Dekoracja sztukatorska Baltazara Fontany w tzw. kaplicy pałacu Pod Krzysztofory i jej przesłanie ideowe

Artykuł niniejszy powstał w nawiązaniu do artykułu napisanego przeze mnie jeszcze w 1986 roku, w którym poruszana była problematyka treści ideowych stiukowej dekoracji pomieszczenia i towarzyszących jej fragmentów zrekonstruowanej polichromii. Na podstawie analizy ikonograficznej zachowanych stiuków Baltazara Fontany i resztek polichromii oraz ogólnej dyspozycji pomieszczenia, tj. jego wielkości, usytuowania, wyposażenia, starałam się ustalić jaką pierwotnie spełniało funkcję. Czy było kaplicą, jak chcieli niektórzy badacze czy też miało charakter świecki[1]. Od czasu opublikowania wspomnianego artykułu minęło sporo czasu. W tym okresie powstało szereg nowych artykułów i prac monograficznych na temat krzysztoforskiego pałacu, twórczości Baltazara Fontany i jego działalności w Polsce i Krakowie. Od 2001 roku dysponujemy nową dokumentacją naukowo-historyczną, sporządzoną przez Waldemara Komorowskiego i Bogusława Krasnowolskiego na potrzeby trwających w pałacu prac konserwatorskich i budowlanych[2]. Nadal jednak problem pierwotnego przeznaczenia nie został definitywnie rozstrzygnięty, w dalszym ciągu istnieją różne zdania co do przesłania ideowego sztukaterii Fontany i zachowanej polichromii.

W tej sytuacji warto raz jeszcze poddać analizie stiukową dekorację i przypomnieć wszystkie racje przemawiające za sakralnym przeznaczeniem pomieszczenia. Pałac Pod Krzysztofory usytuowany jest na parceli znajdującej się w narożniku Rynku Głównego i ulicy Szczepańskiej (dziś pod nr Rynek Główny 35)[3]. Piszący o nim autorzy zaliczali budowlę do najbardziej interesujących, godnych zachowania i ochrony budowli krakowskich[4]. Pałac krzysztoforski, podobnie jak dwa inne stare pałace krakowskie usytuowane przy głównym placu miasta – pałac Zbaraskich (potem Wodzickich, Jabłonowskich i Potockich, dziś Rynek Główny 20) i Pod Barany (Rynek Główny 27) – rozrastał się przez łączenie w jedną całość kilku kamienic mieszczańskich. Pałac krzysztoforski trafił do rąk rodziny Wodzickich w 1664 roku[5]. Wcześniej, w 1650 roku, Wodzicki pozyskał kamienicę przy ulicy Szczepańskiej, tzw. kamienicę Chmielowską. Po zakupie obu

[1] Zientara M.: *Buduar czy kaplica?*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1986 z. 13, s. 65–74.

[2] Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac »Pod Krzysztofory«, Kraków, Rynek Główny 35. Dokumentacja naukowo-historyczna". Kraków 2001, mps w archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Krakowie (dalej cyt. arch. WUOZ) oraz w archiwum Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (dalej cyt. arch. MHK).

[3] Przy krakowskim Rynku znajduje się poza pałacem Pod Krzysztofory (Rynek Główny 35) pięć jeszcze innych pałaców: dawny pałac Wielopolskich (narożnik Rynku z ul. Floriańską, dziś Rynek Główny 47), niegdyś pałac Zborowskich i Zebrzydowskich, czyli późniejsza Szara Kamienica (narożnik ul. Siennej i Rynku, dziś Rynek Główny 6), pałac Zbaraskich, a potem Wodzickich, Jabłonowskich i Potockich (narożnik Rynku z ul. Bracką, obecnie Rynek Główny 20) oraz dawny pałac Lanckorońskich (narożnik Rynku i ul. Brackiej, dziś Rynek-Główny 21), narożnik Rynku i ul. św. Anny zabudowuje pałac Potockich Pod Barany (obecnie Rynek Główny 27). Zob. Jamroz J.S..: *Mieszczańska kamienica krakowska, wiek XIII-XV*. Cracoviana. Ser. 1. Zabytki. Kraków–Wrocław 1983; Komorowski W.: *Domy Rynku Krakowskiego w XVI i XVII wieku (do pierwszego najazdu szwedzkiego*). Biblioteka Krakowska, nr 136. Kraków 1997, s. 23–54.

[4] Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory" w Krakowie*. Kraków 1914; Kossowski J.: „Pałac »pod Krzysztofory«". Kraków 1953. Praca magisterska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. A. Bochnaka, mps (kopia w arch. MHK); Kobielski S.: *Krzysztofory. Zarys dziejów*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1975, z. 2, s. 7–9; Wyrozumska B.: *Opisy kamienicy „Krzysztofory", niegdyś „Morsztynowska"*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa" 1986, z. 16, s. 65–73; Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu „pod Krzysztofory". Właściciele i lokatorzy od XIV do XX wieku*. Kraków 1999; Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac…", *passim*.

[5] Kamienica Pod Krzysztofory powstała na początku XVI w. z połączenia dwóch domów, tworząc całość o szerokości frontu dzisiejszego pałacu Pod Krzysztofory od strony Rynku Głównego. Kamienica była własnością rajcy olkuskiego Marcina Iwana, który zyskał prawa miejskie Krakowa. W 1642 r. kamienicę nabył od niego Adam Kazanowski. Natomiast kamienica Chmielowska (przy ul. Szczepańskiej) powstała z połączenia dwóch posesji jeszcze przed połową XIV w. Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac…", s. 75–78.



Widok ogólny na strop kaplicy, fot. T. Kalarus

budynków nowy właściciel rozpoczął ich przebudowę. Scalanie obu kamienic w jedno założenie pałacowe trwało dwa lata, od marca 1682 roku do lutego roku 1684[6]. W 1683 roku podczaszy Wodzicki witał w progach Krzysztoforów Jana III Sobieskiego ciągnącego pod Wiedeń[7].

Pracami kierował budowniczy Jakub Solari (zm. po 1702) mistrz cechu murarzy i kamieniarzy. Do robót budowlanych wynajęto liczną grupę murarzy, cieślów, stolarzy, m.in. mistrza kamieniarskiego Michała Pomana (Pomman), który wykonywał portale i obramienia okien z kamienia pińczowskiego. W wyniku przebudowy obie zakupione kamienice zostały scalone w jedną budowlę, tworząc dwupiętrową całość na planie litery C. W rezultacie pałac Pod Krzysztofory stał się okazałą nowożytną rezydencją miejską. Wykończenie wnętrz miało miejsce później, już po śmierci Wodzickiego, i dokonane zostało przez wdowę po nim, Annę Marię Wodzicką. W tym czasie ozdobione zostały stiukami i polichromią oba wnętrza pałacowe na pierwszym piętrze – tzw. sala fontanowska od strony Rynku i mały salonik od strony ulicy Szczepańskiej. Kolejne, już mniej znaczące zmiany struktury architektonicznej pałacu i jego zdobnictwa następowały w kolejnych stuleciach.

Na początku XX wieku pałac Pod Krzysztofory omal nie uległ wyburzeniu. W latach 1911–1912 nowy właściciel budynku, Krakowska Spółka Budowlana i Parcelacyjna sp. z o.o., postanowiła usunąć budowlę i na uzyskanej w ten sposób działce zbudować nowoczesny hotel i dom handlowy. Apel o zachowanie pałacu, skierowany do społeczeństwa i władz miejskich przez Franciszka Kleina i podobne apele innych „obrońców monumentu" zamieszczane w artykułach ukazujących się m.in. w piśmie „Architekt"(o zasięgu ogólnopolskim), powstrzymały planowane wyburzeniu budynku[8]. Zamiar rozbiórki udaremnił wybuch wojny, a następnie zajęcie pałacu przez wojsko austriackie, a potem Naczelny Komitet Narodowy[9]. Wraz z pałacem zachowały się zdobiące jego wnętrza zabytki. W 1916 roku całą posesję wykupiło z rąk Krakowskiej Spółki Budowlanej i Parcelacyjnej (reprezentowanej przez Gustawa Gersona Bazesa, Adolfa Blumenfelda i dr. Zygmunta Ehrenpreisa) Namiestnictwo Galicji na Centralę dla Gospodarczej Odbudowy Kraju (Galicji) ewentualnie innych władz administracji krajowej[10]. Do prac adaptacyjnych przystąpiono w 1917 roku[11].

