

BUDUAR CZY KAPLICA?

Pałac „pod Krzysztoforą” zaliczany do klejnotów krakowskiej architektury posiada dwa wnętrza ze sklepieniami ozdobionymi stiukami przez Baltazara Fontanę. Jest to duży salon, mieszczący się na pierwszym piętrze od strony Rynku i niewielki salonik od ul. Szczepańskiej, znajdujący się na tym samym piętrze.

Przedmiotem poniższych rozważań będą stiuki i polichromia, zdobiące pomieszczenie od ul. Szczepańskiej. Zwracają one uwagę kunsztem wykonania i interesującą ikonografią.

Salonik, w którym się znajdują, powstał w latach 1682—84. Zaprojektowany został przez Jakuba Sollarięgo i pod jego nadzorem budowany¹. Zleceńdawcą robót był Wawrzyniec Jan Wodzicki, podczaszy warszawski, żupnik wielicki i bocheński a od 1664 r. właściciel kamienic „pod Krzysztoforą” i „Chmielowskiej”. Wodzicki postanowił obie zakupione kamienice scalić w jeden zespół pałacowy a realizację przedsięwzięcia powierzył Włochowi Sollariemu. Podczas prac budowlanych dokonano nadbudowy piętra nad byłym przejazdem miedzuchowym, oddzielającym od siebie obie kamienice. Miedzuch przechodził w miejscu, gdzie dziś znajduje się sień boczna pałacu od strony ul. Szczepańskiej. Wspomniany salonik powstał dokładnie nad owym przejazdem. Wbudowany między ściany nośne obu kamienic wraz z przylegającym do niego od południa pomieszczeniem, stał się jakby klamrą, spinającą budynki w jedną całość.

Salonik jest niewielkim pomieszczeniem o wymiarach 3,56 × 3,47 m, z umieszczonym w ścianie północnej oknem i parą otworów drzwiowych w ścianach wschodniej i zachodniej. Przejścia te łączą salonik z pomieszczeniami jednej i drugiej kamienicy.

Niewątpliwie najwspanialszym akcentem w tym wnętrzu są stiuki, zdobiące jego niewielkie zwierciadlane sklepienie. Są one mistrzowskim popisem Baltazara Fontany i jego uczniów. Oto w narożnikach artysta umieścił czterech aniołów. Przysiedli na obłokach, a każdy z nich podtrzymuje po jednym medalionie. Aniołowie pełni są czaru młodości. Wysilek, z jakim dźwigają medaliony, zdaje się sugerować, iż równocześnie z nimi podtrzymują całe sklepienie. Medaliony są jakby wplecione w obiegającą sklepienie girlandę kwiatową. Piąty medalion umieszczony został w centralnym miejscu nad kominkiem i oparty na skrzyżowanych gałęziach laurowych, przewiązanych kunsztownie zrolowaną wstęgą. Ponad nim znajduje się jakby wetknięta w girlandę muszla. Taką samą zobaczyć można vis à vis, nad oknem saloniku. Anioły krzysztoforskie wykonane zostały bez wątpienia ręką samego mistrza Fontany, podobnie jak girlanda kwiatowa. Natomiast postacie na medalionach, znacznie słabsze arty-

stycznie, wykonał zapewne któryś z współpracowników Fontany według jego projektu.

Pierwszy rzut oka na przedstawienia w medalionach skłania do dopatrywania się w nich inspiracji mitologią i historią starożytną. Jednak o rzeczywistej wymowie stiuków rozstrzygnąć można dopiero po uprzednim ustaleniu jaką funkcję pełnić miało pomieszczenie, które zdobiły. Problemem tym zajmowali się już uprzednio Julian Pagaczewski, Franciszek Klein a współcześnie Jerzy Kossowski, Barbara Kleszczyńska i Bogusław Krasnowolski. W wyniku przeprowadzonych badań doszli oni do dość jednoznacznych ustaleń. J. Kossowski², B. Kleszczyńska i B. Krasnowolski³ identyfikują pomieszczenie z „gabinetem”. J. Pagaczewski widzi w nim „zaczisny buduar pani domu”⁴. Jedynie F. Klein w swej monografii pałacu pisze, odwołując się do przekazów ustnych: „pomieszczenie to jak głosi tradycja było kaplicą”⁵.

O tradycji widzącej w nim kaplicę wspominali również J. Pagaczewski i J. Kossowski, podważając jednak jej zasadność. Ale jedynie J. Pagaczewski odnalazł źródło przekazu. Pisał on: „Tradycja ta powstała niezawodnie stąd, że w Krzysztoforach mieszkał przez siedem lat (1775—1782) Kajetan Sołtyk, biskup krakowski, który zapewne w tym pokoiku miał domową kaplicę”. W dalszej części tekstu J. Pagaczewski cytuje źródło „(Cf. J. L. Przechadzka kronikarza po rynku krakowskim, Kraków 1890, str. 169)”⁶. Idąc wskazanym śladem natrafiamy na odpowiedni fragment: „Siedem lat przemieszkał biskup Sołtyk „pod Krzysztoforą” nie przyjmując nikogo, odprawiając mszę św. w kaplicy na pierwszym piętrze, dotąd w tym domu widzianej”.

Tak więc tradycja widząca w saloniku kaplicę sięgałaby czasów, kiedy w pałacu zamieszkiwał biskup Sołtyk. Jaką więc funkcję pełniło pomieszczenie pierwotnie? Czy rzeczywiście było „gabinetem” lub „buduarem” pani domu? Za takim właśnie przeznaczeniem pomieszczenia przemawiać mogłyby przedstawienia na medalionach, freski zdobiące sklepienie i ściany tarczowe jak również obecność kominka na jego południowej ścianie.

Postacie w medalionach identyfikowane są współcześnie przez J. Kossowskiego⁷, B. Kleszczyńską i B. Krasnowolskiego⁸ jako Kleopatru (medalion z narożnika pñ.-wsch.), Diogenesa (narożnik pñ.-wsch.), Psyche (narożnik pñ.-zach.) i Amor (narożnik pñ.-zach.). Pierwsi badacze stiuków, J. Pagaczewski i F. Klein, dokonali jedynie identyfikacji dwóch z czterech postaci, odczytując je jako Kleopatru i Diogenesa. Natomiast scenę w medalionie znad kominka odczytał po raz pierwszy J. Pagaczewski jako przedstawienie We-

nus, ku której zlatuje Amorek⁹. Współcześni: J. Kosowski, B. Krasnowolski i B. Kleszczyńska powtórzyli tę wersję za nim.

