskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu” 1991, t. 5, s. 497–504.
- Follprecht 2001** – Follprecht K., *Właściciele nieruchomości w Krakowie w 1655 roku*, „Biblioteka Krakowska” 2001, nr 142.
- Frycz 1975** – Frycz J., *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975.
- Gajewski, Zbudniewek 1975** – Gajewski J., Zbudniewek J., *Górecy*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1975.
- Gajewski 1976** – Gajewski J., *Kościół i klasztor Kamedułów na Bielanych pod Krakowem w świetle materiałów archiwalnych*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1976, t. 38, nr 4, s. 374–377.
- Gajewski 1978** – Gajewski J., *Prace Jana Eliasza Hoffmanna dla zakonu kamedułów*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, t. 40, nr 3, s. 255–276.
- Gajewski 1985** – Gajewski J., *Mauzoleum jasnogórskie księcia Jabłonowskiego*, „Studia Claromontana” 1985, nr 6, s. 399–411.
- Gajewski 1992** – Gajewski J., *Z Wiednia i Pragi(?), przez Łubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie późnobarokowej między Wisłą a Bugiem*, [w:] *Dzieje Lubelszczyzny*, t. 6, red. t. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 173–246.
- Gajewski 1997** – Gajewski J., *Fesinger czy Fesinger i Antoni Osiński? Z problematyki atrybucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie*, „Rocznik Przemyski” 1997, nr 33, z. 2.
- Gajewski 2002** – Gajewski J., *Cztery figury w kościele św. Barbary w Krakowie*, „Roczniki Humanistyczne” 2002, t. 50, z. 4, s. 425–440.
- Georg Raphael Donner 1993** – Georg Raphael Donner 1693–1741, Österreichische Galerie, Wien 1993.
- Gierowski 1984** – Gierowski J., *Czasy saskie – jeszcze jedno spojrzenie*, [w:] *Kraków w czasach saskich. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1982 roku*, red. J.M. Małecki, Kraków 1984, s. 11–21.
- Gigli 1996** – Gigli L., *San Marcelo al Corso*, Roma 1996.
- Gołębowa 1952** – Gołębowa T., *Snycerstwo krakowskie XVII wieku (późny renesans i wczesny barok)*, maszynopis, Kraków 1952.
- Gołos 1966** – Gołos J., *Zarys budowy organów w Polsce*, Bydgoszcz 1966.
- Gołos 1972** – Gołos J., *Polskie organy i muzyka organowa*, Warszawa 1972.
- Grabowski 1909** – Grabowski A., *Wspomnienia*, wyd. S. Estreicher, 2, „Biblioteka Krakowska”, t. 41, Kraków 1909.
- Hálová-Jahodová 1968** – Hálová-Jahodová C., *Sochařská rodina Schweiglů v Brně*, „Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity” 1968, F 12.
- Hauer 1991** – Hauer W., *Asamkirche Aldersbach*, Passau 1991.
- Heinzl 1999** – Heinzl B., *Johann Meinrad Guggenbichler (1649–1723). Der Bildhauer des Stiftes Mondsee*, Passau 1999.
- Heisig 2004** – Heisig A., *Joseph Matthias Götz (1696–1760). Barockskulptur in Bayern und Österreich*, Regensburg 2004.
- Hołubiczko 1991** – Hołubiczko A., *Życie i twórczość artystyczna brata Antoniego Rottera (1705–1764)*, „Studia Claromontana” 1991, t. 11, s. 273–301.

- Hornung 1965** – Hornung Z., *Wpływy drezdeńskie w rzeźbie polskiej XVIII wieku*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, t. 3, Toruń 1965.
- Horyna 1998** – Horyna M., *Jan Blažej Santini-Aichel*, Praha 1998.
- Hoszowski 1862** – Hoszowski K., *O znakomitych zasługach w kraju rodziny Korycińskich*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego” 1862, t. 29.
- Indra 1988** – Indra B., *Barokni rezbári a sochaři Weissmannové ve Frýdku*, „Časopis Slezského Muzea. Vědy historické” 1988, série B, t. 37, s. 266–275.
- Jackiewicz 1995** – Jackiewicz E., *Naśladownictwa ołtarza głównego bazyliki jasnogórskiej*, „Studia Claromontana” 1995, nr 15.
- Jarosławiecka-Gąsiorowska 1933** – Jarosławiecka-Gąsiorowska M., *Architektura neoklasycyzmu w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1933, t. 24, s. 119–196.
- Jaroszewski, Kowalczyk 1959** – Jaroszewski T.S., Kowalczyk J., *Artyści w Puławach w XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, t. 21, nr 2, s. 213–221.
- Jocher 1990** – Jocher N., *Vom klösterlichen Repräsentationsbedürfnis zur volkshen Bildertheologie: Charakteristik der Sturzfiguren*, [w:] *Anton Sturm (1690–1757). Bildhauer und Bürger in Füssen*, Katalog zur Ausstellung, Füssen 1990, s. 38–71.
- Kaczmarczyk 1958** – Kaczmarczyk D., *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*, Warszawa 1958.
- Kalinowski 1981** – Kalinowski K., *Związki artystyczne Śląska i Polski w XVIII wieku*, [w:] *Sztuka 1. połowy XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1981.
- Kalinowski 1986** – Kalinowski K., *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986.
- Kalinowski 1991** – Kalinowski K., *Związki artystyczne Wielkopolski i Śląska w XVII i XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1991, t. 53, nr 3–4, s. 227–235.
- Kalinowski 1995** – Kalinowski K., *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7.
- Karpowicz 1981** – Karpowicz M., *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1710–1740*, [w:] *Sztuka 1. połowy XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1981, s. 95–113.
- Karpowicz 1985** – Karpowicz M., *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985.
- Karpowicz 1990** – Karpowicz M., *Baldasar Fontana 1661–1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Lugano 1990.
- Karpowicz 1994** – Karpowicz M., *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994.
- Karpowicz 1995** – Karpowicz M., *Ołtarz główny jasnogórskiej bazyliki*, „Studia Claromontana” 1995, nr 15.
- Karpowicz 1999** – Karpowicz M., *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del '700*, Stato del Cantone del Ticino 1999.
- Katalog widoków Krakowa t. 3** – *Katalog widoków Krakowa*, t. 3: W. Komorowski, I. Keder, *Ikonografia kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, red. nauk. J. Banach, Kraków 2005.
- Kęmbłowski 1998** – Kęmbłowski J.S., *Kilka uwag na temat badań tzw. geografii sztuki*, [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998.
- Klein 1913** – Klein F., *Barokowe kościoły Krakowa*, „Rocznik Krakowski” 1913, nr 15.
- Klein 1928** – Klein F., *Restauracja kościoła oo. Bernardynów*, „Czas”, 11 stycznia 1928.
- Kneblewski 1915** – Kneblewski W., *Wielki ołtarz na Jasnzej Górze*, Częstochowa 1915.
- Komorowski 2003** – Komorowski W., *Pałace barokowe i klasycystyczne*, [w:] *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 18 maja 2002 roku*, Kraków 2003, s. 35–74.
- Kolak 1997** – Kolak W., *Archiwum Klasztoru oo. Karmelitów Na Piasku (1398–1945)*, Kraków 1997.
- Koller 1996** – Koller M., *Thomas Schwandthaler*, [w:] *The Dictionary of Art*, XXVIII, London 1996.
- Komorowski 2002 a** – Komorowski W., *Pałace barokowe i klasycystyczne*, [w:] *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 18 maja 2002 roku*, Kraków 2002, s. 36–37.
- Komorowski 2002 b** – Komorowski W., *Pałac na kształt kamienicy i dwór płotem obwiedziony*, czyli o siedzibach szlacheckich w Krakowie w XVIII wieku, [w:] *Dom w mieście średniowiecznym i nowożytnym*, red. B. Gediga, Wrocław 2004, s. 220–248.
- Komorowski, Follprecht 2007** – Komorowski W., Follprecht K., *Rozwój*, [w:] *Kraków. Nowe studia nad rozwojem miasta*, red. J. Wyrozumski, Kraków 2007, s. 191–295.
- Kontkowski 1978** – Kontkowski J.L., *Sanktuarium Maryjne w Starej Wsi. Przewodnik dla zwiedzających*, Poznań 1978.
- Kotrba 1976** – Kotrba V., *Česká barokní gotika. Dílo Jana Santiniho-Aichla*, Praha 1976.
- Kowalczyk 1961** – Kowalczyk J., *Sebastian Zeisel w Puławach i jego lubelskie dzieła*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, t. 23, nr 2, s. 300–303.
- Kowalczyk 1970** – Kowalczyk J., *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1970, t. 6.
- Kracik 1984** – Kracik J., *Konsekracje kościołów i ołtarzy w diecezji krakowskiej w XVII–XVIII wieku*, „Nasza Przyszłość” 1984, t. 61, s. 111–147.
- Kracik 1984** – Kracik J., *Kraków kościelny*, [w:] *Kraków w czasach saskich. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1982 roku*, red. J.M. Małecki, Kraków 1984, s. 59–74.
- Kraków 1965** – *Kraków, jego dzieje i sztuka*, red. J. Dąbrowski, Warszawa 1965.
- Krasny 2000** – Krasny P., *Relikwiarz św. Józefa Kuncewicza w katedrze płockiej. Przyczynek do badań nad srebrnymi trumnami relikwiarzowymi w Rze-*

- czypospolitej w XVII wieku, [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 4, red. J. Libyko, Lublin 2000, s. 121–140.
- Kretschmerowa 1957** – Kretschmerowa M., *Portale domów krakowskich XVII i XVIII wieku*, Kraków 1957.
- Krynicky 1997** – Krynicky E., *Bractwo Aniołów Stróżów na Skalce*, „Studia Claromontana” 1997, nr 17.
- Kula 2002** – Kula E., *Wieś i parafia Sancygniów. Zarys dziejów*, Tuchów 2002.
- Kurkowska 1955** – Kurkowska A., *Archiwalia warszawsko-częstochowskie do historii sztuki na Śląsku i w ziemi kieleckiej XVIII wieku*, „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1955, t. 10.
- Kurkowska 1959** – Kurkowska A., *Barokowa rzeźba figuralna w bazylice jasnogórskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, nr 21, s. 128–129.
- Kuś 1978** – Kuś J., *Pałac Pod Baranami*, „Rocznik Krakowski” 1978, t. 49, s. 95–115.
- Kwiatkowski 1983** – Kwiatkowski M., *Stanisław August król – architekt*, Warszawa 1983.
- KZSP 1951, t. 1, z. 1** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 1: *Powiat bialski*, opr. J. Szablowski, Warszawa 1951.
- KZSP 1952, t. 1, z. 4** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 4: *Powiat chrzanowski*, Warszawa 1952.
- KZSP 1953, t. 1, z. 8** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 8: *Powiat miechowski*, red. J. Szablowski, Warszawa 1953.
- KZSP 1953, t. 1, z. 12** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, z. 12: *Powiat olkuski*, opr. K. Kutrzebińska, Warszawa 1953.
- KZSP 1954, t. 2** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1954.
- KZSP 1957, t. 3, z. 3** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 3: *Powiat jędrzejowski*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, Warszawa 1957.
- KZSP 1957, t. 3, z. 4** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 3: *Powiat kielecki*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, Warszawa 1957.
- KZSP 1961, t. 3, z. 9** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 9: *Powiat pińczowski*, red. J. Z. Łoziński i B. Wolff, Warszawa 1961.
- KZSP 1962, t. 3, z. 11** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 3: *Województwo kieleckie*, z. 11: *Powiat sandomierski*, opr. J. Z. Łoziński i P. Przypkowski, Warszawa 1962.
- KZSP 1965, t. 4, cz. 1** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 1: *Wawel*, red. J. Szablowski, Warszawa 1965.
- KZSP 1971, t. 4, cz. 2** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 2: *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1, red. A. Bochnak i J. Samek, Warszawa 1971.
- KZSP 1978, t. 4, cz. 3** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieście*, 2, red. A. Bochnak i J. Samek, Warszawa 1978.
- KZSP 1987, t. 4, cz. 4** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztor* 1, red. J. Rejdach-Samkowska i J. Samek, Warszawa 1987.
- KZSP 1994, t. 4, cz. 5** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 5: *Kazimierz i Stradom. Kościół i klasztor* 2, red. J. Rejdach-Samkowska i J. Samek, Warszawa 1994.
- KZSP 1995, t. 4, cz. 7** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 7: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie. Kościół i klasztor*, red. J. Daranowska-Lukaszewska i R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995.
- KZSP 2000, t. 4, cz. 8** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Kraków*, cz. 8: *Kleparz. Kościół i klasztor*, red. J. Rejdach-Samkowska i J. Samek, Warszawa 2000.
- KZSP 2005, t. 4, cz. 10** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 10: *Śródmieście. Mury obronne i Planty, Rynek Główny*, red. M. Myśliński, Warszawa 2005.
- KZSP, t. 4, cz. 11** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 11: *Ulice: Floriańska, św. Jana, Sławkowska*, red. P. Dettloff (ul. Sławkowska) i M. Myśliński (ul. Floriańska i św. Jana), maszynopis w Instytucie Sztuki PAN.
- KZSP 1995, t. 6, cz. 1** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 6: *Miasto Częstochowa*, cz. 1: *Stare i Nowe Miasto, Częstochówka i przedmieścia*, red. Z. Rożnow i E. Smulikowska, Warszawa 1995.
- KZSP 1974, t. 13, z. 2** – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 13: *Województwo rzeszowskie*, z. 2: *Powiat brzozowski*, opr. M. Kornecki i J. Samek, Warszawa 1974.
- Laskiewicz 1765** – Laskiewicz J.K., *Chwała B. Wincen- tego Kadłubka*, Kraków 1765.
- Laskiewicz 1771** – Laskiewicz J.K., *Kazanie podczas uroczystego przeniesienia Ukrzyżowanego Pana Jezusa Chrystusa wielu łaskami słynącego z krucyganku do nowego kościoła miechowskiego Kanoników Zakonnych Grobu Chrystusowego w poniedziałek świąteczny przez Xiędza M. Jana Kantego Laskiewicza, S. Teologii Doktora, Konwentu Miechowskiego Kustosza, Prowincjała Małopolskiego, Pisarza Apostolskiego, w roku Pańskim 1771, dnia 20. Maja miane*, Kraków 1771.
- Laskowska 1957** – Laskowska I.M., *Rzeźba figuralna ołtarzy rokokowych w kościele oo. Dominikanów w Lublinie*, „Roczniki Humanistyczne” 1957, t. 6, z. 4.
- Laskowska 1959** – Laskowska I.M., *Domniemany mistrz ołtarzy różańcowych w kościele oo. Dominikanów w Lublinie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, t. 21, nr 2, s. 236–237.
- Lepiarczyk 1961** – Lepiarczyk J., *Wiadomości źródłowe do dziejów budowy i urządzenia barokowego kościoła na Skalce w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1961, t. 35.

- Lepiarczyk 1965** – Lepiarczyk J., *Architekt Franciszek Placidi. Około 1710–1782*, „Rocznik Krakowski” 1965, t. 37.
- Lepiarczyk 1968** – Lepiarczyk J., *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777–1824)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 1968, z. 7, s. 5–39.
- Lepiarczyk 1971** – Lepiarczyk J., *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki” 1971, z. 9, s. 199–224.
- Lepiarczyk, Przybyszewski 1991** – Lepiarczyk J., Przybyszewski B., *Katedra na Wawelu w wieku XVIII. Zmiany jej wyglądu architektonicznego i urządzenia wnętrza na podstawie badań historyczno-archiwalnych*, [w:] *Sztuka baroku. Materiały sesji naukowej ku czci śp. Profesorów Adama Bochnaka i Józefa Lepiarczyka zorganizowanej przez krakowski oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki i Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków, 8–9 czerwca 1990 roku*, Kraków 1991.
- Lexikon der Kunst 1978, t. 7** – *Lexikon der Kunst, Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, t. 5, Leipzig 1978.
- Lünenschloss 1933** – Lünenschloss H., *Ehrgott Bernhard Bendl, ein Augsburger Bildhauer des Spätbarock*, „Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst” 1933, Neue Folge 10.
- Lutsch 1891** – Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Breslau 1891.
- Łatak 2002** – Łatak K., *Kongregacja krakowska kanoników laterańskich na przestrzeni dziejów*, Kraków 2002.
- Ławniczak 2002** – Ławniczak A., *Życie i twórczość Wenzla Böhma na terenie Wielkopolski*, „Dzieła i Interpretacje” 2002, t. 7.
- Łuszczkiewicz 1867** – Łuszczkiewicz W., *Część artystyczna monografii Mogiły*, [w:] *Monografia opactwa cystersów we wsi Mogiła pod Krakowem*, Kraków 1867.
- Łuszczkiewicz 1896** – Łuszczkiewicz W., *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa drugiej połowy naszego wieku w Krakowie*, Kraków 1896.
- Makarewicz 1981** – Makarewicz S., *Artyści i rzemieślnicy sandomierskiej kolegiaty*, „Studia Sandomierskie” 1981, t. 2.
- Malíková 1993** – Malíková M., *Juraj Rafael Donner A Bratislava*, Bratislava 1993.
- Małecki 2003** – Małecki J.M., *Elity majątkowe w dawnym Krakowie*, [w:] *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej odbytej 18 maja 2002 roku*, Kraków 2003, s. 7–21.
- Małkiewicz 2000** – Małkiewicz A., *Barokowa architektura sakralna w Krakowie* [w:] A. Małkiewicz, *Teoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000, s. 149–185.
- Małkiewicz 2003** – Małkiewicz A., *Rzym a barokowa architektura Krakowa*, „Rocznik Krakowski” 2003, t. 69, s. 47–75.
- Mańkowski 1934** – Mańkowski T., *Marmury dębnickie za Stanisława Augusta*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1934, t. 6.
- Marcin Zaleski 1984** – *Marcin Zaleski (1796–1877). Wystawa monograficzna (katalog wystawy)* Warszawa, grudzień 1983–marzec 1984, oprac. Z.A. Nowak, Warszawa 1984.
- Mączyński 2003** – Mączyński R., *Nowożytnie konfesje polskie. Artystyczne formy gloryfikacji grobów świętych i błogostawionych w dawnej Rzeczypospolitej*, Toruń 2003.
- Morelowski 1930-1934** – Morelowski M., *O trzech wiążących się grupach malarzy, rzeźbiarzy, snycerzy i innych artystów Polaków, szkoły krakowskiej XVIII i początku XIX wieku i ich związkach z zagranicą*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1930–1934, t. 5, s. 19–29.
- Mrowiński 1895** – Mrowiński W., *Cudowny obraz Matki Boskiej Starowiejskiej w Ziemi Sanockiej*, Kraków 1895.
- Muczkowski 1901** – Muczkowski J., *Kościół św. Franciszka*, „Biblioteka Krakowska” 1901, nr 19.
- Muczkowski 1926** – Muczkowski J., *Kościół św. Trójcy w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1926, t. 20.
- Natoński 1965** – Natoński B., *Heel Dawid*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 9, Kraków 1965, s. 335.
- Navarra 1912** – Navarra F.P., *Monografia kościołów diecezji kieleckiej*, t. 2, Warszawa 1912.
- Niwiński 1938** – Niwiński M., *Stanowy podział własności nieruchomości w Krakowie XVI i XVII stulecia*, [w:] *Studia historyczne ku czci Stanisława Kutrzeby*, t. 2, Kraków 1938.
- Nová encyklopedie 1995, t. 2** – *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, t. 2, Praha 1995.
- Nowacki 1959** – Nowacki J., *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1, Poznań 1959.
- Nowak 1993** – Nowak R., *Urbański Jan Jerzy*, [w:] *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem. Katalog wystawy*, red. K. Kalinowski, Poznań 1993.
- Oberwalder 1974** – Oberwalder W., *Die Schwanthaler der Barockzeit*, Reichersberg am Inn 1974.
- Olszowski 1993** – Olszowski L., *Księgozbiór architektoniczny ks. Sebastiana Sierakowskiego, architekta amatora i teoretyka architektury*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza w Instytucie Historii sztuki UJ, Kraków 1993.
- Opalińska 2005** – Opalińska S., *Józef Brodowski 1781–1853. Malarz i rysownik starego Krakowa*, Kraków 2005.
- Ostrowska-Kęłbowska 1988** – Ostrowska-Kęłbowska Z., *Sztuka okresu oświecenia w Poznaniu*, [w:] *Dzieje Poznania*, red. J. Topolski, t. 1: *Dzieje Poznania do roku 1793*, Warszawa–Poznań 1988.

- Ostrowski 1988** – Ostrowski J.K., *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, t. 50, nr 4, s. 319–334.
- Ostrowski 1994** – Ostrowski J.K., *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby łwowskiej w. XVIII*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*. Kraków, marzec 1994, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 79–104.
- Ostrowski 1996** – Ostrowski J.K., *Jan Jerzy Pinsel – zamest biografii*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*, Kraków, maj 1995, t. 3, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 361–369.
- Oziewicz 1986** – Oziewicz J., *Augustyn Schöps – monografia*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. Konstantego Kalinowskiego, Poznań 1986.
- Pagaczewski 1899** – Pagaczewski J., *Kościół ś. Mikołaja i ś. Tomasza*, Kraków 1899.
- Pagaczewski 1909** – Pagaczewski J., *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 1909, t. 11, s. 1–50.
- Pagaczewski 1938** – Pagaczewski J., *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, „Rocznik Krakowski” 1938, t. 30, s. 3–48.
- Palarczykowa 1995** – Palarczykowa A., *Artur Potocki i jego pałac „Pod Baranami” w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1995, nr 134.
- Pasiecznik 1978** – Pasiecznik J., *Kościół i klasztor Reformatów w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1978, nr 119.
- Pasteczka 2005** – Pasteczka T., *Jerzy Hankis – snycerz krakowski*, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dra hab. Jana K. Ostrowskiego w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Kraków 2005.
- Paszenda 1972** – Paszenda J., *Heel Dawid*, [w:] *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972, s. 123.
- Paszenda 1979** – Paszenda J., *Heel Dawid*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, Wrocław 1979.
- Paszenda 1985** – Paszenda J., *Kościół św. Barbary w Krakowie z domem zakonny księży jezuitów. Historia i architektura*, Kraków 1985.
- Paździor 1990** – Paździor M., *Neogotyckie przemiany kościoła Dominikanów w Krakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1990, nr 35, z. 1–2.
- Pencakowski 1999** – Pencakowski P., *Dokumentacja prac konserwatorskich wnętrza kościoła bożogrobców w Miechowie*, Kraków 1999 (maszynopis w archiwum AC Konserwacja Zabytków).
- Pencakowski 2009** – Pencakowski P., *Recepcja dzieł dawnej sztuki i pamiątek przeszłości w diecezji krakowskiej w epoce kontrreformacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 2009, t. 18.
- Pękalski 1867** – Pękalski P., *O początku, rozkrzewieniu i upadku zakonu xx. Kanoników Stróżów św. Grobu Jerozolimskiego*, Kraków 1867.
- Pęckowski 1967** – Pęckowski Z., *Miechów. Studia z dziejów miasta i ziemi miechowskiej do roku 1914*, Kraków 1967.
- Pieniążek-Samek 2000** – Pieniążek-Samek M., *Przemiany kolegiaty (obecnie katedry) kieleckiej w epoce baroku w świetle inwentarzy. Część II: wiek XVIII*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach” 2000, t. 20.
- Pieradzka 1931** – Pieradzka K., *Garbary. Przedmieście Krakowa*, „Biblioteka Krakowska” 1931, nr 71.
- Piotrowski 1983** – Piotrowski A.T., *Cudowna kaplica Matki Boskiej na Piasku. Dzieje, problematyka artystyczna i ideowa*, [w:] J. Bieniarzówna, A.T. Piotrowski, *Sanktuarium Maryjne w kościele oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie. Dzieje kultu i kaplicy*, Kraków 1983.
- Poplatek 1948** – Poplatek J., *Ks. Sebastian Alojzy Siemrakowski 1743–1824*, „Nasza Przyszłość” 1948, t. 4, s. 179–208.
- Poplatek, Paszenda 1972** – Poplatek J., Paszenda J., *Słownik jezuitów artystów*, Kraków 1972.
- Prószyńska 1975a** – Prószyńska Z., *Dobkowski Michał*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 2, Kraków 1975, s. 65.
- Prószyńska 1975b** – Prószyńska Z., *Fontana Baltazar*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.)*. Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. 2, Kraków 1975, s. 232–234.
- Prus 1975** – Prus J., *Muzyka na Wawelu*, Kraków 1975.
- Pruszc 1745** – Pruszc P.H., *Kleynoty stołecznego miasta Krakowa*, Kraków 1745.
- Przebindowska-Ledworuch 2001a** – Przebindowska-Ledworuch A., *Rejestr panów mistrzów rzemiosła stolarskiego – komunikat*, „Rocznik Krakowski” 2001, t. 67, s. 143–144.
- Przebindowska-Ledworuch 2001b** – Przebindowska-Ledworuch A., *Antoni Frączkiewicz mistrzem cechu stolarskiego. O wzajemnych relacjach między snycerzami i stolarzami krakowskimi w XVII i XVIII wieku – komunikat*, „Rocznik Krakowski” 2001, t. 67, s. 145–147.
- Przedborski 1764** – Przedborski P. J., *Niebo na ziemi w koronie*, Łowicz 1764.
- Przybyszewski 1993** – Przybyszewski B., *Fabrica ecclesiae cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, „Źródła do Dziejów Wawelu” 1993, nr 14.
- Przybyszewski 1948** – Przybyszewski B., *Wiadomości do historii budowy pomników królów Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego w katedrze na Wawelu, zaczerpnięte z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1948, t. 9, s. 247–250.

- Przyboś 1984** – Przyboś K., *Szlachta a miasto Kraków*, [w:] *Kraków w czasach saskich. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w 1982 roku*, red. J.M. Małecki, Kraków 1984, s. 75–90.
- Przybylski 1973** – Przybylski T., *Z dziejów krakowskiej muzyki w czasach oświecenia i w początkach XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 1973, t. 44, s. 113–130.
- Przyrkowski 1946** – Przyrkowski T., *Pierwsze wyniki inwentaryzacji zabytków w powiatach kieleckim i jędrzejowskim*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1946, t. 8, nr 1–2, s. 60–65.
- Przyrkowski 1971** – Przyrkowski P.M., *Barokowa przebudowa kościoła cysterskiego w Jędrzejowie*, praca magisterska napisana na Uniwersytecie Warszawskim pod kierunkiem prof. Władysława Tomkiewicza, Warszawa 1971.
- Puhringer-Zwanowetz 1966** – Puhringer-Zwanowetz L., *Mathias Steinl*, Wien–München 1966.
- Radliński 1730** – Radliński J., *Grób Wielkopiątkowy królowi boleści Chrystusowi Panu (...) wystawiony*, Lublin 1730.
- Radliński 1730** – Radliński J., *Synopsis nonnullarum privilegiorum, decretorum, indulgentiarum, et aliquarum prerogativarum Ordinis Canoniorum et Canonissarum regularium, Custodum SS Hierosolymitani Sepulchri Christi Domini (...)*, Cracoviae 1754.
- Radliński 1730** – Radliński J., *Sacrosanctum Domini nostri Jesu Christi sepulchrum, de Psalterio et Canticis canticorum gloriosum seu figurae eiusdem sacrosanti Sepulchri de libris praedictis collectae et sermone ligato (...)*, Cracoviae 1761.
- Rederowa 1985** – Rederowa D., *Studia nad wewnętrznymi dziejami Krakowa porozbiorowego (1796–1809)*, „Rocznik Krakowski” 1958, t. 34, z. 2.
- Reichersberg A. Inn 1974** – *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1858. Vom Barock zum Klassizismus* (katalog wystawy w klasztorze augustianów w Reichersberg am Inn), Reichersberg am Inn 1974.
- Rewski 1949** – Rewski Z., *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949, t. 11, nr 3–4, s. 312–324.
- Riedmiller 1990** – Riedmiller T., *Der Ehrengacht und Kunstreiche Burger und Bildhauer alhier*, [w:] *Anton Sturm (1690–1757). Bildhauer und Bürger in Füssen*, Katalog zur Ausstellung, Füssen 1990, s. 8–37.
- Rogalski 1863** – Rogalski J., *Kościół na Piasku*, Kraków 1863.
- Rohrschneider 1994** – Rohrschneider Ch., *Beranek Wacław*, [w:] *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler von aller Zeiten und Völker*, t. 9, München–Leipzig 1994, s. 216.
- Rożek 1974 a** – Rożek M., *Nie istniejący kościół św. Szczepana w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1974, t. 36, s. 215–225.
- Rożek 1974 b** – Rożek M., *Architektura i urządzenie wnętrza pałacu biskupiego w Krakowie (XIV–XIX w.)*, „Rocznik Krakowski” 1974, t. 45.
- Rożek 1976** – Rożek M., *Uroczystości w barokowym Krakowie*, Kraków 1976.
- Rożek 1983** – Rożek M., *Nieistniejące kościoły Krakowa*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej” 1983, t. 33, s. 95–120.
- Rożek 1990** – Rożek M., *Kościół oo. Karmelitów na Piasku w Krakowie. Przewodnik dla zwiedzających*, Kraków 1990.
- Rożek 1993** – Rożek M., *Przewodnik po zabytkach i kulturze Krakowa*, Warszawa–Kraków 1993.
- Rożek, Gondkova 2003** – Rożek M., Gondkova B., *Leksykon kościołów Krakowa*, Kraków 2003.
- Róg 1997** – Róg R., *Karmelici. Duch. Historia. Kultura*, Kraków 1997.
- Sachetnik 1988** – Sachetnik A., *Ottarz z krucyfiksem królowej Jadwigi w katedrze wawelskiej*, „Analecta Cracoviensia” 1988, t. 20.
- Sachs 1998** – Sachs R., *Sztuka Śląska od XVI do XVIII wieku. Uwagi krytyczne*, [w:] *Sztuka pograniczy Rzeczypospolitej w okresie nowożytnym od XVI do XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1997, Warszawa 1998, s. 77–94.
- Salomonowicz 1982** – Salomonowicz S., *Toruń w czasach baroku i oświecenia*, Toruń 1982.
- Samek 1961** – Samek J., *Wyniki objazdu inwentaryzacyjnego zabytków powiatu brzozowskiego w województwie rzeszowskim, architektura murowana, wyposażenie wnętrz (referat na zebraniu oddziału krakowskiego, cz. 1)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 23.
- Samek 1970** – Samek J., *Ambony naves et naviculae w Polsce*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1. połowy XVIII wieku*, Warszawa 1970.
- Samek 1979** – Samek J., *Hankis Jerzy*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, Warszawa 1979, s. 23–24.
- Samek 1982** – Samek J., *Krakowskie modele architektoniczne (do zagadnienia warsztatu artysty w sztuce polskiej czasów nowożytnych)*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 1982, t. 16.
- Samek 1984** – Samek J., *Polskie rzemiosło artystyczne. Czasy nowożytne*, Warszawa 1984.
- Samek 1988** – Samek J., *Rojowski Wojciech*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 31, Kraków 1988, z. 128.
- Samek 1989** – Samek J., *Hankis Jerzy – snycerz krakowski*, „Kraków. Magazyn Kulturalny” 1989, nr 4 (24), s. 19.
- Samek 1992** – Samek J., *Problem oddziaływania stolarstwa i snycerstwa krakowskiego w XVII i XVIII wieku*, „Rocznik Krakowski” 1992, t. 58, s. 55–69.
- Schädler 1968** – Schädler A., *Augsburger Bildhauer 1620–1720*, [w:] *Augsburger Barock*, Augsburg 1968.
- Schemper-Sparholz 1992** – Schemper-Sparholz J., *Barockbildhauer im Dienste der Klöster in Österreich*

