



**Anna Dettloff**, *Rzeźba krakowska drugiej połowy wieku XVIII. Twórcy, nurty i tendencje*,  
Wydawnictwo AFM, Kraków 2013, ss. 384, il. 442

Tytułowe zagadnienie nie budziło dotychczas większego zainteresowania badaczy, toteż Autorkę omawianej pracy należy przede wszystkim docenić za samo jego podjęcie oraz próbę usystematyzowania prezentowanego materiału. Niewątpliwie wartościowe jest również zebranie i uporządkowanie stanu badań nad twórczością poszczególnych rzeźbiarzy oraz dotarcie do wielu niepublikowanych wcześniej archiwaliów, które włączono do książki jako aneksy. Dużym walorem pracy jest też omówienie w niej dzieł zniszczonych lub zachowanych szczątkowo, a także uświadomienie czytelnikowi ogromu zniszczeń, jakich w krakowskich zabytkach omawianego okresu dokonali pseudokonserwatorzy w pierwszej połowie XX wieku, kiedy to doszło do usunięcia wyposażenia z kościoła klasztorowego w Mogile, a częściowo również z kościoła Karmelitów na Piasku. Trzeba też podkreślić, że Autorka zwróciła uwagę na znaczną liczbę dzieł mało znanych lub w ogóle dotychczas niewzmiankowanych w literaturze, a także podjęła próby dotarcia do trudno dostępnych zbiorów muzealnych, które niestety nie w pełni skończyły się powodzeniem (s. 33).

Układ pracy został podporządkowany wyróżnionym przez Autorkę nurtom, które określa ona jako: „pofraczkiewiczowski”, południowośląski, wiedeńsko-morawski, południowoniemiecki i barokowo-klasycystyczny. Odpowiadające im części zawierają monografie artystów zaliczonych do tych nurtów. Nacisk został więc położony na skompletowanie ich dorobku, a dzieła, których Autorce nie udało się przypisać żadnemu z rzeźbiarzy, zostały przeważnie pominięte. Taka selekcja materiału prowadzi czasem do paradoksalnych sytuacji: w książce uwzględniono na przykład wawelski nagrobek biskupa Kajetana Sołtyka, a pominięto jego pomnik w klasztorze Franciszkanów, zbliżony pod względem stylu i treści ideowych. Z wyposażenia kościoła św. Andrzeja omówiono trzy słabe artystycznie ołtarzyki, a opuszczono znacznie okazalszą ambonę i prospekt organowy. Ponieważ Autorka skupia się na analizie rzeźby figuralnej, ignoruje większość dzieł, które jej nie mają, robiąc jednak wyjątek dla wyposażenia zakrystii kościoła Franciszkanów, które jest archiwalnie związane z twórczością Wojciecha

MICHAŁ KURZEJ

Rojowskiego. Kryterium atrybucyjne warunkuje również uwzględnienie dzieł pozakrakowskich. Autorka omawia więc związane z tymże artystą wyposażenie kościołów w Miechowie i Starej Wsi koło Brzozowa, ale pomija dzieła innych artystów w mniej odległych od Krakowa Niepołomicach, Staniątkach czy Hebdowie. Wydaje się, że jej zamiarem było opisanie dzieł rzeźbiarzy krakowskich, ale w ten sposób trudno uzasadnić obszerny fragment poświęcony twórczości Piotra Korneckiego (s. 58–65), który prowadził warsztat w Gdowie. Autorka przypisuje mu wprawdzie jeden ołtarz w krakowskim kościele Augustianów, ale nie jest to atrybucja przekonująco uzasadniona.