Historia powstawania pałacu Pod Krzysztofory jest długa i urozmaicona. Najważniejszy etap jego dziejów, decydujący o zachowanym do chwili obecnej kształcie założenia, miał miejsce w okresie kiedy właścicielem posesji został Wawrzyniec Jan Wodzicki. Był niezwykle zamożny. Wywodził się z mieszczańskiego rodu krakowskiego. Nobilitację wraz z herbem (wspięty złoty lew w koronie na czerwonym polu) otrzymał, wraz z bratem Maciejem Franciszkiem, w 1655 roku od króla Jana Kazimierza. Jako człowiek uprzejmy i przedsiębiorczy umiał znajdować możnych przyjaciół i sojuszników, a dzięki swojej użyteczności i zdolnościom organizacyjnym szybko zjednywał sobie ich zaufanie, przyjaźń i poparcie. Fortuna Wawrzyńca Wodzickiego urosła w stosunkowo krótkim czasie. Był m.in. od 1668 roku administratorem ceł królewskich i Rzeczypospolitej (koronnych i ruskich), administratorem kopalni srebra w Olkuszu (od 1672) i współdzierżawcą, wraz z Adamem Kotowskim, królewskich żup solnych w Wieliczce i Bochni (od 1674). Zwłaszcza dzierżawy żup solnych dawały mu ogromne dochody. Za uzyskane pieniądze kupił m.in. majątki: Złotą, Nieznanowice, Wawrowice, Rogów, Przygrodów i Wyszyce[12]. Ponadto w 1688 roku poślubił zamożną pannę, Annę Marię Gratt (herbu Rawa), córkę Franciszka, sekretarza królewskiego i administratora poczty królewskiej w Gdańsku. Anna Maria otrzymała wówczas 20 000 złp w posagu, powiększając wspólny małżeński majątek. Wodzicki cieszył się również sympatią kolejnego króla Jana III Sobieskiego. Sympatia ta pogłębiła się po wyprawie wiedeńskiej. W uznaniu zasług wojennych Wodzickiego Jan III Sobieski mianował go w 1690 roku podczaszym warszawskim. Jako wyraz przyjaźni i łaskawości królewskiej potraktować należy podarowany podczaszemu przez monarchę portret królowej Marii Kazimiery z dziećmi. W 1694 roku Jan III Sobieski zaprosił Wodzickiego w napisanym własnoręcznie liście na wesele swojej córki Teresy Kunegundy z Maksymilianem Emanuelem, elektorem bawarskim[13].

[6] Zob. rachunki za roboty – „Rachunki expens i przebudynków około restauracjiej kamienice Kristopher dicta podjętych", Archiwum Wodzickich z Kościelnik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: Ossolineum), rkps 11592/III, s. 175–181; „Regestr wydanych pieniędzy na różne potrzeby kamienice Krzysztofory zwanej, lata 1682–1683", Archiwum Wodzickich z Kościelnik, Ossolineum, rkps 11593.

[7] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 74.

[8] Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory"*…, s. 3, 9–10. Na temat społecznego sprzeciwu przeciwko zburzeniu pałacu Pod Krzysztofory pisze autorka monografii pałacu, Celina Bąk-Koczarska, por. Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 207–213.

[9] Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory"*…, s. 15; Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 211.

[10] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 213.

[11] *Ibidem*, s. 214.

[12] *Ibidem*, s. 73.

[13] *Ibidem*, s. 75.



Widok na strop z zachowaną polichromią, fot. T. Kalarus

W 1696 roku Wawrzyniec Jan Wodzicki zmarł. Za życia zdążył, jak już o tym była mowa, scalić ze sobą kamienicę Pod Krzysztofory z kamienicą Chmielowską. Nie zdołał jednakże doprowadzić do końca prac wykończeniowych w powstałym pałacu. Po śmierci Wodzickiego wdowa zarządzająca majątkiem kontynuowała działalność przy wykańczaniu i ozdabianiu pałacu. Do ozdoby wnętrz zatrudniła przebywającego w Krakowie znanego włoskiego rzeźbiarza Baltazara Fontanę. Artysta wykonał stiukową dekorację dwóch pomieszczeń pałacowych na pierwszym piętrze – sali zwanej dziś fontanowską i małego pomieszczenia od strony ulicy Szczepańskiej. Wdowa zamówiła także czarny marmur na wykonanie posadzek, kominków i niektórych detali pałacowych[14].

Pomieszczenie będące tematem niniejszego artykułu, ozdobione stiukami Baltazara Fontany, znajduje się na pierwszym piętrze od strony ulicy Szczepańskiej, nad byłym przejazdem miedzuchowym, który oddzielał od siebie kamienicę Pod Krzysztofory i kamienicę Chmielowską. Miedzuch przechodził w miejscu, gdzie obecnie znajduje się sień boczna od ulicy Szczepańskiej. Kaplica powstała dokładnie nad przejazdem. Wnętrze zostało wbudowane między ściany nośne obu kamienic. Wraz z przylegającym do niego niewielkim pomieszczeniem stało się jakby klamrą, która spinała oba budynki.

Pomieszczenie jest niewielkie, prawie kwadratowe, o wymiarach 3,56 m na 3,47 m. W jego ścianie północnej umieszczone zostało okno, a w ścianach wschodniej i zachodniej otwory drzwiowe, które łączą kaplicę z komnatami jednej i drugiej kamienicy. Choć niewielkie otrzymało bogaty wystrój. Zwierciadlane sklepienie nakrywające wnętrze zdobią stiuki i freski. Wykonane zostały zapewne między lipcem 1695 roku a sierpniem 1702 roku lub w okresie od maja roku 1703 do maja 1704 roku, ponieważ w tym czasie Baltazar Fontana przebywał w Krakowie.

Na dekorację stiukową wnętrza składają się elementy figuralne i roślinne. W narożnikach sklepienia umieszczone zostały wymodelowane w stiuku cztery anioły podtrzymujące medaliony z przedstawieniami figuralnymi. Piąty medalion znajduje się na ścianie południowej, naprzeciwko okna, nad kominkiem. Medaliony są wplecione w girlandę kwiatową, która obiega sklepienie. Ponadto centralny medalion znad kominka wspiera się na skrzyżowanych gałęziach laurowych, przewiązanych zrolowaną wstęgą. Ponad medalionem znajduje się wetknięta w girlandę muszla. Taka sama muszla znajduje się naprzeciwko, na ścianie północnej, nad oknem. Aniołowie i kwiatowa girlanda wymodelowane zostały bez wątpienia przez samego mistrza Fontanę, o czym świadczy kunszt wykonania kwiatów, owoców i liści. Natomiast same medaliony i znajdujące się na nich postacie reprezentują znacznie słabszy poziom artystyczny, co świadczy o tym, że modelowali je współpracownicy Fontany według pomysłu mistrza.

Badacze architektury pałacu Pod Krzysztofory różnie zapatrywali się na przeznaczenie wspomnianego pomieszczenia

[14] Tatarkiewicz W.: *Czarny marmur w Krakowie*. „Prace Komisji Historii Sztuki" 1952, t. 10, s. 80–151; Świątek H.: *Strącenie Faetona (pamflet polityczny Anny Marii Wodzickiej na Augusta II)*. „Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa"1984, z. 11, s. 7–13; Zientara M.: *Buduar czy kaplica*…, s. 72.

i dochodzili do różnych ustaleń. Jerzy Kossowski[15], Barbara Kleszczyńska i Bogusław Krasnowolski[16] zidentyfikowali je jako gabinet. Zajmujący się tym problemem już wcześniej Julian Pagaczewski uważał, że pomieszczenie było buduarem pani domu[17]. Pogląd o świeckim charakterze pomieszczenia podtrzymywali Mariusz Karpowicz i Michał Kurzej[18]. Natomiast Franciszek Klein sądził, że pełniło ono funkcję kaplicy. W swojej monografii pałacu krzysztoforskiego pisał: „Pomieszczenie to jak głosi tradycja było kaplicą"[19]. Wyrażając tę opinię, odwołał się do przekazu ustnego, ale nie podał jego źródła. Źródło owego przekazu podał natomiast Julian Pagaczewski, który nie zgadzał się z twierdzeniem o pierwotnym przeznaczeniu pomieszczenia jako pałacowej kaplicy. Pagaczewski napisał: „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 Pagaczewski cytował źródło informacji i opierając się na nim, pisał dalej: „Siedem lat przemieszkał biskup Sołtyk »pod Krzysztofory« nie przyjmując nikogo, odprawiając mszę św. w kaplicy na pierwszym piętrze, dotąd w tym domu widzianej"[20].