- zwischen Kūstlethum und Handwerkstand, „Studien zur Werkstattpraxis“ 1992.
- Schemper-Sparholz 1993** – Schemper-Sparholz J., *Der Bildhauer Jakob Christoph Schletterer als Lehrer an der Wiener Akademie*, [w:] *Barock regional-international*, red. G. Pochat, B. Wagner, Graz 1993.
- Schindler 1985** – Schindler H., *Bayerische Bildhauer. Manierismus, Barock, Rokoko im Altbayerischen Unterland*, München 1985.
- Schütz 1988/1989** – Schütz I., *Leben und Werk Johann Joseph Reslers (1702–1772) – Ein Beitrag zur Geschichte der Barockplastik in Österreich*, „Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich“ 1988/1989.
- Sedlmayr 1956** – Sedlmayr H., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien–München 1956.
- Sito 1993** – Sito J., *Rzeźbić w Polsce*, „Spotkania z Zabytkami” 1993, nr 11.
- Sito 1994** – Sito J., *Warsztat rzeźbiarski Tomasza Huttera. Zagadnienie rozwoju i promieniowania*, [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich. Materiały sesji naukowej*. Kraków, marzec 1994, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 105–132.
- Sito 1995** – Sito J., *Działalność rzeźbiarza Tomasza Huttera w Ziemi Przemyskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1995, t. 57, nr 3–4, s. 323–338.
- Sito 1999** – Sito J., *Plastik und Ausstattung im Spätbarockraumkonzeption. Bemerkungen zu einer Gruppe der barocken Perspektivaltäre in polnischen Ordenskirchen*, [w:] *Studien zur barocken Gartenskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1999.
- Sito 2001** – Sito J., *Thomas Hutter (1696–1745) rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001.
- Sito 2003** – Sito J., *Polska recepcja projektów ołtarzy Matthiаса Steinla i Johanna Bernharda Fischera von Erlach*, [w:] *Wędrówki: Artysta – Dzieło – Wzorzec – Fundator*, Konferencja Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki (streszczenia referatów), 25–28 września 2003, Warszawa 2003, s. 46–47.
- Skořepová 1957** – Skořepová Z., *O sochařském díle rodiny Platzerů. Příspěvek k dějinám středoevropského sochařství*, Praha 1957.
- Skowron 1990** – Skowron R., *Kalendarium dziejów Wawelu do roku 1905*, Kraków 1990.
- Skrabski 2008** – Skrabski J., *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franciszkiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 2008, t. 74, s. 87–114.
- Skrzydłewska 1999** – Skrzydłewska B., *Architektura i sztuka kościoła pod wezwaniem Grobu Świętego*, [w:] *Bożogrobcy w Polsce*, Miechów–Warszawa 1999.
- Skrzyniarz 1999** – Skrzyniarz R., *Źródła archiwalne w Polsce do dziejów zakonu Bożogrobców*, [w:] *Bożogrobcy w Polsce*, Miechów–Warszawa 1999.
- Skrzyszowska-Adamska 1987** – Skrzyszowska-Adamska M., *Przemiany artystyczne kościoła PP Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie w wiekach XVII i XVIII*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza, Kraków 1987.
- Słownik artystów 1971, t. 1** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Słownik artystów 1975, t. 2** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Słownik artystów 1979, t. 3** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.
- Słownik artystów 1986, t. 4** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986.
- Słownik artystów 1993, t. 5** – *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1993.
- Słownik geograficzny 1885, t. 6** – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 6, Warszawa 1885.
- Smoleński 1917** – Smoleński W., *Mieszczaństwo warszawskie w końcu wieku XVIII*, Warszawa 1917.
- Smulikowska 1989** – Smulikowska E., *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Warszawa 1989.
- Sobala 2009** – Sobala M., *Rezydencja biskupów krakowskich na Prądniku*, „Rocznik Krakowski” 2009, t. 65, s. 43–69.
- Splendor i fantazja 2012** – *Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. P. Migasiewicz, Warszawa 2012.
- Stanek 2002** – Stanek [Dettloff] A., *Prace rzeźbiarskie Wojciecha Rojowskiego dla kościoła paulinów na Skalce w Krakowie*, „Studia Claromontana” 2002, t. 20.
- Starachowicz 1970** – Starachowicz M., *Kościół i klasztor popauliński w Starej Wsi pod Brzozowem w województwie rzeszowskim*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii sztuki UJ pod kierunkiem prof. Adama Bochnaka, Kraków 1970.
- Stehlík 1981** – Stehlík M., *Italien und Barockbildhauerei in Mähren*, [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, red. K. Kalinowski, Poznań 1981.
- Stehlík 1985** – Stehlík M., *Klassisierende Strömungen in der Bilderei des 18. Jahrhunderts in Mähren*, [w:] *Studien zur Europäischen Barock- und Rokoskulptur*, red. K. Kalinowski, Poznań 1985.
- Stehlík 1988–1989** – Stehlík M., *Fritschův epilog (Ještě k dubskému oltáři)*, „Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university” 1988–1989, Rada uměnovědná (F5), s. 32–33.

- Stehlík 1996** – Stehlík M., *Sochařství*, [w:] I. Krsek, Z. Kudělka, M. Stehlík, J. Válka, *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Praha 1996, s. 77–111, 330–445.
- Stehlík 1998** – Stehlík M., *Slohová podstata sochařského díla Ondřeje Zahnera*, „Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské university” 1998, Rada uměnovědná (F5), s. 42.
- Stępień 1994** – Stępień U., *Przewodnik po Muzeum Diecezjalnym w Sandomierzu*, Sandomierz 1994.
- Stępień 1996** – Stępień U., *Fotografia z albumu Marcina Kasiewicza*, „Zeszyty Sandomierskie” 1996, nr 5.
- Stolot 1968** – Stolot F., *Nieznany model ołtarza do kościoła św. Anny w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1968, t. 30, nr 2, s. 222–226.
- Stolot 1973** – Stolot F., *Nie wykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII wieku*, „Rocznik Krakowski” 1973, t. 44, s. 63–96.
- Studien zur Werkstattpraxis 1992** – *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, red. K. Kalinowski, Poznań 1992.
- Sudacka 1973** – Sudacka A., *Kraków Rynek Gł. 20. Pałac Potockich (dawniej Jabłonowskich)*, dokumentacja historyczna opracowana na zlecenie Miejskiego Biura Projektów w Krakowie, Kraków 1973.
- Sudacka 1994** – Sudacka A., *Zabytkowe organy w kościele Mariackim*, „Rocznik Krakowski” 1994, t. 60.
- Sudacka 2001** – Sudacka A., *Kościół św. Marka w Krakowie. Wyposażenie – przemiany historyczne*, [w:] *Studia z dziejów kościoła św. Marka w Krakowie*, red. Z. Kliś, Kraków 2001, s. 189–201.
- Sulewska 2004** – Sulewska R., *Ołtarz w Przeworsku – przykład oddziaływania sztuki Baltazara Fontany*, [w:] *Artyści włoscy w Polsce. XV–XVIII wiek*, red. J. Pomorska, Warszawa 2004, s. 431–444.
- Szota 1989** – Szota B., *Ołtarz główny i stalle w kościele pw. Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny w Krakowie na tle działalności Jerzego Hankisa*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. Adama Małkiewicza, Kraków 1989.
- Sztuka baroku w Wielkopolsce 1958** – Kręglewska-Foksovicz E., Linette E., Powidzki J., Sławska A., *Sztuka baroku w Wielkopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958, t. 20, nr 1, s. 49–101.
- Szymkiewicz 1898** – Szymkiewicz K., *Miejsce wiecznego spoczynku błogosławionego Wincentego Kadłubka z okazji dwóchsetnej rocznicy drukowania akt beatyfikacyjnych*, Warszawa 1898.
- Świętochowski 1964** – Świętochowski R., *Tradycje muzyczne zakonów kaznodziejskich w Polsce*, „Muzyka” 1964, t. 9, nr 1–2, s. 49.
- Świętochowski 1980** – Świętochowski R., *Dwaj rzeźbiarze dominikańscy*, „Rocznik Krakowski” 1980, t. 50.
- Tatarkiewicz 1952** – Tatarkiewicz W., *Czarny marmur w Krakowie*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1952, nr 10.
- Tatarkiewicz 1968** – Tatarkiewicz W., *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura. Rzeźba*, Warszawa 1968.
- Teatr i mistyka 1993** – *Teatr i mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, pod red. K. Kalinowskiego, Poznań 1993.
- Thorwaldsen w Polsce 1994** – *Thorwaldsen w Polsce. Katalog wystawy, 17 października–22 stycznia 1995, Zamek Królewski w Warszawie, Biblioteka Stanisławska*, Warszawa 1994.
- Tomkowicz 1906** – Tomkowicz S., *Powiat krakowski, „Teki Głona Konserwatorów Galicyi Zachodniej”* 1906, t. 2.
- Tomkowicz 1922** – Tomkowicz S., *O artystach pracujących w Polsce lub dla Polski*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 1922, t. 2.
- Tomkowicz 1926** – Tomkowicz S., *Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów. Ich nazwy i zmiany postaci*, „Biblioteka Krakowska” 1926, s. 63–64.
- Triumph der Phantasie 1998** – *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinaro*, (Katalog der Wechseiausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere, Oberes Belvedere in Wien, 27. Mai–16. August 1998), Wien 1998.
- Ulm 1974** – Ulm B., *Die Familie Schwanthaler*, Reichersberg am Inn 1974.
- Umělecké památky 1998** – *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady* (Praha 1), red. R. Bat'ková, Praha 1998.
- Umělecké památky 1999** – *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, red. P. Vlček, Praha 1999.
- Volk H. 1989** – Volk H., *Joseph Deutschmann 1717–1787. Der letzte Klosterbildhauer von St. Nikola vor Passau*, München 1989.
- Volk 1981** – Volk P., *Rokokoplastik in Altbayern, Bayerisch-Schwaben und im Allgäu*, München 1981.
- Volk 1984** – Volk P., *Johann Baptist Straub 1704–1784*, München 1984.
- Wardzyński 2009** – Wardzyński M., *Prace rzeźbiarsko-kamieniarskie Wacława Beranka dla konwentów Paulinów prowincji polskiej. Jasna Góra–Pińczów–Beszowa–Skalka*, [w:] *Veritati serviens. Księga Pamiątkowa poświęcona Ojcu Profesorowi Janowi Zbudniewkowi ZP*, red. J. Dzięgielewski, T. Krawczak, K. Łatak, W.J. Wysocki, Warszawa 2009, s. 493–527.
- Wardzyński 2010** – Wardzyński M., *Hankis, Tischler-, Schnitzer- und Bildhauer-Familie*, [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 69, Berlin–New York 2010, s. 114–116.
- Wardzyński 2011** – Wardzyński M., *Nowe uwagi na temat twórczości rzeźbiarskiej Franza Josepha Mangoldta na Śląsku i w Rzeczypospolitej (Wrocław–Trzebnica–Jawor–Jasna Góra–Kraków–Skalka–Kościelna Wieś–Tyniec)*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 2011, t. 20, s. 115–152.

- Wardzyński 2012** – Wardzyński M., *Zopfstil morawski i krakowski na pograniczu małopolsko-górnośląskim. Dzieła rzeźbiarskie Johanna Friedla starszego, Wojciecha Rojowskiego i Jana Bienkowskiego vel Bienieckiego w Siewierzu, Mrzygłodzie i Pilicy*, [w:] *Splendor i fantazja...*, s. 315–342.
- Więcek 1963** – Więcek A., *Jan Jerzy Urbański. Studium o rzeźbie wrocławskiej pierwszej połowy XVIII stulecia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Wiśniewski 1915** – Wiśniewski J., *Dekanat sandomierski*, Radom 1915.
- Wiśniewski 1917** – Wiśniewski J., *Dekanat miechowski*, Radom 1917.
- Wiśniewski 1926** – Wiśniewski J., *Katalog prałatów i kanoników sandomierskich od 1186–1926 tudzież sesje kapituły sandomierskiej od 1581 do 1866 r.*, Radom 1926.
- Wiśniewski 1927** – Wiśniewski J., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Pińczowskim, Skalbimierskim i Wiślickim*, Marjówka 1927.
- Wiśniewski 1930** – Wiśniewski J., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Jędrzejowskim*, Marjówka 1930.
- Wiśniewski 1933a** – Wiśniewski J., *Historyczny opis kościołów, miast, zabytków i pamiątek w Olkuskim*, Marjówka 1933.
- Wiśniewski 1933b** – Wiśniewski J., *Dzieje miasta Olkusa*, Marjówka 1933.
- Włodarczyk 1960a** – Włodarczyk W., *Kościół i klasztor Karmelitów Trzewickich na Piasku w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, t. 22, nr 1, s. 113–115.
- Włodarczyk 1960b** – Włodarczyk W., *Hankis*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 9, Warszawa–Wrocław–Kraków 1960, s. 276–277.
- Włodarczyk 1968** – Włodarczyk W., *Kościół karmelitów na Piasku*, „Rocznik Krakowski” 1968, t. 36.
- Wnuk 1996** – Wnuk M., *Prace rzeźbiarskie Antoniego Frączkiewicza i Eliasza Hoffmanna dla kościoła misjonarzy w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, t. 58.
- Wojciechowski 1900** – Wojciechowski T., *Kościół katedralny na Wawelu*, Kraków 1900.
- Wojnasówna 1938** – Wojnasówna J., *Jurydyka Smoleńsk*, [w:] *Studia nad przedmieściami Krakowa*, „Biblioteka Krakowska” 1938, t. 94.
- Wojtuniak-Strużyńska, Skupio 2000** – Wojtuniak-Strużyńska J., Skupio Z., *Dokumentacja z przebiegu prac konserwatorskich wykonanych przy trzech ołtarzach bocznych i konfesjonale-ambonie znajdujących się w kaplicy brackiej bazyliki oo. Karmelitów „Na Piasku” w Krakowie*, t. 1, Kraków 2000.
- Wyczesany 1993** – Wyczesany J., *Malarze, rzeźbiarze i złotnicy działający w Bochni od połowy XV do połowy XIX wieku*, „Rocznik Bocheński” 1993, t. 1.
- Zagórowski 1959** – Zagórowski O., *Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, t. 21, nr 1, s. 120–121.
- Załęska 1968** – Załęska H., *Popiersie toruńskie Mikołaja Kopernika*, „Rocznik Muzeum w Toruniu” 1968, t. 3.
- Zbudniewek 1975** – Zbudniewek J., *Formiński Bartłomiej*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce pracujących (zmarłych przed 1966 rokiem). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Warszawa 1975, s. 235.
- Zbudniewek 1985** – Zbudniewek J., *Dzieje konwentu paulinów w Starej Wsi*, [w:] *Chwalcie z nami Panią Świata. Z dziejów Kościoła na ziemi brzozowskiej*, Kraków 1985.
- Żarnecki 1938** – Żarnecki J., *Zabytki krakowskiego kościoła oo. Bernardynów*, [w:] K. Kantak, J. Szablowski, J. Żarnecki, *Kościół i klasztor oo. Bernardynów w Krakowie*, „Biblioteka Krakowska” 1938, t. 96.
- Żmudziński 1985** – Żmudziński J., *Częstochowa. Miasto i jego zabytki*, Częstochowa 1985 (maszynopis w Archiwum Państwowej Służby Ochrony Zabytków w Częstochowie).
- Żmudziński 1996** – Żmudziński J., *Datowanie i autorstwo późnobarokowego wystroju architektoniczno-rzeźbiarskiego fasady kościoła św. Floriana w Krakowie (uwagi na marginesie prac konserwatorskich prowadzonych w 1995 roku)*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1996, t. 4, s. 69–98.
- Żmudziński 1997** – Żmudziński J., *Kościół pw. Wniebowzięcia NMP – klasztor oo. Kamedułów na Bielanych. Kaplica pw. św. Sebastiana i św. Krzyża. Wstępna dokumentacja historyczna. Aneks*, [w:] *Kościół oo. Kamedułów na Bielanych w Krakowie, dokumentacja konserwatorska, kaplica pw. św. Sebastiana. Dekoracja rzeźbiarska i architektoniczna*, opr. M. Majewski, B. Chmiel (maszynopis w Archiwum Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Miasta Krakowa), Kraków 1997.
- Żmudziński 1999** – Żmudziński J., *Zespół nieznananych późnobarokowych rzeźb drewnianych z katedry wawelskiej w zbiorach muzealnych Krakowa*, [w:] *Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, Kraków 1999, s. 131–146.
- Żyła 1997** – Żyła J., *Dawid Heel – zarys monografii twórczości*, praca magisterska napisana w Instytucie Historii Sztuki UJ pod kierunkiem prof. Jana K. Ostrowskiego, Kraków 1997.

Spis ilustracji



1. Kraków, kościół św. Anny. Widok w kierunku ołtarza głównego (fot. www.historiasztuki.com.pl/001_KA-NON_BAROKPOL)
2. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Konfesja św. Jacka, Baltasar Fontana (fot. P. Dettloff)
3. Kopeček, kościół na Świętej Górze. Ołtarz główny, Baltasar Fontana (fot. wg Karpowicz 1990)
4. Velehrad, kościół pocysterski. Rzeźba świętego w ołtarzu św. Benedykta, Baltasar Fontana (fot. wg Karpowicz 1990)
5. Kraków, kościół wizytek. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza św. Magdaleny, Andrzej Ostecki (fot. P. Dettloff)
6. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba Archanioła Michała (fot. A. Dettloff)
7. Imbramowice, kościół norbertanek. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu bocznym, Antoni Frączkiewicz (fot. P. Jamski)
8. Raków, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, Antoni Frączkiewicz (fot. W. Wolny, 1956; neg. Instytut Sztuki PAN)
9. Zielonki, kościół parafialny. Ołtarz główny, Antoni Frączkiewicz (fot. A. Dettloff)
10. Zielonki, kościół parafialny. Św. Joachim w ołtarzu głównym, Antoni Frączkiewicz (fot. A. Dettloff)
11. Zielonki, kościół parafialny. Św. Anna w ołtarzu głównym, Antoni Frączkiewicz (fot. A. Dettloff)
12. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Longina w ołtarzu Ukrzyżowania, Baltasar Fontana (fot. J. Sito)
13. Kielce, katedra. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu św. Józefa, Antoni Frączkiewicz (fot. M. Wardzyński)
14. Kraków, kościół św. Anny. Ambona, Antoni Frączkiewicz (fot. J. Sito)
15. Rzym, kościół San Marcello al Corso. Ambona (fot. A. Betlej)
16. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz główny, Jan Jerzy Hankis (fot. P. Dettloff)
17. Książnice Wielkie, kościół parafialny. Ołtarz boczny, Jan Jerzy Hankis (fot. A. Dettloff)
18. Kraków, kościół jezuitów pw. św. Barbary. Grupa figur pod krzyżem, Dawid Heel (fot. W. Wolny, 1957; neg. Instytut Sztuki PAN)
19. Kraków, kościół pijarów. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu bocznym, Christian Bola, Jakub Hoffmann (fot. J. Sito)
20. Kraków, kościół jezuitów pw. św. Barbary. Rzeźba św. Elżbiety w ołtarzu bocznym (fot. J. Sito)
21. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Widok na prezbiterium i nawy boczne. Stan obecny (fot. P. Dettloff)
22. Baltazar T. Stachowicz, *Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie*, widok na nawę główną i prezbiterium przed rokiem 1850 (olej, płótno; klasztor dominikanów w Krakowie; fot. M. Krzyszkowski)
23. Baltazar T. Stachowicz, *Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie*, widok nawy północnej przed rokiem 1850 (olej, płótno; klasztor dominikanów w Krakowie; fot. M. Krzyszkowski)
24. Malarz nieokreślony (kopia z M. Zaleskiego), *Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie*, widok z prezbiterium na nawę główną i chór zachodni przed rokiem 1850 (olej, płótno; Muzeum Narodowe w Warszawie; fot. wg *Katalog widoków Krakowa*, t. 3)
25. Jan Stróżecki, *Przekrój kościoła dominikanów w Krakowie*, przed rokiem 1850 (papier, ołówek; Muzeum Historyczne Miasta Krakowa; fot. P. Dettloff)
26. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Widok na prezbiterium w trakcie prac remontowych w latach 30. XX w. (neg. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa)
27. Kraków, kościół bernardynów. Widok na nawę główną i prezbiterium przed pracami restauracyjnymi w latach 20. XX w. (neg. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa)
28. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarz główny – widok części prawej. Stan przed pracami restauracyjnymi w latach 20. XX w. (fot. Instytut Sztuki PAN)
29. Kraków, kościół bernardynów. Widok na nawę główną i prezbiterium. Stan przed konserwacją (fot. J. Sito)

30. Kraków, kościół bernardynów. Widok na nawę główną i prezbiterium. Stan po konserwacji (fot. A. Dettloff)
31. S. Świerzyński, *Wnętrze katedry wawelskiej*, widok na północne ramię transeptu i ambit (1877, płótno, olej; Zamek Królewski na Wawelu, fot. wg Żmudziński 1999)
32. S. Świerzyński, *Wnętrze katedry wawelskiej*, widok południowego ramienia ambitu, transeptu i południowej nawy bocznej (1873, płótno, olej; Muzeum Narodowe w Warszawie; fot. wg Thorvaldsen w Polsce 1994, nr kat. 177.)
33. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Widok wnętrza w kierunku wschodnim. Stan przed pracami restauracyjnymi w latach 1906–1919 (wg Tomkowicz 1906, fig. 101)
34. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Widok na ołtarz główny i prezbiterium. Stan przed usunięciem ołtarza głównego w latach 1945–1946 (neg. Instytut Sztuki PAN)
35. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Widok wnętrza nawy północnej w kierunku wschodnim. Stan przed pracami restauracyjnymi w latach 1906–1919 (wg Tomkowicz 1906, fig. 97)
36. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Ołtarz boczny św. Antoniego. Stan przed rokiem 1948 (fot. Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie)
37. Kraków, kościół saletyńców pw. św. Norberta (obecnie cerkiew grecko-katolicka). Widok na ołtarz główny (neg. Instytut Sztuki PAN)
38. Kraków, kościół jezuitów pw. św. Barbary. Model ołtarza (fot. W. Wolny, 1957; neg. Instytut Sztuki PAN)
39. Zawichost, kościół parafialny Najświętszej Maryi Panny. Ołtarz główny (fot. K. Broniewski, 1939; neg. Instytut Sztuki PAN)
40. Zawichost, kościół parafialny Najświętszej Maryi Panny. Rzeźba nieokreślonego świętego biskupa w ołtarzu głównym (fot. K. Broniewski, 1939; neg. Instytut Sztuki PAN)
41. Tuchów, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. U. Bęczkowska)
42. Tuchów, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym (fot. A. Bochnak, 1935; neg. Instytut Sztuki PAN)
43. Projekt ołtarza. Archiwum reformatów w Krakowie (fot. P. Jantos)
44. Kraków, kościół reformatów. Ołtarz główny (fot. P. Dettloff)
45. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz św. Zofii (fot. P. Dettloff)
46. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba św. Katarzyny w ołtarzu św. Zofii (fot. A. Dettloff)
47. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba św. Barbary w ołtarzu św. Zofii (fot. A. Dettloff)
48. Kielce, katedra. Ołtarz św. Stanisława (fot. M. Wardzyński)
49. Kielce, katedra. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św. Stanisława (fot. M. Wardzyński)
50. Kraków, kościół kamedułów na Bielanach. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św. Bonifacego, Władysława i Benedykta, Antoni Frączkiewicz (fot. A. Dettloff)
51. Rachwałowice, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. A. Dettloff)
52. Rachwałowice, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
53. Spytkowice, kościół parafialny. Rzeźby aniołków w ołtarzu św. Antoniego (fot. w archiwum parafii)
54. Kraków, kościół św. Floriana. Ołtarz św. Jana Kantego (fot. A. Dettloff)
55. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Kazimierza w ołtarzu św. Jana Kantego (fot. A. Dettloff)
56. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Floriana w ołtarzu św. Jana Kantego (fot. A. Dettloff)
57. Kielce, katedra. Rzeźba patriarchy Józefa w ołtarzu św. Józefa, Antoni Frączkiewicz (fot. M. Wardzyński)
58. Imielno, kościół parafialny. Ołtarz św. Anny (fot. Z. Marcinkowski, 1913; Instytut Sztuki PAN)
59. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
60. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
61. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
62. Bodzanów, kościół parafialny. Rzeźba św. Anny w ołtarzu bocznym (fot. R. Nestorow)
63. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Anny, Baltazar Fontana (fot. A. Dettloff)
64. Bochnia, kościół farny. Ołtarz główny, Piotr Kornecki (fot. R. Nestorow)
65. Bochnia, kościół farny. Rzeźba św. Hieronima w ołtarzu św. Marii Magdaleny, Piotr Kornecki (fot. P. Dettloff)
66. Bochnia, kościół farny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu św. Józefa, Piotr Kornecki (fot. P. Dettloff)
67. Bochnia, kościół farny. Ołtarz św. Jana Nepomucena, Piotr Kornecki (fot. P. Dettloff)
68. Zakliczyn, kościół parafialny. Ołtarz główny, Piotr Kornecki (fot. R. Nestorow)
69. Kraków, kościół saletyńców pw. św. Norberta. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym (neg. Instytut Sztuki PAN)
70. Kraków, kościół augustianów pw. św. Katarzyny i Małgorzaty. Ołtarz Jezusa Miłosiernego (fot. P. Dettloff)
71. Kraków, kościół augustianów pw. św. Katarzyny i Małgorzaty. Rzeźba św. Anny w ołtarzu Jezusa Miłosiernego (fot. P. Dettloff)
72. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz św. Scholastyki (fot. A. Dettloff)
73. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz Ukrzyżowania (fot. A. Dettloff)
74. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. A. Dettloff)
75. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Rzeźba św. Weroniki w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. A. Dettloff)

76. Kraków, kościół benedyktynów w Tyńcu. Ołtarz św. Anny (fot. A. Dettloff)
77. Bochnia, kościół farny. Ołtarz św. Antoniego, Antoni Kornecki (fot. P. Dettloff)
78. Kraków, kościół Mariacki. Chór muzyczny z organami (fot. P. Dettloff)
79. Kraków, kościół Mariacki. Figura aniołka na chórze muzycznym (fot. P. Guzik)
80. Babice, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu bocznym (fot. A. Dettloff)
81. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ołtarz św. Stanisława (fot. J. Sito)
82. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu Świętej Rodziny (fot. P. Dettloff)
83. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba „Ofiara Abrahama” w ołtarzu Świętej Rodziny (fot. J. Sito)
84. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba anioła w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
85. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba nieokreślonej świętej w ołtarzu bocznym (fot. A. Dettloff)
86. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Ołtarz Matki Boskiej Bolesnej (fot. A. Dettloff)
87. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Augustyna w ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej (fot. A. Dettloff)
88. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba nieokreślonego świętego biskupa w ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej (fot. A. Dettloff)
89. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena (fot. A. Dettloff)
90. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu św. Jana Nepomucena (fot. A. Dettloff)
91. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu św. Józefa (fot. A. Dettloff)
92. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu św. Józefa (fot. A. Dettloff)
93. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Ołtarz św. Archanioła Michała (fot. A. Dettloff)
94. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba Archanioła Gabriela (?) w ołtarzu św. Archanioła Michała (fot. A. Dettloff)
95. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba Archanioła Rafała w ołtarzu św. Archanioła Michała (fot. A. Dettloff)
96. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Chór muzyczny z organami (fot. A. Dettloff)
97. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba anioła na chórze muzycznym (fot. A. Dettloff)
98. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu bocznym (fot. A. Dettloff)
99. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba anioła na chórze muzycznym (fot. P. Dettloff)
100. Kraków, kościół karysek pw. św. Andrzeja. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
101. Kraków, kościół karysek pw. św. Andrzeja. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
102. Imielno, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. A. Dettloff)
103. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
104. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
105. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. A. Dettloff)
106. Bielany koło Kęt, kościół parafialny. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
107. Bielany koło Kęt, kościół parafialny. Rzeźba „Ofiara Abrahama” w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
108. Kravaře, kaplica pałacowa. Rzeźba anioła w ołtarzu, Jan Jerzy Lehner (fot. K. Brzezina)
109. Odry, kaplica pałacowa. Ołtarz, obecnie w Muzeum Okręgowym w Nowym Jičinie, Jan Jerzy Lehner (fot. wg Brzezina 2004)
110. Svatoňovice, kościół parafialny pw. Trójcy Świętej. Ołtarz boczny św. Jana Nepomucena, Jan Jerzy Lehner (fot. wg Brzezina 2004)
111. Kietrz, kościół parafialny pw. św. Tomasza. Ołtarz główny, Jan Jerzy Lehner (fot. wg Brzezina 2004)
112. Kietrz, kościół parafialny pw. św. Tomasza. Rzeźba Wiary w ołtarzu głównym, Jan Jerzy Lehner (fot. T. Chrzanowski, 1959; neg. Instytut Sztuki PAN)
113. Kietrz, kościół parafialny pw. św. Tomasza. Ołtarz św. Barbary, Jan Jerzy Lehner (fot. wg Brzezina 2004)
114. Velké Heraltice, kościół parafialny pw. Niepokalanej Poczucia NMP. Ołtarz główny (fot. wg Brzezina 2004)
115. Mstów, kościół kanoników regularnych laterańskich. Ołtarz Świętego Krzyża (fot. P. Dettloff)
116. Mstów, kościół kanoników regularnych laterańskich. Rzeźba anioła w ołtarzu Świętego Krzyża (fot. P. Dettloff)
117. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba Trójcy Świętej nad łukiem arkady w nawie głównej (fot. A. Dettloff)
118. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Ołtarz św. Franciszka w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
119. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Franciszka w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
120. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Franciszka w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
121. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu św. Franciszka w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
122. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza św. Franciszka w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
123. Sandomierz, katedra. Rzeźba Trójcy Świętej w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. J. Sito)
124. Rzeźba św. Józefa z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu, obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu (fot. A. Dettloff)

