

JACEK GAJEWSKI

Warszawa

CZTERY FIGURY W KOŚCIELE ŚW. BARBARY W KRAKOWIE

Cztery figury ustawione w ołtarzach bocznych w kościele Ojców Jezuitów p.w. św. Barbary w Krakowie, odmienne stylistycznie i pod względem formalnym od pozostałej dekoracji rzeźbiarskiej, przyciągają uwagę prostotą środków wyrazu, swoistym realizmem i atmosferą wnikliwego oddania stanów emocjonalnych. Wyróżniają się nie tylko w dekoracji kościoła św. Barbary, ale również na tle całej późnobarokowej rzeźby krakowskiej. O figurach tych wiadomo było niewiele; właściwie nic.

Omawiając przed laty zagadnienia związane z barokową przebudową i modernizacją wnętrza kościoła Jezuitów św. Barbary w Krakowie, ks. Jerzy Paszczenka podkreślił lakoniczny charakter informacji zawartych w materiałach źródłowych, wymieniających jedynie „sumarycznie” prowadzone roboty¹. Niedostatek faktografii, podniesiony przez wytrawnego badacza źródeł i znawcę zawartości jezuickich archiwów, sprawił, że wiele problemów dotyczących jednej z najważniejszych placówek Towarzystwa Jezusowego w Polsce pozostaje niewyjaśnionych i to zarówno w zakresie problematyki atrybucyjnej i datowania, jak też i zagadnień o charakterze bardziej ogólnym. Ukazane przez ks. Paszczenkę skomplikowane dzieje przemian, którym wyposażenie i wystrój kościoła podlegały w ciągu blisko dwóch stuleci, od przejęcia świątyni (1583) przez jezuitów do kasaty Towarzystwa Jezusowego i może

¹ J. P a s z e n d a, *Barokowa przebudowa kościoła św. Barbary w Krakowie* (streszczenie referatu wygłoszonego na zebraniu naukowym Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 21 III 1967 r.), „Biuletyn Historii Sztuki” 30(1968), nr 2, s. 246-247.

bardziej jeszcze zawikłane dzieje przeróbek – których możemy się w znacznej mierze jedynie domyślać – po oddaniu kościoła kongregacji kupców krakowskich, a od 1795 r. Bożogrobcom z Miechowa oraz kilkakrotne renowacje po ponownym objęciu (1874) kościoła przez jezuitów², zacierały dawną, uzasadnioną ideowo, wprowadzoną przez jezuickiego użytkownika, logikę układu poszczególnych elementów wyposażenia, miejsca eksponowania obrazów, rzeźb, a także myliły w ich identyfikacji. Bodaj najwięcej zmian wprowadziły prace restauracyjne, realizowane w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XIX wieku pod kierunkiem Tadeusza Stryjeńskiego oraz prace prowadzone w latach 1913-1919. Usunięto wówczas (1897) cztery ołtarze boczne, zmieniono lokalizację kilku figur ołtarzowych, układ obrazów w ołtarzach, w których umieszczono także nowe obrazy, wykonano nowe elementy dekoracji ornamentalno-rzeźbiarskiej, którymi zastąpiono zniszczone fragmenty, w miejsce zaś jednego z ołtarzy wykonano całkowicie nową nastawę. Wszystkie ołtarze otrzymały też nową, mającą kolorystycznie nawiązywać do dawnej, polichromię i pozłotę. Niedostatek faktografii, a zwłaszcza zmiany wprowadzone w trakcie kolejnych restauracji stały się przyczyną pojawiających się w literaturze przedmiotu oraz opracowaniach dokumentacyjnych mylnych datowań i nieporozumień interpretacyjnych.

1. Do takich nie wyjaśnionych spraw związanych z barokową modernizacją kościoła św. Barbary należy kwestia datowania i autorstwa owych czterech figur, włączonych w dekorację obecnego, zmienionego wyposażenia kościoła.

Te cztery niewielkie (blisko 1 m wysokości) figury, złożone i polichromowane w odsłoniętych partiach ciała, rozpoznane zostały jako przedstawienia św. Jana Chrzciciela i św. Elżbiety – ustawione w powstałym w latach 1764-1767 ołtarzu p.w. Serca Jezusowego (pierwotnie św. Franciszka Ksawerego) oraz św. Jana Ewangelisty i „nieokreślonego świętego” – w nowym (1930-1931) ołtarzu mieszczącym obraz Matki Boskiej Jurowickiej. Czas powstania tych figur badacze określili na lata 1764-1767(?)³, tj. na okres przeprowa-

² T e n ż e, *Kościół św. Barbary w Krakowie z domem zakonnym księży jezuitów. Historia i architektura* (Biblioteka Krakowska nr 125), Kraków-Wrocław 1985, s. 140-174.