Tak więc tradycja widząca w pomieszczeniu kaplicę sięgałaby okresu, kiedy w pałacu zamieszkiwał biskup Kajetan Sołtyk (1715–1788), biskup krakowski, książę siewierski i senator Królestwa Polskiego. Przed pierwszym rozbiorem Polski 1767 roku Sołtyk, uważany za czołowego przedstawiciela opozycji przeciwko Rosji, został wywieziony za wiedzą carycy Katarzyny na zesłanie w głąb Rosji, do Kaługi. Do Polski powrócił z zesłania dopiero po zgnieceniu konfederacji barskiej i dokonaniu I rozbioru Polski w 1772 roku. Ostatecznie osiadł w Krakowie. Pobyt na zesłaniu, tragiczne wydarzenia, które dotknęły Polskę i kłopoty osobiste, wszystko to spowodowało u biskupa osłabienie odporności psychicznej. Celina Bąk-Koczarska w swojej monografii



Medalion nad kominkiem na ścianie południowej, fot. T. Kalarus

pałacu Pod Krzysztofory pisała: „Rozpuściwszy swój dwór, zamknął się w swym pałacu, nie opuszczał go i nie przyjmował nikogo, nawet najbliższych krewnych. Niekiedy zjeżdżał tylko do letniego pałacyku na Prądniku Białym. Nawet swój wielki jubileusz kapłański obchodził w tym zamknięciu, urządzając pokoje na kościoły – w jednym z nich miał stałą kaplicę"[21].

Aby miarodajnie odpowiedzieć na pytanie, jaką funkcję spełniało pierwotnie interesujące nas pomieszczenie, należałoby zbadać ikonografię jego wystroju stiukowego i freskowego oraz architektoniczną dyspozycję wnętrza. Argumentami przemawiającymi za świeckim charakterem pierwotnego wnętrza jest obecność tu kominka, jak również zidentyfikowana przez badaczy ikonografia stiukowego wystroju pomieszczenia. Postacie w medalionach rozpoznane zostały przez Jerzego Kossowskiego, Barabarę Kleszczyńską i Bogusława Krasnowolskiego jako Kleopatra (medalion z narożnika południowo-wschodniego), Psyche (narożnik południowo-zachodni), Amor (narożnik północno-zachodni)[22]. Pierwsi badacze stiuków, Julian Pagaczewski i Franciszek Klein, dokonali identyfikacji dwóch z czterech postaci, odczytując je jako Kleopatrę i Diogenesa. Natomiast scena w medalionie nad kominkiem (na ścianie południowej) zidentyfikowana została przez Pagaczewskiego jako przedstawienie Wenus z Amorkiem[23]. Tę samą interpretację sceny podali Krasnowolski i Kleszczyńska. Mariusz Karpowicz podtrzymał argumentację na rzecz świeckiego charakteru wnętrza. Postaci na medalionach rozpoznał jako Diogenesa, Kleopatrę, Psyche oraz Amora i Wenus. Postać męską pozbawioną atrybutów określił jako przedstawienie Mucjusza Scewoli. Z kolei Michał Kurzej hipotetycznie przyjął rozpoznanie postaci na medalionach jako Kleopatra, Diogenes i Diany. Nie uznał natomiast zasadności identyfikacji Amora i Psyche oraz Mucjusza Scewoli[24].

Zaczerpnięta z mitologii tematyka przedstawień na medalionach, a także dodatkowo tematyka fresków każą widzieć w tym niewielkim wnętrzu gabinet lub zaciszny buduar. Za taką interpretacją przemawia także obecność w nim kominka. Zajmuje on jedyną ścianę, gdzie mógłby stanąć ołtarz. Pozostałe ściany zostały przeprute oknem i dwoma otworami drzwiowymi.

Bardziej wnikliwa analiza stylistyczna i ikonograficzna wystroju i kominka nie pozwala jednakże na utrzymanie tej interpretacji. Okazuje się już na pierwszy rzut oka, że

[15] Kossowski J.: „Pałac…", s. 13, 14.

[16] Kleszczyńska B., Krasnowolski B.: „Pałac »pod Krzysztofory«. Dokumentacja historyczna". Kraków 1978, PP PKZ w Krakowie, mps w arch. WUOZ w Krakowie.

[17] Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana w Krakowie*. „Rocznik Krakowski" 1909, t. 11, s. 42, 43.

[18] Karpowicz M.: *Baltazar Fontana*. Warszawa 1994. (Przekład z jęz. wł.: idem: *Baldasar Fontana 1661–1733. Un berninico ticinese in Moravia e Polonia*. Lugano 1990), s. 199; Kurzej M.: „Nurt italianizujący w dekoracjach sztukatorskich w Małopolsce i na Rusi Koronnej w XVII wieku". Kraków 2010. Praca doktorska napisana na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. P. Krasnego, mps w archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[19] Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory"…*, *passim*.

[20] Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana*…, s. 42. Por. J.L. [Wawel Louis J.]: *Przechadzka kronikarza po Rynku Krakowskim*. Kraków 1890.

[21] Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 105.

[22] Kossowski J.: „Pałac…", s. 14; Kleszczyńska B., Krasnowolski B.: „Pałac »pod Krzysztofory«…", s. 10.

[23] Zob. Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana*…, s. 42; Klein F.: *Pałac „Pod Krzysztofory"*…, s. 15.

[24] Kurzej M.: „Nurt italianizujący…", s. 280, przyp. 1074.

kominek ma formę klasycystyczną. Powstał zatem znacznie później niż dekoracja stropu i ścian. Wiele wskazuje na to, że stało się to wówczas, kiedy właścicielem pałacu był Jacek Kluszewski (1761–1841), tj. w latach 1790–1836. Zapewne zaprojektowany został w latach 1790–1829 przez Szczepana Humberta (1756–1829), który należał do grona najwyżej cenionych architektów doby klasycyzmu, a przy tym pozostawał ze starostą brzegowskim w zażyłej przyjaźni i przez pewien czas mieszkał u niego w pałacu krzysztoforskim[25]. Przyjaźń Humberta z Kluszewskim utrwalała dodatkowo przynależność obu do miejscowego wolnomularstwa. Autorstwo kominka potwierdza także analiza porównawcza dekoracji z innymi tego typu realizacjami Humberta w Krakowie. Analiza stylistyczna detalów architektonicznych skłania do przypisania Humbertowi oprócz kominka także portalu z logii arkadowej na dziedzińcu. Portal wieńczy heraldyczne przedstawienie orła. Takie samo przedstawienie widzimy w nagrobku hr. Piotra Dunina i jego żony Zofii z Małachowskich z kościoła Mariackiego w Krakowie. Zapewne Humbert wykonał także dekorację stiukową w pomieszczeniu zwanym salą Naczelnego Komitetu Narodowego sąsiadującą z salą Fontanowską. Przypomina ona dekorację ryzalitów w pałacyku Wolnomularstwa znajdującym się przy ulicy Mikołaja Kopernika 7.

Zatem okazuje się, że styl, w jakim utrzymany jest kominek, świadczy o jego późniejszym powstaniu niż pomieszczenie. Nie jest to jednak argument przemawiający za tym, że kominka wcześniej tu nie było. Mógł zostać postawiony w XVII wieku, podczas łączenia kamienic, a potem ulec wtórnej przebudowie w duchu klasycystycznym. Wersję o późniejszej modyfikacji podważa jednak lokalizacja kominka. Sądzić można, że gdyby Jakub Solari chciał postawić w pomieszczeniu kominek, to umieściłby go na ścianie zachodniej, w której znajduje się przewód kominowy kamienicy Chmielowskiej. Dym uchodziłby wówczas wprost do przewodu kominowego i nie trzeba byłoby nadbudowywać przewodu dymowego na tylnej ścianie pomieszczenia. Ustawienie kominka na ścianie południowej pociągnęło bowiem za sobą potrzebę nadwieszenia z tyłu takiego przewodu. Jeśli jednak przyjmiemy, że Solari wybudował kominek w tym miejscu, komplikując wentylację pomieszczenia, to hipoteza ta nie da się utrzymać, kiedy dokładnie przyjrzymy się formie architektonicznej wywodka i przydanego mu detalu. Wywodek został arkadowo wycięty u dołu, a koronujący kanał paleniska gzyms ma formę klasycystyczną. Tak rozwiązana całość skłania do datowania obu elementów na przełom XVIII i XIX wieku[26].

Kominek jest więc elementem późniejszym w stosunku do pomieszczenia, powstał sto lat później. Natomiast w momencie budowy pomieszczenia w ścianie południowej usytuowane było przejście. Dziś przejście to jest zamurowane, ale jego ślad pozostał widoczny na północnej ścianie przyległego pomieszczenia. Należy stąd wyciągnąć wniosek, że przejście to istniało pierwotnie, ponieważ późniejsze jego wybicie zagrażałoby wykruszeniem części stiuków.