Tak odczytana tematyka medalionów rzeczywiście skłania do uznania pomieszczenia za buduar lub zaciszny salonik. Za taką interpretacją przemawiałaby dodatkowo tematyka fresków zdobiących sklepienie i ściany tarczowe saloniku powyżej obiegającego je gzymsu. Jednak najbardziej istotnym, jak się wydaje, argumentem na rzecz przyjętej interpretacji funkcji pomieszczenia jest obecność w nim kominka. Kominek ustawiony na pld. ścianie wyklucza możliwość ustawienia na niej ołtarza. Ze względu na szczupłość pomieszczenia, jak również zakomponowanie jego przestrzeni, (rozmiszczenie okna i otworów drzwiowych), należy wykluczyć ewentualność, by ołtarz mógł stać w innym miejscu.

Jak widać argumenty przemawiające za świeckim charakterem pomieszczenia są dość przekonujące. Czy jednak mają one dostateczne podstawy i poparte są odpowiednimi dowodami? Rozpatrzmy je raz jeszcze. Zaczniemy od kominka. Kominek jak widać na pierwszy rzut oka ma formę klasycystyczną. Jest jednym z lepszych pod względem artystycznym tego typu obiektów w Krakowie. Powstał zapewne na zamówienie Jacka Kluszewskiego, właściciela pałacu „pod Krzysztoforą” w latach 1790—1836. Zaprojektowany został, jak przypuszczam, w latach 1790—1829 przez Szymona Humberta, jednego z najwyżej cenionych krakowskich architektów doby klasycyzmu.¹⁰ Klasycystyczny styl kominka, który świadczyłby o jego wtórności nie może być jednak dowodem na to, iż Sollari budując salonik nie umieścił w nim kominka. Wydaje się jednak, że gdyby pierwotnie zaprojektował tu kominek, to ustawiłby go na ścianie zachodniej, w której znajduje się przewód kominowy kamienicy „Chmielowskiej”. Nie zachodziłaby wtedy potrzeba nadbudowywania na tylnej ścianie przewodu dymowego — dym uchodziłby wprost do kominu. Ustawienie kominka na ścianie pld., pozbawionej przewodu kominowego, stwarzało potrzebę nadwieszenia takiego przewodu na tylnej części ściany. Jeśli jednak przyjmiemy, że Sollari wybrał z jakichś powodów drugi wariant, i że klasycystyczny kominek stanął na miejscu uprzednio wyburzonego barokowego, to forma architektoniczna wywodka, a także kanału paleniska i przydanego mu detalu, skłonią nas do odrzucenia tej hipotezy. Zarówno wycięty u dołu arkadowo wywodek jak i koronujący kanał paleniska gzyms skłaniają do datowania ich na przełom XVIII i XIX w. i tym samym uznania kominka za element późniejszy w stosunku do samego pomieszczenia. Wynika stąd, iż w momencie powstania saloniku kominka w nim nie było. Istniało natomiast przejście wybite w ścianie pld., dziś zamurowane. Jego ślad jest widoczny na ptn. ścianie przyległego do saloniku pomieszczenia. Przejście musiało istnieć pierwotnie, ponieważ wykluczyć należy późniejsze jego wybicie ze względu na zagrożenie wykruszeniem części stiuków.

Powyższe ustalenia pozwalają przyjąć nowy tok rozumowania. Jeśli ściana pld. pozbawiona była w momencie powstania kominka, to mógł na niej stać ołtarz. Pomieszczenie mogło spełniać pierwotnie funkcję domowej kaplicy Wodzickich. Zamurowane dziś

przejście prowadziło natomiast do przyległej do kaplicy zakrystii.

Czy jednak kaplicę mogły zdobić przedstawienia o podobnej treści? Przyjrzyjmy się im uważnie. Zwróćmy wprawdzie uwagę na anioły podtrzymujące medaliony. Tacy sami aniołowie o wyszukanych pozach, z fryzurami w kształcie płomyków, z dużymi realistycznie modelowanymi skrzydłami, zaludniają fontanowskie kaplice i kościoły. Dodać tu należy, iż krzysztoforskie anioły powtarzają wiernie pozy aniołów podtrzymujących sarkofag w kaplicy św. Jacka Odrowąża w kościele O.O. Dominikanów.

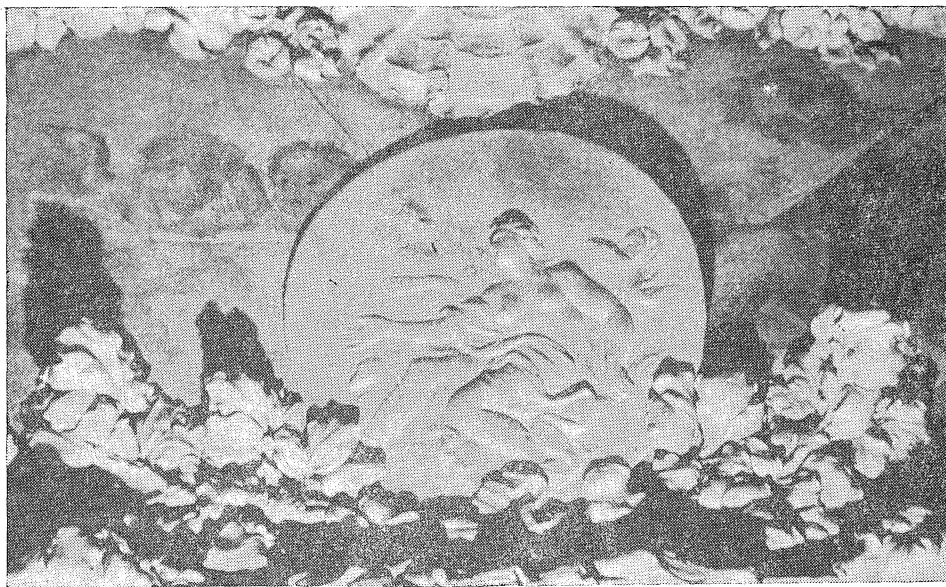
Przenieśmy teraz wzrok na postaci na medalionach. Odczytane jako Kleopatra, Diogenes, Amor, Psyche i Wenus z Amorkiem odpowiednie byłyby raczej jako dekoracja saloniku niż kaplicy. Jednak bardziej wnikliwe spojrzenie pozwala dostrzec w nich elementy podważające dotychczasową interpretację. Np. obok postaci identyfikowanej jako Kleopatra umieścił artysta koronę i palmę męczeńską, przynależną świętym. Psyche trzyma w dłoni chleb — symbol eucharystycznej ofiary. W girlandę kwiatową natomiast wplótł Fontana dwie muszle, będące symbolem chrztu.