³ *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV *Miasto Kraków*, cz. 2, *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1971, s. 99, ilustracje, fig. 641; nastawa ołtarza w kaplicy pierwotnie p.w. Matki Boskiej Bolesnej, powstała 1930-1931, określona (tamże) jako „późnobarokowa z 2 poł. w. XVIII”. Por. także: Ośrodek Dokumentacji Zabytków w Warszawie, *Zabytki ruchome*, karta ewidencyjna, sygn. KRX 300 002 063, Kraków, Kościół p.w. św. Barbary, Kaplica Matki Boskiej Jurowickiej, rzeźba: św. Jan Ewangelista; rzeźba: św. nn., oprac. A. Sienkiewicz, gdzie obie figury rozpoznane błędnie jako „neobarokowe”

dzenia ostatniej modernizacji wyposażenia kościoła na kilka lat przed kasatą jezuitów⁴.

2. Cechy stylistyczno-formalne tych czterech figur nie pozwalają jednak łączyć ich powstania z modernizacją wnętrza kościoła w latach 1764-1767. Wskazują one natomiast, że figury musiały powstać znacznie wcześniej, a mianowicie w trzecim dziesięcioleciu XVIII wieku. Należy zatem uznać, iż włączono je wtórnie w struktury obu wymienionych wyżej ołtarzy.

W trzecim dziesięcioleciu XVIII wieku przeprowadzono w kościele prace modernizacyjne, które swoim zasięgiem objęły część wyposażenia wnętrza, w tym także dekorację ołtarza głównego (nb. powstałego w 1681 r. i dwukrotnie przerabianego w XVIII wieku), w którego strukturze umieszczono wykonaną w 1721 r. przez rzeźbiarza jezuitę Dawida Heela płaskorzeźbę przedstawiającą Matkę Boską ze św. Janem Ewangelistą i św. Marią Magdaleną⁵, harmonijnie skomponowaną z późnogotyckim krucyfiksem datowanym na drugie dziesięciolecie XV wieku⁶. Dodajmy na marginesie, że zasługą Heela było nie tylko (i może nawet: nie tyle) powiązanie kompozycyjne sceny rozgrywającej się pod krzyżem z późnogotyckim krucyfiksem, ale także wysokie wartości formalne samego reliefu, budującego w płaskiej rzeźbie znakomicie łudzącą oko i wyobraźnię iluzję przestrzeni⁷.

3. Wydaje się, że prace nad częściową modernizacją wnętrza, podjęte w początku lat dwudziestych XVIII wieku mogły mieć związek z ożywieniem się tendencji mistycznych i m.in. nasileniem kultu Serca Jezusowego. Towarzyszące temu wysiłki o oficjalne uznanie kultu przez Kościół znalazły swój wyraz w wystąpieniach w 1726 r. strony polskiej do Stolicy Apostol-

z datowaniem na r. 1930 i błędnym ustaleniem autorstwa Ignacego Sikory, wykonawcy, 1930-1931, nastawy ołtarza, w którym umieszczono obraz Matki Boskiej Jurowickiej; zob. P a s z e n d a, *Kościół*, s. 170, gdzie informacja o wykonaniu w l. 1930-1931 tylko nastawy ołtarzowej.

⁴ P a s z e n d a, *Barokowa*, s. 246; t e n ż e, *Kościół*, passim.

⁵ Ks. B. N a t o Ń s k i, *Heel Dawid*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. IX, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960-1961, s. 335; J. P o p l a t e k, J. P a s z e n d a, *Heel Dawid*, w: *Słownik artystów jezuitów*, Kraków 1972, s. 123; M. K a r p o w i c z, *Uwagi o przemianach malarstwa i rzeźby polskiej w latach 1711-1740*, w: *Sztuka I poł. XVIII wieku*, Warszawa 1981, s. 105; t e n ż e, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 25; zob. też: P a s z e n d a, *Kościół*, s. 135, 222-223.

⁶ P. P a ł a m a r z, *Krucyfik w kościele św. Barbary w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 37(1975), nr 2, s. 142-147; *Katalog*, s. 99, fig. 509; P a s z e n d a, *Kościół*, s. 220-222.