Powyższe ustalenia pozwalają przyjąć inną hipotezę co do pierwotnego przeznaczenia pomieszczenia. Jeśli ściana południowa była wolna od kominka, to stanowiła dobre miejsce, by mógł stanąć przy niej ołtarz. Pomieszczenie mogło być zatem pierwotnie kaplicą pałacową, a nie buduarem czy gabinetem. Niewielkie przyległe wnętrze, do którego prowadziło zamurowane potem przejście, mogłoby pełnić funkcję zakrystii.

Tezę tę zdaje się potwierdzać także ikonografia stiuków i fresków zdobiących pomieszczenie. Aniołowie ze stiuków krzysztoforskich Fontany, z płomykowatymi fryzurami, dużymi, realistycznie przedstawionymi skrzydłami, o wyszukanych pozach układnych dworzan, to bliźniaczy bracia aniołów z dekorowanych przez artystę kościołów i kaplic. Ponadto powielają oni wiernie pozy aniołów dźwigających sarkofag św. Jacka Odrowąża z kościoła Dominikanów w Krakowie. Jednak postacie na medalionach rozpoznane jako Kleopatra, Diogenes, Amor, Psyche oraz Wenus z Amorkiem odpowiedniejsze byłyby raczej jako dekoracja saloniku, nie kaplicy. Bardziej uważne spojrzenie pozwala dostrzec w nich elementy, które skłaniają do podważenia dotychczasowej interpretacji. I tak na przykład, postać identyfikowana jako Psyche trzyma w dłoni chleb – symbol eucharystii, a obok Kleopatry umieszczone są atrybuty przynależne świętym – korona i palma męczeńska. Girlandę kwiatową ozdabiają dwie muszle będące symbolem chrztu. Elementy symboliki chrześcijańskiej pojawiają się także i we freskach – np. putto ze ściany wschodniej unosi się na skrzydełkach motylich, symbolizując duszę zdążającą ku Bogu.

Ze zjawiskiem przenikania się ikonografii chrześcijańskiej z pogańską mamy do czynienia już począwszy od sztuki wczesnochrześcijańskiej. Zjawisko to stłumione w wiekach średnich powtórnie doszło do głosu w sztuce nowożytnej. Zwłaszcza barok z niezwykłym upodobaniem łączył symbolikę chrześcijańską z wątkami antycznymi, czerpanymi z historii i mitologii starożytnej[27]. Bogowie i bohaterowie antyczni oraz postaci historyczne użyczały powierzchowności, póz i akcesoriów herosom biblijnym i świętym. Trzy cnoty teologiczne przedstawiano często na podobieństwo trzech gracji, dusza ludzka przybierała postać Psyche z motylimi skrzydłami. Figura Chrystusa z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej odwołuje się do ikonografii Jupitera ciskającego grom, a potępieni przepływają Styks w barce Charona, zdążając do piekielnych otchłani. Zmartwychwstający Chrystus wyobrażany był niekiedy jako postać unoszona przez orła św. Jana Ewangelisty na wzór Ganimedesa porywanego przez orła-Zeusa. Upodobaniom do odwoływania się do mitologii i historii starożytnej, zarówno w zakresie ikonografii, jak i formalistyki, towarzyszyła dodatkowo predylekcja do zawiłości, tworzenia kunsztownych

[25] Zob. „Spis lokatorów pałacu Pod Krzysztofory", Biblioteka PAU w Krakowie, rkps 1170.

[26] Zientara M.: *Buduar czy kaplica*…, s. 66; Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac…", s. 30.

[27] Rèau L.: *Iconographie de l'art chrétien*. Vol. 1–3. Paris 1955; Marle van R.: *Iconographie de l'art prophane au Moyen-Age et á la Renaissance et la décoration des demeures*. Vol. 2. La Haye 1932; Radoński K.: *Święci i błogosławieni Kościoła Katolickiego. Encyklopedia hagiograficzna*. Warszawa–Poznań–Lublin 1948; Encyklopedia katolicka. Red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski. T. 1. Lublin 1973.



Medalion z południowo-wschodniego narożnika, fot. T. Kalarus



Medalion z południowo-zachodniego narożnika, fot. T. Kalarus

rebusów znaczeniowych, które dodatkowo komplikowały wymowę przedstawień, czyniąc je czytelnymi dla wtajemniczonych znawców przedmiotu, dostarczając współczesnym szlachetnej rozrywki podczas ich odczytywania. Tendencje te widoczne są w przedstawieniach krzysztoforskich. Bawią oko skojarzeniami z mitologią i historią starożytną, a w rzeczywistości są nośnikami ukrytych religijnych znaczeń.

Przyjrzyjmy się im ponownie. Zacznijmy od postaci wyobrażonych na medalionie znajdującym się w centralnym miejscu pomieszczenia, nad kominkiem, na ścianie południowej. Są to dwie na wpół obnażone postaci kobiece. Jedna z kobiet siedzi. Druga, stojąca za nią przytrzymuje w dłoniach oszczep. W scenie tej można się dopatrzyć przedstawienia Diany przygotowującej się do polowania. Atrybutem bogini były łuk i strzały, rzadziej oszczep. Nierzadko towarzyszyła jej sfora psów. U nóg kobiety z medalionu spoczywa jeden pies. Pojedynczy pies przedstawiony u nóg właściciela symbolizuje wierność (*fidelitas*). W antyku pies uchodził za nieczystego. Średniowiecze dokonało rehabilitacji zwierzęcia, czyniąc go symbolem wierności, oddania i przywiązania oraz wprowadzając do zestawu cnót[28]. Oszczep, tak jak łuk, maczuga, miecz i tarcza, są atrybutami trzeciej cnoty kardynalnej – męstwa (*fortitudo*). Jednak grot oszczepu Diany z krzysztoforskiego medalionu przypomina pąk na gałązce i kojarzyć się może z różdżką dziewicy (*virgo virgą*) – będącą atrybutem Marii Dziewicy[29]. Pies i oszczep – symbolizują wierność i męstwo. Obie cnoty chętnie przypisywano Marii. Wierność – w znaczeniu poddania się woli Boga, która uczyniła z niej matkę Odkupiciela i pośrednio – przez mękę Syna – współodkupicielkę ludzkości. Oszczep to symbol męstwa Matki Boskiej w realizacji boskich zamierzeń.

Również wieńcząca medalion muszla należy do zestawu atrybutów Marii jako dziewiczej Matki Boga, choć jest również symbolem dziewiczej Wenus. Obok krzyża, baranka i głowy na misie muszla była też atrybutem św. Jana Chrzciciela. Podczas chrztu wodą z muszli polewał on głowę Chrystusa. Muszla stała się w ikonografii chrześcijańskiej symbolem chrztu zmywającego grzech pierworodny. Maria jako jedyna spośród ludzi uwolniona została od piętna grzechu pierworodnego, czyli obdarzona łaską jaką niesie chrzest. Dobór atrybutów towarzyszących postaci kobiecej na pierwszym planie, identyfikowanej jako Diana (innym razem jako Wenus), pozwala na odczytanie treści medalionu jako

[28] Rehabilitacja dokonała się za przyczyną legendy o mopsie, który miał uratować św. Rocha od śmierci głodowej.

[29] Różdżka wywodzi swój rodowód z starotestamentowej Księgi Izajasza. Zawarta tam przepowiednia mesjańska głosi: „I wyrośnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni" (Iz 11, 1). Początkowo przepowiednię tę odnoszono do Jezusa, potem objęto nią także Matkę Boską, która również należała do rodu Jessego (Izaja). Przepowiednię tę chętnie wykorzystywano także w kazaniach ze względu na grę słów – *virga* – różdżka, *virgo* – dziewica. Na temat symboli maryjnych zob. Klawek A.: *Biblijne symbole Maryjne*. „Ruch Biblijny i Liturgiczny" 1956, nr 1–3.

symbolicznego przedstawienia Marii Wybawicielki (*Marii Salvatrix*). Wybór Diany, bogini dziewicy, symbolizującej czystość i męstwo, dla wyrażenia tych treści jest typowym dla baroku zabiegiem stylistycznym, wprowadzającym pożądany element zaskoczenia i zagadki[30].