Elementy symboliki chrześcijańskiej dostrzec można i we freskach — np. putto ze ściany wschodniej unosi się na skrzydełkach motyli — symbolizując duszę zdążającą ku Bogu. Jak widać w dekoracji krzysztoforskiej mamy do czynienia z pewnym zjawiskiem, polegającym na przemieszaniu elementów antycznych i chrześcijańskich.

Z przenikaniem się ikonografii chrześcijańskiej z pogańską mamy do czynienia już w sztuce wczesnochrześcijańskiej. Była ona wprost nasycona mitami pogańskimi. Oto np. Chrystusa przedstawia się tu najczęściej jako Apollina lub Orfeusza, Psyche ze skrzydłami motyla symbolizowała ludzką duszę. Bogowie antyczni wykorzystywani byli w sztuce religijnej przez całe wieki średnie. Najczęściej użyczyli swej powierzchowności herosom biblijnym. Zdarzało się, że towarzyszyli im. Pojawiali się także wśród świętych. W renesansie ugoda między mitem i religią ustaliła się na trwałe. Np. w „Zmartwychwstaniu” z Bresci Tycjan zapożyczył dla Chrystusa i św. Sebastiana pozy z grupy Laokoona. Trzy Cnoty Teologiczne przedstawiają najczęściej trzy Gracie. Zmartwychwstającego Chrystusa wyobrażano jako unoszonego przez orła św. Jana Ewangelisty, na wzór Ganimeda porwanego przez orła-Zeusa. Zaś Chrystus z Sądu Ostatecznego w Kaplicy Sykstyńskiej jawi się jako nagi Jupiter ciskający grom. W tym samym fresku Michał Anioł przedstawił potępionych przepływających Styks w barce Charona. Barok z niespotykanym dotąd upodobaniem połączył wątki antyczne oparte na historii i mitologii z symboliką chrześcijańską. Tendencjom tym towarzyszyło dodatkowo upodobanie do zawłości, dziwacznych zestawień i kunsztownych rebusów znaczeniowych, które często czynią treści nieczytelnymi dla ikonografów.¹¹

Przedstawienia z Krzysztoforów są typowym obrazem tych tendencji. Bawiąc oko skojarzeniem z mitologią i antykiem, w rzeczywistości są nośnikami ukrytych religijnych znaczeń.

Uwaga wchodzącego do pomieszczenia skupia się wprawdzie na umieszczonym nad kominkiem medalionie,



1. Medalion znajdujący się nad kominkiem na płd. ścianie kaplicy. Fot. J. Korzeniowski

zajmującym centralne miejsce w układzie elementów dekoracyjnych. Przedstawia dwie na wpół obnażone postacie kobiece. Jedna z nich siedzi, druga stanęła za nią, podtrzymując w ręku oszczep. Obok nóg siedzącej kobiety spoczywa pies. Scena ta z całą pewnością nie jest przedstawieniem Wenus, ku której zlatuje Amorek, jak chce Pagaczewski. Można by się w niej raczej dopatrywać przygotowującej się do polowania Diany. Do atrybutów bogini należały łuk i strzały, rzadziej oszczep. Niekiedy towarzyszyła jej sfora psów. Pojedynczy pies spoczywający u nóg właściciela, jak w przypadku omawianego przedstawienia, symbolizuje Wierność (Fidelitas). Pies uważany za naczystego w antyku, w średniowieczu został zrehabilitowany za przyczyną legendy o św. Rochu, który miał uniknąć śmierci głodowej, karmiony przez swojego mopsa. Od-tąd pies wszedł na stałe do zestawu Cnót jako symbol wierności, oddania i przywiązania. W tym znaczeniu został zapewne użyty i w tym przedstawieniu. Oszczep podobnie jak łuk, miecz, maczuga i tarcza są natomiast atrybutami trzeciej cnoty kardynalnej — Męstwa (Fortitudo). Oszczep z medalionu, przypominający prostą gałązkę wypuszczającą pąk kojarzyć się może nadto z Virgo-Virgą — różdżką Dziewicy — rośliną przynależną do duchowego Ogrodu Marii chętnie używaną jako atrybut Marii Dziewicy.¹²

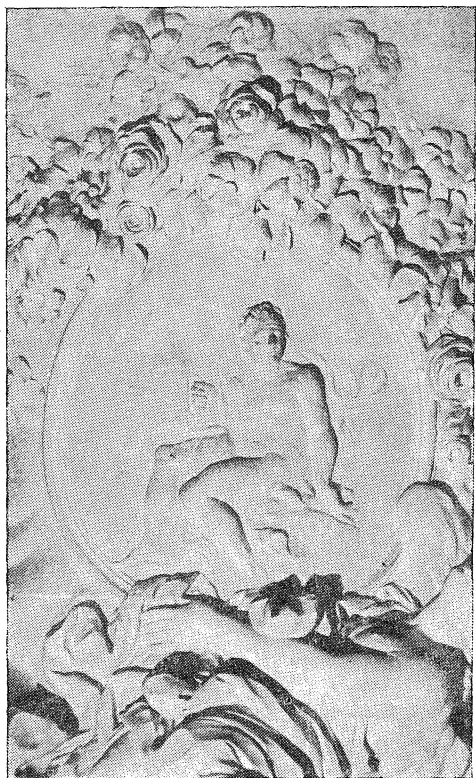
Pies i oszczep — atrybuty towarzyszące siedzącej postaci, symbolizują więc Wierność i Męstwo — cnoty chętnie przypisywane Marii. W tym przedstawieniu zestawienie to odgrywa specjalną rolę. Pies jest symbolem wierności w znaczeniu poddania się Marii woli Boga, czyniącej z Niej rodzicielkę Odkupiciela a pośrednio przez uczestnictwo w Jego męce współodkupicielkę ludzkości. Oszczep symbolizuje męstwo Marii w wypełnianiu Jej misji.