125. Rzeźba św. Józefa z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu – zbliżenie twarzy, obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu (fot. A. Dettloff)
126. Rzeźba św. Joachima z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu, obecnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu (fot. A. Dettloff)
127. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu św. Jana Chrzyciela (fot. P. Jamski)
128. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu św. Jana Chrzyciela – zbliżenie twarzy (fot. P. Jamski)
129. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Chrzyciela (fot. P. Jamski)
130. Kraków, kościół jezuitów pw. św. Barbary. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
131. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Chór muzyczny z organami (fot. P. Dettloff)
132. Projekt organów, F.X. Habermann, wyd. J.G. Hertel, ryc. 3, seria 177 (fot. wg Brzezina 2003b)
133. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich (fot. A. Dettloff)
134. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba Sprawiedliwości w nagrobku Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich (fot. J. Sito)
135. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba putta w nagrobku Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich (fot. J. Sito)
136. Kraków, katedra na Wawelu. Kotara nad nagrobkiem Jana Aleksandra Lipskiego w kaplicy Lipskich (fot. A. Dettloff)
137. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Dekoracje sztukatorskie fasady kościoła (fot. A. Dettloff)
138. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Herb paulinów nad furtą klasztorną (fot. A. Dettloff)
139. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ołtarz św. Jana Nepomucena (fot. P. Dettloff)
140. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena (fot. P. Dettloff)
141. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba św. Walentego w ołtarzu św. Jana Nepomucena (fot. P. Dettloff)
142. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena – zbliżenie twarzy (fot. P. Dettloff)
143. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ambona (fot. J. Sito)
144. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźby Ewangelistów przy koszu ambony (fot. J. Sito)
145. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Zwieńczenie ambony (fot. J. Sito)
146. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Nagrobek Stanisława Wincentego Jabłonowskiego (fot. A. Dettloff)
147. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Rzeźba anioła z gąbką w kaplicy Jabłonowskiego (fot. A. Dettloff)
148. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz św. Anny w kaplicy brackiej (fot. A. Dettloff)
149. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba św. Joachima (?) w ołtarzu św. Anny w kaplicy brackiej (fot. A. Dettloff)
150. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Ołtarz główny (fot. M. Wardzyński)
151. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym (fot. M. Wardzyński)
152. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba św. Elżbiety w ołtarzu głównym (fot. M. Wardzyński)
153. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Ołtarz św. Pawła Pustelnika (fot. M. Wardzyński)
154. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba św. Antoniego Pustelnika w ołtarzu św. Pawła Pustelnika (fot. M. Wardzyński)
155. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba anioła w ołtarzu Archanioła Michała (fot. M. Wardzyński)
156. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Ołtarz św. Kazimierza (fot. M. Wardzyński)
157. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba św. Floriana w ołtarzu św. Kazimierza (fot. M. Wardzyński)
158. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba św. Tomasza z Akwinu w ołtarzu św. Augustyna (fot. M. Wardzyński)
159. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Zwieńczenie ołtarza św. Tekli (fot. M. Wardzyński)
160. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Ołtarz św. Józefa (fot. M. Wardzyński)
161. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Rzeźba króla Dawida w ołtarzu św. Józefa (fot. M. Wardzyński)
162. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Ambona (fot. M. Wardzyński)
163. Stara Wieś, kościół jezuitów (dawniej paulinów). Zwieńczenie portalu z portretem W.H. Sierakowskiego w prezbiterium (fot. M. Wardzyński)
164. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Ołtarz główny (fot. R. Nestorow)
165. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Klary w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
166. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Ołtarz św. Sebastiana w kaplicy św. Sebastiana (fot. P. Dettloff)
167. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Rzeźba św. Stanisława w ołtarzu św. Sebastiana w kaplicy św. Sebastiana (fot. P. Dettloff)
168. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Rzeźba św. Mikołaja w ołtarzu św. Sebastiana w kaplicy pod wieżą (fot. P. Dettloff)
169. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego nad wejściem do kaplicy Załuskich (fot. A. Dettloff)
170. Kraków, katedra na Wawelu. Ołtarz w kaplicy Załuskich (fot. A. Dettloff)

171. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźby aniołków w ołtarzu w kaplicy Żałuskich (fot. A. Dettloff)
172. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek Michała Korybuta Wiśniowieckiego (fot. A. Dettloff)
173. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba anioła w zwieńczeniu nagrobka Jana III Sobieskiego (fot. J. Sito)
174. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba personifikacji w nagrobku Jana III Sobieskiego (fot. A. Dettloff)
175. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba personifikacji w nagrobku Michała Korybuta Wiśniowieckiego – zbliżenie twarzy (fot. A. Dettloff)
176. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba niewolnika w nagrobku Jana III Sobieskiego (fot. J. Sito)
177. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
178. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba św. Andrzeja w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
179. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ołtarz główny (fot. P. Dettloff)
180. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba anioła z kadzielnicą w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
181. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba anioła z kajdanami w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
182. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. J. Sito)
183. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Stefana w ołtarzu w kaplicy św. Walentego (fot. P. Guzík)
184. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Wnętrze kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
185. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Rzeźba Trójcy Świętej w zwieńczeniu ołtarza głównego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
186. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Ołtarz Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
187. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Zwieńczenie ołtarza Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
188. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Rzeźba anioła z włócznią w ołtarzu Jezusa Miłosiernego w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
189. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Wincentego Ferreriusza w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej (fot. P. Dettloff)
190. Jędrzejów, kościół cystersów. Konfesja bł. Wincentego Kadłubka (fot. R. Nestorow)
191. Toruń, kościół św.św. Janów. Popiersie Mikołaja Kopernika (fot. A. Dettloff)
192. Toruń, kościół św.św. Janów. Popiersie Mikołaja Kopernika, sygnatura W. Rojowskiego (fot. A. Dettloff)
193. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz Ukrzyżowania (fot. P. Dettloff)
194. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba św. Longina w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. P. Dettloff)
195. Sandomierz, katedra. Rzeźba anioła w ołtarzu w kaplicy mansjonarskiej (fot. A. Dettloff)
196. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania w kaplicy Matki Boskiej (fot. P. Dettloff)
197. Kraków, kościół kamedułów na Bielanych. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania w kaplicy Matki Boskiej (fot. P. Dettloff)
198. Miechów, kościół bożogrobców. Widok na nawę główną i prezbiterium (fot. J. Sito)
199. Miechów, kościół bożogrobców. Plan rozmieszczenia ołtarzy i rzeźb we wnętrzu kościoła
200. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Longina (fot. J. Sito)
201. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Archanioła Michała (fot. A. Dettloff)
202. Miechów, kościół bożogrobców. Epitafium Floriana Buydeckiego ze sceną Przemienienia Pańskiego (fot. A. Dettloff)
203. Miechów, kościół bożogrobców. Kartusz z herbem Gryf nad arkadą w nawie głównej (fot. J. Sito)
204. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz główny (fot. J. Sito)
205. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba ze sceną Zmartwychwstania w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
206. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. J. Sito)
207. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba anioła przy tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
208. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
209. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
210. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
211. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania – zbliżenie twarzy (fot. A. Dettloff)
212. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Augustyna (fot. J. Sito)
213. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Ambrożego w ołtarzu św. Augustyna (fot. A. Dettloff)
214. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Jakuba (fot. J. Sito)
215. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św.św. Piotra i Pawła (fot. P. Jamski)
216. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Andrzeja w ołtarzu św.św. Piotra i Pawła (fot. A. Dettloff)
217. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Tomasa w ołtarzu św. Jana Nepomucena (fot. J. Sito)
218. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Józefa (fot. J. Sito)
219. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu św. Anny (fot. A. Dettloff)
220. Miechów, kościół bożogrobców. Ambona (fot. J. Sito)
221. Pilica, kościół kolegiacki. Ołtarz Ukrzyżowania w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)

222. Pilica, kościół kolegiacki. Rzeźba św. Longina w ołtarzu Ukrzyżowania w kaplicy bocznej (fot. A. Dettloff)
223. Mníchów, kościół parafialny. Ołtarz Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
224. Mníchów, kościół parafialny. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania (fot. J. Sito)
225. Mníchów, kościół parafialny. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania – zbliżenie (fot. J. Sito)
226. Caritas – figura z ambitu katedry wawelskiej (Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie; fot. J. Kozina)
227. Kraków, kościół franciszkanów. Meble w zakrystii (fot. P. Dettloff)
228. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ołtarz św. Barbary (fot. J. Sito)
229. Gidle, kościół pokartuski. Ołtarz główny (fot. P. Dettloff)
230. Gidle, kościół pokartuski. Rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego i Józefa z Arymatei w ołtarzu głównym (fot. P. Dettloff)
231. Gidle, kościół pokartuski. Zwieńczenie ołtarza głównego (fot. A. Dettloff)
232. Wrocimowice, kościół parafialny. Ołtarz boczny w nawie (fot. A. Pąprowicz)
233. Wrocimowice, kościół parafialny. Ołtarz w kaplicy bocznej (fot. A. Pąprowicz)
234. Częstochowa, kościół św. Zygmunta. Ołtarz Pięciu Ran Chrystusa (fot. M. Wardzyński)
235. Ogrodzieniec, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. A. Dettloff)
236. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Ołtarz główny, Piotr Rojowski (fot. A. Dettloff)
237. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Ołtarz boczny, Piotr Rojowski (fot. A. Dettloff)
238. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Ambona, Piotr Rojowski (fot. A. Dettloff)
239. Projekt ambony do kościoła św. Jana Kantego w Kętach (fot. wg Betlej 2003b)
240. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Rzeźba świętego w ołtarzu głównym, Piotr Rojowski (fot. A. Dettloff)
241. Kęty, kaplica św. Jana Kantego. Rzeźba anioła w zwieńczeniu ołtarza głównego, Piotr Rojowski (fot. A. Dettloff)
242. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Stanisława w ołtarzu głównym, Baltasar Fontana (fot. A. Dettloff)
243. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza Ukrzyżowania, Baltasar Fontana (fot. A. Dettloff)
244. Kraków, kościół św. Anny. Ołtarz św. Piotra, Baltasar Fontana (fot. A. Dettloff)
245. Kraków, kościół św. Anny. Ołtarz św. Katarzyny, Baltasar Fontana (fot. A. Dettloff)
246. Kraków, kościół wizytek. Rzeźba św. Floriana na fasadzie kościoła (fot. R. Nestorow)
247. Kraków, kościół św. Anny. Rzeźba św. Floriana na fasadzie kościoła (fot. A. Dettloff)
248. Kraków, Brama Floriańska. Rzeźba św. Floriana na ścianie południowej (fot. P. Dettloff)
249. Kraków, kamienica przy Rynku Głównym 7. Rzeźba św. Floriana w sieni (fot. A. Dettloff)
250. Miechów, kościół bożogrobców. Zwieńczenie ołtarza św. Jana Nepomucena (fot. A. Dettloff)
251. Bratysława, katedra pw. św. Marcina. Ołtarz w kaplicy św. Jana Jałmużnika, Georg Raphael Donner (fot. wg Donner 1993)
252. Bratysława, katedra pw. św. Marcina. Rzeźba anioła w ołtarzu w kaplicy św. Jana Jałmużnika – zbliżenie twarzy, Georg Raphael Donner (fot. wg Donner 1993)
253. Bratysława, katedra pw. św. Marcina. Ołtarz główny – rysunek (fot. wg Donner 1993)
254. Bratysława, katedra pw. św. Marcina. Anioł z ołtarza głównego – obecnie w Muzeum Narodowym w Budapeszcie, Georg Raphael Donner (fot. wg Donner 1993)
255. Bratysława, kościół Trójcy Świętej. Ołtarz Panny Marii, Georg Raphael Donner i warsztat (fot. wg Malíková 1993)
256. Wiedeń, Providentia z Rynku Mącznego – zbliżenie górnej partii ciała, obecnie w Österreichische Galerie Wien (fot. wg Donner 1993)
257. Trenčín, kościół parafialny. Rzeźba Marii w ołtarzu Ukrzyżowania, Ludovít Gode (fot. wg Malíková 1993)
258. Bratysława, Stary Ratusz. Rzeźba alegorii, Ludovít Gode (fot. wg Malíková 1993)
259. Klásterne Hradisko, dawny klasztor premonstratensów. Rzeźby Dawid i Abimelech, Joseph Winterhalter st. (fot. wg Stehlík 1996)
260. Bratysława, kościół bonifratrów. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu głównym, Gottfried Fritsch (fot. wg Malíková 1993)
261. Vranov koło Brna, kościół paulinów. Ołtarz główny, Gottfried Fritsch (fot. wg Donner 1993)
262. Vranov koło Brna, kościół paulinów. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym, Gottfried Fritsch (fot. wg Stehlík 1996)
263. Holešov, kościół farny. Rzeźba Marii w ołtarzu głównym w Czarnej Kaplicy, Gottfried Fritsch (fot. wg Donner 1993)
264. Holešov, kościół farny. Rzeźba Marii w ołtarzu głównym w Czarnej Kaplicy – zbliżenie twarzy, Gottfried Fritsch (fot. wg Stehlík 1996)
265. Holešov, kościół farny. Ołtarz „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, Gottfried Fritsch (fot. wg Stehlík 1996)
266. Holešov, kościół farny. Rzeźba Chrystusa z aniołem w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, Gottfried Fritsch (fot. wg Stehlík 1996)
267. Holešov, kościół farny. Rzeźba anioła w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy, Gottfried Fritsch (fot. wg Donner 1993)
268. Holešov, kościół farny. Rzeźba anioła w ołtarzu „Modlitwa na Górze Oliwnej” w Czarnej Kaplicy – zbli-

- zenie twarzy i dłoni, Gottfried Fritsch (fot. wg Stehlík 1985)
269. Dub, kościół parafialny. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego, Franz Kohl (fot. J. Sito)
270. Dub, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym, Franz Kohl (fot. J. Sito)
271. Praga, kościół franciszkanów. Rzeźba św. Marcina, Konrad Max Süssner (fot. A. Dettloff)
272. Projekt ambony, J.J. Obrist, wyd. J.B. Probst, J. Wolf (fot. wg Betlej 2003b)
273. Projekt ambony, J.J. Obrist, wyd. J.B. Probst, J. Wolf (fot. wg Betlej 2003b)
274. Projekt ołtarza, J. Feichtmayer, wyd. G.B. Göz, ryc. 1 (fot. wg Betlej 2003b)
275. Projekt ołtarza, F.X. Habermann, wyd. J.G. Hertel, ryc. 34 (fot. wg Betlej 2003b)
276. Kraków, kościół św. Floriana. Figura z cyklu „Osiem błogosławieństw” (fot. A. Dettloff)
277. Kraków, kościół św. Floriana. Figura z cyklu „Osiem błogosławieństw” (fot. A. Dettloff)
278. Brno, kościół kapucynów. Rzeźba św. Anny w ołtarzu bocznym, Andreas Schweigl (fot. A. Dettloff)
279. Brno, kościół kapucynów. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu bocznym, Andreas Schweigl (fot. A. Dettloff)
280. Dědice, kościół pw. Trójcy Świętej. Rzeźba św. Jana Ewangelisty w ołtarzu głównym, Jeroným Forster (fot. wg Stehlík 1996)
281. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Floriana na fasadzie kościoła (fot. P. Dettloff)
282. Kraków, kościół bernardynów. Tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. P. Dettloff)
283. Kraków, kościół bernardynów. Postać alegoryczna w tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. P. Dettloff)
284. Kraków, kościół bernardynów. Postać alegoryczna w tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. P. Dettloff)
285. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba aniołka przy tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. P. Dettloff)
286. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady w chórze zakonnym (fot. P. Dettloff)
287. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba proroka w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady w chórze zakonnym (fot. J. Sito)
288. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Bernardyna ze Sieny w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
289. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu głównym (fot. J. Sito)
290. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Jana Kapistrana w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
291. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarz św. Anny w kaplicy bocznej (fot. P. Dettloff)
292. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu św. Anny w kaplicy bocznej (fot. P. Dettloff)
293. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Ołtarz Chrystusa Salvatora (fot. P. Dettloff)
294. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba św. Jana Chrzcziciela w ołtarzu Chrystusa Salvatora (fot. A. Dettloff)
295. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu Chrystusa Salvatora (fot. A. Dettloff)
296. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza Chrystusa Salvatora (fot. A. Dettloff)
297. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba św. Joachima z ołtarza Matki Boskiej; obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie (fot. A. Dettloff)
298. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba anioła w ołtarzu Archanioła Michała (fot. P. Migasiewicz)
299. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba Archanioła Rafała w ołtarzu Archanioła Michała (fot. P. Dettloff)
300. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba Anioła Stróża w zwieńczeniu ołtarza Archanioła Michała (fot. P. Migasiewicz)
301. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Ołtarz Serca Jezusa (fot. P. Migasiewicz)
302. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Jezusa (fot. P. Migasiewicz)
303. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Jezusa – zbliżenie dłoni trzymającej księgę (fot. A. Dettloff)
304. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Jezusa (fot. P. Dettloff)
305. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Jezusa – zbliżenie twarzy (fot. A. Dettloff)
306. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba anioła pod koszem ambony (fot. A. Dettloff)
307. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźby aniołów z ołtarza bocznego pod chórem; obecnie na strychu kościoła (fot. A. Dettloff)
308. Węclawice, kościół parafialny. Ołtarz boczny lewy (fot. A. Dettloff)
309. Węclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Stanisława Kostki w ołtarzu bocznym lewym (fot. A. Dettloff)
310. Węclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Ignacego Loyoli w ołtarzu bocznym lewym (fot. A. Dettloff)
311. Węclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Franciszka Ksawerego w ołtarzu bocznym prawym (fot. A. Dettloff)
312. Węclawice, kościół parafialny. Rzeźba św. Franciszka Borgiasza w ołtarzu bocznym prawym (fot. A. Dettloff)
313. Olkusz, kościół parafialny. Rzeźba św. Kazimierza (?) w ołtarzu bocznym (fot. M. Habinka)
314. Olkusz, kościół parafialny. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu bocznym (fot. M. Habinka)

315. Grabie, kościół parafialny. Relikwiarz św. Jana Nepomucena (fot. A. Dettloff)
316. Grabie, kościół parafialny. Relikwiarz św. Jana Kantego (fot. A. Dettloff)
317. Grabie, kościół parafialny. Aniołek przy ramie obrazu w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
318. Kraków, klasztor benedyktynów w Tyńcu. Figura Chrystusa Zmartwychwstałego (fot. J. Sito)
319. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Józefa (?) w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady w chórze zakonnym (fot. J. Sito)
320. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Jana Chrzciciela (fot. J. Sito)
321. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Zachariasza w ołtarzu w kaplicy św. Anny (fot. A. Dettloff)
322. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu w kaplicy św. Anny (fot. A. Dettloff)
323. Sancygniów, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. R. Nestorow)
324. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Judy Tadeusza w ołtarzu głównym (fot. R. Nestorow)
325. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (R. Nestorow)
326. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
327. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Szymona apostoła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
328. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. R. Nestorow)
329. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza głównego (fot. A. Dettloff)
330. Sancygniów, kościół parafialny. Popiersia ewangelistów przy tabernakulum w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
331. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego (fot. A. Dettloff)
332. Sieciechowice, kościół parafialny. Ołtarz główny (fot. A. Dettloff)
333. Sieciechowice, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
334. Sieciechowice, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
335. Sieciechowice, kościół parafialny. Ołtarz boczny (fot. A. Dettloff)
336. Sieciechowice, kościół parafialny. Ambona (fot. A. Dettloff)
337. Sieciechowice, kościół parafialny. Zacheuszek (fot. A. Dettloff)
338. Niegowić, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym; obecnie w prezbiterium w kościele w Mętowie (fot. R. Nestorow)
339. Marcyporęba, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
340. Marcyporęba, kościół parafialny. Ambona (fot. A. Dettloff)
341. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Mateusza w ołtarzu św. Franciszka (fot. J. Sito)
342. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Marka w ołtarzu św. Franciszka (fot. J. Sito)
343. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Marka w ołtarzu św. Franciszka – zbliżenie twarzy (fot. J. Sito)
344. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza św. Franciszka (fot. J. Sito)
345. Kraków, kościół dominikanów pw. Trójcy Świętej. Rzeźba anioła z chóru muzycznego (fot. A. Dettloff)
346. Jan Stróżecki, *Przekrój kościoła dominikanów w Krakowie*, fragment ukazujący zachodnią część kościoła z chórem i trzema filarami międzynawowymi przed rokiem 1850 (papier, ołówek; Muzeum Historyczne Miasta Krakowa; fot. P. Dettloff)
347. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba Matki Boskiej na belce tęczowej (fot. A. Dettloff)
348. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba św. Jana na belce tęczowej (fot. A. Dettloff)
349. Frauenberg, kościół klasztorny. Rzeźba św. Cecylii, Michael Zürn mł. (fot. wg Decker 1943)
350. Schalchen, kościół farny. Grupa „Ścięcie św. Barbary”, Thomas Schwanthaler (fot. www.wikipedia.org-wikipediacommonsaa5Parish.church_Schalchen,_Barbara_group_by_Thomas_Schwanthaler)
351. Lochen, kościół Wniebowzięcia Marii. Rzeźba Chrystusa Dobrego Pasterza, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
352. St. Wolfgang, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Franciszka w ołtarzu św. Antoniego – zbliżenie rąk, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
353. Irrsdorf, kościół Wniebowzięcia Marii. Rzeźby św. Wolfganga i Floriana w ołtarzu głównym, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
354. Michaelbeuern, kościół klasztorny. Rzeźba św. Ulricha w ołtarzu głównym, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
355. Mondsee, kościół klasztorny pw. św. Michała. Rzeźba św. Rozalii w ołtarzu św. Sebastiana, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
356. Mondsee, kościół klasztorny pw. św. Michała. Rzeźba św. Benedykta w ołtarzu św. Ducha – zbliżenie górnej partii ciała, Meinrad Guggenbichler (fot. wg Heinzl 1999)
357. Fürstenzell, kościół klasztorny. Tabernakulum w ołtarzu głównym, Johann Baptist Straub (fot. wg Schindler 1985)
358. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Scholastyki w kaplicy św. Magnusa, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
359. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Kolumbana w kaplicy św. Magnusa, Anton Sturm (fot. www.de.wikipedia.org/wiki/Anton_Sturm)
360. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Ołtarz główny, Anton Sturm (fot. www.bayernreise.eu/files/uebersichtswertes-stadtfarrkirche-st-mag-altar)
361. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Rzeźba św. Galusa w ołtarzu głównym, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)

362. Füssen, kościół klasztorny St. Mang. Grupa aniołów pod koszem ambony, Anton Sturm (fot. www.de.wikipedia.org/wiki/Anton_Sturm)
363. Waltenhofen, kościół parafialny pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Floriana. Rzeźba św. Tozza w ołtarzu głównym, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
364. Waltenhofen, kościół parafialny pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Floriana. Rzeźba św. Sebastiana w ołtarzu głównym, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
365. Waltenhofen, kościół parafialny pw. Najświętszej Maryi Panny i św. Floriana. Rzeźba ewangelisty przy koszu ambony, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
366. Bernbeuren, kościół parafialny pw. św. Mikołaja. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ambony, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
367. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Grzegorza, Anton Sturm (fot. wg Emmerling 1990)
368. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Bernarda z Clairvaux, Anton Sturm (fot. wg Emmerling 1990)
369. Wies, kościół pielgrzymkowy. Rzeźba św. Hieronima, Anton Sturm (fot. www.123people.de/s/anton_sturm)
370. Altstädten, kościół parafialny pw. Św.św. Piotra i Pawła. Rzeźba św. Jana Nepomucena, Anton Sturm (fot. wg Jocher 1990)
371. Füssen, klasztor franciszkanów. Rzeźba św. Augustyna, warsztat Antona Sturma (fot. wg Jocher 1990)
372. Sonthofen, kościół parafialny pw. św. Michała. Rzeźba św. Augustyna w ołtarzu głównym, Anton Sturm (fot. wg Emmerling 1990)
373. Metten, kościół parafialny. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu bocznym, Franz Joseph Ignaz Holzinger (fot. wg Decker 1943)
374. Metten, kościół parafialny. Rzeźba św. Herakliusza w ołtarzu bocznym, Franz Joseph Ignaz Holzinger (fot. www.ro.wikipedia.org/wiki/Fisier:Metten_Klosterkirche_SeitenaltarnHeraklius)
375. Maria Taferl, kościół pielgrzymkowy pw. Matki Boskiej Bolesnej. Ołtarz główny, proj. Johann Michael Prunner, wyk. Joseph Mathias Götz (fot. wg *Triumph der Phantasie* 1998)
376. Maria Taferl, kościół pielgrzymkowy pw. Matki Boskiej Bolesnej. Rzeźba proroka w ołtarzu głównym, Joseph Mathias Götz (fot. wg *Triumph der Phantasie* 1998)
377. Krems, kościół farny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, Joseph Mathias Götz (fot. J. Sito)
378. Aldersbach, kościół cystersów. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, Joseph Mathias Götz (fot. J. Sito)
379. Aldersbach, kościół cystersów. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, Joseph Mathias Götz (fot. J. Sito)
380. Stadl-Paura, kościół pw. Trójcy Świętej. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego w tabernakulum w ołtarzu bocznym Syna Bożego, Joseph Mathias Götz (fot. wg *Triumph der Phantasie* 1998)
381. Stadl-Paura, kościół pw. Trójcy Świętej. Model rzeźbiarski Chrystusa Zmartwychwstałego, obecnie w Oberösterreichisches Landesmuseum w Linzu, Joseph Mathias Götz (fot. wg *Triumph der Phantasie* 1998)
382. Aldersbach, kościół cystersów. Rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, Joseph Mathias Götz (fot. J. Sito)
383. Aldersbach, kościół cystersów. Tabernakulum w ołtarzu bocznym, warsztat Josepha Mathiasa Götza (fot. J. Sito)
384. Vilshofen, kościół parafialny. Ołtarz główny, Joseph Hartmann i Joseph Deutschmann (fot. J. Sito)
385. Suben koło Schörring, kościół poaugustiański. Ambona, Joseph Deutschmann (fot. wg Vogl 1989)
386. Asbach/Rott, kościół klasztorny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, Joseph Deutschmann (fot. wg Vogl 1989)
387. Asbach/Rott, kościół klasztorny. Rzeźba św. Wolfganga w ołtarzu bocznym, Joseph Deutschmann (fot. wg Vogl 1989)
388. Himmelberg koło Metten. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu w kaplicy pałacowej, Joseph Deutschmann (fot. wg Vogl 1989)
389. Frauentödling koło Egglham, kościół pielgrzymkowy. Rzeźby aniołów w zwieńczeniu ambony, Joseph Deutschmann (fot. wg Vogl 1989)
390. Herzogenburg, kościół klasztorny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, Johann Joseph Resler (fot. wg Schütz 1988–1989)
391. Józef Brodowski, *Brama przed kościołem bernardynów w Krakowie*, 1830 (ołówek, tusz, papier; fot. wg Opalińska 2005)
392. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Jana Ewangelisty w ołtarzu Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. J. Sito)
393. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Łukasza w ołtarzu Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. J. Sito)
394. Kraków, kościół norbertanek. Widok na ołtarz główny i prezbiterium (fot. A. Dettloff)
395. Sebastian Sierakowski, projekt ołtarza do kościoła norbertanek w Krakowie (Biblioteka Jagiellońska, Zbiory Graficzne; sygn. I.R. 1078)
396. Sebastian Sierakowski, projekt stali do kościoła norbertanek w Krakowie (Biblioteka Jagiellońska, Zbiory Graficzne; sygn. I.R. 2553)
397. Kraków, kościół norbertanek. Medalion z płaskorzeźbionym portretem na ścianie prezbiterium (fot. A. Dettloff)
398. Kraków, kościół norbertanek. Płaskorzeźba „Ścięcie św. Jana” na ścianie apsydy w prezbiterium (fot. A. Dettloff)
399. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz główny w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej (fot. P. Dettloff)
400. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej (fot. P. Dettloff)