Boczne medaliony, towarzyszące opisanemu medalionowi środkowemu, zidentyfikowane zostały przez wspomnianych uprzednio badaczy jako przedstawienia Diogenesa (w narożniku południowo-wschodnim) i Psyche (w narożniku południowo-zachodnim). Postać mężczyzny rozpoznana została jako Diogenes z racji trzymanej w ręce latarni. Latarnia, podobnie jak beczka, należały do atrybutów tego filozofa. W ikonografii chrześcijańskiej geniusz trzymający w rękach latarnię, płonącą pochodnię lub wazę, stawał się symbolem miłości (*caritas*). Pojęcie *caritas* mogło odnosić się do miłości bliźniego oraz do miłości Bożej (*caritas Dei*). W przypadku medalionu z Diogenesem zapewne chodzi o to drugie znaczenie. W sztuce barokowej, jak już wspomniano, antyczni bohaterowie i filozofowie często stawali się figurami chrześcijańskich cnót i pojęć. Diogenes z Synopy (ok. 412–323 p.n.e.), słynny filozof grecki ze szkoły cyników korynckich, przeszedł do historii jako ten, który ograniczał do minimum swoje potrzeby materialne, uważając je za nieistotne. Filozof ten, przedkładający wartości wyższe nad zaszczyty i dobra doczesne mógł stać się ideowym nośnikiem pojęcia *caritas Dei*.

Postać kobieca na medalionie umieszczonym w narożniku południowo-zachodnim identyfikowana była jako Psyche. W lewej podniesionej dłoni kobieta podtrzymuje chleb. Jest to eucharystyczny symbol ofiary Chrystusa. Ofiara eucharystyczna (*oblatio*) przypominała o najwyższym darze miłości Bożej, którym był Chrystus. Chrystus – Syn – z woli Ojca stał się człowiekiem. Męką i śmiercią na krzyżu zmył grzech pierwszych rodziców ciążący na ludzkości i otworzył jej drogę do zbawienia. Ofiara Chrystusa sprawiła, że chrzest mógł oczyszczać ochrzczonych z grzechu pierworodnego, a sakrament pokuty z grzechów popełnionych w życiu doczesnym. Jednakże ofiara eucharystyczna stała się możliwa dzięki Marii, która poddała się woli Boga przyjmując rolę rodzicielki Chrystusa i współuczestniczki jego ofiarnej męki. Postać identyfikowana jako Psyche może być figurą Marii, matki Chrystusa i współuczestniczki jego zbawczej ofiary.

Powyższa analiza pozwala na stwierdzenie, że trzy omówione medaliony można połączyć w jedną mentalną całość. Nić ideowa wiąże ze sobą medalion z przedstawieniem Miłości Bożej (*caritas Dei*) z medalionem środkowym poświęconym Marii Wybawicielce (*Marii Salvatrix*) oraz medalionem będącym figurą ofiary eucharystycznej (*oblatio*), ustanowionej na pamiątkę męki Chrystusa, która otworzyła ludzkości drogę do zbawienia. Sens ideowy całości nie zmieni się, jeśli będziemy odczytywać wymowę przedstawień w odwrotnej kolejności. Medalion środkowy stanowi tu jakby spajający całość węzeł. Muszla umieszczona nad nim jako odniesienie do figury *Marii Salvatrix* symbolizuje chrzest, który zmywa grzech pierworodny, zamykający ludzkości drogę do zbawienia. Nie znalazła się tu przypadkowo. Medalion, będąc ogniwem centralnym, konkludującym, nadaje ideowy sens całości, łączy wszystkie przedstawienia w jeden wątek soteriologiczny.

Kolejny wątek ideowy, powiązany z omówionym powyżej wątkiem soteriologicznym, wyrażają przedstawienia na dwóch pozostałych medalionach, znajdujących się w narożniku północno-wschodnim i północno-zachodnim. Medalion z północno-zachodniego narożnika identyfikowany był dotychczas jako przedstawienie Kleopatry ukąszonej przez węża. Mogłoby tak być zapewne, gdyby nie akcesoria towarzyszące postaci – korona i palma męczeńska. Kierują one uwagę w stronę ikonografii chrześcijańskiej. Palma, obok ciernia i winnego grona należała do Ogrodu Zbawiciela, była rośliną Chrystusa. Wcześniej, w ikonografii greckiej, stanowiła atrybut Apolina i była także oznaką zwycięstwa. Jako symbol chwalebnej męki trafiła do ikonografii chrystologicznej, a stamtąd w ręce męczenników. Podobnie jak feniks niosła w sobie także ideę zmartwychwstania i nieśmiertelności. Ponadto symbolizowała Raj, który pierwotnie wyobrażano sobie jako palmową oazę na pustyni. Palma, wymiennie z koroną, funkcjonowała w znaczeniu nagrody dla męczenników. W wielu nowożytnych przedstawieniach Matka Boska i Chrystus wieńczyli koronami męczenników w niebie.

W przedstawieniu na medalionie korona wraz z palmą spoczywa obok siedzącej kobiety, która położyła obok nich rękę. Zatem korona i palma nie mogą występować tu w znaczeniu porzuconych przez nią dóbr doczesnych i zaszczytów. Gdyby tak było to zgodnie z zasadami ikonografii spoczywałyby u stóp kobiety. Wąż towarzyszący postaci miał natomiast w ikonografii chrześcijańskiej różne znaczenia – pozytywne i negatywne. Symbolizował szatana i grzech Adama i Ewy. Symbolizował również Chrystusa. Często oznaczał cnotę roztropności (*prudentia*). Roztropność zalecana uczniom przez Chrystusa, który nauczał ich, by byli jak wąż polujący w gałęziach, stała się potem jedną z czterech cnót kardynalnych prowadzących chrześcijanina do zbawienia. Na medalionie z Krzysztoforów wąż symbolizowałby Roztropność, palma oznaczała męczeństwo i nieśmiertelność, a korona zbawienie. Przedstawienie to można zatem uznać za figurę idealnego chrześcijanina, który za roztropne życie oddane służbie Bożej, a najlepiej ukoronowane męczeńską śmiercią, może liczyć na zbawienie i wywyższenie w gronie najbliższych Tronu – świętych i męczenników. Przedstawienie stało się zatem personifikacją uniwersalnej idei świętości (*sanctificatio*), stanu doskonałości w służbie Bożej. Personifikacja tej idei przez postać kobiety z wężem, kojarzącej się z Kleopatrą, to z jednej strony przejaw umysłowości baroku, a z drugiej wyraz charakterystycznej dla ikonografii chrześcijańskiej skłonności do włączania znanych postaci historycznych i mitologicznych w krąg sztuki chrześcijańskiej, jako figury ukrytych głębiej znaczeń. Warto tu przypomnieć, że Kleopatra obok Augusta i Juliusza Cezara należała do tych popularnych władców pogańskich, którzy najchętniej włączani byli w służbę chrześcijańskiej ikonografii jako prefiguracje chrześcijańskich cnót i idei.

[30] Postać Diany, symbolizującej łaskawość Marii, występuje we freskach Correggia na ścianach San Giovanni Evangelista w Parmie. Diana towarzyszy tam mniszkom, polując na murach otaczających klasztorny dziedziniec.



Medalion z północno-wschodniego narożnika, fot. T. Kalarus



Medalion z północno-zachodniego narożnika, fot. T. Kalarus

Pendant do opisanego medalionu stanowi medalion sąsiedni z przedstawieniem nagiego młodzieńca, który był dotąd identyfikowany jako śpiący Amor. Amor wyobrażany bywał zwykle jako postać uskrzydlona, zazwyczaj z łukiem, kołczanem i strzałami. Natomiast młodzieniec z medalionu pozbawiony jest wszelkich atrybutów. Osuwa się na wpół omdlały z odchyloną do tyłu głową, jakby doświadczał niezwykłej wizji, jakby przeżywał ekstazę mistyczną. Ułożeniem ciała przypomina nieco zdejmowanego z krzyża Chrystusa.

Ekstazy mistyczne były często podejmowanym w baroku tematem. Przedstawiał je także Baltazar Fontana. Pojawiały się na wykonywanych przez niego medalionach i ołtarzach, m.in. na medalionach w gurtach sklepienia w prezbiterium kościoła św. Anny, w dwóch medalionach w kościele św. Andrzeja, w ołtarzach z A*poteozą św. Katarzyny* i *Niepokalanym Poczęciem Najświętszej Marii Panny* z kościoła św. Anny oraz w *Glorii św. Jacka* w kaplicy pod wezwaniem tegoż świętego z kościoła Dominikanów. Popularność tej tematyki w sztuce XVII wieku brała się z przekonania, że wzniosłe, wyjątkowe przeżycia dostępne są jedynie osobom szczególnie miłym Bogu. Mistycznych ekstaz doświadczali święci. Artyści przedstawiając ekstazy świętych dbali o czytelność osób, opatrując je odpowiednimi atrybutami, strojami i sentencjami informującymi, o jakiego świętego chodzi.