⁷ Por. m.in.: K a r p o w i c z, *Uwagi*, s. 105; t e n ż e, *Sztuka*, s. 25.

skiej⁸. W działania te (uwieńczone sukcesem dopiero po trzydziestu latach i kolejnych prośbach duchowieństwa polskiego) osobiście zaangażował się król i polski Kościół, z biskupem krakowskim Konstantym Szaniawskim, reprezentującym inicjatorce petycji kierowanych z Polski do Rzymu – wizytki krakowskie, wprowadzające kult Serca Jezusowego w duchu objawień Małgorzaty Alacoque w Paray-le-Monial⁹. Trudno więc wątpić, by polskie starania o zatwierdzenie kultu, którego od dawna głównymi propagatorami w wymiarze europejskim byli nasi jezuita – podejmowane z protekcją najwyższych w Polsce reprezentantów władzy – nie obyły się bez propagandowych reperkusji ze strony samych jezuitów, zwłaszcza krakowskich, a w Krakowie – zwłaszcza w kościele św. Barbary. Po pierwsze, z uwagi na istotne znaczenie tej placówki jezuickiej w organizacji życia duchowego miasta i zapotrzebowanie na jezuicką ambonę, konfesjonał i ołtarz, na nowoczesną katechezę i ćwiczenia duchowe, stosujące się do ascetyczno-mistycznej teologii ignacjańskiej¹⁰; po drugie zaś, z uwagi na tło, które dla inicjatyw wizytkowych w Krakowie i wystąpień bpa Szaniawskiego stwarzała obecność kultu *Cordis Jesu* w duchowości jezuickiej i próby jego krzewienia podejmowane przez jezuitów w Polsce na długo przed ruchem wizytkowym¹¹. Nie ulega wątpliwości, że i kolejna modernizacja wnętrza kościoła św. Barbary, przeprowadzona w latach 1764-1767, związana była z wystąpieniem duchowieństwa polskiego w 1765 r. o zatwierdzenie kultu i wprowadzenie mszy św. do Serca Jezusowego. Cały bowiem program wnętrza kościoła, spójny i przejrzysty w przemianach, które w nim następowały w okresie duchowego posługiwania jezuitów, podporządkowany idei Krzyża – był wyrazem jezuickiej

⁸ Ks. J. Czerniak, *Starania o zatwierdzenie przez Kościół św. mszy św. o Sercu Jezusowym*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 1(1949), s. 179-183; zob. też m.in.: S. Szymbalski, *200 lat kultu Serca Jezusowego*, „Przewodnik Katolicki” 1965, nr 26, s. 236; K. Górski, *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 252.

⁹ *Pamiętnik duchowny św. Małgorzaty Marii Alacoque*, Kraków 1947; R. Bainevel, *Kult Serca Bożego*, Kraków 1934, s. 456-488; Szymalski, dz. cyt.

¹⁰ Górski, *Zarys*, s. 160 nn.; zob. tenże, *Teologia ascetyczno-mistyczna (wiek XVI-XVIII)*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, Lublin 1975, t. II, cz. 1, s. 435 n.; tenże, *Jezuici w prowincji Polski i Litwy w XVIII w.*, w: *Studia i materiały z dziejów duchowości w Polsce*, Warszawa 1980, s. 381 nn.; O. Bednarz, *Jezuici a religijność polska*, „Nasza Przeszłość”, 27(1964), s. 149 nn.

¹¹ M.in.: H. Fros, *Ks. Kasper Druzbicki TJ (1590-1662) wczesny świadek kultu Najświętszego Serca Jezusowego w Polsce*, „Ateneum Kapłańskie”, 66(1963) (cały zeszyt poświęcony Druzbickiemu); Górski, *Zarys*, s. 165-169; zob. też: ks. J. Misurk, *Zarys historii duchowości chrześcijańskiej*, Lublin 1992, s. 92-93.

teologii, kultu męki i ran Chrystusa, kultu Serca Jezusowego i immanentnie powiązanej z tą problematyką jezuickiej mariologii. Akcentowała ona zagadnienie Bożego macierzyństwa, współdziałania i współcierpienia Matki Boskiej w dziele Odkupienia oraz zagadnienie macierzyństwa duchowego¹². Dzieło jezuickich krzewicieli oddania się w święte niewolnictwo Matki Boskiej (Mikołaj Łęczycki, Kasper Druźbicki, Stanisław Fenicki, Jan Chomętowski, Stanisław Warszawicki), cała szkoła jezuickiej mistyki maryjnej przeżywająca swój rozkwit w XVII wieku (zwłaszcza w drugiej jego połowie), w istotny sposób rzutowała wszak na późniejszą duchowość jezuicką¹³.