Poważne zastrzeżenia budzi zastosowana w pracy metodologia. We wstępnej części Autorka podkreśla wagę zagadnienia, jakim jest organizacja warsztatów rzeźbiarskich, jednak dalej poświęca mu zaskakująco mało uwagi, przeważnie łącząc lepsze figury z mistrzem, a słabsze z jego pomocnikami. W książce zaznacza się więc tendencja do traktowania rzeźbiarza jako samodzielnego artysty-demiurga, który wyraża w dziełach swą twórczą osobowość, a brak w niej recepcji nowszych stanowisk badawczych każe patrzeć na warsztat rzeźbiarski raczej jak na dobrze zorganizowaną manufakturę, której pracownicy dzielili się poszczególnymi etapami pracy<sup>1</sup>. Ta tendencja przysłania w książce refleksję nad rolą rycin jako nośników rozwiązań formalnych i kompozycyjnych, wpływem zleceniodawcy na wybór rozwiązań plastycznych i technicznych, a nawet tradycją ikonograficzną. Autorka twierdzi na przykład, że Wojciech Rojowski „posiadł umiejętność całościowej aranżacji wnętrza” (s. 147, 151), mimo że powstanie największych zespołów jego prac – w Miechowie i Starej Wsi – nie jest udokumentowane archiwalnie, a więc nie wiadomo, kto był ich projektantem czy też autorem koncepcji tych aranżacji. Autorka tymczasem zakłada, że Rojowski samodzielnie zaprojektował ołtarze w Miechowie (s. 148, 159), a także „nad wszystkimi pracami czuwał sam, nadając wnętrzu własny charakter stylowy” (s. 139). Podobną wartość ma stwierdzenie, że Michał Dobkowski „dość często sam projektował struktury ołtarzy” (s. 58), które Autorka wysuwa „na podstawie omówionych dzieł”, nie podając jednak konkretnych argumentów. Badaczka twierdzi również, że Rojowski najchętniej pracował w stiuku (s. 151, 159), nie biorąc pod uwagę, że wybór materiału najprawdopodobniej zależał od zleceniodawcy. Z tego samego powodu argumentem w kwestii autorstwa nie może być kolorystyka rzeźb, na którą Autorka wskazuje, przypisując Rojowskiemu ołtarze w Mnichowie (s. 140). W innym miejscu książki można znaleźć stwierdzenie, że jeden z rzeźbiarzy „preferował figury w całości złocone” (s. 201), a w analizie twórczości jeszcze innego znalazła się uwaga, że rzeźbione przez niego „postaci męskie często mają brody” (s. 193) – co błędnie sugeruje, że wykonawca miał wpływ na ikonografię.

Bardzo niewiele miejsca poświęcono refleksji nad zawodem rzeźbiarza w omawianym okresie. Sytuacja ta jest po części usprawiedliwiona brakiem źródeł i opracowań tego zagadnienia, ale trzeba odnotować, że skutkuje ona pewnymi nielogicznościami wywodu. Autorka stwierdza na przykład, że nie wiadomo, czy w zwyczaju miejscowego środowiska było odbywanie wędrówek czeladniczych (s. 42), a w części wstępnej pisze nawet, że w omawianym okresie rzeźbiarze nie należeli do cechów (s. 36, 37), co pozwala przypuszczać, że takiego zwyczaju nie

<sup>1</sup> Zob. np. J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1992.

było, skoro cech nie mógł go od nich wymagać. Natomiast analizy twórczości kilku omówionych artystów opierają się na założeniu, że poznali oni sztukę obcą właśnie podczas takich wędrówek (np. s. 87, 168). Specyficzny jest również stosunek Autorki do wzorów graficznych, które bierze ona pod uwagę jedynie w przypadku małej architektury, nie przyjmując możliwości ich wykorzystania przy komponowaniu poszczególnych figur (np. s. 140, 222). Z kolei zawarte w książce opisy struktur ołtarzy rzadko prowadzą do wyciągnięcia konkretnych wniosków analitycznych.

Okoliczności te każą podejść sceptycznie do wysuwanych przez Autorkę atrybucji, zwłaszcza że wiele z nich nie zostało popartych żadną argumentacją. Dotyczy to między innymi dorobku Michała Dobkowskiego i Józefa Ublakera – których prace potwierdzone archiwalnie prezentują znacznie wyższy poziom niż te przypisywane. Wątpliwości budzi również związanie ołtarzy we Wrocławicach i Ogrodzieńcu z warsztatem Wojciecha Rojowskiego, a także rzeźb w kościele Mariackim z Ludwikiem Ladisławem, figur w kościele Bożego Ciała z Janem Feegiem i stiukowych posągów w kościele Norbertanek z Marcinem Wróblewskim. Jedna z propozycji atrybucyjnych Autorki została ostatnio sfalsyfikowana dzięki badaniom archiwalnym: Piotr Rojowski nie mógł wykonać ambony w Kętach, gdyż została ona kupiona na Morawach<sup>2</sup>. Trudno się też zgodzić z kilkoma drobniejszymi wnioskami o charakterze analitycznym, na przykład uznaniem rzeźby w Bodzanowie za refleks figury w kościele św. Anny (s. 56) czy określeniem struktury ołtarza głównego z Mogiły jako naśladownictwa ołtarza głównego na Jasnej Górze (s. 261).