Jednak ukazany na krzysztoforskim medalionie młodzieniec pozbawiony jest atrybutów i sentencji. Znaczyłoby to, że nie przedstawia konkretnej osoby, ale jest nośnikiem uniwersalnej idei. Jak wiadomo, ekstazy mistyczne były nie tylko udziałem świętych. Mogły towarzyszyć śmierci, a wtedy stawały się zapowiedzią innej rzeczywistości, znakiem przejścia z życia doczesnego do wiecznego. Oznaczały doświadczanie Boga przez człowieka obdarzonego szczególnymi zasługami w służbie Bożej, zapowiadały jego szansę na zbawienie. Przedstawienie z medalionu jest zapewne takim uniwersalnym symbolem zmartwychwstania chrześcijanina do życia w wiecznej szczęśliwości (*resurectio*).

Symbolika obu przedstawień z medalionów na ścianie północnej łączy się w wątek eschatologiczny odnoszący się do życia doczesnego i losów pośmiertnych człowieka, do jego indywidualnego wkładu w dzieło zbawienia. Oba medaliony mówią o człowieku oddanym służbie Bożej w życiu doczesnym, którego czeka za to nagroda w postaci życia wiecznego w gronie świętych. Taka kolej rzeczy była wyrazem najwyższego stopnia doskonałości osiągalnego przez człowieka, stanowiła wzór, ku któremu winien zdążać chrześcijanin. Oba medaliony łączy w całość umieszczona między nimi nad oknem muszla. Stanowi ona odpowiednik muszli znajdującej się na przeciwległej ścianie. Tak jak tamta symbolizuje chrzest – sakrament otwierający chrześcijaninowi drogę do zbawienia i świętości.

W ten sposób przesłania zawarte w pięciu medalionach zamknęły się w ideowej całości, wątek soteriologiczny stanowiący przesłanie trzech pierwszych medalionów dopełniany został eschatologicznym przesłaniem dwóch ostatnich. Innymi słowy przedstawienia z medalionów w krzysztoforskiej kaplicy przypominały o zbawczej ofierze Chrystu-

sa, zmazującej grzech pierworodny i otwierającej ludzkości drogę do zbawienia. Zapowiadały zmartwychwstanie i życie wieczne w niebie jako nagrodę dla chrześcijan najbardziej oddanych Bogu w życiu doczesnym.

Z przesłaniem ideowym zawartym w medalionach łączy się tematyka malowideł na sklepieniu i ścianach pomieszczenia. Malowidła na sklepieniu i ścianach tarczowych ponad gzymsem Jerzy Kossowski przypisał Karolowi Dankwartowi (2 poł. XVI w. – 1703), współpracownikowi Fontany przy dekoracji kościoła św. Anny, a około 1701 roku kaplicy św. Jacka w kościele Dominikanów i prawdopodobnie kościoła św. Andrzeja[31]. Baltazar Fontana współpracował także z malarzami Gregorio Paganim (1558–1605) i Innocentym Montim (1644–1710). Mariusz Karpowicz z kolei łączy polichromię kaplicy z osobą Innocentego Montiego (1644–1710). „Pojawił się on w Krakowie w sezonie 1699, zapewne sprowadzony przez Baltazara. Jak wynika z rachunków ks. Piskorskiego, obaj artyści nie tylko współpracowali, ale także wspólnie odbywali podróże. Do końca życia został Monti ścisłym współpracownikiem Baltazara"[32]. Monti wykonał wspólnie z Baltazarem Fontaną dekoracje kościoła św. Anny i św. Andrzeja w Krakowie.

Trudno dziś wyrokować o autorstwie polichromii. Do chwili obecnej zachowały się tylko fragmenty malowideł. Konserwacja przeprowadzona w 1974 roku zatarła wiele cech stylistycznych polichromii, co widać, kiedy oglądamy fotografie fresków wykonane przed rozpoczęciem prac renowacyjnych[33]. W ich wyniku malowidło zamieniło się po części w rysunkowy szkic mający niewiele wspólnego z malarstwem Dankwarta czy pozostałych wymienionych tu artystów. Z większym wyczuciem niż polichromia na sklepieniu potraktowane zostały malowidła w partii ścian tarczowych.

Zdobiąca sklepienie polichromia przedstawia kobietę z obnażonym torsem, unoszącą się w powietrzu. Prawą ręką dotyka kwiatów wysypywanych z kosza przez towarzyszące jej małe skrzydlate putto. U jej nóg widoczne są dwie główki putt. Lewą rękę uniosła w górę we wskazującym geście. Na freskach sfotografowanych przed konserwacją nie widać lewej ręki kobiety. Została ona w całości domalowana. Kobieta unosi się wśród obłoków. Zarówno jej młodzieńcza postać, jak użyte atrybuty sugerują, że fresk przedstawia Florę. Flora była stroitalską boginią patronującą odradzającej się przyrodzie. Zwykle przedstawiano ją jako młodą dziewczynę z kwiatowym wieńcem na głowie, niekiedy z bukietem kwiatów lub rozrzucającą dookoła kwiatowe pęki. Była również przedstawiana w towarzystwie amorków. Amorki podtrzymywały kosz pełen róż, którymi bogini obsypywała ziemię. Ten właśnie typ ikonograficzny zdobi sklepienie krzysztoforskie.

Flora nie występuje tu w pierwotnym mitologicznym znaczeniu jako rzymska boginka, patronka kwitnienia. Jej znaczenie ideowe wykracza poza mitologię. Flora unosząca się wśród obłoków podobnie jak Astrea i Aurora stanowić mogą symboliczną zapowiedź nastania Królestwa Bożego. Pojawienie się na niebie Aurory poprzedzało nastanie dnia. Zaś Astrea – według IV eklogi Wergiliusza – miała zstąpić na ziemię w wieku złotym, by królować wśród szczęśliwej ludzkości. Pojawienie się Flory zapowiadało nastanie wiosny, odradzanie się życia. Jak zatem widać wszystkie trzy boginie personifikowały pokrewne idee – nastania światłości i odrodzenia. Stąd możliwym się stawało użycie tych personifikacji dla wyrażenia chrześcijańskiej idei zbawienia. Czasem idea ta wyrażana jest w sposób pośredni przez osobę Najświętszej Marii Panny, która stawała się nośnikiem tych treści pod postacią mitologicznej bogini, np. Astrei. Flora z Krzysztoforów jak się wydaje spełnia taką właśnie rolę. Mitologiczną przenośnię dla wyartykułowania ukrytego chrześcijańskiego znaczenia potwierdzają także kwiaty towarzyszące bogini. Są to róże, fiołki, konwalie i gałązki oliwne, a zatem kwiaty z typowego bukietu maryjnego. Rozmaitość kwiatów dokładnie widać na fotografiach wykonanych przed konserwacją w 1974 roku. Przeprowadzona konserwacja zatarła tę pierwotną różnorodność. Te same kwiaty, które występują we fresku, pojawiają się w girlandzie stiukowej otaczającej sklepienie. Oprócz wymienionych kwiatów w girlandzie występują także: słoneczniki, gałązki lauru, malwy, pierwiosnki, stokrotki i barwinek.

Wszystkie wymienione kwiaty należały zgodnie z ikonografią chrześcijańską do duchowego Ogrodu Marii[34]. Na-

[31] Karpowicz M.: Karol Dankwart, malarz znany i nieznany. W: *Willmann i inni. Malarstwo, rysunek, grafika na Śląsku i w krajach ościennych w XVII i XVIII wieku*. Red. A. Kozieł, B. Lejman. Wrocław 2002, s. 164–175; Ptak A.: Stan badań nad życiem i twórczością Karola Dankwarta (Carolusa Tanquarda). W: *Willmann i inni*…, s. 176–181.

[32] Karpowicz M.: *Baltazar Fontana*…, s. 69.

[33] W jej wyniku usuniętych zostało także wiele późniejszych klasycystycznych detali z gzymsu obiegającego sklepienie i samego sklepienia. Por. Komorowski W., Krasnowolski B.: „Pałac…", il. 65a – stan sklepienia z końca XIX w., według fotografii Ignacego Kriegera.