Umieszczona nad medalionem muszla jest — obok krzyża, baranka, głowy na misie — atrybutem św. Jana Chrzciciela. Wodą z muszli polewał głowę Chry-

stusa św. Jan w momencie chrztu. Dlatego też muszla stała się w ikonografii chrześcijańskiej symbolem chrztu, zmywającego grzech pierworodny. Ustawienie muszli nad medalionem odnoszącym się do Marii, niesie w sobie ukryte znaczenie. Maria jako jedyna spośród ludzi została uwolniona przez Boga od piętna grzechu pierworodnego, a więc inaczej mówiąc obdarzona łaską, którą niesie ze sobą chrzest. Godząc się na rolę, jaką powierzył Jej Bóg, stała się Wybawicielką, otwierającą ludzkości drogę do zbawienia. Odpowiednio dobrany zestaw atrybutów wskazuje na takie właśnie znaczenie przedstawienia. Skłania nas do odczytania treści medalionu jako symbolicznego przedstawienia Marii Wybawicielki (Marii Salvatricis). Wybór Diany, bogini dziewicy, symbolu czystości i męstwa dla wyrażenia tych treści czyni je czytelnymi a równocześnie spełnia tak pożądany w baroku warunek zaskoczenia wyborem formy. Przedstawienie Diany, symbolizującej łaskawość Marii, spotkać można np. we freskach Corregia na ścianach San Giovanni Evangelista w Parmie, gdzie Diana towarzyszy mniszkom, polując na murach otaczających klasztorny dziedziniec.

Opisany medalion poprzez swoją wymowę wchodzi w ideowy związek z dwoma bocznymi medalionami. Jeden z nich umieszczony w płd.-wsch. narożniku identyfikowany był jako przedstawienie Diogenesa z racji trzymanej przez niego latarni. Latarnia a także świeca i beczka należą do typowych atrybutów greckiego filozofa.

Jednak, jak wiadomo, geniusz trzymający w ręku latarnię, płonącą wazę lub pochodnię symbolizuje Miłość (Caritas). Może oznaczać miłość bliźniego lub miłość Bożą. W tym wypadku chodziło zapewne o wyrażenie pojęcia drugiego — Miłości Stwórcy (Caritas Dei). W sztuce barokowej często spotykamy antycznych bohaterów i filozofów symbolizujących cnoty chrześcijańskie lub określone abstrakcyjne pojęcia.



2. Medalion z pld.-wsch. narożnika kaplicy. Fot. J. Korzeniowski

Diogenes, słynny cynik koryncki, który przeszedł do potomności jako ten, który sposobem życia dawał wyraz umiłowaniu wartości wyższych, mógł być odpowiednim nośnikiem idei doskonałej miłości Bożej. Tak też można odczytać jego funkcję ideową w naszym medalionie.

Przedstawiona na trzecim medalionie, umieszczonym po prawej stronie środkowego, w pld.-zach. narożniku postać kobieca, określona została jako Psyche. Tak jednak nie jest. Kobieta podtrzymuje w lewej podniesionej dłoni chleb. Jest to eucharystyczny symbol ofiary Chrystusa. Ofiara Eucharystyczna (Oblatio) stanowi przypomnienie najwyższego daru miłości Bożej — Chrystusa, który z woli Ojca stał się człowiekiem i został wydany na mękę, by zmyć ciężący na ludzkości grzech pierwszych rodziców i otworzyć jej drogę do zbawienia. Ofiara Chrystusa sprawiła, że chrzest uzyskał moc zmywania grzechu pierwotnego a sakrament pokuty moc oczyszczania z grzechów popełnionych. Stała się możliwa poprzez Marię — Rodzicielkę i współuczestniczkę Ofiary Syna. Stąd również obecność muszli nad medalionem poświęconym Marii Wybawicielce.

Przeprowadzona analiza ikonograficzna wykazuje, iż wszystkie trzy medaliony powiązane są ze sobą w pewną wyodrębnioną całość. Nić ideowa przebiega od medalionu z przedstawieniem Miłości Bożej (Caritas Dei), poprzez środkowy, poświęcony Marii Wybawicielce (Maria Salvatrix) do trzeciego symbolizującego Odkupienie poprzez Ofiarę Eucharystyczną, ustanowioną na pamiątkę męki Chrystusa (Oblatio). Znaczenie

3. Medalion z pld.-zach. narożnika kaplicy. Fot. J. Korzeniowski



4. Medalion z pld.-wsch. narożnika kaplicy. Fot. J. Korzeniowski



przedstawień odczytać możemy również w odwrotnej kolejności nie zmieniając sensu ideowego całości. Medalion środkowy stanowi jakby spajający je węzeł. Muszla umieszczona bezpośrednio nad nim nie znalazła się tu tylko ze względów dekoracyjnych. Będąc symbolem chrztu, który zmywa grzech pierworodny, zamykający ludzkości drogę do zbawienia, staje się jakby klamrą, zamykającą wszystkie trzy przedstawienia w jeden wątek soteriologiczny.

Dwa pozostałe medaliony składają się na drugi wątek przedstawienia, powiązany ideowo z poprzednim. Jest to wątek eschatologiczny odnoszący się do losów pośmiertnych człowieka a pośrednio do jego udziału w dziele zbawienia. Składają się na niego dwa medaliony, zajmujące narożniki: płn.-wsch. i płn.-zach.

Medalion z płn.-wsch. narożnika był dotąd identyfikowany jako przedstawienie Kleopatry ukąszonej przez węża. Byłoby tak zapewne, gdyby nie korona i palma umieszczona po prawej stronie kobiety. W myśl zasad ikonografii chrześcijańskiej do palmy i korony mają prawo męczennicy. Palma, która była dla Greków symbolem Apollina i oznaką zwycięstwa, przeszła do ikonografii chrześcijańskiej jako roślina Chrystusa, by odtać obok ciernia i winnego grona wejść na stałe do Ogrodu Zbawiciela. Stąd trafiła do rąk męczenników. Podobnie jak feniks niosła w sobie ideę zmartwychwstania i nieśmiertelności. Palma była równocześnie symbolem Raju, który chrześcijanie wyobrażali sobie jako palmową oazę na pustyni. Jest wreszcie wymiennie z koroną, symbolem nagrody dla męczenników. Natomiast koronę, spoczywającą obok palmy należy rozumieć jako symbol nagrody — wszak koroną Matka Boska i Chrystus wieńczy męczenników w niebie. Korona umieszczona obok palmy nie może oznaczać porzucenia zaszczytów i dóbr doczesnych. W takim bowiem wypadku zgodnie z zasadami ikonografii spoczywałaby u stóp kobiety. Wąż jest natomiast symbolem używanym przez chrześcijaństwo dla wyrażenia wielu znaczeń. Może być symbolem szatana a także grzechu pierworodnego. Wąż jest również symbolem Chrystusa. Najczęściej jednak symbolizuje cnotę Roztropności (Prudentia). To przecież sam Chrystus polecał swoim uczniom by byli rozumni jak wąż, który poluje w gałęziach. Roztropność zalecana uczniom przez Chrystusa stała się jedną z czterech cnót kardynalnych, prowadzących chrześcijanina do zbawienia. Na medalionie z Krzysztoforów wąż symbolizowałby Roztropność, palma oznaczała męczeństwo i nieśmiertelność, korona zbawienie. Znajdujemy tu więc przypowieść o idealnym chrześcijaninie, który za roztropne życie i całkowite oddanie służbie Bożej, ukoronowane męczeńską śmiercią, nagrodzony zostaje wywyższeniem w gronie najbliższych Tronu — świętych i męczenników. W ten sposób przedstawienie staje się personifikacją uniwersalnej idei świętości (Sanctificatio), najwyższego z możliwych do osiągnięcia przez chrześcijanina stopnia doskonałości w służbie Bożej. Zobrazowanie tej idei w postaci przywodzącej na myśl Kleopatry jest jeszcze jednym przejawem umysłowości baroku. Sztuka kościelna tej epoki niezwykle chętnie ukazywała pogańskich władców jako personifikacje chrześcijańskich cnót i idei. Kleopatra obok Augusta i Juliusza Cezara należała do tych popularnych władców, którzy najczęściej uświetniali fasady lub wnętrza