401. Nieokreślony święty – figura z przyczółka portalu w północnym ramieniu transeptu katedry na Wawelu (fot. wg Żmudziński 1999)
402. Kraków, kościół kanoników regularnych laterańskich pw. Bożego Ciała. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Antoniego (fot. A. Dettloff)
403. Kraków, kościół św. Mikołaja. Rzeźba Ojca Kościoła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
404. Kraków, kościół św. Mikołaja. Rzeźba Ojca Kościoła w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
405. Prandocin, kościół parafialny. Rzeźba św. Stanisława w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
406. Prandocin, kościół parafialny. Rzeźba św. Wojciecha w ołtarzu głównym (fot. A. Dettloff)
407. Poznań, Rynek Starego Miasta. Fontanna „Porwanie Prozerpiny”, Augustyn Schöps (fot. A. Dettloff)
408. Poznań, kościół św. Antoniego. Rzeźba św. Sebastiana w ołtarzu św. św. Rocha i Benona, Augustyn Schöps (fot. A. Dettloff)
409. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz w nawie południowej (fot. P. Dettloff)
410. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek biskupa Kajetana Sołtyka w kaplicy Świętokrzyskiej (fot. P. Dettloff)
411. Sebastian Sierakowski, projekt ołtarza (Biblioteka Jagiellońska, Zbiory Graficzne; sygn. I.R. 987)
412. Baltazar T. Stachowicz, *Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie*, widok nawy południowej przed rokiem 1850 (olej, płótno; klasztor dominikanów w Krakowie; fot. M. Krzyszkowski)
413. Kraków, kościół klarysek pw. św. Andrzeja. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza Niepokalanego Poczęcia NMP (fot. A. Dettloff)
414. Kraków, kościół norbertanek. Rzeźba Mojżesza w nawie kościoła (fot. A. Dettloff)
415. Kraków, pałac przy Rynku Głównym 20. Rzeźba Belony (fot. P. Dettloff)
416. Lublin, kościół dominikanów. Widok na ołtarze w nawie głównej i prezbiterium (fot. www.lubelskie.pl/img/user-files/images/turystyka/koscioly/1z_czyszcz)
417. Kraków, pałac przy ul. św. Jana 11. Rzeźby na attyce (fot. P. Dettloff)
418. Kraków, detale rzeźbiarskie w pałacu Sierakowskiego przy ul. Kanoniczej (fot. F. Klein, ok. 1907; Archiwum Państwowe w Krakowie, sygn. A IV/598)
419. Kraków, pałac przy ul. Floriańskiej 28. Detal rzeźbiarski na fasadzie (fot. P. Dettloff)
420. Kraków, pałac przy Rynku Głównym 16. Płaskorzeźba z przedstawieniem bóstw morskich oraz detale rzeźbiarskie na fasadzie (fot. P. Dettloff)
421. Praga, kościół św. Józefa. Rzeźba św. Wojciecha przy ramie obrazu św. Antoniego, Józef Ublaker (fot. A. Dettloff)
422. Praga, kościół elżbietanek. Ołtarz Serca Jezusa w chórze zakonnym, Józef Ublaker (fot. A. Dettloff)
423. Praga, kościół elżbietanek. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Serca Jezusa w chórze zakonnym, Józef Ublaker (fot. A. Dettloff)
424. Kraków, kościół św. Floriana. Ołtarz św. Barbary w prezbiterium (fot. A. Dettloff)
425. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Agnieszki w ołtarzu św. Katarzyny w prezbiterium (fot. A. Dettloff)
426. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Apolonii w ołtarzu św. Barbary w prezbiterium (fot. A. Dettloff)
427. Kraków, katedra na Wawelu. Chór muzyczny z organami (fot. wg Czyżewski 1999)
428. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba biskupa Marcina Szyszkowskiego na chórze muzycznym (fot. wg Czyżewski 1999)
429. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba anioła na chórze muzycznym (fot. A. Dettloff)
430. Kraków, kościół św. Floriana. Epitafium ks. Józefa Grzegorza Popiołka (fot. A. Dettloff)
431. Kraków, kościół św. Floriana. Epitafium ks. Stanisława Filipowicza (fot. A. Dettloff)
432. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba alegorii w epitafium ks. Antoniego Mikołaja Krzawnowskiego (fot. A. Dettloff)
433. Uhřetvň, kościół parafialny. Rzeźba „Ofiara Abrahama” w ołtarzu głównym, Ferdinand Ublaker (fot. wg Blažíček 1958)
434. Model rzeźby św. Mikołaja, Ignác František Platzer, Galeria Narodowa w Pradze (fot. wg *Dějiny českého* 1989, t. II.1)
435. Kraków, kościół cystersów w Mogile. Rzeźba świętego ze zwieńczenia ołtarza głównego (fot. P. Dettloff)
436. Fałków, kościół parafialny. Płaskorzeźba „Wniebowzięcie Marii” przeniesiona z ołtarza głównego z kościoła cystersów w Mogile (fot. A. Dettloff)
437. Fałków, kościół parafialny. Rzeźba św. Ambrożego przeniesiona z ołtarza głównego z kościoła cystersów w Mogile – zbliżenie górnej partii ciała (fot. A. Dettloff)
438. Legnickie Pole, kościół klasztorny. Rzeźba św. Prokopa, Karl Joseph Hiernle (fot. J. Sito)
439. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz św. królowej Jadwigi (dawniej św. Elżbiety; fot. P. Dettloff)
440. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz proroka Eliasza (dawniej Niepokalanego Poczęcia NMP; fot. P. Dettloff)
441. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym w kaplicy brackiej (fot. A. Dettloff)
442. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz w kaplicy bocznej przy wejściu (fot. A. Dettloff)

Indeks osób¹



- Aglio Giovanni* 95
Agnieszka, św. 254, 287, 303, 354
Aigner Christian Piotr 243
Albrzykowski Paweł 45, 178, 203, 333
Ambroży, św. 89, 135, 136, 261, 262, 289, 349, 354, wkładka 4 s. 7
Ammann G. 207, 211, 333
Andrzej (Jędrzej) Apostoł, św. 55, 74, 75, 117, 135, 143, 189, 197, 244, 273–275, 279, 281, 282, 289, 297, 327, 328, 347, 349, 354, 357, wkładka 2 s. 7, wkładka 3 s. 7, 8, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 1, 2
Andrzej Boboła, św. 104, 108
Anna, św. 16, 17, 19, 21–23, 27, 28, 32, 40, 46, 48, 49, 54–57, 61–65, 76, 80, 82, 83, 85, 89, 102–105, 114, 117, 134, 135, 137–139, 144, 146, 148–150, 152, 154–157, 165, 167, 172, 174, 177, 182, 184, 185, 194, 215, 219, 239, 246, 267, 273–275, 278, 280–283, 286, 289, 290, 292, 298, 305, 306, 308, 311, 334, 342, 345, 347, 352, wkładka 2 s. 1, 2, 8, wkładka 3 s. 2–5, wkładka 4 s. 2, wkładka 5 s. 3
Antoni Padewski, św. 34, 53, 61, 62, 64, 65, 127, 144, 209, 231, 233, 239, 241, 252, 253, 274, 275, 280, 283, 291, 292, 303, 305, 306, 346, 347, 352, 354, wkładka 4 s. 7, wkładka 7 s. 1
Antoni Pustelnik, św. 105, 106, 348
Apolonia, św. 106, 254, 255, 286, 304, 354
Archanioł Michał 18, 72–74, 105, 106, 137, 149, 170, 171, 177, 183, 185, 186, 192, 238, 255, 275, 285, 297, 300, 313, 315, 326, 345, 347, 348, 351, wkładka 4 s. 7, 8
August III Sas, król Polski 20
Augustyn Novello, bł. 280
Augustyn, św. 70, 73, 103, 106, 107, 127, 133, 134, 136, 137, 149, 156, 199, 217–219, 233, 234, 245, 280, 282, 283, 304, 321–323, 347–349, 353, wkładka 4 s. 7
Bagińska Lulia 304
Bagiński Jerzy 303, 304
Bałus Wojciech 29, 333, 334
Baranowski Jan 248–250, 328
Barański Jan 248, 250, 358
Barbara, św. 25, 26, 40, 41, 46, 50, 51, 80, 83, 86, 87, 93, 98, 106, 131, 134, 141, 142, 178, 195, 208, 238, 244, 254, 255, 273, 274, 280–281, 286, 291, 300, 304–306, 308, 315, 316, 327, 335, 339, 345–348, 350, 352, 354, 357, wkładka 1 s. 1, 7, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 6
Barberini Gianbattista 15
Barski Bazyli, ks. 313
Bartłomiej, św. 59, 318, wkładka 4 s. 7
Baryczka Marcin, bł. 281, 282
Batkowski Bonawentura 112, 179, 309, 317
Baur Jan 17, 37, 277
Bazyli, św. 239, wkładka 4 s. 7
Bażanka Kacper 19, 20, 37, 72, 341
Bąkowski Klemens 29, 36, 42, 333
Bąkowski Władysław 314
Becker Felix 92, 252, 333
Bellona 246, 354
Bendl Ehr Gott Bernhard 210, 212, 338
Benedykt IX, papież 121
Benedykt XI, papież 287, 314
Benedykt XIII, papież 287, 314
Benedykt z Nursji, św. 17, 21, 51, 54, 62, 63, 209, 211, 213, 284, 345, 346, 352
Benon, św. 241, 354
Beranek Wacław 251, 340, 342
Bernacki Paweł 37, 38, 54, 296
Bernard z Clairvaux, św. 217, 353
Bernardyn ze Sieny, św. 112, 181, 182, 274, 317, 351, wkładka 6 s. 8
Bernini Gianni Lorenzo 15, 16, 19, 21, 26, 158, 161, 167, 221
Betlej Andrzej 12, 39, 40, 92, 94, 95, 115, 153, 171, 172, 244, 274, 333, 345, 350, 351

¹ Pominięto źródła archiwalne.

- Bęczkowska Urszula 346
 Bielawski Franciszek 85, 141, 300, 301, 315, 316
 Bieniarzówna Janina 27, 93, 333, 335, 339
 Bieńkowski Ignacy, ks. 115
Bieńkowski vel *Bieniecki* Jan 93, 172, 343
 Bilski Antoni 144
Binder Piotr, br. 179, 183, 265, 317, 318, 331
 Blažiček O.J. 259, 333, 354
 Błachut Jan Adam, o. 48, 49, 333
 Błażkiewicz H. 333
 Bochnak Adam 19, 333, 337, 346
 Boczkowska Zofia 129,
 Bogucka Maria 28, 333
Böhm Wenzle 167–169, 338
Bola Christian 26, 67, 345, 355, wkładka 1 s. 1
 Bonawentura, św. 292, wkładka 4 s. 7
 Boner Izajasz, bł. 30, 267, 279, 280, 281, 283, 284
 Bonifacy, św. 21, 51, 54, 346
 Boos Roman Anton 211,
 Borowiejska-Birkenmajerowa Maria 29, 121, 333
 Borzysławski Tyburcy, o. 312
Braun Mathias B. 11, 160, 259,
Brodowski Józef 232, 338, 353
Brokoff Ferdinand Maximilian 11, 160, 259
 Broniewski Kazimierz 346
 Bronisława, bł. 235,
Brzeski Wojciech 17, 20, 23
 Brzezina (Brzezina-Scheuerer) Katarzyna 13, 29, 67–
 69, 74, 80, 82, 87, 89, 90, 92, 96, 97, 99, 154, 159,
 171, 172, 178, 183, 184, 273, 333, 334, 347, 348
Buchalski Jan zob. *Puchalski* Jan
 Buchowski Jakub 267
 Budzowski Klemens 13
 Bujdecki Florian zob. Buydecki Florian
 Bujdecki Mateusz zob. Buydecki Mateusz
 Bukowski Józef 141
Buonarotti Michał Anioł 166
 Burczyński Antoni 278
Buri Jan 23
 Burzyński Benedykt, ks. 314
 Buydecki Florian 131, 132, 137, 334, 349, wkładka 4
 s. 8
 Buydecki Mateusz 131, 132

Capponi Francesco 333
Car Józef von 113
 Cecylia, św. 207, 352
 Chacholski Jan 236, 324
 Charzewska Salomea 327, 328
 Chilzbercht Jan 279
 Chislercht Jan 277
 Chmiel Adam 28, 46, 178, 179, 334, 343
 Chodaczowski 292
 Chotkowski Władysław 29, 334
 Choynacki Brunon 298

 Christoph z Freibergu, arcybiskup 213
 Chrościcki Juliusz 334
 Chrzanowski Tadeusz 13, 14, 20, 61, 69, 92, 130, 145,
 159, 334, 335, 347
 Chudzikiewicz Wojciech 236, 324
 Chudzikowski Franciszek 312, 315
 Chudzikowski Mateusz 141, 312, 315
 Ciba Marcin 204, 334
Ciern Franciszek zob. *Zürn* Franciszek
 Ciołek Erazm, bp 184
Cylsdorfer Jan 179
 Cynka Marian 247, 334
 Cyryl, św. wkładka 4 s. 7
 Czapczyńska Danuta 145, 172, 173, 178, 334
 Czartoryscy 26, 246, 247
 Czartoryska Izabela 126
Czerny Franciszek zob. *Zürn* Franciszek
 Czesław, bł. 289
 Czubiński Józef 178
 Czwierzewic Franciszek 320
 Czyżewski Krzysztof 230, 251, 252, 255, 334, 354

 Da Costa Kaufmann Thomas 206, 334
 Damazy, św. 255, 256, 258, 329
 Daranowska-Łukaszewska Joanna 183, 243, 334, 337
Dąbkiewicz Michał zob. *Dobkowski* Michał
Dąbkowski Michał zob. *Dobkowski* Michał
 Dąbrowski Jan 177, 336
 Decker Heinrich 25, 208, 217, 334, 352, 353
 Degler Hans 207,
 Degler Sebastian 219
 Demel Juliusz 29, 333
 Dettloff Anna 9, 10, 23, 31, 67, 83, 102, 237, 273–275,
 334, 341, 345–354
 Dettloff Paweł 33, 62, 63, 260, 263, 335, 337, 345–
 354
Deutschmann Joseph 222–227, 270, 342, 353
Dobek zob. *Dobkowski* Michał
Dobkiewicz Michał zob. *Dobkowski* Michał
 Dobkowska Agnieszka 37, 46, 293
 Dobkowska Kunegunda 46
Dobkowski Michał 7, 22, 37, 38, 43, 45–58, 65, 75, 111,
 270, 273, 292–296, 309, 310, 339, 356, wkładka 1
 s. 5–8
 Dobrowolski Tadeusz 13, 14, 17, 28, 45, 92, 177, 178,
 335
 Dobrzycka Anna 229
 Dobrzycki Jerzy 335
Dolabella Tommaso 290
 Domagalski Klemens, o. 283
Dombkowski Michał zob. *Dobkowski* Michał
Domenico, kamieniarz 17, 243
 Dominik, św. 285, 288–290, 314
Donner Georg Rafael 159–169, 172, 206, 219, 228,
 259, 270, 335, 338, 350

- Donner* Mathias 162, 228
Donner Sebastian 162
 Dorota, św. 30, 280, 282, 283
 Dworżański Albin, o. 103
 Dybek Wojciech 329
 Dybkowska Barbara 45
 Dybkowski Jan 45
 Dyzma, św. 287
- Eckstein* Franciszek 26, 67
 Eghk Leopold, bp 167
Ekstein Franciszek zob. *Eckstein* Franciszek
 Eliasz, św. 126, 127, 140, 274, 304, 305, 314
 Elżbieta, św. 26, 61, 105, 235, 264, 303, 305, 330, 345, 348, 354, wkładka 1 s. 1, wkładka 4 s. 3
 Emmerling Erwin 335, 353
 Engelberg Martin 132
 Erazm, św. 287, 289
Erlach Johann Bernhard Fischer von 219, 341
Ertinger Franz Ferdinand 25, 35, 36, 206, 335
 Esterházy Imrich 160, 162
 Eulalia z Barcelony, św. 286
 Euzebiusz z Ostrzyhomia bł. 68
 Euzebiusz, św. 68, 106
 Ewermod z Ratzeburga, św. 235
- Fabiani Józef, o. 121, 313, 314
 Faistenberger Andreas 225
 Falkowska Joanna 142, 335
Fantoni Grazioso 208
Feeg (*Feg*, *Wag*, *Waga*) Jan 7, 30, 40, 43, 177, 202–207, 221, 222, 227, 228, 270, 271, 275, 319, 320, 331, 357, 358, wkładka 6 s. 6, 8
Feichtmayer Joseph 171, 172, 351
 Ferrari Oreste 21, 335
 Filip Nereusz, św. 285
 Filip, św. wkładka 4 s. 7
 Filipowicz Stanisław, ks. 257, 354
 Fischer J.M. 216,
 Fischinger Barbara 335
 Florian, św. 28, 46, 53, 54, 57, 58, 106, 107, 127, 128, 135, 145, 157, 158, 172–176, 178, 195, 209, 243, 252–255, 257, 258, 260, 273, 275, 285, 288, 289, 303, 304, 334, 343, 346–348, 350–354, 357, wkładka 7 s. 1
 Florkowski Józef 293–295
 Florkowski Rajmund 294
 Follprecht Kamila 28, 335, 336
Fontana Baltazar (Baltasar, Baldasar) 9, 11, 13–23, 25, 26, 40, 47, 49, 51, 56, 66, 67, 124, 152, 154–157, 170, 250, 270, 336, 339, 342, 345, 346, 350, 355
 Fontana Carlov 15
Fontana Franciszek 16
Fontana Jakub 40
Formiński Bartłomiej, br. 267, 343
- Forster* Hieronim 174, 175, 351
 Franciszek Borgiasz, św. 188, 190, 351
 Franciszek Ksawery, św. 25, 103, 104, 106, 138, 150, 188, 189, 303, 305, 351
 Franciszek, św. 43, 49, 83, 84, 112, 150, 154, 180–182, 203, 205, 206, 209, 232, 244, 273–275, 284, 288, 293, 294, 298, 320–321, 328, 333, 338, 351, 352, 357, wkładka 3 s. 3–5, wkładka 7 s. 6
 Frankiewicz Stanisław (Stanislaus) 141, 315, 316
Frączkiewicz Antoni 9, 11, 13, 18–22, 25, 26, 35, 37, 38, 41, 45–51, 53, 54, 56–62, 64–66, 70–72, 74, 117, 124, 153, 206, 258, 269, 270, 278, 279, 333, 339, 343, 345, 346, 355, 356
Friedl Johann st. 343
Fritsch Gottfried 160, 162, 164–169, 172, 270, 350, 351, 357
 Frycz Jerzy 29, 335
 Fryderyk z Hallum, św. 235
Fux Hans Georg 225
- Gadomski Jerzy 334
 Gajewski Jacek 13, 20, 22, 26, 91, 92, 100, 101, 103, 112, 113, 120, 124, 125, 144, 145, 172, 175, 246, 247, 335
 Gajewski Wojciech 255
 Gallus, św. 213, 214, 352
 Gawlik Zygmunt 32
 Gedeon, św. 84
 Gediga Bogusław 336
Gegenbaur (*Gegenbauer*/ *Gegenbawer*/*Gegenpauer*/*Gegenpaur*/*Gembaur*/*Gegembowicz*) Antoni st. 37, 38, 41–43, 111, 112, 177–183, 185–204, 206, 207, 209, 214, 216, 217, 219, 221, 222, 226–228, 251, 254, 265, 270, 271, 274, 275, 295, 309, 316–318, 331, 357, 358, wkładka 5 s. 8, wkładka 6 s. 1–8, wkładka 7 s. 1–5
Gegenbaur Antoni mł. 41, 178, 179, 250
Gegenbaur Ewa 178
Gegenbaur Jan Kanty 178,
Gegenbaur Teresa Jadwiga 178
 Gertruda z Altenbergu, bł. 235
 Gębarowicz Mieczysław 36
 Gierowski Józef 27, 28, 335
 Gigli Laura 21, 335
 Gilbert z Neuffontaines, św. 235
Giuliani Giovanni 159, 162
Giżycki Paweł SJ 333
 Glattz Tomasz, ks. 321
 Gładyszewicz Jan 37, 38, 248, 250, 252, 328, 358
Gode Ludovit 162, 163, 350
 Gołębowa Teresa 36, 335
 Gołos Jerzy 104, 203, 243, 335
 Gondkova Barbara 28, 340
 Gonzaga Alojzy 25
 Gorzeński Józef, ks. 113, 237

- Götsch Joseph 225
 Götz Joseph Mathias 219–223, 225, 228, 270, 271, 335, 353, 357, 358
 Göz G.B. 171, 172, 351
 Górecki Jan 85
 Górecki Tomasz 85, 101, 129, 141, 300, 301, 315, 316
 Grabowski Ambroży 251, 252, 335
 Grodzicki Paweł 279
 Grodzki Antoni 195
 Grot Jan, bp 113
 Gruszczyzna Jerzy 23, 24
 Grzegorz ks., przeor konwentu oo. karmelitów w Czernej 85
 Grzegorz Wielki, doktor Kościoła, św. 133, 199, 217, 261, 262, 281, 286, 353, wkładka 4 s. 7
 Grzegorz z Nazjanzu, św. 239
 Grzegorz, brat zakonny, artysta 114
 Grzegorz, św., Ojciec Kościoła 135
 Gucewicz Kazimierz, br. 313
 Guggenbichler Meinrad 25, 208–211, 217, 219, 228, 270, 334, 335, 352, 357
 Guidi Domenico 243
 Günther Ignaz 210, 214, 216, 223,
 Gutowski Wojciech 42, 141, 245,
 Guzik Piotr ks. 347, 349

 Habermann Franz Xaver 88–90, 172, 348, 351, 357
 Halova-Jahodova Cecilie 335
 Hankis Dominik 23, 24
 Hankis Jakub 23, 24
 Hankis Jan Jerzy 15, 17, 23, 24, 26, 152, 277, 339, 340, 342, 343, 345, 355
 Hankis Jerzy drugi 23, 24
 Hankis Jerzy pierwszy zob. Hankis Jerzy
 Hankis Mateusz 23, 24
 Hankis Michał 23, 24
 Hartmann Joseph 224, 226, 353
 Hauer Willibald 335
 Heel Dawid 25, 36, 263, 267, 338, 339, 343, 345, 355
 Heel Johann Peter 25
 Heineken Paul 243
 Heinzl Brigitte 208, 335, 352
 Heisig Alexander 219, 335
 Hendel Zygmunt 119
 Henocho-Marendziuk Renata 337
 Herakliusz, św. 219, 220, 353
 Herberger D.H. 216
 Hertel Johann Georg 172
 Hiernle Karl Joseph 262, 263, 354, 358
 Hieronim, św. 59, 60, 106, 199, 217, 218, 346, 353
 Hilarion Męczennik, św. 279
 Hildegunda bł. 235, 342
 Hirnle Andreas 167
 Hizbreth Jan 277
 Hoffman Jakub 26, 67, 345, 355
 Hoffmann Jan Elias 13, 26, 71, 246, 335, 343, 355, wkładka 1 s. 1
 Holzinger Franz Joseph Ignaz 217, 219, 220, 353,
 Hołubiczko Artur 265, 267, 335
 Horbowski Michał, ks. 50, 51
 Hornung Zbigniew 265, 336
 Horyna Mojmir 336
 Hoszowski Konstanty 238, 336
 Hryń Stanisław 13
 Hutter Thomas 22, 25, 26, 69, 178, 202, 206, 263, 267, 270, 341

 Idzi, św. 59, 290
 Ignacy Loyola, św. 25, 140, 158, 188, 189, 351
 Ildefons z Toledo, św. 84
 Imperiali Lorenzo, kard. 243
 Indra Bohumir 89, 336
 Innocenty V, papież 287
 Isberk Jan 279
 Isfryd z Ratzeburga, bp, św. 235
 Izydor z Sewilli, św. 84
 Jabłonowscy, rodzina 98, 101, 125, 250, 274, 342
 Jabłonowski Aleksander 125
 Jabłonowski Stanisław Wincenty 100, 101, 104, 110, 125, 126, 129, 149, 335, 348
 Jacek Odrowąż, św. 16, 156, 157, 265, 284–286, 288, 289, 314, 345
 Jackiewicz Elżbieta 103, 109, 120, 124, 130, 158–159, 274, 336
 Jadwiga Andegaweńska, św. 264, 340, 354
 Jadwiga Śląska, św. 239, 330
 Jais Balthasar 223
 Jakob Gabriel Müller mł. zob. Molinarollo
 Jaksa Gryfita 130
 Jakub, św. 30, 55, 59, 130, 131, 134, 135, 139, 148, 149, 188, 275, 348, wkładka 4 s. 7
 Jamski Piotr 12, 274, 345, 348, 349
 Jan Chryzostom, św. 239
 Jan Chrzyciel (Joannis Baptista), św. 59, 60, 83, 84, 86, 87, 127, 139, 144, 177, 178, 183–185, 194, 216, 234, 235, 238, 273–275, 285, 291, 298, 304, 310, 312, 313, 315, 318, 325, 327, 331, 348, 351, 352, wkładka 3 s. 7, wkładka 6 s. 3, wkładka 7 s. 1
 Jan Damasceński, św. 239
 Jan Jałmużnik, św. 160, 165–167, 279, 281–283, 350
 Jan Kanty, św. 17, 39, 40, 46, 53, 54, 71–73, 86, 87, 93, 98, 99, 148, 151–154, 187, 189, 190, 192, 246, 267, 273, 275, 286, 288, 346–348, 350, 352, 357, wkładka 3 s. 8
 Jan Kapistran, św. 111, 112, 178, 179, 181, 182, 274, 291, 309, 317, 351
 Jan Nepomucen, św. 47, 57, 60, 71–73, 79, 87–89, 97–99, 103, 135, 141, 142, 145, 148, 158, 159, 189–191, 209, 216, 218, 274, 275, 280, 284, 287, 297, 298, 300–303, 312, 315, 316, 346–351, 353, 357, wkładka 4 s. 7

- Jan XXII, papież 305
Jan z Facundo, św. 280
Jan, br. 330
Jan, św. 40, 46, 83, 84, 103, 125, 126, 129, 134, 135, 138, 140, 142, 148–150, 168, 175, 197, 205, 232, 233, 235, 240, 253, 275, 285, 286, 289, 291, 311, 316, 321, 322, 323, 329, 348–350, 351–354, wkładka 4 s. 6, 7, wkładka 5 s. 4, wkładka 7 s. 8, wkładka 8 s. 1
Janowski Valentino zob. Janowski Walenty
Janowski Walenty 233, 237, 238, 322, 323, 326
Janowski Zygmunt, o. 62
Jarosławiecka-Gąsiorowska Maria 245, 249, 250, 336
Jaroszewski Tadeusz S. 246, 247, 336
Jaworski Franciszek 58
Jeltsche Ferdinand 89
Jerzy, ks. 313
Jerzy, św. 127, 128, 303, 304
Joachim, św. 20, 55, 61, 62, 64, 75, 76, 82, 83, 85–87, 102, 105, 134, 135, 138, 149, 164, 165, 174, 177, 184, 185, 194, 195, 219, 275, 281–283, 286, 305, 308, 311, 345, 347, 348, 350–353, wkładka 2 s. 8, wkładka 3 s. 6, wkładka 4 s. 7, wkładka 7 s. 1
Jocher Norbert 213, 216, 336, 352, 353
Jozefat Kuncewicz, św. 336
Józef II 103
Józef z Arymatei, św. 137, 143, 350, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 7
Józef, św. 17, 21, 22, 24, 40, 54, 59, 60, 62, 72, 73, 83–86, 103, 106–109, 135, 137, 138, 144, 146, 150, 152, 172, 180, 194, 195, 252, 253, 270, 275, 280, 283, 285, 286, 287, 290–292, 297, 298, 303, 304, 345–349, 352, 354, wkładka 3 s. 6, wkładka 5 s. 3, wkładka 4 s. 7, wkładka 7 s. 1
Juda Tadeusz, św. 127, 196, 197, 199, 352, wkładka 4 s. 7, wkładka 7 s. 3

Kaczmarczyk Dariusz 46, 336
Kaczyrek (*Kaczirek/Kacirek/Kacziczek*) Grzegorz, br. 40, 264, 265, 329, 330, 358
Kadłubek Wincenty bł. 124, 129, 150, 156, 157, 169, 274, 337, 342, 349
Kalinowski Konstanty 35, 36, 90, 202, 262, 336, 338, 339, 341, 342
Kalinowski Lech 334
Kantak Kamil 343
Kapański Wojciech zob. *Kwapiński* Wojciech
Karasiowski Walenty 278
Karpowicz Mariusz 13–17, 19, 20, 22, 49, 92, 95, 96, 125, 126, 130, 154, 156, 170, 177, 192, 230, 336, 345
Kasiewicz Marcin 83, 85, 342
Katarzyna z Aleksandrii, św. 30, 50, 59, 63, 106, 134, 135, 142, 156, 174, 178, 254, 279–281, 284, 287, 291, 303, 304, 314, 316, 346, 350, 354, wkładka 1 s. 7
Katarzyna ze Sieny, św. 287, 289, 290, 314
Kazimierz, św. 21, 51, 53, 54, 57, 71, 103, 106, 107, 149, 156, 157, 189, 289, 296, 297, 298, 346, 348, 351
Keder Iwona 246, 336
Kębłowski Janusz 12, 336
Kiełkiewicz Bonawentura, o. 330
Klara, św. 109, 112, 181, 183, 244, 245, 280, 328, 348
Klein Franciszek 32, 336, 354
Klemens VIII, papież 314
Klimek Jan, br. 104
Kliś Zdzisław, ks. 342
Kloczkowski Maciei 319
Kneblewski Władysław 336
Kohl Franz 162, 166–169, 351
Kokoszka Stanisław, bł. 284
Kolak Wacław 102, 336
Kolb Franciszek 17, 277
Kölle Andreas 211
Koller Manfred 208, 336
Kolumban, św. 212–214, 352
Komorowski Ignacy, abp 142
Komorowski Waldemar 28, 29, 246, 248, 336
Kontkowski Jerzy Lech 103, 104, 336
Kopaciński Józef 183, 308, 311, 312, 318
Kopernik Mikołaj 92, 95, 125, 126, 274, 343, 349
Korneccy, rodzina 58, 64, 65, 124, 356
Kornecki Antoni 64, 65, 347
Kornecki Ignacy 58, 64, 243, 250, 358
Kornecki Jakub 64, 124
Kornecki Jan 58
Kornecki Joachim 64, 124
Kornecki Józef 64
Kornecki Marian 13, 14, 20, 61, 69, 92, 130, 145, 159, 334, 337
Kornecki Piotr 58–65, 270, 346, wkładka 2 s. 1–3
Kornecki Stanisław 58
Korycińscy, rodzina 336
Koryciński Stefan 238
Kotrba Viktor 336
Kowalczyk Jerzy 246, 247, 336
Kowalski Jerzy 173,
Kozicki Franciszek 58
Kracik Jan 28, 49, 336
Krapf Michael 36,
Kraśniński Mikołaj Józef 314
Krasny Piotr 12, 29, 157, 333, 336
Kretschmerowa Monika 248, 337
Kręglewska-Foksowicz Ewa 342
Krieger Amalia 32
Kromkowicz Jędrzej 277
Królicki Jan 141, 315, 316
Królicki Joannes zob. *Królicki* Jan
Krsek Ivo 342
Kruszyzna Jan 279