[34] Spotykamy je w roślinności Palestyny i środkowego Wschodu. Szczególną rolę wśród kwiatów związanych z osobą Marii zajmowały róże. Chrześcijaństwo adaptowało je, podobnie jak wiele innych elementów, znaczeń i postaci, z mitologii. Róże były tam kwiatami poświęconymi Wenus i Bachusowi. W chrześcijaństwie białe róże oznaczały czystość i były symbolami Królowej Nieba, którą św. Piotr Damian nazwał Różą Raju. Z kolei św. Bernard z Clairvaux porównywał Marię do białej róży z racji dziewictwa i purpurowej dla jej miłosierdzia. Fiołek był symbolem pokory i skromności Matki Boskiej, gałązka oliwna oznaczała jej oddanie woli Boga. Konwalia natomiast była kwiatem maja, miesiąca Marii. Dodawano ją do kwiatowego bukietu Matki Boskiej. Wymienione kwiaty należą do duchowej flory Marii. W girlandzie stiukowej spotykamy wplecione między róże i inne kwiaty słoneczniki i liście lauru, rośliny nienależące do duchowej flory Marii. Artysta włączył je do innych zapewne ze względu na symbolikę. Słonecznik był bowiem symbolem duchowej czystości i oznaczał stan łaski. Laur symbolizował zwycięstwo. Pozostałe kwiaty: malwy, stokrotki, pierwiosnki, barwinek często towarzyszom „kwiatom Marii" w jej przedstawieniach jako Dziewicy w Ogrodzie. Kwiatowa girlanda oplata sklepienie i tworzy dekoracyjne obramienia dla medalionów. Równocześnie wyznacza pola dekoracji freskowej na ścianach tarczowych powyżej gzymsu, który obiega sklepienie. Dekoracja ta przetrwała do dziś jedynie w skąpych fragmentach.



Fragment zachowanej polichromii na ścianie wschodniej, fot. T. Kalarus

leży jednak zaznaczyć, że podobne zestawy kwiatowe używane były do dekoracji wnętrz o przeznaczeniu świeckim. Wówczas kwiaty stawały się nośnikami świeckich znaczeń czerpanych z bogato rozwiniętej świeckiej symboliki floralnej. Tak więc te same rośliny obdarzone różnorodnymi sensami ideowymi mogły być wykorzystywane zarówno w ikonografii świeckiej jak religijnej.

Z malowidła na ścianie wschodniej zachowały się jedynie dwa putta. Jedno z nich trzyma w rączkach maskę, przesłaniając nią twarz, drugie unosi się na motylich skrzydłach. Postać osłaniająca maską twarz, która najczęściej bywa czaszką, oznacza śmierć, natomiast skrzydła motyla lub ptaka przydawano postaci ludzkiej symbolizującej duszę rozłączoną z ciałem. Mamy tu zatem do czynienia ze sceną symbolizującą zmartwychwstanie. Na przeciwległej zachodniej ścianie zachował się jedynie niewielki fragment fresku. Przedstawia on scenę z dwoma igrającymi puttami. Jedno z nich prawdopodobnie polewało wodą z muszli główkę drugiego. Jak się wydaje, była tu przedstawiona scena chrztu. Zachowane fragmenty polichromii stanowiły pozostałości większych malowideł odpowiadających sobie znaczeniowo. Mimo że zachowane w skromnych fragmentach, wykazują jednak związki ideowe. Grupa ze ściany wschodniej, może symbolizować zmartwychwstanie do życia wiecznego. Znajduje odpowiednik w scenie chrztu ze ściany wschodniej, zapowiadającej zba-



Fragment zachowanej polichromii na ścianie zachodniej, fot. T. Kalarus

wienie przez otwarcie drogi do niego w następstwie chrztu.

W znacznie lepszym stanie niż freski na ścianach wschodniej i zachodniej zachowało się malowidło nad kominkiem. Przedstawiało dwie sceny – po lewej dwa putta, z których jedno zajęte było pisaniem, a drugie czytaniem, a po prawej stronie muzykującego młodzieńca. Piszące i czytające putta oznaczały nauki. Młodzieniec z wieńcem laurowym na głowie i lutnią w ręku, a zatem namalowany w typie muzykującego Apolina, może symbolizować sztuki. Personifikacje i symbole nauk i sztuk często pojawiały się w przedstawieniach religijnych okresu baroku, by mówić o szczególnej roli nauki i sztuki, a zwłaszcza sztuki w służbie Kościoła. Wydaje się, że takie właśnie treści przekazywały freski nad kominkiem.

Sztukom plastycznym przypisywano funkcję dydaktyczną i wychowawczą już w wiekach średnich. W renesansie często łączono obraz i słowo pisane w tzw. emblemacie, gdzie tekst występował razem z przedstawieniem, objaśniając i poszerzając jego znaczenie. Począwszy od XVII stulecia, renesansowa emblematyka zaczęła ustępować miejsca barokowemu konceptyzmowi. Nową ikonografię kształtowała wyobraźnia połączona z refleksją filozoficzną, poetycką i religijną. Zwykle przemawiał wówczas wyłącznie sam obraz. Wysoko ceniono przedstawienia alegoryczne, w których łączyło się wiele znaczeń. Najbardziej rozpowszechnioną formą alegorii była personifikacja[35]. W tym przypadku istotną rolę odgrywały atrybuty przydane postaci, dookreślające jej znaczenie. Pojawił się nowy typ narracji nieraz bardzo złożonej. Sztuki plastyczne nabierały często charakteru wyspekulowanych rebusów, chętnie operowały metaforą i metonimią. Ukryte w obrazach znaczenia nawiązywały do semiotyki antycznej, podobnie jak obowiązująca od renesansu estetyka opierała się na zasadach estetyki antycznej. W sztuce, jak w literaturze, zaroiło się od pogańskich bóstw, które teraz personifikowały często kategorie moralne. Stosowana przez barok metoda alegorezy (alegoryzacji) ułatwiała przenoszenie motywów antycznych do chrześcijańskiej narracji. Artyści mogli w zasadzie bez przeszkód nawiązywać do pogańskiej mitologii i wykorzystywać antyczne bóstwa do przekazywania treści i znaczeń moralnych czy teologicznych. Zjawisko to miało swoje uzasadnienie w stanie ówczesnej wiedzy na temat kultury, literatury i sztuki starożytnych. Zgodnie z nim uważano mity i postacie w nich występujące za zniekształconą, niedojrzałą postać teologii pogan, będącą zdeformowanym echem objawienia. Tego rodzaju interpretacje odnaleźć można w barokowych dziełach poświęconych ikonologii, m.in. autorstwa

[35] Wallis M.: *Sztuki i znaki. Pisma semiotyczne*. Warszawa 1983, s. 39–43.

Cesare Ripy (ok. 1560–1625) i ks. Kazimierza Sarbiewskiego (1595–1640)[36]. Pozwalały one artystom na wprowadzanie do sztuki religijnej symboliki pogańskiej i przystosowanie „antycznej *traditio pogana* dla potrzeb potrydenckiej kultury chrześcijańskiej"[37]. Zjawisko celowego naśladownictwa w sztuce religijnej ikonografii pogan obserwuje się na szeroką skalę w XVII-wiecznej sztuce religijnej. Wyobrażenia z obszaru antycznej literatury, historii i mitologii miały pełnić rolę wychowawczą, umoralniającą, przekazywać prawdy religijne i dogmaty teologiczne.

Ten nowy typ obrazowania rozpowszechnił się w barokowej sztuce europejskiej i polskiej. Wydawane w XVII i XVIII wieku kompendia i encyklopedie przyspieszały jego ekspansję. Kody i znaczenia symboliczne stanowiły rozbudowaną, odrębną dziedzinę wiedzy, którą musieli posiadać artyści manierystyczni i barokowi. Często posiadali ją także mecenasi i zleceniodawcy.

Ozdabianie pomieszczenia w krzysztoforskim pałacu mogło nastąpić, jak już o tym była mowa, między lipcem 1695 roku a sierpniem roku 1702. Mogło też mieć miejsce później między majem 1703 roku a majem 1704 roku. W tym czasie Baltazar Fontana przebywał w Krakowie i wtedy mógł wykonać zlecenie[38]. Wydaje się pewne, że prace nad dekoracją pomieszczenia miały miejsce już po śmierci podczaszego Wawrzyńca Jana Wodzickiego, tj. po 1697 roku. Wskazują na to dość istotne fakty. Wodzicki nauczony praktyką zawodową administratora dóbr możnowładców, a wreszcie własnych majątków, również domowe rachunki prowadził z drobiazgową dokładnością. Obok regestrów większych wydatków gromadził dziesiątki rachunków, m.in. od chłopów pańszczyźnianych, woźniców, a także zapiski najdrobniejszych wydatków na rzecz służby i domowników. Przy tak skrupulatnie prowadzonej rachunkowości z pewnością nie omieszkałby odnotować w regestrze wydatków znacznych wypłat na rzecz Fontany i twórcy polichromii, jak to miało miejsce w przypadku architekta Jakuba Solariego, kamieniarza Michała Pommana i całej licznej grupy murarzy, cieślów i stolarzy[39].