Fragmenty dotyczące analizy twórczości poszczególnych artystów są w większości wypełnione przez omówienia innych środkowoeuropejskich centrów artystycznych, podczas gdy wnioski porównawcze zajmują znacznie mniej miejsca. Na przykład obszerny przegląd twórczości Georga Rafaela Donnera (s. 158–169) jest raczej słabo powiązany z twórczością Wojciecha Rojowskiego, który być może zetknął się z kręgiem jego morawskich kontynuatorów. Właściwe analizy są zaś przeważnie prowadzone na gruncie anachronicznego modelu stylów historycznych, co jest kolejnym wyrazem przywiązania Autorki do przestarzałej metodologii. We wnętrzu kościoła w Miechowie widzi więc ona przejaw „późnobarokowej teatralizacji” (s. 139), gdzie indziej dostrzega ścieranie się rokoka z klasycyzmem (s. 126, 229), a wawelski nagrobek biskupa Sołtyka jej zdaniem „ideowo wybiega zdecydowanie naprzód, zbliżając się do romantyzmu” (s. 243). Co więcej, omawiając ołtarz Matki Boskiej Piaskowej, Autorka uznaje precyzyjne określenie charakteru stylowego za jedno z podstawowych pytań badawczych (s. 236). Trzeba jednak zaznaczyć, że właśnie w tym przypadku jest ono najmniej istotne, ponieważ ołtarz w kościele na Piasku jest powtórzeniem nastawy z początku XVII wieku, mieszczącej cudowny wizerunek w rzymskiej bazylice Santa Maria Maggiore<sup>3</sup>.

Poważną wadą książki są braki w wykorzystanej literaturze przedmiotu, tym trudniejsze do wytłumaczenia, że liczba nowszych publikacji dotyczących rzeźby nowożytnej w Polsce jest bardzo ograniczona. Najbardziej widoczne są one

<sup>2</sup> Zob. J. Rodak, *Architektura i dzieje kościoła pw. św. Jana Kantego w Kętach*, Kęty–Kraków 2014, s. 60 (tam błędne tłumaczenie odnośnej wzmianki archiwalnej).

<sup>3</sup> Za informację o wzorze dla tego ołtarza dziękuję dr. hab. Andrzejowi Betlejowi.

w rozdziale wstępnym, gdzie omówiono rzeźbę krakowską z lat około 1690–1740. Kluczowe dla tego okresu zagadnienie twórczości Baltazara Fontany zostało przedstawione wyłącznie na podstawie pracy Mariusza Karpowicza<sup>4</sup>, którego błędne lub bezpodstawne wnioski Autorka przyjmuje bezkrytycznie. Powtarza więc za Karpowiczem tezę o działalności Fontany w Polsce jako projektanta wystrojów wnętrz i dzieł małej architektury (s. 21, 49), ignorując wyniki badań archiwalnych, które wskazują że została ona oparta na błędnym odczytaniu źródeł<sup>5</sup>. Co więcej, Autorka tę tezę rozwija, przypuszczając, że Fontana pozostawił w Krakowie projekty wyposażenia kościoła św. Anny, które później przekazano do realizacji Antoniemu Frączkiewiczowi (s. 21). Już zupełnie kuriozalne jest stwierdzenie, że wykonany przez Fontanę projekt ambony miał przechować kierujący budową kościoła ks. Sebastian Piskorski, „który jego wykonanie zlecił dopiero na początku lat 20. [w. XVIII– M.K.] snycerzowi Antoniemu Frączkiewiczowi” (s. 22). Wspomniany duchowny nie żył już w tym czasie co najmniej od lat 13, a fakt ten Autorka mogła łatwo sprawdzić, sięgając do jednego z jego biogramów albo chociaż popularnej encyklopedii internetowej<sup>6</sup>. Datę śmierci Piskorskiego podano też w popularnym opracowaniu dziejów Krakowa<sup>7</sup>, z którego Autorka czerpała informacje o budowie kościoła św. Anny, pomijając monograficzne opracowanie tego zagadnienia<sup>8</sup>.

Braki bibliograficzne widoczne są też w innych miejscach. Omawiając kompleksową aranżację wnętrza kościoła w Miechowie, Autorka odwołuje się do koncepcji modusów modernizacji opisanych przez Meinrada von Engelberga, które są w istocie sztucznym systemem klasyfikacyjnym opartym na modelu stylów historycznych<sup>9</sup>, a pomija najważniejsze prace dotyczące tego zjawiska na ziemiach polskich<sup>10</sup>.

Przynajmniej kilka przedstawionych w książce hipotez trzeba uznać za bardzo ryzykowne. Jedną z nich dotyczy nagrobka biskupa Jana Aleksandra Lipskiego,

4 M. Karpowicz, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994.

5 M. Kurzej, *Budowa i dekoracja kościoła św. Anny w świetle źródeł archiwalnych*, w: *Fides ars scientia. Prace z historii i historii sztuki poświęcone pamięci ks. Augustyna Mednisa*, red. A. Betlej, J. Skrabki, Tarnów 2008, s. 271–272, 276–278, 283 (przedruk w: *Studia z dziejów kościoła św. Anny w Krakowie*, red. Z. Kliś, T. Węclawowicz, Kraków 2009, s. 139–200; wyd. 2, Kraków 2011, s. 137–198). Zob. też M. Kurzej, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, s. 171, 399.