5. Medalion z płn.-zach. narożnika kaplicy. Fot. J. Kozreniowski

kościółów i kaplic. Przedstawienie z kaplicy krzysztoforskiej ma taki właśnie charakter. Podobne do krzysztoforskiego przedstawienie spotkać można na pendentywie kopuły w kościele św. Anny w Krakowie. Tu namalowana przez Dankwartą kobieta, trzymająca w jednej dłoni węża w drugiej lustro symbolizuje Roztropność.

Opisanemu medalionowi odpowiada ideowo sąsiedni. Przedstawia on siedzącego, nagiego młodzieńca. Młodzieniec był dotąd identyfikowany jako śpiący Amor. Amor wyobrażany jednak bywa jako postać uskrzydłona zazwyczaj z łukiem, kołczanem lub pojedynczą strzałą. Natomiast młodzieniec z medalionu jest pozbawiony wszelkich atrybutów, osuwa się na wpół omdlały z głową odchyloną do tyłu, jakby poddany niezwyklej wizji.

Barok lubował się w przedstawieniach ekstaz mistycznych. Były one tematem często podejmowanym przez XVII-wiecznych artystów. Nie stronił od nich i Fontana. Wręcz przeciwnie, stały się typowym motywem fontanowskiej dekoracji, pojawiały się na wykonywanych przez niego ołtarzach i medalionach.¹³ Popularność tej tematyki brała się z ogólnego przekonania, iż Bóg obdarza tego rodzaju wzniosłymi przeżyciami jedynie wybranych. Mistycznych ekstaz doświadczali za życia święci. Przedstawiając ekstazy świętych artyści dbali jednak o czytelność osób — święci zazwyczaj różnili się strojem i atrybutami. Często przedstawienia opatrywano sentencjami, informującymi o jakiego świętego chodzi.

Młodzieniec z krzysztoforskiego medalionu jest po-

zbawiony wszelkich atrybutów i sygnatur. Znaczyłoby to, iż nie przedstawia konkretnej osoby lecz jest nośnikiem idei uniwersalnej. Jak wiadomo ekstazy mistyczne były nie tylko udziałem świętych. Mogły one towarzyszyć śmierci a wtedy oznaczały przejście z życia doczesnego do wiecznego, stawały się symbolem zmartwychwstania. Przedstawienie z medalionu jest zapewne takim właśnie uniwersalnym symbolem zmartwychwstania chrześcijanina do życia w wiecznej szczęśliwości (Resurrectio).

Symbolika przedstawień na obu analizowanych medalionach łączy je w jeden wątek eschatologiczny, powiązany ideowo z trzema omówionymi medalionami. Oba medaliony mówią o pośmiertnych losach człowieka oddanego służbie Bożej — o zmartwychwstaniu (Resurrectio) i nagrodzie w postaci życia wiecznego w gronie świętych (Sanctificatio). Osiągnięcie tego było wyrazem najwyższego stopnia doskonałości w służbie Bożej. Stanowiło wzór, ku któremu winien zdążyć chrześcijanin. Oba medaliony spina w jedną całość znaczeniową muszla umieszczona nad oknem. Stanowi ona pendant do muszli na ścianie przeciwległej i tak samo jak tamta symbolizuje chrzest — sakrament otwierający chrześcijaninowi drogę do świętości i zbawienia.

I tak oto nastąpiło zamknięcie wątków soteriologicznego i eschatologicznego w dopełniającą się całość. Przypominały o ofierze Chrystusa, zmagającej grzech pierworodny i otwierającej ludzkości drogę do zbawienia. Zapowiadały zmartwychwstanie, obiecywały nagrodę życia wiecznego w niebie dla najbardziej oddanych Bogu w życiu doczesnym.

Nadejście czasu niebieskiej szczęśliwości dla grona zbawionych, która nastąpi po Sądzie Ostatecznym, zapowiada malowidło zdobiące sklepienie kaplicy.

Malowidła na sklepieniu, podobnie jak i ścianach tarczowych ponad gzymsem, przypisał Kossowski Karolowi Dankwartowi, współpracownikowi Baltazara

Fontany. Analiza stylistyczna fresków sprzed konserwacji z 1974, którą przeprowadziłam na podstawie wykonanych wówczas zdjęć, skłania mnie do przyjęcia autorstwa tego malarza. Z krzysztoforskich fresków Dankwarta zachowały się do naszych czasów jedynie niewielkie fragmenty. Konserwacja przeprowadzona ze sporym wyczuciem w partii ścian tarczowych, w partii sklepienia zatarła XVII-wieczny charakter malowidła. Zmieniła je w rysunkowy szkic mający niewiele wspólnego z wyszukaniem malarstwem Dankwarta.

Malowidło zdobiące sklepienie przedstawia pół nagą kobietę. Prawą ręką kobieta dotyka kwiatów, które wysypuje z kosza małe, skrzydlate putto. Lewą ręką uniosła we wskazującym geście. Ręka ta została w całości domalowana podczas prac konserwatorskich. Fotografie fresków wykonane przed konserwacją wykazują jej brak. Kobieta unosi się wśród obłoków. U jej nóg zachowały się dwie główki putt. Młodzieńcza postać kobieca, podobnie jak towarzyszące jej atrybuty, sugerują, iż mamy tu do czynienia z przedstawieniem Flory. Flora, staroitalska bogini kwitnienia, patronująca odradzającej się przyrodzie, przedstawiana była zazwyczaj jako młoda dziewczyna uwieńczona kwieciami, czasem z bukietem kwiatów, kiedy indziej rozrzucająca ich pęki dokoła. Artyści przedstawiali ją również w towarzystwie amorków podtrzymujących kosz pełen kwiatów, zazwyczaj róż, którymi bogini unosząc się wśród obłoków obsypuje ziemię. Ten typ ikonograficzny zdobi sklepienie krzysztoforskie.