Wobec tych ustaleń najbardziej prawdopodobne jest, że prace dekoratorskie w kaplicy miały miejsce już po śmierci Wodzickiego, tj. w drugiej połowie 1696 roku, kiedy właścicielką Krzysztoforów była wdowa, Anna Maria Wodzika. Zgodnie z ostatnią wolą zmarłego została spadkobierczynią całego majątku, w tym również pałacu Pod Krzysztofory[40]. Na niej spoczywała troska o los potomstwa. Działy spadkowe między dziećmi nastąpiły dopiero po jej śmierci, tak jak życzył sobie tego podczaszy. Miało to miejsce w dwa lata po śmierci Wodzickiej, w 1715 roku[41]. Tymczasem w latach 1696–1713 to ona de facto, choć de jure zgodnie z prawem z pomocą pełnomocników męskich zarządzała majątkiem. Do Anny Marii Wodzickiej kierowana była urzędowa korespondencja, ona też sygnowała umowy i pozwy. Obok nazwiska matki pojawia się z czasem coraz częściej nazwisko jej najstarszego syna, Kazimierza.

Wobec powyższych faktów nie ulega wątpliwości, że to podczaszyna zlecała prace przy ozdabianiu kaplicy jako spadkobierczyni i osoba decydująca o najważniejszych sprawach rodzinnych i majątkowych. Wśród dokumentów pozostałych po Wodzickiej brak wzmianki na temat prac sztukatorskich i malarskich przy ozdabianiu krzysztoforskiego pałacu. Należy jednak wziąć pod uwagę, że Anna Maria Wodzicka nie prowadziła domowej rachunkowości tak skrupulatnie, jak jej zmarły mąż. Choć roboty wykończeniowe w pałacu krzysztoforskim miały miejsce jeszcze przez kilka lat po śmierci Wodzickiego, nie odnajdujemy ich śladów wśród archiwaliów po podczaszynie[42]. Zatem działalność Fontany i jego współpracowników wcale nie musiała zostać odnotowana.

Program ikonograficzny kaplicy związany jest zapewne z wolą zamawiającej wdowy. Jak wynika z historii rodziny Wodzickich, z archiwum, które po nich pozostało, i opracowań odnoszących się do historii rodu, małżeństwo Wawrzyńca Jana i Anny Marii Wodzickich było udanym, zgodnym i szanującym się stadłem. Zapewne śmierć męża podczaszyna musiała boleśnie przeżyć, a jej stan psychiczny wpłynął na ikonografię stiuków i fresków. W kaplicznej dekoracji znalazły się przedstawienia mówiące o śmierci, zmartwychwstaniu i zbawieniu.

Do dekoracji kaplicy wdowa zatrudniła najznakomitszego artystę działającego w tym czasie w Krakowie. Baltazar Fontana wywiązał się z zadania, wykazując dużą pomysłowość. Stiuki tchnęły lekkością i barokowym wdziękiem. Fontana mówił o rzeczach ostatecznych w przedstawieniach pełnych pogody, pozbawionych cech turpistycznych. Starał mu się zapewne wtórować autor polichromii. W rezultacie powstała bardzo udana i pomysłowa całość, o dużej wartości artystycznej i interesującej ikonografii.

[36] Ripa C.: *Ikonologia*. Przeł. I. Kania. Wyd. 1. Kraków 1998; Sarbiewski M.K.: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Wstęp, oprac., przeł. K. Stawecka. Wrocław 1972.

[37] Borowski A.: Cesare Ripa czyli Muzeum Wyobraźni. W: Ripa C.: *Ikonologia*…, s. V–XIII.

[38] W okresie między 20 sierpnia 1702 r. a kwietniem 1703 r. Baltazar Fontana przebywał na Morawach, uchodząc przed potopem szwedzkim. Zob Pagaczewski J.: *Baltazar Fontana*…, s. 15.

[39] „Regestr wydanych pieniędzy…".

[40] Odnośny fragment testamentu głosił: „(…) a za odwdzięczony dobry afekt nie udzielam jej po częściach substanciej respektem należnym dzieci, ani opiśnie wymyślonemi sposobami. Ale jakom z miłości do 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 użyczać będzie zdrowia zażywała". „Testament Wawrzyńca Jana Wodzickiego 1695 r.", Ossolineum, Archiwum Wodzickich z Kościelnik, rkps. 11577, s. 27–34.

[41] W sporządzonym testamencie Wawrzyniec wyraził wolę, by po śmierci matki synowie równo podzielili się majątkiem. Dwóm młodszym córkom wyznaczył posagi w wysokości 60 000 złp, natomiast dwóm starszym, które zamierzały wybrać życie zakonne, przydzielił po 12 000 złp. Bąk-Koczarska C.: *Mieszkańcy pałacu*…, s. 77. Podczaszyna Anna Maria Wodzicka zmarła w 1713 r., dwa lata później synowie podzielili majątek. Zob. „Dział z r. 1715", Archiwum Wodzickich z Kościelnik, Ossolineum, rkps 11590, s. 243–266.

[42] Tatarkiewicz W.: *Czarny marmur*…, s. 112.

Baldassare Fontana's Stucco Decoration in the So-Called Chapel at Krzysztofory in the Chapel at Krzysztofory Palace and its Ideological Message

The subject of this paper is an attempt to unravel the mystery of the iconography of Baldassare Fontana's stuccos decorating the room located on the first floor of Krzysztofory Palace in order to determine whether the interior's original character was secular, or sacred. The author also strives to arrive at the exact date when that decoration was created.

Krzysztofory Palace is one of the five mansions standing along Kraków's Main Market Square. It is located on the corner of the Market Square and Szczepańska Street. The room containing the aforementioned stuccos by Baldassare Fontana was built in the years 1682–1684 above the baulk passage between two adjacent properties – the Pod Krzysztofory house, and the Chmielowska house. These two buildings were eventually merged to become a bigger structure – the palace. The joining process was initiated in 1682 by Wawrzyniec Jan Wodzicki, supervisor of the royal salt mines in Wieliczka and Bochnia, who had earlier bought the two adjacent houses (chronologically, he bought the Chmielowska house in 1650, and the Pod Krzysztofory mansion in 1664). The joining design had been created by an Italian architect Giacomo Solari who personally supervised the construction works.

The room in question was located on the first floor of the newly rebuilt palace, overlooking Szczepańska Street. There has been no agreement among researchers concerning the room's purpose, as some of them believed it could have been used as a chapel, while the majority concurred with the opinion that the room had a purely secular character. Those who assumed the secular hypothesis pointed to the fact that there was a fireplace in the room, and the themes represented in the stuccos themselves seemed to support that. The bas-reliefs on the medallions had been identified as representations of Diogenes, Cleopatra, Venus with Amor, and Diana.

However, a new analysis of the figures depicted in the medallions and their attributes suggests that what we are dealing with here might not be mythological and historical characters, but, rather, allegorized ideas of religious nature. The attributes accompanying the allegorical figures can also incline us towards such interpretation.

A more in-depth analysis of the medallions enforces a new interpretation of their meaning. The figure heretofore identified as Diogenes may symbolize God's Love, the Psyche may be a depiction of the Sacrifice of the Eucharist commemorating Christ's Passion, and what used to be identified as Diana may be Holy Virgin Mary the Saviour. The figure previously identified as Cleopatra may be an allegory of the universal idea of holiness, and the young man may be the harbinger of a good Christian's eternal bliss. The ideological message encoded in the medallions corresponds with the themes of the mural paintings on the room's vault and walls, which are associated with Man's rebirth to eternal life. The paintings on the vault and the upper sections of the walls above the cornice could be the works of either Karl Dankwart, or Innocente Monti, or Gregorio Pagani. It is difficult to determine the authorship of this polychrome today due to its bad condition.

We can presume that the decorating of the chapel could take place between the July of 1695 and the August of 1702. Another probable date would be between the May of 1703 and the May of 1704. Baldassare Fontana lived in Kraków at that time, and it is possible that he could work on the stucco then. The work was commissioned by Anna Maria Wodzicka, Wawrzyniec Jan Wodzicki's widow who had inherited her husband's entire fortune and was in charge of making all the crucial decisions concerning family and property matters.

The iconographic programme of the chapel presumably reflected the will of the widow who had commissioned the work. Therefore, the chapel decoration included representations pertaining to death, resurrection, and salvation. Anna Maria Wodzicka commissioned Baldassare Fontana – the most outstanding artist working in Kraków in that period – to decorate her palace chapel.