- Kruszyna* Wojciech 277
 Krynicki Edmund 118, 337
 Kryspin, św. 288
 Krystyna, św. 235
 Krzanowski Antoni Mikołaj zob. Krzanowski Antoni Mikołaj
 Krzanowski Antoni Mikołaj 257, 258, 354
 Krzysztof, św. 279
 Książęcki Franciszek 141, 312, 315
 Książęcki Jan 312, 315
 Kuczyńscy, rodzina 39
 Kudělka Zdeněk 342
 Kula Edward 195, 337
 Kurkowska Aldona 337
 Kuś Jan 245, 337
 Kutrzeba Stanisław 338
 Kutrzebianka Kazimiera 337
 Kwapiński Wojciech (Kapansky Albert) 41, 43, 93, 128, 129, 142, 146, 172, 270, 311
 Kwiatkowski Marek 230, 337
- Ladislaw* Ludwik (Ładysław Ludwik/Ludwig Władysław/Ludovius Władysław) 7, 37, 67, 69, 82–90, 270, 271, 273, 298, 356–358, wkładka 3 s. 1–7
 Lanckoroński Wojciech 279
 Langi Cyprian, ks. 46
 Laskiewicz Jan Kanty, ks. 91, 129–131, 337
 Laskowska Irena Maria 247, 337
Lehner Johann George (Jan Jerzy) 7, 13, 14, 42, 67–83, 88, 89, 90, 92, 96, 97, 100, 154, 156, 270, 273, 296, 334, 347, 356, 357, wkładka 2 s. 4–8
 Lekczycki Marcin 236, 307, 325
 Lenartowicz Bernard, ks. 235
 Leon, brat zakonny, artysta 114, 265, 329, 330
 Leopold, św. 106
 Lepiarczyk Józef 13, 46, 63, 89, 91, 92, 95, 97, 98, 113, 158, 233, 237, 243, 255, 337, 338
 Liberat, św. 280
 Lichtensteinowie, rodzina 159
 Linette Eugeniusz 342
 Lipsy, rodzina 94–96, 348
 Lipski Andrzej, bp 92, 94, 96, 273
 Lipski Jan Aleksander, kard. 94–96, 273, 333, 348
 Lipski Stanisław, ks. 85
 Lironi Gian Pietro 15
 Lochman Karol, ks. 255
 Longin, św. 21, 41, 84, 127, 128, 137, 139, 140, 143, 150, 155, 304, 345, 349, 350, wkładka 4 s. 7, 8, wkładka 5 s. 3
 Lotter Matthias 210
 Lubomirscy, rodzina 284
 Ludolf, bp 235
 Ludwik XVI, król Francji 235, 242, 246, 248, 249
 Lünenschloss Hertha 212, 338
 Lutsch Hans 231, 338
- Łagowska Regina 277
 Łagowski Błażej 277
 Łagowski Francisco 326
 Łagowski Krzysztof 37, 43, 112, 126, 127, 141, 233, 236, 244, 277, 296, 308, 314, 322, 323, 326, 328
 Łagowski Michał 38
 Łagowski Sebastian 37, 38, 114, 178, 204, 277, 310, 311, 320
 Łagowski Szymon 37,
 Łatak Kazimierz, ks. 338, 342
 Ławniczak Antonina 169, 338
 Łopacki Jacek (Hiacynt), ks. 40, 278, 313, 341
 Łopacki Stanisław 277
 Łoziński Jerzy Zygmunt 337
 Łubieński Maciej Józef 140
 Łucja, św. 279
 Łuczyński Wojciech 299
 Łukasz, św. 120, 232, 286, 291, 321, 353, wkładka 8 s. 2
 Łuszczkiewicz Władysław 235, 250, 338
- Maciejowski Wojciech 184, 334
 Magnus, św. 212, 213, 352
 Major Antoni, o. 324, 325
 Makarewicz Stanisław 82, 83, 85, 93, 128, 338
 Maksym, św. wkładka 4 s. 7
 Malec Jerzy 13
 Malíková Mária 159, 160, 162, 164, 165, 338, 350
 Malinowski Kazimierz 335
 Małachowscy, rodzina 249
 Małecki Jan M. 93, 333, 335, 336, 338, 340
 Małecki Piotr 58
 Małgorzata, św. 279, 280, 346
 Małkiewicz Adam 10, 11, 12, 28, 91, 333, 338, 341, 342
 Małkiewicz Helena 50,
Mangoldt Franciszek Józef (Franz Joseph) 175, 176, 263, 271, 342, 358
 Mangoldta żona 176
 Mańkowski Tadeusz 243, 338
 Marcin, św. 160, 161, 164, 165, 168, 170, 200, 235, 275, 285, 300, 304, 315, 324, 350, 351
 Marek, św. 17, 18, 18, 46, 50, 51, 58, 157, 171, 178, 187, 194, 204, 205, 265, 266, 273, 275, 318, 342, 345, 346, 351, 352, 354, 356, wkładka 1 s. 6–7
 Maria Magdalena de Pazzi (de Pasis), św. 127, 140, 274, 303, 304
 Maria Magdalena, św. 17, 18, 25, 59, 60, 77, 78, 205, 239, 248, 277, 279–286, 289, 303, 305, 345, 346
 Maria Teresa, księżna 165
 Markson (Marxon) Karol, ks. 239
 Mars 246
 Mastalski Izidor, br. 325
 Mateusz Apostoł, św. 135, 203, 204, 352, wkładka 4 s. 7

- Mateusz Ewangelista, św. 171
Mattia de Rossi Giovanni 21
Mattielli Lorenzo 160, 162, 219, 221, 228
Mączyński Ryszard 267, 338
Merlini Dominik 236, 243
Metner, kronikarz 61
Michalski Jakub 118
Michał Anioł zob. *Buonarotti*
Michał, św. 17, 43, 71, 106, 114, 118, 156, 163, 210, 211, 216, 219, 231, 240, 273, 275, 281, 285, 296, 297, 299, 302, 305, 306, 312, 321, 339, 352, 353
Migasiewicz Paweł 334, 341, 351
Mikołaj z Krakowa 130, 137, 138, 146
Mikołaj z Miry, bp, św. 59, 61, 71, 76, 111–113, 148, 238, 239, 260, 288, 297, 303, 310, 311, 348, 354, wkładka 8 s. 4
Mikołaj z Tolentino (Nicolai de Tolent), św. 281, 283, 284
Miller Jiří 211
Millman Jan 158,
Miłobędzki Adam 335
„*Mistrz sancygnowski*” 226, 271, 357, 358
Miskiewicz (Miskiewicz) Michał 37, 40, 48, 49, 103, 277, 293–295, 308, 329, 330
Molinarollo 228
Molitor Johann 234, 235, 322–324
Molkowski Wojciech 37, 38, 248, 250, 252, 328, 358
Moll Baltasar Ferdinand 162, 167, 225
Mołdawski Ludwik 265
Monika, św. 30, 281
Morelowski Marian 18, 64, 124, 156, 338
Morsztynowie, rodzina 16, 248, 249
Mortek Jakub 267
Mosler Franciszek 263
Motyczyński Jakub 277
Mrowiński Walerian 103, 104, 115, 116, 338
Muczkowski Józef 91, 141, 338
Myśliński Michał 337

Naldini Paolo 21
Natoński Bronisław 25, 338
Navarra Grzegorz 130, 338
Nax Ferdinand 246
Nestorow Rafał 12, 346, 346, 348–350, 352
Niedzielska Maria 104
Niedzielski Jakub 37,
Nikodem, św. 137, 143, wkładka 4 s. 7
Nikolaus Johann 162
Niwiński Mieczysław 28, 338
Norbert, bp, św. 34, 61, 62, 235, 346
Nowacki Józef 231, 338
Nowak Romuald 338

Oderwąż Iwo, bp 287
Odrzywolski Sławomir 33
Olszowski Leszek 338
Onufry, św. 106
Opalińska Stanisława 338, 353
Organisty Adam 184, 334
Orlicki Szymon 42, 233, 236, 256, 322, 325, 326
Osiecki Grzegorz 278
Osiński Antoni 335
Ostecki Andrzej (Osiecki Andreas) 17, 18, 37, 277, 278, 345
Österreich Antoni 172,
Ostrowska-Kębowska Zofia 230, 338
Ostrowski Jan K. 12, 20, 35, 36, 333, 339, 341, 343
Otfinowska Brygida 232
Otfinowska Magdalena 232, 321, 323
Otylia, św. 254
Oziewicz Joanna 230, 231, 339

Pagaczewski Julian 13, 15, 47, 239, 339
Palarczykowa Anna 245, 339
Pantaleon Męczennik, św. 279
Papaldo Serenita 21, 335
Pasiecznik Jan 45, 48, 49, 339
Pasteczka Tomasz 23, 339
Paszenda Jerzy 25, 87, 267, 339
Pavoni Marian, o. 121
Paweł Pustelnik, św. 67, 68, 97, 98, 103, 105, 106, 127, 149, 150, 274, 298, 300, 301, 315, 348, wkładka 4 s. 3
Paweł z Tarsu, apostoł, św. 46, 55, 56, 61, 73, 75, 85, 100, 106, 117, 127, 131, 135, 143, 195–201, 218, 220–222, 225, 227, 247, 273, 288, 296, 297, 301, 303, 304, 334, 349, 346, 348, 352, 353, wkładka 2 s. 7, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 1, 2, wkładka 7 s. 4
Payr Adam 211
Paździor Marian 121, 339
Pępowicz Aneta 350
Pencakowski Paweł 130, 131, 339
Permoser Baltasar 160, 163,
Petronela, św. 235, 238,
Pęckowski Zbigniew 129–132, 339
Pękalski Piotr 339
Pieniążek-Samek Marta 50, 339
Pieradzka Krystyna 93, 339
Pinsel Jan Jerzy 271, 339
Piotr Apostoł, św. 19, 20, 25, 55, 56, 59, 61, 62, 72, 73, 75, 85, 117, 127, 131, 135, 143, 156, 195–198, 200–202, 218, 221, 222, 226–228, 267, 273, 2286, 88, 291, 297, 303, 304, 312, 345–347, 349, 350, 352, 353, wkładka 2 s. 7, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 1, 2, wkładka 5 s. 1, 2, wkładka 7 s. 3
Piotrowski Antoni Tomasz 230, 236, 339
Piskorski Sebastian, ksiądz 16, 22
Pius V, papież 121, 314

- Pius, św. 284, 289, 290
Placidi Franciszek 37, 40, 46, 63, 74, 85, 94–96, 112, 113, 115, 129, 158, 246, 310, 338, 341
 Plater I. F. 260
 Platz Tomasz, ks. prowincjał 308, 309, 320, 317
Platzer Ignác František (Ignacy Franciszek) 259, 260, 354
Platzterowie, rodzina 260, 341
Polejowski Maciej 336
 Poncján, św. 235
 Poniatowski Michał, abp. 29, 197, 225, 229, 327, 334
 Poniatowski Stanisław August 126, 179, 233, 337, 338
 Popielowie, rodzina 249
 Popiołek Józef Grzegorz, ks. 257, 258, 354
 Poplatek Jan 233, 267, 339
 Potoccy, rodzina 249, 342
 Potocka Ludwika 74
 Potocki Artur 339
 Potocki Stanisław 233
 Powidzki Janusz 342
Pozzo Andrea 158
Prachner Peter 259
Prachnerowie 260
Prevo Carlo 103
Probst Johann Balthasar 170, 171, 351
 Prokop, św. 145, 253, 263, 354
 Prosper, św. 49
 Prószyńska Zofia 15, 45, 339
Prunner Johann Michael 353
 Prus Jadwiga 251, 339
 Pruszcz Piotr 28, 339
 Przebindowska-Ledworuch Anna 18, 35, 37, 46, 339
 Przyboś Kazimierz 27, 28, 340
 Przybylski Tadeusz 237, 255, 340
 Przybyszewski Bolesław, ks. 93, 95, 113, 115, 151, 237, 243, 255, 256, 338, 339
 Przyppkowski Piotr 124, 156, 337, 340
 Przyppkowski Tadeusz 340
Puchalski Jan 37, 233, 244, 245, 322–324, 327
 Pughala Jędrzej 277
 Puhringer-Zwanowetz Leonore 340
 Pust Wacław 295

 Radliński Jakub 137, 340
Radwański Andrzej 46
 Rederowa Danuta 29, 340
 Regina, św. 264
 Rejduch-Samkowa Izabella 337
 Renn Joseph Anton 223
Resler Johann Joseph 227, 228, 341, 353
 Rewski Zbigniew 39, 153, 340
 Rębski Stanisław, o. 314
 Riedmiller Thomas 210, 340
 Rita, św. 280, 282, 283

 Roch, św. 106, 241, 354
Rogala Jędrzej 307
 Rogalski Jan 126–128, 302, 304–307, 340
 Rohrschneider Christne 251, 340
 Rojowska Constantia (Konstancja) 93, 122, 299, 313
Rojowski (Roiewski, Rojewski) Wojciech 9, 11, 36–43, 66, 69, 83, 91–94, 96–151, 153–159, 168–172, 181, 202, 206, 251, 267, 269–271, 274, 296, 299–302, 308–314, 316, 335, 340, 341, 343, 348, 349, 356–358, wkładka 3 s. 8, wkładka 4 s. 1–6, 8, wkładka 5 s. 1–7
Rojowski Jan 92, 93, 299
Rojowski Piotr 39, 41, 93, 151–154, 158, 159, 172, 270, 350
 Romuald, św. 26, 311
Rossi de Giovanni Mattia 21
 Rottal Franz Anton 165
Rotter Antoni, br. 265, 267, 335, 358
 Rozalia z Palermo, św. 103, 106, 149, 209, 210, 284, 352
 Rozanow Zofia 337
 Rożek Michał 12, 13, 27–29, 71, 102, 236, 239, 340
 Róg Rafał 102, 236, 340
 Róża z Limy, św. 314
 Rutter Jan 278
 Rydułski, ks. 238, 239, 326

 Sachetnik Adam 340
 Sachs Reiner 231, 340
 Salomea, bł. 244, 328, wkładka 4 s. 7
 Salomonowicz Stanisław 125, 340
 Sambach Franz Anton 162
 Samek Jan 13, 14, 20, 23, 24, 40, 49, 58, 92, 113, 120, 130, 141, 176, 263, 337, 340
 Samsonowicz Henryk 28, 333
 Sanguszek Barbara 244
 Sanguszek Paweł Karol 244, 333
Santini-Aichel Jan Blażej 336
 Schädler Alfred 212, 340
 Schemper-Sparholz Ingeborg 36, 263, 340, 341
Scheps Ferdinand 231
 Schindler Herbert 206, 207, 341, 352
 Schletterer Jakob 223, 225, 341
Schmädler Franz Xaver 210, 214, 216
 Scholastyka, św. 43, 62, 63, 212–214, 346, 352
Schöps Augustyn 38, 229–231, 239–242, 354, 358
Schöps Georg 231
Schöps Jan 231
Schöps Józef, ks. 231
Schöps Karol Fryderyk 231
Schöps Krystian 230
Schöps Marcin 231
Schöps Stanisław 231
 Schrattenbach Wolfgang Hannibal von 167
 Schroeiber Wilhelm 95

- Schubert* Johann 167,
Schultz Laurenty, o. 141, 316, 326, 327
Schütz Ilse 227, 341, 353
Schwanthaler Thomas 208, 211, 338, 340, 342, 352
Schweigl Andreas 174, 175, 351, 357
Schweigl Anton 174,
Sebastian, św. 40, 106, 110–113, 129, 138, 139, 147,
148, 209, 210, 215, 216, 241, 274, 289, 290, 299,
310, 311, 343, 348, 352–354
Sedlmayr Hans 341
Sieniawska Elżbieta 26
Sierakowska Teresa 121,
Sierakowski Fredro Wacław 108
Sierakowski Roman 121, 313, 314
Sierakowski Sebastian, ks. 37, 39, 40, 229–235, 237,
241–244, 250, 271, 323–324, 327, 338, 339, 353,
354, 358, wkładka 8 s. 2, 7
Sierakowski Wacław Hieronim, bp 103, 104, 108, 121,
247, 248, 255, 334, 348, wkładka 4 s. 5
Sikorski Krzysztof 103, 308, 321, 323
Silva Agostino 15,
Sitarski Józef 205, 318, 319
Sito Jakub 12, 15, 20, 22, 23, 40, 57, 69, 90, 103, 109,
178, 202, 206, 230, 261, 263, 274, 341, 345, 347–
354
Skořepova Zdeňka 36, 259, 341
Skowron Ryszard 113, 341
Skrabski Józef 40, 341
Skrzydłowska Beata 130, 341
Skrzyniarz Ryszard 129, 341
Skrzyński Krzysztof, o. 121, 314
Skrzyszowska-Adamska Maria 230, 341
Sławska Aniela 342
Smoleński Władysław 179, 341
Smuglewicz Antoni 236
Smulikowska Ewa 74, 243, 341
Sobala Michał 29, 341
Sobieski Jan III, król Polski 115, 116, 274, 339, 349
Solari Antoni 97, 300, 315
Sołtyk Kajetan, bp 39, 236, 237, 243, 255, 256, 307,
324, 329, 334, 354, wkładka 8 s. 7
Sołtyk Michał, ks. 324, 325
Sołtyk Stanisław 243
Spazzio Jan 26
Spindler Hans 207
Stachowicz Teodor Baltazar (Baltazar) 30, 244, 286,
345, 345, 354, wkładka 1 s. 2, wkładka 8 s. 7
Stanek (Dettloff) Anna 91, 92, 341
Stanisław Kostka, św. 25, 51, 55, 104, 188, 244, 289,
351
Stanisław Męczennik, bp, św. 43, 46, 50, 59, 61, 67,
68, 97, 107, 110, 112, 113, 135, 139, 148, 155–157,
240, 273, 275, 280, 285, 286, 289, 296, 298–302,
310, 311, 315, 316, 327, 346–348, 350, 351, 354,
wkładka 1 s. 8, wkładka 2 s. 4, wkładka 4 s. 7,
wkładka 8 s. 5
Starachowicz Magdalena 103, 120, 121, 341
Starchon Dalmacy, br. 265
Staszic Stanisław 126
Staszowski Jan 308, 311, 312
Stawoska Reina 279
Stawoski (Stawowski) Sebastian 18, 46, 59, 279
Stawski Kazimierz 142, 316
Stefan, św. 120, 140, 239, 252, 274, 349
Stehlik Miloš 16, 23, 155, 161–163, 165–167, 174,
341, 342, 350, 351
Steinl Matthias 23, 109, 202, 261, 262, 340, 341
Steinle Bartholomäus 207, 211,
Stępień Urszula 83, 85, 342
Stęplowski Kazimierz Franciszek 257
Stolarczyk Wojciech 329
Stolot Franciszek 13, 17, 40, 177, 183, 184, 275, 342
Straszewski Floryan 318
Straub Johan Baptist 210, 216, 318, 342, 352
Stróżecki Jan 30, 31, 205, 345, 352
Strudel Paul 225
Sturm Anton 209–219, 225, 228, 270, 335, 336, 340,
352, 353, 357
Sturmer Johann 67
Styczyńska Agnieszka 303
Sudacka Aldona 64, 178, 187, 243, 246, 342
Sulewska Renata 152, 342
Süssner Konrad Max 170, 351
Symeon, św. 135, wkładka 4 s. 7
Szablowski Jerzy 337, 343
Szaniawscy, rodzina 248, 249
Szczeciński Szymon Stokcyusz, o. 314
Szczepan, św. 25, 30, 37, 137, 230, 231, 238–240, 275,
277, 279, 304, 326, 340, wkładka 4 s. 7
Szembek Stanisław, bp 49
Szeps (*Szeybs*) Mateusz (Mattheus) 36–38, 43, 229–
242, 250, 271, 275, 320, 321, 323, 324, 326, 358,
wkładka 8 s. 1, 3
Szota Barbara 23, 342
Szulc Antoni 308
Szulc Laurenty 315
Szymkiewicz 124, 125, 342
Szymon Apostoł zw. Gorliwym, św. 178, 181, 195,
196, 227, 274, 309, 313, 317, 352, wkładka 4 s. 7, w-
kładka 7 s. 4
Szymon Stock (Stokcyusz), św. 265, 305, 329, 330
Szymon z Kleparza 183
Szymon z Lipnicy, bł. 31, 111, 179
Szymon z Lipnicy, św. 181, 292
Szyszkowski Marcin, bp 255, 256, 258, 329, 354
Szyszyński Antoni 178
Świerzyński Saturnin 33, 335, 346, wkładka 1, s. 4
Świętochowski Robert 30, 83, 91, 120, 203, 265, 342
Taborski Onufry 183, 318, 310, 320, 331
Tadeusz, św. 195, 197

- Tatarkiewicz Władysław* 101, 246, 342
Tekla, św. 103, 106, 108, 135, 142, 149, 247, 254, 280, 287, 291, 316, 348
Teofil, mnich, bp 103
Teper Matys (Tepter Mateusz) 312
Tepter Maciej 310
Teresa z Ávili, doktor Kościoła, św. 264, 303, 304, 330, wkładka 4 s. 7
Thieme Ulrich 92, 252, 333
Thomasch Andreas 211, 225
Tomasz Apostoł, św. 17, 20, 24, 79, 80, 135, 152, 303, 347, 349, wkładka 4 s. 7, wkładka 5 s. 2
Tomasz z Akwinu, doktor Kościoła, św. 68, 106, 107, 284, 286, 348
Tomasz z Villanueva, św. 280, 281
Tomkowicz Stanisław 61, 93, 229, 342, 346
Topolski Jerzy 338
Torriani Carl 21
Torriani Franciszek 20, 22
Trettlerówna Katarzyna 278
Troger Simon 225
Tschiderer Johan Paul 210–212

Ublaka Ferdinand 252, 259, 260, 354, 358
Ublaker Anna 252
Ublaker Jan 252
Ublaker Józef (Ublaka Joseph/ Ublakier Józef Tomasz Filip) 38, 248, 250–260, 271, 275, 328, 329, 354, 358, wkładka 8 s. 8
Ulbricht Jan Józef (Ulbricht Josef) 321
Ulm Benno 208, 342
Ulrich, św. 209, 210, 217, 352
Umiński Wacław, ks. 71
Urbański Jan Jerzy 176, 338, 343
Urszula, św. 239, 304

Válka Josef 342
Volk Hubert 223, 225, 353
Volk Peter 25, 342

Wachowski Karol 195
Wacław, św. 175, 189, 190, 261
Wagner Brigitte 341
Wagner Franz 334
Walanus Wojciech 334
Walczak Marek 334
Walenty, św. 99, 103, 119, 120, 148, 247, 274, 280–283, 316, 348, 349
Wardzyński Michał 12, 23, 92, 93, 172, 175, 176, 251, 260, 263–274, 342, 343, 345, 346, 348, 350
Wargowski Anastazy, o. 299, 312, 315
Wawrzyniec, św. 145, wkładka 4 s. 7
Waxman Władysław 320
Weissmann Antonina Joanna 89
Weissmann Barbara 89

Weissmann Joseph Anton (Waisman Józef) 7, 67, 88, 90, 270, 298, 336, 356, 357
Weissmann Matys 89
Wercher Matyas 277
Weronika, św. 41, 63, 64, 127, 137, 139, 140, 304, 311, 346, wkładka 4 s. 7
Widerin Peter 221
Wielopolscy 314
Wierkier Mathas 277
Więcek Adam 176, 343
Wilamowski Kacper 178,
Wilkoszowski, ks. 239
Wimmer Wolfgang 267
Wincenty à Paulo 71, 288, 290, 291, 297, 298
Wincentii Ferreri S. zob. Św. Wincenty Ferreriusz
Wincenty Ferreriusz (Wincentii Ferreri), św. 120–123, 274, 285, 299, 313, 314, 348, 349
Winterhalder Josef 162–164, 167, 168, 350, 357
Wiśniewski Jan, ks. 46, 47, 51, 85, 130, 131, 190, 195, 343
Wiśniowieccy, rodzina 23
Wiśniowiecki Michał Korybut, król Polski 114, 115, 116, 274, 339, 349
Władysław I, król Węgier, św. 21, 51, 54, 346
Władysław Jagiełło, król Polski 279, 282
Władysław z Gielniowa, bł. 181
Włodarczyk Władysław 13, 23, 91, 102, 230, 236, 237, 343
Włodarski Jakub 116
Wnuk Marian, ks. 13, 26, 71, 72, 343
Wodziccy 246–250, 258
Wodzicki Elias 246
Wodzicki Franciszek 246
Wodzicki Jan Kanty 246
Wojanowski Grzegorz 267
Wojciech (Adalbert), bp. św. 51, 59–61, 122, 135, 139, 240, 252, 253, 264, 275, 279, 281, 282, 285, 289, 290, 305, 330, 354, wkładka 4 s. 7
Wojciechowski Tadeusz 343
Wojczyński Ignacy 255
Wojnasówna Jadwiga 343
Wojtuniak-Strużyńska Janina 343
Wojtyczko Ludwik 32
Wolańska Joanna 333, 334
Wolf Barbara 337
Wolf Jeremiaś 170, 171, 351
Wolfgang, św. 209, 226, 227, 352, 353
Wolny Witalis 345, 346
Wolski Liberat Augustyn, o. 267, 279–281
Wołek Zygmunt 283
Woynakowski Wiktor, o. 103, 104
Woynicz Szymon, o. 279, 281–283
Wróblewski Józef 233, 271, 324, 326, 327
Wróblewski Marcin 37, 38, 142, 244, 245, 248, 250, 316, 327, 328, 358

- Wurschbauer* Ignaz 162
Wyczęsany Jerzy 58–60, 64, 343
Wyrzykowski Melchior, ks. 235
- Zachariasz, św. 61, 62, 105, 195, 352, wkładka 7 s. 1
Zagórowski Olgierd 13, 17–20, 45, 343
Zahner Andreas 167, 176, 342
Zajączek Józef, gen. 126,
Zaleski Marcin 30, 31, 205, 338, 345
Załęska Halina 125, 126, 343
Załuscy, rodzina 112–114, 348
Załuski Andrzej Stanisław, bp 29, 39, 95, 112, 113,
124, 150, 172, 238, 274, 348
Zarebski Wawrzyniec 18, 46, 59, 279
Zawadzki Stanisław, ks. 51
- Zbarascy, rodzina 246
Zbudniewek Jan, 101, 103, 104, 267, 335, 342, 343
Zeisl Sebastian 246, 247, 250, 336, 358
Ziernicki Ignacy 242, 243, 255
Zofia, św. 46, 50, 51, 273, 346, wkładka 1 s. 6, 7
Zubrzycki Józef 277
Zürn Franciszek 15, 23, 24, 26, 67, 355
Zürn Martin 207
Zürn Michael mł. 207, 352
Zanowie, rodzina 23
- Żarnecki Jerzy 13, 45, 91, 177, 203, 343
Żmudziński Jerzy 33, 84, 91, 112, 144, 157, 175, 176,
343, 346, 354
Żyła Joanna 25, 343

Indeks topograficzny



- Aldersbach 221–223, 227, 335, 353
– kościół cystersów 221–223, 353
Allgäu 213, 215, 216, 342
Alpy 15
Altstädten 216, 218, 353
– kościół ś.ś. Piotra i Pawła 218, 353
Alzacja 36
Arymatea 137, 143, 350
Asbach/Rott
– kościół benedyktynów 225–227, 353
Augsburg 39, 89, 171, 207, 210–213, 223, 243, 338, 340, 357
– Akademia Cesarska 211
– katedra 213
Austria 29, 35, 37, 42, 163, 178, 202, 206–209, 217, 219, 225, 228, 242, 243, 269–271, 317, 356–358
Babice
– kościół par. 65, 347, wkładka 2 s. 3
Bawaria 9, 25, 26, 35, 178, 206–208, 216, 217, 221, 225, 228, 265, 277, 357
Bergamo 208
Bernbeuren
– kościół św. Mikołaja 215, 216, 353
Beszowa 103, 251, 342
Bielany /k. Kęt/ 76, 77, 80, 82
– kościół par. p.w. św. Mikołaja 273, 347
Bielany /ob. cz. Krakowa/ zob. Kraków
Bochnia 46, 58–62, 64, 65, 94, 279, 343, 346, 347, 356
– kościół farny p.w. św. Mikołaja 58–60, 65, 346, 347
Bodzanów
– kościół par. p.w. ś.ś. Piotra i Pawła 46, 55–58, 273, 346
Bonów 23
Borek na Zdzieżu 169
Bratysława 160–166, 168, 169, 350
– katedra św. Marcina 160, 161, 164, 165, 168, 350
– kościół bonifratrów 164, 350
– kościół Trójcy Świętej 160, 162, 164, 166, 169, 350
– Stary Ratusz 163, 350
Brno (Brně) 26, 67, 162–165, 174, 265, 335, 341, 342, 350, 351, 355
– kościół kapucynów 174, 351
– kościół św. Michała 163
Brzesko 59
Brzeźnica
– kościół par. p.w. św. Stanisława 59
Brzozów 103, 341
Budapeszt
– Muzeum Narodowe 350
Bug, rz. 335
Buxheim 215
Chełm
– kościół św. Jana Chrzciciela 59
Chiasso 15
Cieszyn 68
Como, jez. 15, 355
Czechy 25, 26, 29, 35, 42, 159, 165, 219, 242, 251, 252, 259, 271, 356, 358
Czerna 85, 128, 129, 300, 301, 303, 316
Częstochowa 83, 98, 100, 101, 104, 109, 110, 142, 144–146, 158, 267, 274, 336, 337, 343, 348, 350
– kościół paulinów na Jasnej Górze 98, 100, 101, 103, 104, 110, 124–126, 129, 138, 144, 145, 251, 261–263, 274, 336, 337, 342, 348, wkładka 4 s. 5
– kościół św. Zygmunta 142, 144–146, 274, 350
– Stare i Nowe Miasto 337
Częstochówka 337
Dania 36
Dédice
– kościół Trójcy Świętej 175, 351
Dębnik 101, 141, 301
Dobromil 23
Dolna Bawaria 221
Dolny Śląsk 262, 271, 358
Donauwörth 210, 212
Drezno 160, 162, 163
Dub 166–169, 351