6 W. Baczkowska, *Piskorski Sebastian Jan*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1981, s. 559–561; B. Natoński, *Piskorski Sebastian Jan*, w: *Słownik Polskich Teologów Katolickich*, red. H.E. Wyczawski, t. 3, Warszawa 1982, s. 373–376; online: <[https://pl.wikipedia.org/wiki/Sebastian\\_Piskorski](https://pl.wikipedia.org/wiki/Sebastian_Piskorski)> (hasło utworzone 31.08.2007). Na temat Piskorskiego zob. też M. Kurzej, *Ksiądz Sebastian Piskorski – architekt, mecenas i miłośnik starożytności*, w: *Sztuka po Trydencie*, red. J. Chrościcki, A. Małkiewicz, R. Szmydki, D. Tabor, Kraków 2014, s. 415–428. Ambona w kościele św. Anny została wykonana między r. 1720 a 1722. Antoni Frączkiewicz otrzymał za jej wykonanie 780 zł (zob. AUJ, rkps 319, Liber preceptorum et expensorum pro Ecclesia Collegiata S. Annae [...], s. 89). Wypłat za wykonanie stalli i chóru nie odnotowano.

7 J. Bieniarzówna, *Stulecie upadku*, w: *Dzieje Krakowa*, t. 2, oprac. eadem, J.M. Małecki, s. 492.

8 M. Kurzej, *Budowa i dekoracja*, s. 271–301.

9 M. von Engelberg, *Renovatio ecclesiae. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen*, Petersberg 2005.

10 P. Krasny, *Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730–1780)*, „Rocznik Historii Sztuki”, 30, 2005, s. 147–189; J. Skrabki, *Modernizacje małopolskich kościołów w okresie późnego baroku. Między tradycją a innowacją*, w: *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 11: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2012, s. 413–433.

który Autorka wyklucza z dorobku Rojowskiego mimo istnienia podpisanego z nim kontraktu, stwierdzając, że jest to dzieło zbyt wybitne jak na możliwości tego rzeźbiarza, więc musiał on „podzlecić” jego wykonanie innemu artyście (s. 94–95). W tej argumentacji nie wzięła jednak pod uwagę faktu, że jest to pierwsze znane dzieło rzeźbiarza, stojące u początku jego kariery. Ze względu na prestiż tego zamówienia trudno więc przyjąć hipotezę o podzleceniu, a znacznie łatwiej zrozumieć, że młody rzeźbiarz bardziej się przy nim starał niż w późniejszych pracach w tańszym materiale, które realizował z pomocą dużego warsztatu.

Zastrzeżenia budzi też wprowadzenie do literatury postaci określonej jako anonimowy pomocnik Antoniego Gegenbaura. Za najważniejsze dzieło tego rzeźbiarza Autorka uważa ołtarz główny kościoła w Sancygniowie, który według widniejącego na nim niegdyś napisu (odnotowanego w inwentarzu kościoła z roku 1884) miał wykonać snycerz Antoni Gegembowicz. Autorka uważa ten przekaz za niewiarygodny i zakładając, że odnotowana forma powstała z przekręcenia nazwiska Gegenbaur, dochodzi do wniosku, iż rzeźbiarz ten przyjął zlecenie i przekazał je do wykonania swemu anonimowemu współpracownikowi (s. 195). Rzeczywiście, nazwisko Gegembowicz jest najpewniej pochodną od Gegenbaur, ale jest znacznie bardziej prawdopodobne, że nie powstało ono w wyniku pomyłki, ale zostało utworzone świadomie i zgodnie z regułami języka polskiego oznacza syna Gegenbaura. Skądinąd wiadomo, iż Antoni miał syna o tym samym imieniu, który również był rzeźbiarzem (s. 178), a taka zasada tworzenia nazwisk patronimicznych została już opisana na przykładzie rzeźbiarzy krakowskich, pracujących na przełomie wieków XVII i XVIII<sup>11</sup>. W kontekście tych ustaleń należałoby więc na nowo podjąć próbę rozróżnienia dorobków obu rzeźbiarzy.