Flora nie jest tu tylko miłą, rzymską boginką. Znaczenie ideowe tego przedstawienia wybiega poza mitologię. Flora unosząca się wśród obłoków podobnie jak Aurora i Astrea stanowić mogą symboliczną zapowiedź nastania Królestwa Bożego. Aurora bowiem, jak wiadomo, swoim pojawieniem się na niebie poprzedzała nastanie dnia. Astrea, według IV eklogi Wergiliusza, zstąpić miała na ziemię w wieku złotym, by odtąd

6. Fresk zdobiący sklepienie kaplicy. Stan po konserwacji przeprowadzonej w 1974 r.
Fot. J. Korzeniowski



królować wśród szczęśliwej ludzkości. Flora pojawiając się na ziemi zapowiadała odrodzenie się przyrody i nastanie wiosny. Jak widać wszystkie trzy boginie były symbolami pokrewnej natury, zapowiadały nastanie światłości i odrodzenia. Stąd możliwym stało się użycie ich personifikacji dla wyrażenia chrześcijańskiej idei zbawienia. Czasem idea ta wyrażana jest w sposób pośredni przez osobę Najświętszej Marii Panny, która stawała się ukrytym pod postacią mitologicznej bogini, np. Astrei, nośnikiem tych treści. Flora z Krzysztoforów, jak się wydaje, spełnia taką rolę. Obecność przenośni potwierdzają kwiaty towarzyszące bogini. Jest to typowy bukiet maryjny: róże, fiołki, konwalie, gałązki oliwne czyli zestaw roślin, który zazwyczaj towarzyszy Marii. Rozmaitość kwiecica dokładnie widać na zdjęciach fresków sprzed konserwacji. Konserwacja zatarła ich różnorodność. Te same kwiaty zostały wplecione przez Fontanę do girlandy stiukowej otaczającej sklepienie. Oprócz nich znalazły się tu: słoneczniki, gałązki lauru, malwy, pierwiosnki, stokrotki, barwinek.

Wymienione uprzednio kwiaty należą zgodnie z ikonografią chrześcijańską do duchowego Ogrodu Marii. Wszystkie elementy maryjnej flory wybrane zostały z roślinności Palestyny i środkowego Wschodu. Szczegółne miejsce zajmują tu róże. Chrześcijaństwo zaadoptowało je z mitologii, gdzie były poświęcone Wenus i Bacchusowi. Białe róże oznaczały czystość i były symbolem Królowej Nieba, którą św. Piotr Damian nazwał „*Różą Raju*”. W swej „*Sermo de beata Maria*” św. Bernard z Clairveaux porównywał Marię do białej róży przez dziewictwo i purpurowej dla jej miłosierdzia. Fiołek symbolizował skromność i pokorę Marii. Gałązka oliwna oznaczała Jej oddanie Bogu. Konwalia natomiast była kwiatem maja, miesiąc Marii. Zazwyczaj uświetniała przypisany Jej bukiet. Obok wymienionych kwiatów maryjnych spotykamy wplecione w girlandę słoneczniki i liście lauru. Rośliny te nie należą do duchowej flory Marii. Znalazły się tu ze względu na swą symbolikę. Słonecznik był symbolem duchowej czystości, oznaczał także stan łaski. Laur był znakiem zwycięstwa. Pozostałe: malwy, stokrotki, pierwiosnki, barwinek często towarzyszą „*kwiatom Marii*” w Jej przedstawieniach jako Dziewicy w Ogrodzie.

Kwiatowa girlanda oplatająca sklepienie, otaczająca bogatym obramieniem medaliony, tworzy równocześnie pola dla dekoracji freskowej na ścianach tarczowych powyżej gzymsu obiegającego pomieszczenie. Niestety, przetrwały one do naszych czasów jedynie w skąpych fragmentach. Stąd trudności przy odczytaniu ich ikonografii.

Z malowidła na ścianie wschodniej zachowały się w większych fragmentach jedynie dwa putta. Jedno z nich trzyma w rączkach maskę przysłaniającą nią twarz. Postać osłaniająca maską twarz, która najczęściej bywa czaszką, oznacza śmierć.¹⁴ Drugie towarzyszące mu putto unosi się na motylach skrzydełkach. Ze skrzydełkami motyla lub ptaka przedstawiano ludzką duszę rozłączoną z ciałem. Mamy tu do czynienia ze sceną symbolizującą zmartwychwstanie. We fragmencie na przeciwległej ścianie zachodniej rozpoznać można dwa igrające putta, z których jedno pierwotnie prawdopodobnie polewało wodą z muszli główkę

drugiego. Jak się wydaje, mamy tu do czynienia ze sceną chrztu. W ten sposób grupie ze ściany wschodniej, symbolizującej zmartwychwstanie do życia wiecznego, odpowiadałaby scena chrztu ze ściany zachodniej, zapowiadająca zbawienie.

Zapewne zachowane fragmenty polichromii zarówno na jednej jak i na drugiej ścianie stanowią pozostałość dwóch większych, odpowiadających sobie znaczeniowo całości. Wymowa zachowanych fragmentów pozwala przypuszczać, iż polichromia ścian stanowiła dopełnienie treści zawartych w medalionach.

W znacznie lepszym stanie niż malowanie ścian wschodniej i zachodniej, zachował się fresk towarzyszący medalionowi nad kominkiem. Przedstawia po lewej stronie dwa putta, z których jedno zajęte jest pisanie a drugie czytaniem, a po drugiej stronie muzykującego młodzieńca z wieńcem laurowym na głowie i lutnią w ręku. Piszące i czytające putta oznaczały nauki. Młodzieniec namalowany w typie muzykującego Apollina symbolizować może sztuki. Symbole nauk i sztuk pojawiały się w baroku często wśród przedstawień religijnych, akcentując szczególną rolę tych dziedzin w służbie wiary i Kościoła. Taką funkcję, jak się wydaje, pełniły w krzysztoforowskiej kaplicy i omawiane freski. Bowiem to, że mamy tu do czynienia z kaplicą nie zaś z salonikiem lub buduarzem nie ulega wątpliwości. Przemawiają za tym rozmiary pomieszczenia, usytuowanie kominka, wtórne w stosunku do samego pomieszczenia, a przede wszystkim ikonografia dekoracji stiukowej i fresków. Nie sposób wyobrazić sobie, by buduar lub salonik zdobić mogły podobne przedstawienia. Jedynie kaplica stanowić mogła odpowiednie dla nich miejsce. Ponadto rodzaj zawartych w przedstawieniach treści, bardziej przystojujących kaplicy grobowej niż kaplicy pałacowej skłania do zwrócenia baczniejszej uwagi na okoliczności, w jakich dekoracja powstała. Spróbujmy odtworzyć bieg wydarzeń.