- Egen 17, 277
 Eggldham 227, 353
 Europa 11, 12, 15, 35, 36, 39, 40, 43, 159, 161, 167, 168, 228, 333, 334, 355, 356
 Europa Środkowa 11, 12, 15, 35, 36, 40, 43, 159, 161, 167, 168, 228, 355, 356
 Fałków
 – kościół par. 34, 260–262, 354
 Flandria 208
 Fohrenbach 163
 Francja 242
 Frankonia 219
 Frauenberg
 – kościół klasztorny 207, 352
 Frauentödling
 – kościół pielgrzymkowy 227, 353
 Frýdek-Místek 89, 336
 Fürstenzell
 – kościół cystersów 211, 352
 Füssen 207, 210, 212–215, 217, 218, 228, 335, 336, 340, 352, 353, 357
 – klasztor (opactwo) St. Mang 207, 210–114, 352, 353
 – kościół franciszekanów 217, 218, 353
 Gdańsk 333
 Gdów 58, 59, 64
 – kościół par. p.w. Narodzenia Najświętszej Panny Marii 59
 Gidle 110, 142, 143, 158, 274, 335, 350
 – kościół par. (d. kartuzów) p.w. Matki Boskiej Bolesnej 142, 274, 350, wkładka 5 s. 6, 7
 – kościół dominikanów p.w. Wniebowzięcia NMP 158
 Głubczyce (Hlubčice) 89
 Gniezno 230
 Görlitz 230
 Góra Pisarska 312, 315
 Górna Austria 206, 208, 217, 225, 228, 270, 271, 357, 358
 Górna Bawaria 208
 Górny Śląsk 89
 Grabie /k. Krakowa/ 190–193, 217, 275, 352, 357
 – kościół par. p.w. Wniebowzięcia NMP 190–193, 217, 275, 352
 Grodzisk Wielkopolski 241
 – kościół (d. bernardynów) 241
 Gurk
 – katedra 161
 Henryków
 – kościół cystersów 262
 Herzogenburg 227, 228, 353
 – kościół augustianów 227, 353
 Himmelberg 226, 227, 353
 Hlubčice zob. Głubczyce
 Holešov
 – kościół farny 165–168, 350
 – kościół św. Anny 167
 Hradisko (Klašteřne Hradisko)
 – klasztor norbertanów 163, 164, 168, 350
 Imbramowice 19, 20, 61, 62, 345
 – kościół norbertanek 19, 61, 62, 345
 Imielno
 – kościół par. 38, 46, 54, 55, 75, 76, 79, 80, 82, 273, 296, 346, 347, 357, wkładka 2 s. 8
 Innsbruck 223
 Irrsdorf 209, 352
 – kościół Wniebowzięcia NMP 209, 352
 Jarosław 25
 Jasionów 104
 Jawor 342
 Jevišovice
 – zamek 162
 Jędrzejów 64, 75, 124, 150, 156, 157, 273, 274, 333, 340, 349
 – kościół cystersów 64, 124, 340, 349
 Kąkolew 169
 Kęty 39, 76, 77, 93, 151–153, 154, 347, 273, 339, 350, 357
 – kościół św. Jana Kantego 93, 153, 350
 Kielce 21, 22, 48, 51, 54, 124, 195, 333, 345, 346
 – d. kolegiata ob. katedra 18, 21, 22, 46, 48, 50, 51, 54, 57, 58, 60, 273, 339, 345, 346, wkładka 1 s. 8
 – kościół św. Trójcy 48
 – Muzeum Narodowe 339
 Kietrz 68, 79, 80, 347
 – kościół par. p.w. św. Tomasza 79, 80, 347
 Költtschen (Kielczyn) 265
 Koniusza 65
 Konstanz 223
 Kostelec 165
 Koszyce 179
 Kościelna Wieś 342
 Kościelniki zob. Kraków
 Kozin 265
 Kraków 7, 9, 11–43, 45, 46, 48–51, 53, 54, 56–58, 61–75, 80, 82–102, 104, 109–125, 127, 128, 130, 131, 141, 142, 145–147, 150–152, 154–159, 168, 170, 172, 173, 175–187, 191, 194, 202–207, 217, 219, 222, 228–236, 238–240, 242–261, 263–267, 269–271, 273–275, 277–279, 281–285, 290–302, 304–318, 320, 321, 323–331, 333–343, 345–358
 – Akademia Krakowska 99, 257, 314
 – Biały Prądnik zob. Prądnik Biały
 – Biblioteka Jagiellońska 62, 233, 340, 353, 354
 – Bielany 21, 26, 38, 51, 54, 91–93, 98, 110–113, 129, 131, 138, 146–149, 158, 274, 299, 310, 311, 335, 343, 346, 348, 349, 335, 343
 – kościół kamedułów na Bielanach p.w. Wniebowzięcia NMP 21, 26, 51, 110–112, 129, 131, 139, 147, 148, 155, 158, 274, 310, 311, 335, 343, 346, 348, 349, wkładka 4 s. 6

- Brama Floriańska 157, 158, 350
- Dom Długosza 85
- Dom Księża Emerytów 187
- Garbary 38, 93, 151, 339
- kamienica Arcybractwa Miłosierdzia i Banku Po-
bożnego w Krakowie 24
- kamienica Małachowskich 249
- kamienica Morsztynów 248, 249
- kamienica Pod Blachą 29
- kamienica Szaniawskich 248, 249
- kamienica Xiędzowidzowska 179
- Kazimierz 12, 27, 28, 38, 62, 202, 279, 282, 283, 315,
337
- klasztor karmelitanek bosych na Wesołej 40
- Kleparz 12, 38, 172, 173, 176, 183, 243, 253, 337,
357
- Kościelniki
- pałac Wodzickich 247
- kościół archidiecezjalny p.w. Wniebowzięcia
NMP (Mariacki) 40, 45, 64, 83, 86, 87, 93, 119,
120, 178, 242, 243, 273, 274, 312, 341, 342, 347–
349, wkładka 2 s. 3, wkładka 3 s. 7
- kościół (kolegiata) św. Anny 16, 17, 19, 21–23, 27,
28, 40, 48, 57, 88, 152, 154–157, 267, 278, 342,
345, 346, 350
- kościół (kolegiata) św. Floriana 22, 28, 46, 53, 54,
57, 58, 145, 172–176, 178, 195, 243, 252–255, 257,
258, 260, 273, 275, 334, 343, 346, 351, 352, 354,
357, wkładka 7 s. 1
- kościół św. Idziego 290
- kościół św. Jakuba na Kazimierzu 30
- kościół św. Józefa 24, 152
- kościół św. Krzyża 24
- kościół św. Marka 17, 18, 50, 51, 58, 178, 187, 194,
242, 265, 266, 273, 275, 318, 342, 345, 346, 351,
354, 356, wkładka 1 s. 6, 7
- kościół św. Mikołaja na Wesołej 231, 239, 240, 275,
339, 354, wkładka 8 s. 4
- kościół św. Szczepana 25, 30, 37, 230, 231, 238–240,
275, 326, 304, 340
- kościół (kolegiata) Wszystkich Świętych 28, 30, 89
- kościół augustianów p.w. śś. Katarzyny i Małgorza-
ty na Kazimierzu 29, 30, 62, 63, 267, 279, 281–283,
346, wkładka 2 s. 2
- kościół bernardynów (klasztor bernardynów) 13,
29, 31, 32, 37, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 53, 109, 111,
112, 125, 137, 177–183, 191, 194, 202–205, 207,
209, 216, 231–233, 238–240, 270, 273–275, 291,
292, 295, 308–310, 317, 318, 320, 321, 333, 334,
336, 343, 345, 346, 348, 351–353, 357, wkładka 1
s. 3, wkładka 5 s. 8, wkładka 6 s. 1, 2, wkładka 7 s.
1, 6, wkładka 8 s. 1
- kościół bonifratrów (d. trynitarzy) na Kazimierzu
267
- kościół Bożego Ciała na Kazimierzu (kanoników
regularnych laterańskich) 13, 30, 42, 45, 127, 177,
178, 183–187, 192, 194, 203, 205–206, 209, 216,
219, 231, 239, 241, 274, 275, 318, 333, 334, 345,
351, 352, 354, 357, wkładka 1 s. 2, wkładka 6 s.
3–7, wkładka 7 s. 8, wkładka 8 s. 4
- kościół cystersów w Mogile 28, 30, 32–34, 61–63,
260, 261, 263, 335, 345, 346, 354, 358
- kościół dominikanów p.w. Świętej Trójcy 16, 23,
29–31, 67, 83, 91, 120–123, 146, 150, 156, 203,
204, 205, 243, 244, 265, 274, 275, 284, 285, 290,
313, 318, 333, 334, 336, 338, 339, 345, 349, 352,
354, 357, wkładka 1 s. 2, wkładka 7 s. 7, wkładka
8 s. 7
- kościół franciszkanów 17, 91, 131, 141, 150, 274, ,
333, 338, 350, wkładka 5 s. 5
- kościół jezuitów p.w. św. Barbary 25, 26, 40, 41, 83,
85, 87, 244, 273, 335, 345–347, 338, wkładka 1 s.
1
- kościół jezuitów p.w. śś. Piotra i Pawła w Krakowie
20, 25
- kościół karmelitów trzewickowych na Piasku p.w.
Nawiedzenia NMP 13, 24, 29, 42, 43, 91, 102, 104,
114, 126–128, 131, 137, 140, 146, 151, 230, 233,
236, 239, 240, 264, 274, 275, 302, 305–308, 311,
314, 324, 325, 334, 336, 339, 340, 342, 343, 345,
348, 349, 353, 358, wkładka 8 s. 3
- kościół karmelitów trzewickowych p.w. św. Toma-
sza 17, 20, 24, 152, 339
- kościół klarysek p.w. św. Andrzeja 16, 75, 244, 273,
327, 347, 354, 357, wkładka 2 s. 7
- kościół Mariacki zob. kościół archidiecezjalny
p.w. Wniebowzięcia NMP
- kościół misjonarzy na Stradomiu p.w. Nawrócenia
św. Pawła 21, 26, 70–72, 74, 75, 80, 116, 117, 145,
265, 273, 274, 296, 297, 343, 347, 349, 357, wkład-
ka 2 s. 5
- kościół norbertanek na Zwierzyńcu 38, 230–235,
237, 238, 240, 244, 245, 248, 250, 275, 321, 326,
353, 354, 358, wkładka 8 s. 2
- kościół paulinów na Skałce p.w. Świętego Micha-
ła Archanioła i Stanisława bpa 13, 17, 28, 39, 43,
67, 68, 70, 80, 83, 88, 90, 93, 96–99, 101, 103,
104, 117–119, 123, 125, 141, 143, 145, 147, 148,
150, 154, 171, 172, 238, 244, 251, 267, 273–275,
296, 298–302, 312, 315, 326, 327, 334, 337, 341,
347–350, 357, 358, wkładka 2 s. 4, wkładka 3 s. 8,
wkładka 4 s. 1, wkładka 5 s. 6
- kościół pijarów 26, 28, 67, 345, 355, wkładka 1 s. 1
- kościół reformatów 40, 45, 46, 48, 49, 56, 58, 273,
293, 339, 346, 356, wkładka 1 s. 5
- kościół d. saletynów (pierwotnie norbertanek) pw.
św. Norberta (ob. cerkiew greckokatolicka) 34, 61,
62, 346
- kościół wizytek 17, 18, 157, 277, 345, 350
- Mogiła 28, 30, 32–34, 40, 41, 61–63, 260–263, 271,
335, 338, 346, 354, 358
- Muzeum Archidiecezjalne 33, 141, 350

- Muzeum Historyczne Miasta Krakowa 345, 352
- Muzeum Narodowe 177, 184, 275, 351
- Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego 33, 237
- Nowy Świat 337
- pałac biskupa Erazma Ciołka 184
- pałac Biskupi 340
- pałac Jabłonowskich 250, 342
- pałac kanonika Sierakowskiego 247, 248, 354
- pałac Krzysztofora 333
- pałac Morsztyna 29
- pałac Pod Baranami 245, 337, 339
- pałac Popielów 249
- pałac Potockich 249, 342
- pałac Wodzickich 249, 250
- pałac Zbaraskich 246
- Piasek 12, 13, 24, 29–31, 38, 42, 43, 91–93, 102, 114, 126–128, 137, 140, 146, 151, 172, 230, 239, 250, 264, 265, 274, 299, 302, 304–308, 310, 311, 314, 324–326, 329, 330, 334, 336, 339, 340, 343, 345, 348, 349, 353, 354, 358
- plac św. Marii Magdaleny 248
- Planty 12, 337
- Półwie Zwierzynieckie 337
- Prądnik Biały
- pałac biskupi 21, 29, 341
- Rynek Główny 29, 157, 158, 246, 248–250, 337, 342, 350, 354
- Skalka 13, 28, 30, 36, 38, 39, 43, 67–70, 80, 82, 83, 88–93, 96–99, 101, 103, 104, 117–120, 123, 125, 129, 131, 139, 141, 143, 145–150, 154, 156, 171, 172, 231, 238, 244, 251, 267, 273–275, 296, 298–302, 312, 315, 316, 326, 327, 334, 337, 341, 342, 347–350, 357, 358
- Smoleńsk, jurydyka 343
- Stradom 13, 26, 27, 38, 42, 43, 46, 70–75, 116, 117, 204, 265, 273, 274, 291, 292, 296, 297, 309, 310, 317, 318, 320, 331, 337, 347–349, 357, wkładka 2 s. 5
- Śródmieście 337
- Tyniec, opactwo benedyktynów 28, 62–65, 176, 191, 197, 222, 260, 263, 271, 275, 335, 342, 346, 347, 352, 358
- kościół benedyktynów w Tyńcu 28, 62–65, 176, 191, 197, 222, 260, 263, 271, 275, 346, 347, 352, 358, wkładka 6 s. 8
- ulica Floriańska 248, 249, 337, 354
- ulica Franciszkańska 29
- ulica Grodzka 157, 248, 249, 336
- ulica Kanonicza 246–248, 354
- ulica Karmelicka 248
- ulica Sławkowska 249, 334, 337
- ulica Stolarska 23
- ulica Stradom 231
- ulica św. Anny 246
- ulica św. Jana 46, 178, 246–249, 337, 354
- ulica św. Marka 157
- Wesoła 27, 40
- Wawel
- zamek królewski 346
- katedra 29, 30, 32, 33, 39, 94–96, 112–116, 141, 150, 157, 172, 231, 237, 243, 251–253, 255, 256, 258, 259, 260, 273–275, 292, 324, 325, 329, 334, 335, 337–341, 343, 346, 348–350, 354, 358, wkładka 1 s. 4, wkładka 5 s. 5, wkładka 8 s. 4, 6, 8
- Wesoła, jurydyka 12
- Zwierzyniec 37, 230–233, 235, 244, 250, 321, 323, 324, 326, 337, 341, 358
- Krasnystaw 25
- Kravaře 19, 77, 347
- Krems 220–223, 353
 - kościół farny 220, 222, 353
- Kroměříž (Kromieryż) 15, 167
 - kościół p.w. Panny Marii 167
 - kościół św. Maurycego 167
- Kromieryż zob. Kroměříž
- Książ Mały 24
- Książnice Wielkie
 - kościół par. 24, 152, 345
- Księże Pole 172
- Landeck 210
- Lednica
 - stajnia pałacowa 162
- Legnickie Pole
 - kościół benedyktynów 262, 263, 354
- Limanowa 59
- Linz
 - Österreichisches Landesmuseum 353
- Lochen
 - kościół Wniebowzięcia NMP 208, 209, 352
- Lubartów 244
- Lublin 195, 205, 246, 247, 334, 337, 340, 354
 - kościół (d. bernardynów) p.w. Nawrócenia św. Pawła 247, 334
 - kościół dominikanów 246, 247, 337, 354
- Muzeum Okręgowe 205
- Lwów 11, 14, 23, 27, 37, 271, 277, 334
 - katedra 23
- Łapanów
 - kościół par. p.w. św. Bartłomieja 59
- Łubnice 26, 335
- Łuck 265
- Małopolska 13, 15, 16, 22–24, 58, 59, 64–66, 69, 77, 82, 90, 130, 170, 178, 194, 202, 222, 243, 269, 333, 334, 355, 356
- Marcyporeba 200–202, 226–228, 275, 352
 - kościół par. p.w. św. Marcina 200, 201, 275, 352
- Maria Taferl
 - kościół pielgrzymkowy 220, 221, 353
- Marianka 160, 164, 169
 - kościół odpustowy 160

- Marktoberdorf 216
 Melk 221
 Metten 219, 220, 226, 353
 Mętków
 – kościół par. 66, 200, 275, 352
 Michaelbeuern
 – kościół benedyktynów 209, 210, 352
 Miechów 24, 28, 91, 92, 110, 120, 129–136, 138–140, 143–150, 155, 158, 159, 168, 170–172, 270, 274, 339, 349, 350, 357
 – kościół (d. bożogrobców) p.w. Grobu Chrystusa i św. Jakuba Młodszego 91, 129–138, 139, 140, 144, 147, 149, 150, 159, 168, 170, 337, 339, 341, 349, 350, 357, wkładka 4 s. 7, 8, wkładka 5 s. 1–3
 Milówka 89
 Mirabell 160
 Mistek 89
 – kościół filialny Wszystkich Świętych 89
 Młodzawy 251
 Mnichów /k. Miechowa/ 42, 140, 146, 150, 168, 274, 350
 – kościół par. p.w. św. Stefana 140, 274, 350, wkładka 5 s. 4
 Monachium 159, 163, 207, 211, 221
 Mondsee 25, 209–211, 335, 352
 – kościół benedyktynów p.w. św. Michała 209–211, 352
 Morawa, rz. 168
 Morawy 9, 15, 16, 23, 24, 26, 29, 42, 67, 87, 90, 154, 159, 162–170, 172, 174, 176, 269–271, 355–358
 Mrzygłód 343
 Mstów
 – kościół kanoników regularnych laterańskich 83, 273, 334, 347, wkładka 3 s. 1, 2
 Myślenice 58, 59
 Nałęczów
 – pałac Małachowskich 246
 Niedźwiedź /k. Słomnik/,
 – pałac Wodzickich 38, 246–248, 252, 258, 328
 Niegowić 66, 200–202, 227, 228, 275, 352
 – kościół par. p.w. Najświętszej Panny Marii 66, 200, 275, 352
 Niemcy 29, 67, 88, 92, 172, 178, 206, 207, 228, 242, 269–271, 356–358
 Nové Město 342
 Nový Jičín
 – Muzeum Okręgowe 79, 347
 Nysa 17, 231
 Oberdonau 217
 Obra 241
 Obra
 – klasztor cysterek 241
 Odry 78–80, 88, 347
 Ogrodzieniec
 – kościół par. 142, 144, 145, 274, 350
 Oliwna Góra 166–168, 350
 Olkusz 189–191, 194, 209, 216, 275, 343, 351
 – kościół farny p.w. św. Andrzeja 189–191, 209, 275, 351
 Ołomuniec 16, 23, 26, 36, 67, 87, 162, 163
 Opatów 69, 74, 273, 334, 347
 – kościół (kolegiata) p.w. św. Marcina 69, 74, 273, 347, wkładka 2 s. 6
 Opawa 37, 67, 69, 70, 80, 82, 83, 87, 88, 154, 263, 270
 – kościół dominikanów 88, 89
 – kościół jezuitów 69
 Opole Lubelskie 247
 Osterhofen 225
 Ostrzyhom 68
 Oświęcim 23, 265
 Ottobeuren 211, 214, 215
 – klasztor benedyktynów 214
 Nałęczów, pałac Małachowskich 246
 Passawa 67, 221–223
 – katedra 221
 – opactwo St. Nikola 225
 Pawłowice 169
 Petersburg
 – Cesarska Biblioteka Publiczna 129
 Pfaffenwinkel 207, 212
 Pfronten 25
 Pilica 139, 140, 145–147, 150, 155, 274, 333, 343, 349, 350
 – kościół kolegiacki p.w. św. Jana Chrzciciela 139, 140, 145, 274, 347, 349, 350, wkładka 5 s. 3
 Pińczów 25, 49, 50, 251, 267, 273, 294, 295, 310, 342
 – kościół reformatów 49, 273, 294, 295
 Płock
 – katedra 336
 Polska 15–17, 25, 27, 39, 40, 91, 96, 130, 154, 178, 184, 246, 248, 322, 333, 335–337, 339–343, 346
 Połajewo 230, 231
 Poniec 169
 Poznań 37, 38, 230, 231, 240–242, 267, 269, 271, 335, 338, 339, 342, 354, 358
 – katedra 241
 – kościół bernardynów 241
 – kościół ewangelicki p.w. Świętego Krzyża 241
 – kościół św. Antoniego 241, 354
 – kościół Wszystkich Świętych 241
 – Muzeum Narodowe 342
 – pałac Działyńskich 241
 – Rynek Starego Miasta 240, 241, 354
 Praga (Praha) 13, 15, 159, 160, 167, 170, 251–253, 257, 259, 260, 262, 264, 275, 330, 335, 342, 351, 354, 358
 – Galeria Narodowa 354
 – kościół elżbietanek 252–254, 275, 354
 – kościół franciszkanów 170, 351
 – kościół Matki Boskiej na Tynie 252

- kościół św. Józefa 253, 275, 354
- kościół św. Józefa na Małej Stranie 252
- kościół św. Mikołaja na Małej Stranie 260
- Mała Strana 252, 260, 342
- Prandocin 231, 240, 275, 354, wkładka 8 s. 5
- kościół par. p.w. św. Jana Chrzciciela 239, 240, 275, 354, wkładka 8 s. 5
- Prusy 90
- Przeworsk 23, 342
- Przyrów 83, 84, 298, 347, 357, wkładka 3 s. 2–5
- Puławy 26, 246, 247, 250, 335, 336
- pałac Czartoryskich 247
- Puszcza Bielańska 310, 311
- Rachwałowice
- kościół par. 46, 51, 52, 56, 58, 273, 346
- Raciechowice
- kościół par. p.w. śś. Jakuba i Katarzyny 59, 61
- Raków 19, 20, 56, 62, 345
- Ratyżbona 67
- Reichersberg am Inn 208, 338, 340, 342
- Ried 208
- Rogalin
- pałac 241
- Roggenburg 216
- Ruś Koronna 334
- Rzeczpospolita 22, 27–29, 35, 37, 42, 43, 90, 202, 231, 269, 271, 334, 336–338, 340–342, 355, 356, 358
- Rzym 13, 15, 16, 21, 23, 243, 304, 314, 335, 338, 345
- kościół S. Agostino 243
- kościół S. Ignazio (św. Ignacego) 158
- kościół San Marcello al Corso 21, 23, 345
- kościół św. Sabiny 314
- Museo del Palazzo di Venezia 21
- Saksonia 230
- Salzburg 25, 160
- Sancygniów
- kościół par. 195–202, 221, 222, 226–228, 275, 337, 352, 357, wkładka 7 s. 2–5
- Sandomierz 24, 25, 82, 83, 85, 87, 91, 93, 128, 129, 144, 146, 342, 347–349, 357
- d. kolegiata ob. katedra 28, 82, 83, 85, 88, 93, 128, 131, 154, 168, 273, 274, 338, 347–349, wkładka 3 s. 5–6
- kościół benedyktynek 24
- Muzeum Diecezjalne 85, 342, 347, 348
- Schalchen
- kościół farny 208, 352
- Schäring 225, 353
- Sieciechowice 197–202, 226–228, 275, 352
- kościół par. p.w. św. Andrzeja 197–199, 275
- Siewierz 343
- Skaryszew 152
- Slavkov 162
- Sławków 92, 93, 172
- Słowacja 161
- Sonthofen
- kościół św. Michała 217, 219, 353
- Spytkowice
- kościół par. 46, 52, 53, 57, 273, 346
- St. Nikola (St. Nikola) k. Passawy 222, 223, 225, 342
- St. Pölten 221
- St. Salwator 225
- St. Wolfgang 208, 209, 352
- St. Wolfgang, kościół pielgrzymkowy 209, 352
- Stadl-Paura
- kościół Trójcy Świętej 222, 353
- Stamm, opactwo 207
- Stams 207, 211, 333
- Stara Wieś 39, 98, 101, 103–111, 117, 120, 121, 124, 127, 137–139, 146, 147, 149, 150, 156, 157, 159, 168, 171, 267, 274, 336, 341, 343, 348, 357
- kościół (d. paulinów ob. jezuitów) 39, 103, 104, 105–109, 111, 121, 137, 138, 147, 171, 274, 341, 348, 357, wkładka 4 s. 2–5
- Stary Sącz
- kościół klarysek 16, 17, 40
- Steingaden
- klasztor norbertanów 216
- Strasburg 223
- Styria 36
- Suben
- kościół d. augustianów 225, 226, 353
- Sulejów
- kościół cystersów 158
- Svatoňovice 79, 80, 88, 89, 347
- kościół Trójcy Świętej 79, 347
- Svatý Kopeček
- kościół na Świętej Górze 16, 163, 170, 345
- Szwabia 25, 35, 36, 178, 207, 213
- Szwajcaria 36
- Szyk
- kościół par. p.w. śś. Barbary i Stanisława 59
- Śląsk 17, 23, 24, 35, 36, 42, 67, 82, 90, 144, 159, 176, 231, 265, 267, 269, 271, 334, 336, 337, 340–342, 355–358
- Śląsk cieszyński 270
- Śląsk opawski 82, 270
- Świdnica 231
- Święta Anna /koło Przyrowa/
- kościół d. bernardynów ob. dominikanek 83, 84, 88, 89, 273, 298, 347, wkładka 3 s. 2–5
- Święty Kopeček zob. Svatý Kopeček
- Tokarnia
- kościół par. 34, 61, 62, wkładka 2 s. 1
- Toruń 92, 125, 126, 274, 340, 349
- kościół (d. farny staromiejski) ob. katedra śś. Janów 125, 126, 349
- Rynek Staromiejski 125
- Trenčín 163, 350
- Trzebnica 342

- Tuchów 20, 45–48, 57, 60, 273, 278, 346
 Tymowa
 – kościół par. p.w. św. Mikołaja 59
 Tyrol 174, 207, 210, 213, 225, 267
 Uhřetěves 259, 354
 Ulm 17, 208, 277, 342
 Velehrad
 – kościół d. opactwa cystersów 16, 17, 345
 Velké Heraltice
 – kościół par. p.w. Niepokalanego Poczęcia NMP 81, 82, 273, 347
 Venezia 21
 Vidnava
 – kościół św. Katarzyny 174
 Vilshofen 224, 226, 353
 – kościół farny 226
 Vinohrady 342
 Vranov
 – kościół paulinów 164, 165, 350
 Vyšehrad 342
 Waltenhofen 215, 216, 353
 Wangen 178
 Warmia 267
 Warszawa 14, 27, 29, 40, 85, 103, 129, 179, 229–231, 247, 250, 271, 275, 277, 333, 338, 342, 345, 346, 355, 358
 – Biblioteka Główna 129
 – Krakowskie Przedmieście 247
 – Leszno 230
 – Muzeum Narodowe 345, 346
 – Zamek Królewski 230, 275
 Weiler Faggen 210
 Weilheim 207–209, 219, 220
 Wesola zob. Kraków
 Węgry 242
 Wiedeń 13, 15, 26, 36, 39, 67, 98, 159–164, 172, 206, 221, 223, 225, 228, 247, 259, 262, 270, 271, 302, 335, 350, 355, 358
 – Belweder 335
 – katedra 228
 – Österreichische Galerie 335, 350
 – Rynek Mączny (Nowy Rynek) 161, 162, 350
 – Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu 36, 161, 164, 167–169, 174, 206
 Wieliczka 16, 64
 – kościół farny 16
 Wielkopolska 58, 59, 90, 169, 230, 241, 336, 338, 342
 Wieluń 59
 Wieruszów 267
 Wies
 – kościół pielgrzymkowy 216–218, 353
 Więclawice 188–190, 275, 351, 357
 – kościół par. p.w. św. Bartłomieja św. Jakuba Apostoła 188–190, 275, 351
 Wilamowice 23, 24
 Wilhering 223, 225
 Wisła, rz. 335
 Wiślica
 – kolegiata 24
 Włochy (Italia) 17, 40, 159, 212, 208, 212, 341
 Włodowice 24, 152
 Wolsztyn 241
 Wołyń 265
 Wrocimowice
 – kościół św. par. p.w. Andrzeja 142–144, 274, 350
 Wrocław 231, 334
 Zakliczyn 58–61, 346
 – kościół par. p.w. św. Idziego 59, 346, wkładka 2 s. 1
 Zawichost 20, 46, 47, 273, 278, 346
 – kościół NMP 46, 47, 273, 346
 Zborovice 167
 Zgorzelec 230
 Zielonki
 – kościół par. 20, 21, 48, 62, 64, 333, 345
 Złoczewo 59
 Zwettl 223
 Żytowiec 169
 Żywiec
 – kościół farny p.w. Narodzenia Najświętszej Maryi Panny 40, 89

Streszczenie



Książka poświęcona jest problematyce rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w. W pracy skrupulatnie zgromadzono materiał historyczny, archiwalny i ikonograficzny oraz syntetycznie ujęto problematykę, a także ukazano Kraków na tle innych ośrodków rzeźbiarskich Europy Środkowej.

W pierwszym rozdziale, wprowadzającym w dzieje rzeźby krakowskiej, omówiona została rzeźba w pierwszej połowie XVIII w. Środowisko rzeźbiarskie Krakowa pierwszej połowy XVIII w. jest stosunkowo słabo znane i do tej pory nie doczekało się gruntownego opracowania. U progu omawianego stulecia najważniejszymi twórcami działającymi w Krakowie byli artyści obcego pochodzenia – Baltazar Fontana, Jerzy Hankis i Franciszek Zürn. Pierwszy z wymienionych rzeźbiarzy, Włoch znad jeziora Como, wslawił się wieloma dziełami pozostawionymi w Małopolsce, a przede wszystkim na Morawach. Jego styl próbowali naśladować miejscowi snycerze, m.in. Antoni Frączkiewicz (zm. 1741).

W pierwszej połowie XVIII w. do Krakowa napływają także rzeźbiarze pochodzenia niemieckiego, którzy przybyli często drogą wiodącą przez Morawy i Śląsk. Do grona tych rzeźbiarzy należy Dawid Heel, który w 1719 r. wstąpił do zakonu jezuitów w Krakowie. Rzeźbiarzem obcego pochodzenia (prawdopodobnie z Wiednia), który przewinął się przez ośrodek krakowski w pierwszej połowie XVIII w. był Jan Eliasch Hoffmann. W Krakowie pojawiali się również artyści śląscy i morawscy. Rzeźbiarzami, którzy przybyli do Krakowa z Brna, byli także autorzy dekoracji rzeźbiarskich w kościele pijarów – Christian Bola i Jakub Hoffman.

Przedstawiony zarys dziejów rzeźby krakowskiej pierwszej połowy XVIII w. świadczy o bogactwie i różnorodności występujących w niej nurtów. Poza wyjątkową indywidualnością Antoniego Frączkiewicza, tworzyli ją przede wszystkim artyści obcego

pochodzenia, sprowadzani do Krakowa najczęściej w celu realizacji konkretnego zamówienia. Baltazar Fontana, Jerzy Hankis i Franciszek Zürn mieli ogromne znaczenie w utrwaleniu w miejscowym środowisku dwóch kierunków wpływów – z jednej strony włosko-morawskich, a z drugiej śląskich. W tym czasie Morawy były ważnym centrum artystycznym, którego wpływ na Kraków nie został, jak na razie, dostatecznie zauważony i przebadany. Niewątpliwie był to nie tylko teren, z którego sprowadzano artystów, lecz także obszar peregrynacji i przypuszczalne miejsce kształcenia niektórych krakowskich rzeźbiarzy.

Rzeźba krakowska pierwszej połowy XVIII w. wypracowała wiele schematów kompozycyjnych, powielanych później w drugiej połowie tego stulecia. Jeśli chodzi o materiał, to zdecydowanie przeważała snycerka. Stiuk był używany przez artystów obcego pochodzenia, najczęściej związanych z ośrodkiem morawskim. Obok rzeźbiarzy obcego pochodzenia działało w tym czasie w Krakowie wielu twórców miejscowych, którzy na swój sposób przejmowali styl Fontany. Artyści obcego pochodzenia działający w Krakowie w pierwszej połowie XVIII w. związani byli z tym miastem tylko przejściowo – zwykle po zrealizowaniu konkretnego zlecenia wracali w rodzinne strony lub podążali dalej. Ta sytuacja zmieniła się około połowy stulecia.