Autorka ma czasem problem z rozpoznaniem ikonografii świętych. Jedną z figur w ołtarzu św. Jana Kantego w Olkuszu określa jako św. Wacława (s. 189 i – z zaznaczeniem wątpliwości – podpis pod il. 313), podczas gdy jest to najpewniej św. Kazimierz. Nerozpoznana przez Autorkę figura w kościele Misjonarzy (il. 90), zestawiona z wizerunkiem Kantego w ołtarzu św. Jana Nepomucena, przedstawia najprawdopodobniej Jana Sarkandra. Marcin Wróblewski wykonał dla krakowskich klarysek ołtarz św. Klary, a nie bł. Salomei – jak Autorka stwierdza na s. 244. Wątpliwe jest też rozpoznanie materiału niektórych rzeźb. Reliefy ukazujące sceny z życia św. Jana Chrzciciela w kościele Norbertanek na Zwierzyńcu zostały opisane jako stiukowe (s. 235, 240), podczas gdy z przytoczonych wcześniej (s. 233) archiwaliów, wynika jednoznacznie, że wykonano je z kamienia pińczowskiego.

Kontrowersyjne jest podejście Autorki do geografii historycznej. Trudno się zgodzić z twierdzeniem, że pobyt Donnera w Bratysławie stał się ważny dla rzeźby tego miasta i całej Słowacji (s. 161), biorąc pod uwagę, że nie było wtedy takiego kraju. Podobnie Francesco Torriani nie mógł być tessyńczykiem (s. 20) na kilkadziesiąt lat przed utworzeniem Tessynu. Książkę obciążają też liczne drobniejsze błędy językowe. Stosując nazwy obcojęzyczne, Autorka ma tendencję do tworzenia językowych hybryd, które nie są zgodne ani z zasadami polszczyzny, ani oryginału. Twórca stiuków w kościele św. Anny ma więc w jej książce na imię Baltasar, zamiast Baltazar – formy przyjętej w polskiej literaturze, albo

<sup>11</sup> M. Kurzej, *Kazimierz Kaliski i syn – rzeźbiarze krakowscy ostatniej trzecji w. XVII*, „Rocznik Krakowski”, 77, 2011, s. 35–53.

ewentualnie Baldasar czy Baldassare – według języka włoskiego. Nazwę miejsca pielgrzymkowego koło Ołomuńca zapisano jako Święty Kopeczek, zamiast Święta Góra albo Svatý Kopeček, a miasto biskupie w południowo-zachodnich Niemczech – jako Passawa, zamiast Pasawa lub ewentualnie Passau. Autorka błędnie używa terminu „konfesja”, mając na myśli ołtarz relikwiarzowy, a nie kryptę (s. 124, 150, 267)<sup>12</sup>. Trzeba też zaznaczyć, że wzmianka o figurach aniołów naturalnych rozmiarów (s. 237) brzmi niejednoznacznie dla kogoś, kto nie spotkał takiej istoty w naturze.

Wiele do życzenia pozostawia również obróbka redakcyjna. Książka zawiera liczne powtórzenia, a treści tekstu nie uzgodniono z podpisami ilustracji. W efekcie przypisywane Józefowi Ublakerowi ołtarze w kościele św. Floriana (s. 253–254) w podpisach pod il. 424–426 zostały określone jako dzieła o pewnym autorstwie. Kościół w Starej Wsi określony w tekście jako świątynia Paulinów (s. 130) w podpisach pod il. 154–161 jest kościołem Jezuitów. Błędne są też niektóre odnośniki do ilustracji (np. na s. 85), a przypis 115 (s. 114) odsyła do aneksu 78, który nie został w książce zamieszczony.

Na zakończenie trzeba zaznaczyć, że książka zawiera też kilka bardzo osobliwych rozwiązań edytorskich. Numeracja ilustracji nie jest kolejna, co znacznie utrudnia ich znalezienie, indeks (w wielu miejscach błędny) obejmuje bibliografię i spis ilustracji, a na końcu załączono streszczenia w języku niemieckim i polskim (!) – co w przypadku pracy napisanej po polsku jest doprawdy rozwiązaniem unikatowym. Wiele do życzenia pozostawia również jakość opublikowanych ilustracji, którym często brakuje doświetlenia lub kontrastu. Zważywszy na wskazane mankamenty recenzowanej pracy, pozostaje mieć nadzieję, że rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII wieku doczeka się kiedyś solidniejszego i bardziej wnikliwego opracowania. ●

12 Na temat znaczenia tego terminu zob. P. Krasny, M. Walczak, *Konfesja. Kilka uwag o znaczeniu terminu oraz jego używaniu i nadużywaniu w polskiej literaturze historycznoartystycznej*, „Roczniki Humanistyczne”, 44, 2006, z. 4, s. 67–97.