Ozdabianie kaplicy mogło nastąpić między lipcem 1695 r. a sierpniem 1702 r. lub w okresie od maja 1703 r. do maja 1704 r., to jest w czasie, kiedy Fontana przebywał w Krakowie.¹⁵ Do roku 1697, to jest do chwili śmierci, właścicielem Krzysztoforów był Wawrzyniec Jan Wodzicki. W dokumentach pozostałych po nim, przechowywanych w Zakładzie im. Ossolińskich we Wrocławiu nie odnalazłam żadnej wzmianki na temat działalności Fontany lub Dankwarta w Krzysztoforach do 1697 r. Gdyby tak było, nazwiska obu artystów z pewnością zostałyby odnotowane przez Wodzickiego w rejestrze wydatków, jak to miało miejsce w przypadku architekta Jakuba Sollariego, kamieniarza Michała Pommana i licznej grupy murarzy, cieśli i stolarzy.¹⁶ Wodzicki prowadził bowiem domowe rachunki z drobiazgową dokładnością. Obok rejestrów znaczniejszych wydatków gromadził dziesiątki rachunków od chłopów pańszczyźnianych i woźniców, zapiski najdrobniejszych wydatków na rzecz domowników i służby. Przy tak skrupulatnie prowadzonej rachunkowości z pewnością nie pominąłby sporych przebiegów wypłat na rzecz Fontany i Dankwarta. Wobec tych ustaleń bardziej prawdopodobne jest, że prace dekoratorskie w kaplicy miały miejsce już po śmierci Wodzickiego, po 1697 r., kiedy właścicielką Krzysztofo-

row została wdowa po nim Anna Maria z Grattów Wodzicka.

Zgodnie z ostatnią wolą kasztelaną, spisana jeszcze za jego życia w 1695 r., Anna Wodzicka po śmierci męża stała się spadkobierczynią całego majątku w tym i pałacu „pod Krzysztoforą”.¹⁷ Również zgodnie z testamentem Wodzickiego działy spadkowe między dziećmi nastąpiły dopiero po śmierci matki. W praktyce miało to miejsce w dwa lata po śmierci Anny Marii Wodzickiej w 1715 r.¹⁸ Tymczasem w latach 1697 do 1713 ona de facto zarządzała majątkiem. Do Wodzickiej kierowana jest urzędowa korespondencja, ona sygnuje umowy i pozwy. Niekiedy obok nazwiska matki pojawia się nazwisko jej najstarszego syna Kazimierza. Warto wspomnieć, iż wśród kierowanej do Wodzickiej korespondencji znajdują się także listy Augusta II, świadczące o przyjaznych stosunkach łączących króla z kasztelanową.

Wobec tych faktów nie ulega wątpliwości, że zlecniodawczynią prac przy ozdabianiu kaplicy była właśnie Anna Wodzicka, jako osoba decydująca po śmierci męża o wszystkich najważniejszych sprawach rodzinnych i majątkowych. Jednak wśród dokumentów pozostałych po kasztelanowej nie odnalazłam żadnej wzmianki na temat prac sztukatorskich i malarskich w Krzysztoforach. Nie jest to jednak żadnym dowodem na to, iż Baltazar Fontana i Karol Dankwart nie byli wtedy zatrudnieni przy pracach wykończeniowych w kaplicy. Anna Wodzicka nie przywiązywała takiej jak mąż wagi do skrupulatnego prowadzenia rachunków. Choć roboty wykończeniowe w pałacu przeciągały się i miały miejsce po śmierci Wodzickiego, kiedy dziedziczką Krzysztoforów została wdowa, nie odnajdujemy ich śladów wśród archiwaliów po kasztelanowej. Dowiadujemy się o tych zleceniach z innych źródeł.¹⁹ Wynika stąd, iż działalność Fontany w Krzysztoforach wcale nie musiała zostać odnotowana. Należy zatem wykluczyć, że wystrój kaplicy nastąpił w latach 1695–1697, ale dokonany został dopiero po roku 1697, a zlecniodawczynią była Anna Wodzicka. Biorąc pod uwagę okres, w jakim Fontana przebywał w Krakowie, trzeba przyjąć, że realizacja zlecenia mogła nastąpić w latach od 1697 do sierpnia 1702 r. lub od maja 1703 r. do maja 1704 r. Niemożliwe są dokładniejsze ustalenia ze względu na brak źródeł, do których można by się odwołać.

Na program ikonograficzny dekoracji miał zapewne wpływ stan psychiczny kasztelanowej po śmierci męża. Lektura pozostawionego przez niego testamentu wskazuje, że Wodziczcy byli zgodnym, kochającym się małżeństwem. Śmierć męża musiała kasztelanowa mocno przeżyć, a jej stan psychiczny wpłynął na charakter zamówienia. Dlatego też w kaplicznej dekoracji znalazły się przedstawienia mówiące o śmierci, zmarłych, zmartwychwstaniu, zbawieniu. Nie przypadkowo też w centralnym miejscu kaplicy umieszczony został medalion symbolizujący Marię Wybawicielkę. Maria spełniać miała bowiem według tradycji rolę orędowniczki zmarłych, wstawiającej się za nimi do Boga w dniu Sądu Ostatecznego. Równocześnie Maria uznawana była za pośredniczkę zanoszącą modły i błagania żywych przed Tron.

Ponadto Najświętsza Maria Panna była patronką kasztelanowej. Wprawdzie pierwsze imię Wodzickiej

nadane jej na chrzcie brzmiało Anna a dopiero drugie Maria, jednak zwykle posługiwała się drugim imieniem. Miała więc kasztelanowa dodatkowy powód, by jeden z medalionów poświęcić Marii, na której szczególnie wstawiennictwo, jako swej patronki, mogła liczyć.

Do dekoracji kaplicy zatrudniła Wodzicka najlepszych z dostępnych w tym czasie w Krakowie artystów. Baltazar Fontana wywiązał się z zadania z dużą dozą pomysłowości. Powstałe stiuki tchnęły lekkością i barokowym urokiem. Fontana przypominał o rzeczach ostatecznych przez pełne pogody przedstawienia, zamknięte w miłe dla oka formy. Dankwart wtórował mu z dużym wyczuciem i smakiem. W rezultacie kaplica otrzymała wystrój o dużej wartości artystycznej i interesującej ikonografii, stając się najpiękniejszym zakątkiem krzysztoforskiego pałacu.