W drugim rozdziale książki omówiona została sytuacja historyczno-kulturowa Krakowa w XVIII w. Czas ten był w dziejach Krakowa okresem upadku, którego przyczyny tkwiły często we wcześniejszych wydarzeniach (m.in. przeniesienie rezydencji królewskiej do Warszawy w XVII w., wielka zaraza w latach 1651–1652, najazd szwedzki w latach 1655–1657). Wiek XVIII okazał się jeszcze trudniejszy dla Krakowa niż poprzedni. Miasto pozostawało jednak nadal jednym z najważniejszych miejsc kultu religijnego Rzeczypospolitej.

W XVIII w. w Krakowie było ponad sześćdziesiąt świątyń, które kontrastowały z podupadłą, a nierzadko i zrujnowaną zabudową mieszczańską. W omawianym okresie przede wszystkim tworzone nowe i niezwykle bogate wyposażenia kościołów, zarówno nowych, jak i starszych, w tym średniowiecznych. W XVIII w. w Krakowie zdecydowanie przeważała rzeźba sakralna do wnętrza kościelnych. Rzeźba świecka miała najczęściej charakter dekoracji fasad i wnętrz pałaców oraz rzadziej kamienic krakowskich.

Prawdziwy rozkwit XVIII-wiecznej rzeźby krakowskiej przypadł na lata od około 1740 do około 1780 r. W tym czasie powstało kilka kompletnych wyposażenia kościelnych, wiele starych modernizowano i „upiększano” zgodnie z nową modą. Do Krakowa przybywali obcy rzeźbiarze, przede wszystkim z Austrii, południowych Niemiec, Moraw i Czech, którzy znaleźli tutaj bardzo dogodne warunki i dużą liczbę zleceń. Niestety, stale postępujące zubożenie i wyniszczenie miasta oraz rozbiory Rzeczypospolitej położyły kres tej korzystnej sytuacji. Około 1790 r. środowisko rzeźbiarskie Krakowa w większości uległo rozproszaniu i *de facto* przestało istnieć.

Późniejsze poglądy estetyczne i konserwatorskie (do początków XX w.), które negatywnie odnosiły się do sztuki XVIII stulecia, spowodowały wiele spustoszeń wśród zabytków rzeźby, a na przełomie XVIII i XIX w. zburzono doszczętnie ponad dwadzieścia kościołów.

Trzeci rozdział książki został poświęcony omówieniu warsztatu krakowskiego rzeźbiarza XVIII w. w kontekście europejskim. W Krakowie nigdy nie istniał osobny cech rzeźbiarzy, snycerze krakowscy w średniowieczu należeli do wspólnego cechu z malarzami i pozłotnikami, od wieku XVIII zaliczano ich do przedstawicieli *artes liberales*, niektórzy jednak należeli do cechu stolarzy. Rzeźbiarze krakowscy mieszkali zarówno na terenie miasta Krakowa, jak i w jego okolicach.

Wyjątkowo niewiele wiadomo na temat poziomu ogólnego wykształcenia krakowskich rzeźbiarzy oraz sposobu działania ich warsztatów. Wyposażenie pracowni rzeźbiarskich w Krakowie nie różniło się od tradycyjnych, środkowoeuropejskich warsztatów tego czasu. Poza tradycyjnymi narzędziami i sprzętami, były w nich modele i zbiory projektów (niem. *Sammelband* lub *Klebeband*). Kształcenie rzeźbiarzy w środowisku miejscowym odbywało się niewątpliwie w warsztatach rzeźbiarskich, podobnie jak i w innych krajach Europy Środkowej. Na czele warsztatu stał mistrz, który zatrudniał pomocników oraz miał uczniów i czeladników. Nie wiadomo, czy w zwyczaju miejscowego środowiska rzeźbiarskiego było odbywanie wędrowek czeladniczych. Wędrowki takie były obowiązkowe na obszarach niemieckojęzycznych, w Rzeczypospolitej raczej nie. W każdym razie nie

zostało to udokumentowane w odniesieniu do rzeźbiarzy.

Rzeźbiarze działający w Krakowie w XVIII w. zdecydowanie preferowali drewno, którego użycie miało na tym terenie odległą, średniowieczną tradycję. Materiał ten był wykorzystywany nie tylko przez twórców miejscowych, ale również artystów obcych, przybyłych z Moraw, Śląska, Czech i Austrii. Rzeźby stiukowe także są bardzo liczne, ale za sprawą jednego właściwie warsztatu prowadzonego przez Wojciecha Rojowskiego, który z tą techniką zapoznał się zapewne na Morawach. Marmur, alabaster, a nawet piaskowiec czy inne gatunki kamieni, należą do rzadkości i ich użycie ogranicza się przede wszystkim do drobnych dzieł.

Czwarty rozdział książki omawia twórczość Michała Dobkowskiego oraz nurt pofrąckiewiczowski w rzeźbie krakowskiej. Twórczość rzeźbiarza Michała Dobkowskiego obejmuje czas od początku lat 40. po koniec lat 60. Był uczniem A. Frączkiewicza i po jego śmierci odziedziczył po nim warsztat. Jego twórczość przypada na czas rokoka w rzeźbie krakowskiej, jednak tkwi bardzo silnie w tradycji pierwszej połowy wieku, nie ulegając nowym prądom. W rzeźbach figuralnych próbuje naśladować styl swego mistrza Antoniego Frączkiewicza, nie osiąga jednak jego poziomu. Twórczość Dobkowskiego rozwijała się przede wszystkim na prowincji, poza Krakowem. Z terenu Krakowa znamy tylko dwie jego prace – w kościele św. Marka oraz u reformatów. Tradycję Frączkiewicza przejęli także inni rzeźbiarze, np. warsztat Korneczek z Bochni, prężnie działający w drugiej połowie XV. wieku na terenie Małopolski, a nawet Krakowa.

Nurt frączkiewiczowski można by utożsamiać ze stylem wypracowanym w lokalnym środowisku i dla niego charakterystycznym. Przejęli go głównie ci rzeźbiarze, którzy kształcili się w warsztatach na miejscu i nieznana im była żadna inna tradycja rzeźbiarska. Dlatego też nurt ten z biegiem czasu ulegał coraz większemu uproszczeniu, skostnieniu i prowincjonalizacji. Można go zauważyć także w wielu anonimowych dziełach z terenu Małopolski. Przejęło i rozpowszechniło go natomiast szereg prowincjonalnych rzeźbiarzy, którzy z pewnością w większości wywodzili się z warsztatu Frączkiewicza.

Piąty rozdział książki poświęcony został rzeźbiarzom przybyłym do Krakowa z terenów pogranicza śląsko-morawskiego. W rzeźbie krakowskiej XVIII w., zwłaszcza począwszy od lat 40. tego stulecia, bardzo wyraźnie zaznaczył się nurt, który można określić jako „południowośląski”. Jego przedstawicielami byli Jan Jerzy Lehner i jego pomocnicy, Ludwik Ladisław oraz Józef Weissmann.

W latach 40. XVIII w. przybył do Krakowa Jan Jerzy Lehner – czołowy rzeźbiarz opawski 2. i 3. ćwierci XVIII w., autor znacznej części wyposażenia kościoła

paulinów na Skałce. Lehner pracował w Krakowie tylko przelotnie, ale jego wpływ był bardzo duży (prawdopodobnie pozostali w mieście jego dwaj pomocnicy). Jeden z anonimowych pomocników Lehniera jest zapewne autorem znacznej części rzeźbiarskiego wyposażenia kościoła misjonarzy na Stradomiu, figur w ołtarzu głównym w kościele św. Andrzeja w Krakowie oraz ołtarza głównego w Imielnie.

Kolejnym rzeźbiarzem działającym w Krakowie, którego twórczość należy łączyć ze Śląskiem, a szczególnie z ośrodkiem opawskim, jest Ludwik Ladisław. Wykonał on kapitele na elewacjach kościoła paulinów na Skałce, ołtarz św. Franciszka i grupę Trójcy Świętej w kościele w Św. Annie koło Przyrowa oraz figury w ołtarzu głównym w Sandomierzu.

Innym pracującym w Krakowie rzeźbiarzem, pochodzącym z terenów pogranicza morawsko-śląskiego, był Joseph Weissmann. W mieście tym zrealizował jednak tylko jedno dzieło – dekoracje prospektu organowego w kościele paulinów na Skałce, wzorowanego na projekcie Franza Xaviera Habermanna, sztycharza osiadłego od lat 40. XVIII wieku w Augsburgu.

Szósty rozdział charakteryzuje twórczości Wojciecha Rojowskiego i nurt wiedeńsko-morawski w plastyce krakowskiej XVIII w. Okres działalności tego rzeźbiarza możemy zamknąć w latach 1746–około 1782. Rojowski prowadził w tym czasie bardzo aktywną działalność artystyczną. Podejmował się realizacji różnorodnych zleceń – od pojedynczych rzeźb po całościowe aranżacje wnętrz. Skala niektórych przedsięwzięć świadczy, że zatrudniał dość duży warsztat, do którego należeli zarówno stiukatorzy, snycerze, jak i stolarze. Jego ołtarze są murowane i pokryte barwną marmoryzacją w kolorach jasnych, pastelowych. Pracował także w drewnie. Rzeźby figuralne (stiukowe i drewniane) najczęściej malował na białe, zaś ornamenty złocił. Do jego najważniejszych dzieł należą: wyposażenie kościoła bożogrobców w Miechowie, oraz w kościele paulinów w Starej Wsi, ołtarze w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej w kościele dominikanów w Krakowie, prace w kościele paulinów w Krakowie (dekoracje sztukatorskie, ołtarz główny, ołtarz św. Jana Nepomucena i ołtarz św. Barbary, ambona). W swoich realizacjach często korzystał z augsburskich rycin ornamentalnych. Wojciech był prawdopodobnie synem Piotra Rojowskiego, autora dekoracji kaplicy św. Jana Kantego w Kętach.

Twórczość Rojowskiego świadczy o tym, że jego styl rzeźbiarski ukształtował się poza Krakowem, prawdopodobnie na terenie Moraw, gdzie nie tylko mógł nauczyć się rzeźbienia w stiuku, ale przede wszystkim miał okazję zapoznać się z niezwykle w latach 40. żywotnym klasycyzującym nurtem donnerowskim, który zdominował całą jego twórczość. Być może zetknął się z działającym przede wszystkim

w latach 40. Gottfriedem Fritschem oraz być może poznał twórczość Josefa Winterhaldera.

Z nurtem wiedeńsko-morawskim związane są także inne dzieła powstałe w drugiej połowie stulecia w obrębie ośrodka krakowskiego. Bardzo silnie w ten nurt wpisuje się cykl *Ośmiu błogosławieństw* w kościele św. Floriana na Kleparzu, których styl wskazuje na artystę morawskiego, być może rzeźbiarza z kręgu Andreasa Schweigla.

Siódmy rozdział książki omawia nurt południowoniemiecki, który określić można ekspresyjnym. W rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. wiązał się z twórczością artystów napływowych, przybyłych z różnych, często odległych ośrodków rzeźbiarskich. Niestety, nie wszyscy ci artyści znani są z imienia i nazwiska, często nie można też dokładnie sprecyzować miejsca ich pochodzenia i drogi artystycznej.

Należał do nich Antoni Gegenbaur, który przybył do Krakowa z Austrii przed rokiem 1755. Uważany jest za najlepszego rzeźbiarza krakowskiego drugiej połowy XVIII w. Jest autorem znacznej części wyposażenia rzeźbiarskiego kościoła Bożego Ciała i kościoła bernardynów w Krakowie oraz licznych dzieł poza Krakowem (m.in. Węclawice, Grabie). Pracował w drewnie, figury pokrywał naturalistyczną polichromią i złocił. Jego styl charakteryzuje ekspresja i antynaturalizm.

Drugim rzeźbiarzem, który wywodził się z podobnych terenów był anonimowy pomocnik Gegenbaura – „Mistrz Sancygniowski” (jego najważniejsze dzieło to ołtarz główny w kościele parafialnym w Sancygnowie). Rzeźbiarz ten stoi jakby pośrodku – pomiędzy ekspresją i deformacją Gegenbaura a dążeniem do klasycznej prostoty i harmonii.

Kolejnym rzeźbiarzem o podobnej proveniencji jest Jan Feeg (Waga). Wszystkie jego znane dzieła pochodzą z lat 60.: ołtarz św. Franciszka w kościele bernardynów, chór w kościele dominikanów (nieistniejący) i in. Styl rzeźbiarski Jana Feega bardzo silnie tkwi w barokowej tradycji pierwszej połowy XVIII w. Daleki jest od rokokowej finezji i lekkości.

Rzeźbiarze Antoni Gegenbaur, jego anonimowy współpracownik oraz Jan Feeg przybyli do Krakowa z terenów pogranicza Austrii i południowych Niemiec. Wnieśli do Krakowa styl bardzo różny od miejscowej tradycji. W Krakowie osiedlili się około połowy XVIII w. jako twórcy w pełni już ukształtowani. Swe umiejętności rzeźbiarskie zdobywali w południowych Niemczech, zwłaszcza Bawarii oraz Górnej Austrii. Na stylu Antoniego Gegenbaura najsilniej zaważyła twórczość Meinrada Guggenbichlera oraz Antona Sturma osiadłego w Füssen. Anonimowy współpracownik Gegenbaura wykazuje dużą zależność od twórczości Josepha Matthiasa Götz – zwłaszcza tych dzieł, które powstały pod wpływem ośrodka wiedeńskiego. Dzięki takim inspiracjom

„Mistrz Sancygniowski” nadawał swym figurom bardziej klasyczne formy. Jan Feeg również wzorował się na twórczości Götza, ale zwłaszcza na tym jej nurcie, który podlegał rodzimym – passawskim i bawarskim wpływom.

Rozdział ósmy dotyczy nurtu barokowo-klasycystycznego oraz schyłkowego okresu w dziejach ośrodka rzeźbiarskiego w Krakowie w XVIII w. Nurt ten zaznaczył się dość wyraźnie w plastyce krakowskiej drugiej połowy XVIII w. Rozpoczął się w latach 70. i w tej pierwszej fazie wiele zawdzięczał twórczości projektowej Sebastiana Sierakowskiego. Zaprojektowane przez niego dwa monumentalne ołtarze – do kościoła norbertanek na Zwierzyńcu i do kaplicy Matki Boskiej Piaskowej, są nielicznymi w Krakowie przykładami klasycystycznych rozwiązań z drugiej połowy XVIII w. Typowe dla sztuki krakowskiej tego czasu jest z jednej strony stosowanie klasycystycznych struktur i ornamentyki, a z drugiej silne zakorzenienie w rokoku rzeźby figuralnej. W twórczości Mateusza Szepsa, który wielokrotnie współpracował z księdzem Sierakowskim, klasycyzm łączył się z ciągle żywymi w Krakowie formami rokokowymi, dając swego rodzaju polską wersję *Zopfstilu*. Rzeźbiarz ten przybył do Krakowa z Poznania w 1767 r. (należał najprawdopodobniej do poznańskiej rodziny o nazwisku Schöps, której najbardziej znanym przedstawicielem był Augustyn). Podobną do Szepsa manierę prezentowali inni twórcy działający w Krakowie w ostatniej ćwierci stulecia: Marcin Wróblewski, Wojciech Molkowski, Jan Gładyszewicz, Jan Barański, Ignacy Kornecki. Najdłużej, bo do końca XVIII w. formy barokowo-klasycystyczne przetrwały w dekoracjach pałaców i kamienic, w zdobieniu których korzystano z innych, popularnych wzorów (np. „warszawskie modele”), a także twórczości artystów pochodzących z innych ośrodków (np. Sebastian Zeisel).

Nurt barokowo-klasycystyczny w Krakowie nie wydał dzieł wyjątkowych, o wysokim poziomie artystycznym. Jak już wspomniano, przypadł on na czas bardzo trudny dla Krakowa, związany z szybko pogarszającą się sytuacją polityczną i społeczno-ekonomiczną, mającą wpływ na zamieranie twórczości artystycznej. Wydaje się, że po roku 1795 środowisko krakowskich rzeźbiarzy właściwie przestało istnieć. Część z nich pracuje jeszcze na prowincji, część udaje się do innych, lepiej prosperujących ośrodków, np. Warszawy (Szeps, Gegenbaur mł.).

W rozdziale dziewiątym zostały zaprezentowane te zjawiska w rzeźbie krakowskiej, które nie łączą się z żadnym z wymienionych nurtów. Należą do nich: twórczość Józefa Ublakera, przykłady dzieł o proveniencji śląskiej oraz twórczość rzeźbiarzy-zakon-

ników. Józef Ublakere urodził się w Pradze w 1748 r. Prawdopodobnie był synem praskiego rzeźbiarza Ferdynanda Ublakera. Około roku 1779 jako ukształtowany już trzydziestoletni artysta, przeniósł się do Krakowa, gdzie założył własny warsztat. Najpóźniejsze związane z nim prace zostały wykonane około 1798 r., kiedy rzeźbiarz miał około 50 lat. Głównym jego krakowskim dziełem jest dekoracja chóru organowego w katedrze wawelskiej.

Na terenie ośrodka krakowskiego znajdują się także przykłady rzeźb o proveniencji śląskiej – nieistniejący ołtarz główny w kościele cystersów w Mogile wykazujący wiele podobieństw z twórczością Karla Josepha Hiernlego oraz ołtarz główny i ambona w kościele benedyktynów w Tyńcu – dzieła Franza Josepha Mangoldta.

W Krakowie w drugiej połowie XVIII w. spotkać też można było kilku rzeźbiarzy-zakonników. Nie prezentowali oni wysokiego poziomu twórczości, a charakter ich prac bez wahania określa się jako prowincjonalny. Z zakonem karmelitów na Piasku związany był brat Grzegorz Kaczyrek, autor rzeźb do kilku ołtarzy bocznych w nawach kościoła. Paulinem był brat Antoni Rotter pracujący dla klasztoru na Skałce jako stolarz i snycerz.

W rzeźbie krakowskiej drugiej połowy XVIII w. zarysowało się bardzo wyraziście wiele nurtów i tendencji. Rzeźba krakowska zdominowana została przez artystów obcego pochodzenia lub wykształconych w obcych ośrodkach. Rodzimym nurtu frączkiewiczowski jest w zasadzie najślabszy i najmniej znaczący. W drugiej połowie XVIII w. w Krakowie wybija się kilka bardzo znaczących indywidualności artystycznych – Wojciech Rojowski, Ludwik Ladisław, Antoni Gegenbaur, „Mistrz Sancygniowski”, Jan Feeg oraz Mateusz Szeps. Reprezentowany przez tego ostatniego *Zopfstil* jest na obszarze Rzeczypospolitej zjawiskiem dość wyjątkowym. Nie było w Krakowie w tym czasie dominującego nurtu, który zdecydowałby o całym obliczu tutejszej rzeźby. Jeśli chodzi o źródło inspiracji, to zdecydowanie przeważają w Krakowie wpływy Moraw, a po części także Wiednia, południowej części Śląska, terenów Górnej Austrii i południowych Niemiec. Wpływ Czech czy Dolnego Śląska jest zdecydowanie marginalny. Typowe dla rzeźby krakowskiej drugiej połowy XVIII w. jest wyraźne zaniechanie wpływów włoskich.

Podsumowując, rzeźbiarskie środowisko Krakowa w drugiej połowie XVIII w. jawi się jako pewna wielonurtowa, choć spójna całość, o znacznym zasięgu geograficznym, chętnie poddająca się różnym wpływom.

Zusammenfassung



Das Buch handelt von der Bildhauerei in Kraków der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In dem Werk wird das historische Material, die Archivforschungen und das Bildmaterial akribisch zusammengetragen und synthetisch betrachtet, wodurch Kraków auf einem Gesamtpanorama anderer Zentren der Bildhauerei in Mitteleuropa betrachtet werden kann.

Im ersten Kapitel, in dem der Leser in die Geschichte der krakauer Bildhauerei eingeführt wird, wird die Bildhauerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dargestellt. Die Bildhauergemeinschaft Krakóws in dieser Zeit ist relativ wenig bekannt und ist bis heute noch nicht umfassend erforscht worden. Zu den wichtigsten in Kraków tätigen Bildhauern zu Beginn dieses Jahrhunderts gehörten Künstler ausländischer Herkunft: Baltasar Fontana, Jerzy Hankis und Franciszek Zürn. Der ersterwähnte, ein aus der Umgebung vom Comer See stammender Italiener, ist durch mehrere in Klempen und auch in Mähren hinterlassenen Werke berühmt. Die örtlichen Holzschnitzer, wie z. B. Antoni Frączkiewicz (gest. 1741), versuchten, seinen Stil nachzuahmen. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kamen nach Kraków, vornehmlich durch Mähren und Schlesien, auch Bildhauer deutscher Herkunft an. Einer von ihnen war David Heel, der 1719 den Jesuiten in Kraków beigetreten ist. Ein anderer ausländischer Bildhauer (vermutlich aus Wien), der auch durch das krakauer Künstlerzentrum in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchzog, war Johann Elias Hoffmann. Auch schlesische und mährische Künstler kamen nach Kraków. Aus Brünn kamen die Autoren der bildhauerischen Verzierungen der Piaristen-Kirche: Christian Bola und Jacob Hoffman. Die in dem Buch im Grundriss dargestellte Geschichte der Bildhauerei in Kraków der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeugt die Reiche und Vielfalt der hier zusam-

mentreffenden künstlerischen Strömungen. Außer der großen Individualität von Antoni Frączkiewicz wurde die Bildhauer-Szene in Kraków überwiegend von ausländischen Künstlern gestaltet, die in diese Stadt meistens zum Zwecke der Erschaffung von einem konkret bestellten Werk kamen. Baltasar Fontana, Jerzy Hankis und Franciszek Zürn hatten großen Einfluss auf die Entwicklung von zwei Richtungen der künstlerischen Entwicklung – der italienisch-mährischen einerseits und der schlesischen andererseits. Mähren war zu dieser Zeit ein wichtiges künstlerisches Zentrum, dessen Einfluss auf Kraków bisher noch nicht genügend anerkannt und erforscht wurde. Es war mit Sicherheit ein Gebiet, aus dem mehrere Künstler hergeholt wurden, es war aber zugleich ein Reiseziel und wahrscheinlich auch Ausbildungsort mehrerer Bildhauer aus Kraków. Die krakauer Bildhauerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte viele Kompositionsschemata, die später in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts vervielfältigt wurden. Das meist genutzte Material war Holz. Die Stuckarbeit war die Domäne ausländischer Künstler, vornehmlich aus dem mährischen Gebiet. Neben den ausländischen waren zu dieser Zeit auch viele heimische Künstler tätig, die auf ihre eigene Art den Stil von Fontana nachahmten. Die ausländischen Künstler, die in Kraków in der ersten Jahrhunderthälfte tätig waren, waren mit dieser Stadt nur vorübergehend verbunden; nach der Erschaffung des bestellten Werkes reisten sie wieder heim oder setzten ihre Peregrinationen fort. Dies hat sich um die Hälfte des 18. Jahrhunderts geändert.

Im zweiten Kapitel wird die kulturgeschichtliche Lage Krakóws des 18. Jahrhunderts geschildert. Es war die Zeit des Untergangs, dessen Ursachen in den früheren Vorkommnissen zu finden sind: z. B. die Umlegung des Königssitzes nach Warszawa im 17. Jhdt., die Pest 1651-1652, die schwedische Inva-

sion 1655-1657. Das 18. Jahrhundert war für Kraków noch schwieriger als das 17. Kraków blieb aber eines der wichtigsten Kultuszentren der I. Polnischen Republik. Immerhin gab es im 18. Jhdt. in Kraków über 60 Gotteshäuser, die im Kontrast mit der heruntergekommenen und oft schlicht ruinierten bürgerlichen Substanz standen. In dieser Zeit wurden vor allem neue und üppige Kirchengestaltungen geschaffen, sowohl in den neugebauten, als auch in den bestehenden, auch mittelalterlichen Kirchen. Im 18. Jahrhundert war die sakrale Bildhauerei für die Verzierung von Kirchen tongebend. Die weltliche Bildhauerei beschränkte sich auf die Schmückung der Hausfassaden und der Innenräume von Palais, seltener einfacher Bürgerhäuser. Eine richtige Blütezeit für die krakauer Bildhauerei des 18. Jahrhunderts kam in den Jahren ab ca. 1740 bis ca. 1780. In dieser Zeit wurden einige komplette Kirchengestaltungen erschaffen, viele alte Kirchen wurden modernisiert und nach neuer Mode „verschönert“. In Kraków kamen viele Bildhauer aus dem Ausland an, vor allem aus Österreich, Süddeutschland, Mähren und Tschechien, die hier sehr günstige Bedingungen und eine Reihe von Aufträgen fanden. Die voranschreitende Verarmung und Zerfall der Stadt sowie die Teilungen der I. Republik brachten ein Ende dieser günstigen Entwicklung. Um 1790 zerstreute die krakauer Bildhauerszene und war im Endeffekt nicht mehr vorhanden. Die späteren ästhetischen und konservatorischen Ansichten (bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts), die der Kunst des 18. Jahrhunderts sehr kritisch gegenüber standen, ließen eine Verwüstung vieler Denkmäler zu; um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts kam es zum kompletten Abbau von über 20 Kirchen.

Das dritte Kapitel wurde der Werkstatt eines krakauer Bildhauers des 18. Jahrhunderts im europäischen Kontext gewidmet. In Kraków gab es niemals eine getrennte Zunft der Bildhauer, die krakauer Schnitzer gehörten im Mittelalter einer gemeinsamen Zunft mit Malern und Vergoldern an; seit dem 18. Jahrhundert wurden sie zu den Vertretern der *Artes liberales* gezählt, manche gehörten aber auch zu der Zunft der Tischler. Die krakauer Bildhauer wohnten sowohl in der Stadt direkt, als auch in der Umgebung. Wir wissen nur sehr wenig über die allgemeine Ausbildung dieser Bildhauer und deren Arbeitsweise. Die Ausstattung der Werkstätten unterschied sich nicht von der der anderen europäischen Werkstätten dieser Zeit. Neben den traditionellen Werkzeugen und Gegenständen waren da auch Modelle und Projektmuster (die sog. Sammelbänder o. Klebebänder) zu finden. Die Ausbildung der Bildhauer im lokalen Milieu fand zweifellos in den Werkstätten selbst statt, so wie es auch in anderen

mitteleuropäischen Ländern üblich war. Die Werkstatt wurde von einem Meister geleitet, der etliche Gehilfen anstellte und Lehrlinge sowie Gesellen lehrte. Ob in der lokalen Szene das Brauchtum der Wanderschaft gepflegt wurde, ist nicht bekannt. Solche Wanderschaften waren Pflicht in dem deutschsprachigen Raum, in der I. Republik wohl nicht. Es wurde jedenfalls in Bezug auf die Bildhauer nicht dokumentiert. Die in Kraków im 18. Jahrhundert tätige Bildhauer bevorzugten Holz als Material; die Anwendung von Holz hatte auf diesem Gebiet eine lange, ins Mittelalter her reichende Tradition. Dieses Material wurde nicht nur von den heimischen, sondern auch von ausländischen Künstlern genutzt, die aus Mähren, Schlesien, Tschechien oder Österreich kamen. Es wurde auch mit Stuck gearbeitet, wohl nur in einer Werkstatt und zwar bei Wojciech Rojowski, der diese Kunst höchstwahrscheinlich in Mähren erlernt hat. Marmor, Alabaster, Sandstein sogar, wie auch andere Gesteine waren eine Seltenheit und deren Anwendung als Material wurde auf nur kleine Werke beschränkt.

Im vierten Kapitel wird die Tätigkeit von Michał Dobkowski und die Einwirkung von A. Frączkiewicz auf die krakauer Bildhauerei besprochen. Das Schaffen von Michał Dobkowski umfasst die Zeit vom Beginn der 40. bis zu den späten 60. Jahren des Jahrhunderts. Er war ein Lehrling von A. Frączkiewicz und vererbte nach seinem Abscheiden seine Werkstatt. Seine Tätigkeit kommt mit der Zeit von Rokoko in der krakauer Bildhauerei zusammen, bleibt aber sehr stark in der Tradition der ersten Jahrhunderthälfte verankert und geht den neuen Strömungen nicht nach. In der figurativen Bildhauerei folgt Dobkowski dem Stil seines Meisters Frączkiewicz nach, erreicht aber seine Meisterschaft nicht. Michał Dobkowski ist vor allem in der Umgebung Krakóws tätig. In der Stadt selbst sind nur zwei seiner Werke bekannt – in der St. Marcus-Kirche und in der Minoriten-Kirche. Die Stilistik von Frączkiewicz wurde auch von anderen Bildhauern übernommen, z. B. von einer sehr dynamisch auf dem Gebiet Kleinpolens und in Kraków selbst in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts arbeitender Werkstatt der Familie Kornecki aus Bochnia. Die Frączkiewicz-Strömung könnte als eine von der lokalen Szene entwickelte und für diese sehr typische Stilistik bezeichnet werden. Es wurde in erster Linie von den Bildhauern übernommen, die in hiesigen Werkstätten ausgebildet wurden und denen keine andere bildhauerische Tradition bekannt war. Deswegen auch unterlag diese Stilistik voranschreitender Vereinfachung, Verknöcherung und Provinzialisierung. Diese Stilistik kann auch in vielen anonymen Werken auf dem Gebiet Kleinpolens wiedergefunden werden. Sie wurde jedenfalls

von mehreren lokalen Bildhauern übernommen und verbreitet, die im Großteil aus der Werkstatt von Frąckiewicz stammten.