P R Z Y P I S Y

¹ O robotach J. Sollariego dla Wawrzyńca Wodzickiego (w:) J. Kossowski, *Krzysztofora*, praca magisterska, mps K-ów 1953 r., s. 21; B. Kleszczyńska, B. Krasnowolski, *Pałac „pod Krzysztoforą”. Dokumentacja historyczna*, Kraków 1978 r., przyp. 96.

² J. Kossowski, o.c., s. 13–14.

³ B. Kleszczyńska, B. Krasnowolski, o.c., s. 55.

⁴ J. Pagaczewski, *Baltazar Fontana w Krakowie*, „Rocznik krakowski”, XI, 1909 r., s. 42–43.

⁵ F. Klein, *Pałac „pod Krzysztoforą” w Krakowie*, Kraków 1914 r.

⁶ J. Pagaczewski, o.c., s. 42.

⁷ J. Kossowski, o.c., s. 14.

⁸ B. Kleszczyńska, B. Krasnowolski, o.c., s. 10.

⁹ J. Pagaczewski, o.c., s. 42.

¹⁰ Humbert pozostawał ze starostą brzegowskim w zażyłej przyjaźni, a przez pewien czas mieszkał nawet u niego w pałacu krzysztoforskim (zob. Bibl. PAN w Krakowie, rkps 1170). Tu wśród lokatorów zamieszkujących pałac „pod Krzysztoforą” wymienia się również „architekta Umberta”. Przyjaźń utrzymywała dodatkowo przynależność obu do miejscowego wolnomularstwa. Autorstwo Humberta potwierdza przede wszystkim analiza porównawcza dekoracji kominka z zachowanymi realizacjami krakowskimi tego architekta. Analiza stylistyczna detalu architektonicznego w pałacu krzysztoforskim, skłania do przypisania Humbertowi oprócz kominka także portalu z loggii arkadowej na dziedzińcu. Portal zwieńczony jest heraldycznym przedstawieniem orła takim samym jakie widzimy w nagrobku hr. Piotra Dunina i jego żony Zofii z Małachowskich z kościoła Mariackiego w Krakowie. Projektu Humberta jest także zapewne stiukowa dekoracja w sali NKN-u w Krzysztoforach (por. z dekoracją ryzalitów pałacyku Wolnomularstwa, dziś ul. Kopernika 7).

¹¹ L. Rëau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, t. I, cz. I.

¹² Różdżka wywodzi swój rodowód z Księgi Izajasza, rozdz. 11,1. Była to przepowiednia mesjańska, która brzmiała „a wyrośnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzenia”. Początkowo odnoszono tę przepowiednię do Jezusa a potem przeniesiono ją również na Matkę Boską, wywodzącą się z tego samego rodu Jessego (Izaja). Przepowiednię tę chętnie wykorzystywano także w kazaniach ze względu na piękną

grę słów — virga — różdżka, virgo — Dziewica. Wiadomości o symbolach Maryjnych (w:) A. Klawek, *Biblijne symbole Maryjne*, „*Ruch biblijny i liturgiczny*”, nr 1—3.

¹³ Medaliony na gurtach sklepieniowych w prezbiterium kościoła św. Anny w Krakowie, dwa medaliony w prezbiterium kościoła św. Andrzeja w K-ie. Ołtarze: z Apoteozą św. Katarzyny i Niepokalanym Poczęciem Najświętszej Marii Panny z kościoła św. Anny w K-ie, Gloria św. Jacka w kaplicy pod wezwaniem tegoż świętego z kościoła O.O. Dominikanów w Krakowie.

¹⁴ G. Ripa, *Della più che novissima Iconologia di anepiata*, Siena 1613, cz. II, s. 499.

¹⁵ W okresie między 20 VIII 1702 r. a kwietniem 1703 r. B. Fontana przebywał na Morawach, uchodząc z Krakowa przed wojskami szwedzkimi. (w:) J. Pagaczewski, o.c., s. 15.

¹⁶ Archiwum Wodzickich z Kościelnik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. Dział Rękopisów, fol. 11 593, m.in. *Regestr wydanych pieniędzy na różne potrzeby kamienice Krzysztofora zwanej* lata 1682—84.

¹⁷ Odn. fragm. testamentu: „(...) a za odwdzięczony dobry afekt nie udzielam jej po częściach substancji respektem należnym dzieci, ani opiesznie wymyślonymi sposobami. Ale jakom z miłości mojej ku niej na ruchomych i nieruchomych rzeczach cokolwiek nam spólnym staraniem Bóg dał, a Aktach Grodu Krakowskiego zeznał, tak chcę aby tego wszystkiego póki Jej Bóg użyzczać będzie zdrowia, zażywała.” Testament

Wawrzyńca Jana Wodzickiego 1695 r., s. 27—34, fol. 11 577, A.W., Bibl. Narod. im. Ossolińskich we Wrocławiu.

¹⁸ „Dział z r. 1715”, s. 243—266, fol. 11 590 A.W.

¹⁹ W. Tatarkiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „*Prace Komisji Historii Sztuki*”, t. X, s. 112.

Ponadto obok cyt. wyżej pozycji skorzystano m.in. z następującej bibliografii: J. Pagaczewski, *Geneza i charakterystyka sztuki Baltazara Fontany*, *Rocznik Krakowski*, t. XXX, 1938 r.; Z. Maślińska-Nowakowa, *Literackie źródła dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*, *Rocz. Krak.*, t. 42, 1971 r.; Z. Maślińska-Nowakowa, *Formy słowno-obrazowe dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie* (w:) *Mater. Stow. Hist. Szt.*, Gdańsk, t. 42, 1966 r.; L. Rëau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955 r., t. 1—3; Raimond van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haye 1932 r., t. II; K. Radoński, *Święci i błogostawieni kościoła katolickiego*, *Encyklopedia hagiograficzna*, Warszawa—Poznań—Lublin 1947 r.; *Encyklopedia katolicka*. Pod red. F. Gryglewicza, R. Łukaszyńskiej, Z. Sułowskiego, Lublin 1973 r.; A. Osiński, *Słownik mitologiczny*, Warszawa 1983 r.; *Mała encyklopedia kultury świata antycznego*, Pod red. K. Kumanieckiego, K. Michałowskiego, L. Winniczuk, Warszawa 1952 r.; S. Wodzicki, *Wspomnienia*, Kraków 1873 r.