Das fünfte Kapitel wird den nach Kraków aus dem schlesisch-mährischen Grenzgebiet gekommenen Bildhauern gewidmet. In der krakauer Bildhauerei des 18. Jahrhunderts, vor allem seit den 40. Jahren, ist eine sehr deutliche Strömung zu beobachten, die als „süd-schlesisch“ zu bezeichnen wäre. Ihre Vertreter waren Johann Georg Lehner und seine Gehilfen, Ludwig Ladislav und Josef Weissmann. In den 40. Jahren des 18. Jahrhunderts kam nach Kraków Johann Georg Lehner, ein führender Bildhauer aus Troppau der 2. und 3. Viertels des 18. Jahrhunderts, Autor vom Großteil der Innenausstattung der krakauer Pauliner-Kirche („Skalka“). Lehner arbeitete in Kraków nur vorübergehend, seine Einwirkung war aber sehr stark (zwei seiner Gehilfen sind vermutlich in Kraków geblieben). Einer der anonymen Gehilfen Lehnerts ist wohl der Autor vom Großteil der bildhauerischen Ausstattung der Missionaren-Kirche im krakauer Stadtteil Stradom, der Figuren im Hauptaltar der St. Andreas-Kirche und des Hauptaltars in Imielin. Ein weiterer in Kraków tätiger Bildhauer, dessen Arbeit mit Schlesien und vor allem mit Troppau zu verbinden sei, ist Ludwig Ladislav. Dieser schuf unter anderem die Kapitellen an der Fassade der Pauliner-Kirche, den Altar mit St. Franziskus und die Gruppe der Dreifaltigkeit in der Kirche in Święta Anna bei Pyrzów, sowie die Figuren im Hauptaltar in Sandomierz. Aus dem schlesisch-mährischen Grenzgebiet stammte auch ein anderer in Kraków tätiger Bildhauer, Joseph Weissmann. In dieser Stadt vollbrachte er aber nur ein Werk – die Verzierung des Orgelprospektes in der Pauliner-Kirche, gestützt auf dem Entwurf eines seit den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Augsburg ansässigen Stechers, Franz Xavier Habermann.

Das sechste Kapitel beinhaltet eine Studie des Schaffens von Wojciech Rojowski; es wird hier auch die wiener-mährische Strömung in den bildenden Künsten in Kraków des 18. Jahrhunderts besprochen. Dieser Künstler war von 1746 bis etwa 1782 tätig. Er nahm unterschiedlichste Aufträge an: von Einzelfiguren bis zu kompletten Innenausstattungen. Die Skala mancher seiner Vorhaben lässt deuten, dass er eine große Werkstatt mit vielen Beschäftigten, darunter Stuckateuren, Schnitzern und Schreibern, führte. Seine Altäre sind gemauert und mit bunter Marmorierung in Pastellfarben bedeckt. Er arbeitete auch mit Holz. Die Figuren (aus Stuck und Holz) strich er meistens weiß, die Ornamente vergoldete er. Seine wichtigsten Werke sind: die Ausstattung der Kirche der Ritter vom Heiligen Grab zu Jerusa-

lem in Miechów, die Ausstattung der Pauliner-Kirche in Stara Wieś, die Altäre in der Kapelle der Jungfrau Maria vom Rosenkranz in der Dominikaner-Kirche in Kraków, Arbeiten in der Pauliner-Kirche in Kraków (Stuckarbeiten, der Hauptaltar, die Altäre von St. Johann Nepomuk und St. Barbara, die Kanzel). In seiner Arbeit stützte er sich oft auf den augsburger Ornament-Illustrationen. Wojciech Rojowski war vermutlich Sohn von Piotr Rojowski, Autor der Dekorationen in der Johannes Cantius-Kapelle in Kęty. Die Werke von Rojowski lassen vermuten, dass sich sein Bildhauerstil außerhalb von Kraków, wahrscheinlich in Mähren formte, wo er nicht nur die Stuckarbeit erlernen konnte, sondern auch mit der in den vierziger Jahren sehr lebendigen, klassisierenden Raphael Donner-Strömung in Kontakt kam, die sein Wirken dominierte. Vielleicht lernte er auch den in den Vierzigern tätigen Gottfried Fritsch kennen und war mit der Arbeit von Josef Winterhalter vertraut. Mit der wiener-mährischen Strömung sind auch andere in Kraków in der zweiten Jahrhunderthälfte entstandenen Werke verbunden. Es ist beispielsweise sehr deutlich an dem Zyklus der Acht Seligpreisungen in der St. Florian-Kirche im Stadtteil Kleparz zu sehen, deren Stil auf einen mährischen Künstler, vielleicht aus der Umgebung von Andreas Schweigl, deuten lässt.

Im siebten Kapitel wird die süddeutsche Strömung besprochen, die man als „expressiv“ beschreiben könnte. In der krakauer Bildhauerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts war sie mit dem Wirken der aus unterschiedlichen, manchmal sehr fern voneinander gelegenen Zentren der Bildhauerei anreisenden Künstler verbunden. Leider sind nicht alle von ihnen vom Namen bekannt, oft kann auch ihre Herkunft und ihr künstlerischer Weg nicht eindeutig festgestellt werden. Zu dieser Gruppe gehörte Anton Gegenbaur, der nach Kraków aus Österreich vor 1755 kam. Er gilt als bester krakauer Bildhauer der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er ist der Autor vom Großteil der bildhauerischen Ausstattung der Fronleichnam-Kirche und der Bernhardiner-Kirche in Kraków sowie vieler Werke in der Umgebung (u. a. in Więclawice, in Grabie). Er arbeitete mit Holz, seine Figuren bedeckte er mit naturalistischer Polychromie und vergoldete sie. Typisch für seinen Stil sind Expression und Antinaturalismus. Ein anderer Bildhauer, der aus derselben Gegend stammte, war ein anonymes Gehilfe Gegenbaurs – genannt Meister von Sancygniów, da sein wichtigstes Werk der Hauptaltar in der Pfarrkirche in dieser Ortschaft ist. Der Stil dieses Künstlers liegt sozusagen zwischen der Expression und Deformation Gegenbaurs und dem Anstreben klassischer Schlichtheit und Harmonie. Ein weiterer Künstler ähnlicher Herkunft

ist Jan Feeg (Waga). All seine Werke entstanden in den Sechzigern: St. Franziskus-Altar bei den Bernhardinern, der Chor in der Dominikaner-Kirche (nicht mehr bestehend) u.v.m. Der Bildhauerstil von Jan Feeg ist stark in der barocken Tradition der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verwurzelt; er ist fern von der Feinheit und Leichtigkeit von Rokoko. Anton Gegenbaur, sein anonymer Mitarbeiter und Jan Feeg kamen nach Kraków aus dem Grenzgebiet von Österreich und Süddeutschland. Sie ließen sich in Kraków um die Hälfte des 18. Jahrhunderts als bereits geformte Künstler nieder. Ihr Fach erlernten sie in Bayern und Oberösterreich. Der Stil von Anton Gegenbaur wurde am stärksten vom Schaffen von Meinrad Guggenbichler und dem in Füssen ansässigen Anton Sturm beeinflusst. Der anonyme Mitarbeiter Gegenbaurs zeigt eine Neigung zum Stil von Joseph Matthias Götz, vor allem für diese seiner Werke, die unter dem Einfluss der Wiener-Schule entstanden sind. Dank diesen Inspirationen gab der Meister von Sancygniów seinen Figuren eher klassische Formen an. Auch Jan Feeg ließ sich von den Werken Götzs inspirieren, von diesen jedoch, die den heimischen Einflüssen von Passau und Bayern unterlagen.

Das achte Kapitel ist der barock-klassizistischen Strömung und dem Ende der krakauer Bildhauerei im 18. Jahrhundert gewidmet. Diese Strömung wurde sehr deutlich in den bildenden Künsten in Kraków der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Sie begann in den Siebzigern und in dieser Phase hatte sie viel der Projektarbeit von Sebastian Sierakowski zu verdanken. Zwei von ihm entworfene monumentale Altäre – für die Kirche der Prämonstratenserinnen im Stadtteil Zwierzyniec und für die Mutter Gottes-Kapelle der Karmeliter von Piasek – gehören zu den wenigen klassizistischen Lösungen in Kraków der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Typisch für die krakauer Kunst dieser Zeit war einerseits die Anwendung klassizistischer Strukturen und Ornamente, andererseits aber eine starke Verwurzelung in Rokoko und figurativer Bildhauerei. Mateusz Szeps, der mehrmals mit dem Priester Sierakowski zusammen arbeitete, verband in seinen Werken Klassizismus mit Formen des Rokoko, die in Kraków immer noch sehr populär waren, wodurch eine Art polnischer Version von Zopfstil entstand. Dieser Bildhauer kam 1767 nach Kraków aus Poznań; er gehörte vermutlich der Posener-Familie Schöps an, deren meist bekannter Vertreter Augustin Schöps war. Die den Werken von Szeps ähnliche Manier ist auch bei anderen in Kraków im letzten Viertel des Jahrhunderts tätigen Künstlern zu finden: Marcin Wróblewski, Wojciech Molkowski, Jan Gładyszewicz, Jan Barański, Ignacy Kornecki. Am längsten, bis zum

Ende des 18. Jahrhunderts, wurden die barock-klassizistischen Formen bei der Verzierung von Palais und Bürgerhäuser verwendet, wobei an andere populäre Muster (z. B. die „Warschauer Modelle“) zurückgegriffen wurde, und von Künstlern aus anderen Gebieten (z. B. Sebastian Zeisel). Die barock-klassizistische Strömung in Kraków hinterließ keine großartigen oder künstlerisch hochwertigen Werke. Sie kam in einer für die Stadt sehr ungünstigen Zeit der sich sehr schnell verschlimmernden politischen und sozial-wirtschaftlichen Lage, die das Absterben des künstlerischen Schaffens mit sich brachte. Nach 1795 gab es eigentlich kein Milieu der krakauer Bildhauer mehr. Einige von ihnen arbeiteten noch in der Provinz, manche zogen in andere, wohlhabendere Städte, wie Warszawa (Szeps, Gegenbaur jr.) um.

Im neunten Kapitel werden die Phänomene der krakauer Bildhauerei vorgestellt, die keiner der oben erwähnten Strömungen einzuordnen werden können. Dazu gehören das Schaffen von Józef Ublaker, Beispiele von Werken schlesischer Provenienz sowie die Werke von Bildhauer-Mönchen. Józef Ublaker wurde 1748 in Prag geboren. Vermutlich war er Sohn eines prager Bildhauers Ferdinand Ublaker. Um 1779, als ein bereits gebildeter, 30-jähriger Künstler, zog er nach Kraków um, wo er eine eigene Werkstatt gründete. Die jüngsten mit ihm verbundenen Werke entstanden ca. 1798, als er ungefähr 50 Jahre alt war. Sein wichtigstes Werk in Kraków ist die Dekoration vom Orgelchor in dem krakauer Dom. In Krakau gab es auch Beispiele von Skulpturen schlesischer Herkunft – der nicht mehr bestehende Hauptaltar in der Zisterzienser-Kirche in Mogiła, der viele Ähnlichkeiten mit den Werken von Karl Joseph Hiernle aufweist, und der Hauptaltar sowie die Kanzel in der Benediktiner-Kirche in Tyniec – Werke von Fanz Josef Mangoldt. In Krakau der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts waren auch einige Mönche als Bildhauer tätig. Ihr Schaffen war aber keineswegs hochwertig und kann ohne Zweifel als provinziell bezeichnet werden. Mit dem Karmeliter-Kloster in „Piasek“ war Bruder Grzegorz Kaczyrek verbunden, Autor einiger Figuren für die Altäre in den Seitenschiffen der Klosterkirche. Ein Pauliner, Antoni Rotter, war als Schreiner und Schnitzer auf „Skalka“ tätig. Die krakauer Bildhauerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde von mehreren deutlichen Tendenzen und Strömungen gekennzeichnet. Sie war von Künstlern ausländischer Herkunft oder Ausbildung dominiert. Die heimische Frąckiewicz-Strömung war wohl die schwächste und unbedeutendste. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden einige künstlerische Persönlichkeiten prominent: Wojciech Rojowski, Ludvig Ladislaw, Anton Gegenbaur, der „Meister von Sancygniów“, Jan Feeg und Mateusz Szeps. Der

Zopfstil des letzterwähnten ist eigentlich als eine Ausnahme auf dem Gebiet der I. Polnischen Republik zu bezeichnen. Es gab in Kraków der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts keine dominierende Strömung, die den Charakter hiesiger Bildhauerei prägen würde. Die Inspirationen kamen nach Kraków aus Mähren, teilweise aus Wien, aus Südschlesien, Oberösterreich und Süddeutschland. Einflüsse aus Tschechien oder Niederschlesien waren fast unbe-

deutend. Typisch für die krakauer Bildhauerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts ist das Verhalten italienischer Inspirationsquellen. Zusammenfassend sei gesagt, dass die Bildhauer-Szene der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kraków mehrsträngig, jedoch kohärent und von großem geographischem Umfang war, auch wenn sie unterschiedliche Einflüsse sehr gerne einnahm.



19. Kraków, kościół pijarów. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu bocznym, wyk. Ch. Bola, J. Hoffmann



20. Kraków, kościół św. Barbary. Rzeźba św. Elżbiety w ołtarzu bocznym



21. Kraków, kościół Bożego Ciała. Widok wnętrza. Stan obecny



22. B.T. Stachowicz, Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie przed 1850



28. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarz główny – widok części prawej. Stan przed restauracją w latach 20. XX w.



29. Kraków, kościół bernardynów. Widok na nawę główną i prezbiterium. Stan przed ostatnią konserwacją



30. Kraków, kościół bernardynów. Widok na nawę główną i prezbiterium. Stan po ostatniej konserwacji



31. S. Świerzyński, Wnętrze katedry wawelskiej, płn. ramię transeptu i ambit, 1877 r.



32. S. Świerzyński, Wnętrze katedry wawelskiej, pld. ramię ambitu, transept i pld. nawa boczna, 1873 r.



43. Projekt ołtarza. Archiwum reformatów w Krakowie



44. Kraków, kościół reformatów. Ołtarz główny, wyk. M. Dobkowski



45. Kraków, kościół św. Marka. Ołtarz św. Zofii, wyk. M. Dobkowski



46. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba św. Katarzyny w ołtarzu św. Zofii, wyk. M. Dobkowski



47. Kraków, kościół św. Marka. Rzeźba św. Barbary w ołtarzu św. Zofii, wyk. M. Dobkowski



48. Kielce, katedra. Ołtarz św. Stanisława, wyk. M. Dobkowski (atryb.)



68. Zakliczyn, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. P. Kornecki



69. Tokarnia, kościół parafialny. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym, wyk. P. Kornecki (atryb.)



70. Kraków, kościół augustianów. Ołtarz Jezusa Miłosiernego, wyk. P. Kornecki (atryb.)



71. Kraków, kościół augustianów. Rzeźba św. Anny w ołtarzu Jezusa Miłosiernego, wyk. P. Kornecki (atryb.)



78. Kraków, kościół Mariacki. Chór muzyczny z organami, wyk. I. Kornecki



79. Kraków, kościół Mariacki. Figura aniolka chórze muzycznym, wyk. I. Kornecki



80. Babice, kościół parafialny. Rzeźba anioła w ołtarzu bocznym



81. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Ołtarz św. Stanisława, wyk. J.G. Lehner



82. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu Świętej Rodziny, wyk. J.G. Lehner



97. Kraków, kościół misjonarzy na Stradomiu. Rzeźba anioła na chórze muzycznym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



98. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu bocznym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



99. Opatów, kościół kolegiacki. Rzeźba anioła na chórze muzycznym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



100. Kraków, kościół klarysek św. Andrzeja. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



101. Kraków, kościół klarysek św. Andrzeja. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnera” (atryb.)



102. Imielno, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)



103. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)



104. Imielno, kościół parafialny. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu głównym, wyk. „anonimowy pomocnik Lehnery” (atryb.)



115. Mstów, kościół kanoników regularnych laterańskich. Ołtarz Świętego Krzyża, wyk. L. Ladisław (atryb.)



116. Mstów, kościół kanoników regularnych laterańskich. Rzeźba anioła w oltarzu Świętego Krzyża, wyk. L. Ladisław (atryb.)



117. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Grupa Trójcy Świętej nad luką arkady w nawie głównej, wyk. L. Ladisław



118. Święta Anna koło Przyrów, kościół dominikanek. Ołtarz św. Franciszka, wyk. L. Ladisław



119. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Franciszka, wyk. L. Ladisław



120. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Franciszka, wyk. L. Ladisław



121. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba nieokreślonego świętego w ołtarzu św. Franciszka, wyk. L. Ładysław



122. Święta Anna koło Przyrowa, kościół dominikanek. Rzeźba aniolka w zwieńczeniu ołtarza św. Franciszka, wyk. L. Ładysław



123. Sandomierz, katedra. Rzeźba Trójcy Świętej w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. L. Ładysław



125. Rzeźba św. Józefa z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu – zbliżenie twarzy, wyk. L. Ladisław



126. Rzeźba św. Joachima z ołtarza głównego w katedrze w Sandomierzu, wyk. L. Ladisław



127. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu św. Jana Chrzciciela, wyk. L. Ładislaw (atryb.)



128. Kraków, kościół Mariacki. Rzeźba św. Jana Nepomucena w ołtarzu św. Jana Chrzciciela – zbliżenie twarzy, wyk. L. Ładislaw (atryb.)



142. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Rzeźba św. Jana Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena – zbliżenie twarzy, wyk. W. Rojowski



143. Kraków, kościół paulinów na Skałce. Ambona, wyk. W. Rojowski



144. Kraków, kościół paulinów na Skalce.
Rzeźby ewangelistów przy koszu ambony,
wyk. W. Rojowski



145. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Zwieńczenie ambony,
wyk. W. Rojowski



150. Stara Wieś, kościół jezuitów. Ołtarz główny, wyk. W. Rojowski (atryb.)



151. Stara Wieś, kościół jezuitów. Rzeźba św. Anny w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)



152. Stara Wieś, kościół jezuitów. Rzeźba św. Elżbiety w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)



153. Stara Wieś, kościół jezuitów. Ołtarz św. Pawła Pustelnika, wyk. W. Rojowski (atryb.)



162. Stara Wieś, kościół jezuitów. Ambona,
wyk. W. Rojowski (atryb.)



163. Stara Wieś, kościół jezuitów. Zwieńczenie portalu z portretem W.H. Sierakowskiego w prezbiterium, wyk. W. Rojowski (atryb.)



164. Częstochowa, kościół paulinów na Jasnej Górze. Ołtarz główny



196. Kraków, kościół kamedulów na Bielanych. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski



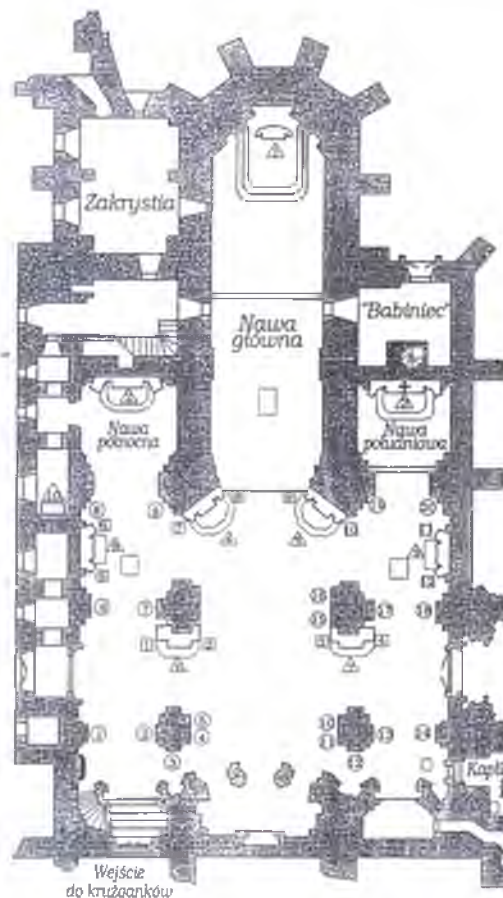
197. Kraków, kościół kamedulów na Bielanych. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski



198. Miechów, kościół bożogrobców. Widok na nawę główną i prezbiterium

△ Ołtarze

1. Ołtarz główny - Zmartwychwstanie	7. Św. Jan Nepomucen
2. Chrystus Ukrzyżowany	8. Św. Anna
3. Matka Boska Częstochowska	9. Św. Józef
4. Św. Jakub	10. Św. Antoni
5. Św. Augustyn	11. Św. Barbara
6. Św. Piotr i Paweł	12. Chrystus Ukrzyżowany.



○ Figury świętych

1. Św. Szczepan	12. Anioł Stróż
2. Św. Wawrzyniec	13. Św. Salomea
3. Św. Michał Archanioł	14. Św. Teresa
4. Św. Bartłomiej	15. Św. Jakub
5. Św. Mateusz	16. Św. Filip
6. Św. Józef z Arymatei	17. Św. Cyryl
7. Św. Nikodem	18. Św. Maksym
8. Św. Weronika	19. Św. Bonawentura
9. Św. Longin	20. Św. Bazyli
10. Św. Szymon Gortywy	
11. Św. Juda Tadeusz	

□ Figury św. przy ołtarzach

- | |
|------------------|
| 1. Św. Andrzej |
| 2. Św. Mateusz |
| 3. Św. Jan |
| 4. Św. Tomasz |
| 5. Dawid |
| 6. Abraham |
| 7. Św. Wojciech |
| 8. Św. Stanisław |
| 9. Św. Grzegorz |
| 10. Św. Ambroży |
| 11. Św. Symeon |
| 12. Św. Joachim |

199. Miechów, kościół bożogrobców. Plan rozmieszczenia ołtarzy i rzeźb we wnętrzu kościoła



200. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Longina, wyk. W. Rojowski (atryb.)



201. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba Archaniola Michała, wyk. W. Rojowski (atryb.)



202. Miechów, kościół bożogrobców. Epitańum Floriana Buydeckiego ze sceną Przemienienia Pańskiego, wyk. W. Rojowski (atryb.)



203. Miechów, kościół bożogrobców. Kartusz z herbem Gryf nad arkadą w nawie głównej, wyk. W. Rojowski (atryb.)



204. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz główny, wyk. W. Rojowski (atryb.)



215. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św.św. Piotra i Pawła, wyk. W. Rojowski (atryb.)



216. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Andrzeja w ołtarzu św.św. Piotra i Pawła, wyk. W. Rojowski (atryb.)



217. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba św. Tomasza w ołtarzu św. Jana Nepomucena, wyk. W. Rojowski (atryb.)



218. Miechów, kościół bożogrobców. Ołtarz św. Józefa, wyk. W. Rojowski (atryb.)



219. Miechów, kościół bożogrobców. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu św. Anny, wyk. W. Rojowski (atryb.)



220. Miechów, kościół bożogrobców. Ambona, wyk. W. Rojowski (atryb.)



222. Pilica, kościół kolegiacki. Rzeźba św. Longina w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)



223. Mnichów, kościół parafialny. Ołtarz Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)



224. Mnichów, kościół parafialny. Rzeźba Matki Boskiej w ołtarzu Ukrzyżowania, wyk. W. Rojowski (atryb.)



225. Mnichów, kościół parafialny. Rzeźba św. Jana w ołtarzu Ukrzyżowania – zbliżenie, wyk. W. Rojowski (atryb.)



226. Caritas – figura z ambitu katedry wawelskiej, wyk. W. Rojowski (atryb.)



227. Kraków, kościół franciszkanów. Meble w zakrystii, wyk. W. Rojowski



228. Kraków, kościół paulinów na Skalce. Ołtarz św. Barbary, wyk. W. Rojowski



229. Gidle, kościół pokartuski. Ołtarz główny, wyk. W. Rojowski (atryb.)



230. Gidle, kościół pokartuski. Rzeźby Chrystusa Zmartwychwstałego i Józefa z Arymatei w ołtarzu głównym, wyk. W. Rojowski (atryb.)



231. Gidle, kościół pokartuski. Zwieńczenie ołtarza głównego, wyk. W. Rojowski (atryb.)



282. Kraków, kościół bernardynów. Tabernakulum w ołtarzu głównym, wyk. A. Gegenbaur



283. Kraków, kościół bernardynów. Postać alegoryczna w tabernakulum, wyk. A. Gegenbaur



284. Kraków, kościół bernardynów. Postać alegoryczna w tabernakulum, wyk. A. Gegenbaur



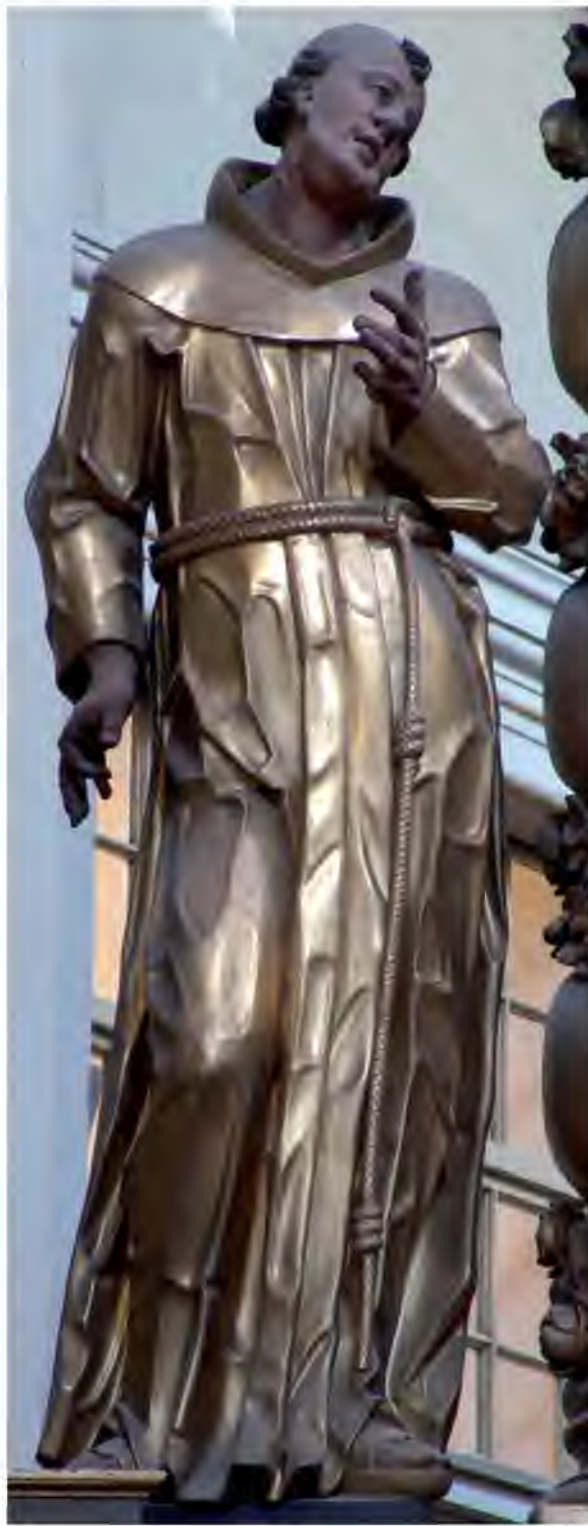
285. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba aniołka przy tabernakulum, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



286. Kraków, kościół bernardynów. Ołtarzyk Matki Boskiej Dobrej Rady, wyk. A. Gegenbaur



287. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba proroka w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady, wyk. A. Gegenbaur



288. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Bernardyna ze Sieny w ołtarzu głównym, wyk. A. Gegenbaur



293. Kraków, kościół Bożego Ciała. Ołtarz Chrystusa Salwatora, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



294. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba św. Jana Chrzciciela w oltarzu Chrystusa Salwatora, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



295. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba króla Dawida w ołtarzu Chrystusa Salvatora, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



296. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba aniolka w zwieńczeniu ołtarza Chrystusa Salvatora, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



301. Kraków, kościół Bożego Ciała. Ołtarz Serca Pana Jezusa, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



302. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Pana Jezusa, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



303. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Pana Jezusa – zbliżenie, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



304. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba świętego biskupa w ołtarzu Serca Pana Jezusa, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



318. Kraków, klasztor benedyktynów w Tyńcu. Figura Chrystusa Zmartwychwstałego, wyk. A. Gegenbaur (atryb.)



319. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Józefa (?) w ołtarzyku Matki Boskiej Dobrej Rady, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



320. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Jana Chrzciciela, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



321. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Zachariasza w ołtarzu w kaplicy św. Anny, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



322. Kraków, kościół św. Floriana. Rzeźba św. Joachima w ołtarzu w kaplicy św. Anny, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



323. Sancygniów, kościół parafialny. Ołtarz główny, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



324. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Judy Tadeusza w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (aryb.)



325. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Piotra w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



326. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Pawła w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



327. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba św. Szymona apostoła w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



328. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



329. Sancygniów, kościół parafialny. Rzeźba aniołka w zwieńczeniu ołtarza głównego, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



330. Sancygniów, kościół parafialny. Popiersia ewangelistów przy tabernakulum w ołtarzu głównym, wyk. anonimowy pomocnik A. Gegenbaura (atryb.)



344. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba aniolka w oltarzu św. Franciszka, wyk. J. Feeg



345. Kraków, kościół dominikanów. Rzeźba anioła z chóru organowego, wyk. J. Feeg



346. Jan Stróżecki, Przekrój kościoła dominikanów w Krakowie, fragment ukazujący zachodnią część kościoła przed 1850



347. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba Matki Boskiej na belce tęczowej, wyk. J. Feeg (atryb.)



348. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba św. Jana na belce tęczowej, wyk. J. Feeg (atryb.)



392. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Jana Ewangelisty w oltarzu Niepokalanego Poczęcia NMP, wyk. M. Szeps



393. Kraków, kościół bernardynów. Rzeźba św. Łukasza w oltarzu Niepokalanego Poczęcia NMP, wyk. M. Szeps



394. Kraków, kościół norbertanek. Widok na ołtarz główny i prezbiterium



395. S. Sierakowski, projekt ołtarza do kościoła norbertanek w Krakowie



399. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Ołtarz główny w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej, wyk. M. Szeps



400. Kraków, kościół karmelitów na Piasku. Rzeźba anioła w ołtarzu głównym w kaplicy Matki Boskiej Piaskowej, wyk. M. Szeps



401. Nieokreślony święty – figura z przyczółka portalu w północnym ramieniu transeptu katedry na Wawelu, wyk. M. Szeps (atryb.)



402. Kraków, kościół Bożego Ciała. Rzeźba anioła w ołtarzu św. Antoniego, wyk. M. Szeps (atryb.)



403. Kraków, kościół św. Mikołaja. Rzeźba Ojca Kościoła w ołtarzu głównym, wyk. M. Szeps (atryb.)



404. Kraków, kościół św. Mikołaja. Rzeźba Ojca Kościoła w ołtarzu głównym, wyk. M. Szeps (atryb.)



405. Prandocin, kościół parafialny. Rzeźba św. Stanisława w ołtarzu głównym, wyk. M. Szeps (atryb.)



410. Kraków, katedra na Wawelu. Nagrobek bpa Kajetana Sołtyka w kaplicy Świętokrzyskiej



411. S. Sierakowski, projekt ołtarza



412. B.T. Stachowicz, Wnętrze kościoła dominikanów w Krakowie, przed 1850



429. Kraków, katedra na Wawelu. Rzeźba anioła na chórze organowym, wyk. J. Ublaker