4. Z duchem jezuickiego mistycyzmu, ćwiczeń i medytacji propagujących maryjne pośrednictwo, zachęt do oddawania się w święte maryjne niewolnictwo, odmawiania aktów strzelistych, wiązał się kult Matki Boskiej Bolesnej. Dla jego ożywienia na terenie Krakowa, w roku 1726, kiedy to z Polski wystąpiono o uznanie przez Kościół powszechny mszy św. do Serca Jezusowego – nieznana z nazwiska dobrodziejka złożyła jezuitom u św. Barbary „spora sumę”¹⁴. Z funduszu tego wprowadzono we wszystkie soboty wielkiego postu specjalne nabożeństwo połączone z wystawieniem Najświętszego Sakramentu, kazaniami, muzyką i śpiewami oraz procesją po cmentarzu kościelnym. Z czasem postanowiono również stworzyć specjalną oprawę architektoniczno-rzeźbiarską dla otaczanej czią późnośredniowiecznej Piety, ekspozycjonowanej dotąd (od 1681 r.) w ołtarzu głównym. Wkrótce też, w przygotowanej w 1731 r. specjalnie na ten cel dawnej kaplicy bocznej p.w. św. Anny ustawiono ołtarz, w którym umieszczona została otaczana czią figura. Nie przypadkowa jest tu zapewne zbieżność daty urzędzenia kaplicy Matki Boskiej Bolesnej (1731) z datą wydania (1732) u jezuitów w Ingolstadt *Opera omnia ascetica* ks. Druźbickiego¹⁵, dzieła zawierającego całą teologię maryjną naszego prekursora kultu Serca Jezusowego.

¹² Ks. M. S o p o ć k o, *Mikołaj Łęczycki o wychowaniu duchowym*, Wilno 1935, passim; K. G ó r s k i, *Duchowość chrześcijańska*, Wrocław 1978, s. 180-182; t e n ż e, *Zarys*, s. 164-165, 168-171.

¹³ W. M a k o Ń, *Forma kultu Maryi propagowana przez Druźbickiego, Fenickiego i Chomętowskiego*, „Roczniki Teologiczno-Kanoniczne”, 29(1982), s. 127-154; G ó r s k i, *Zarys*, s. 170-171, 252.

¹⁴ P a s z e n d a, *Kościół*, s. 135. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ową nieznaną z imienia i nazwiska ofiarodawczynią mogła być Elżbieta Sieniawska, wdowa po zmarłym 10 II 1726 r. hetmanie w. kor. i kasztelanie krakowskim Adamie Mikołaju Sieniawskim. Wiadomo skądinąd, że Pani Krakowska głęboko przeżyła śmierć małżonka; w lipcu tegoż roku zmarł też jej długoletni przyjaciel, królewicz Konstanty Sobieski, wiadomo także, iż po śmierci Sieniawskiego dokonywała zapisów na rzecz Kościoła.

¹⁵ K. E s t r e i c h e r, *Bibliografia polska*, t. IV, Kraków 1938, s. 332 n.; K. D r u ź - b i c k i, *Opera omnia ascetica*, Ingolstadt 1732.

5. Ks. Jerzy Paszenda w monografii kościoła św. Barbary podaje, że Pieta „miała już wówczas (tj. w r. 1726 – p.m. J.G.) własny ołtarz [co] zdaje się wynikać [...] z niejasnej notatki kronikarskiej”¹⁶. Jest to istotna informacja, która pozwala przypuszczać, że pomiędzy uzyskaniem funduszu ze wspomnianego wyżej zapisu a przygotowaniem struktury architektonicznej dla wyeksponowania Piety upłynęło zapewne niewiele czasu; zapewne zbyt mało, ażeby można było zamówić i wykonać nowy ołtarz. I rzeczywiście, zachowana w zbiorach Archiwum Prowincji Małopolskiej Towarzystwa Jezusowego w Krakowie fotografia ołtarza p.w. Matki Boskiej Bolesnej, wykonana przed 1913 r., tj. przed rozebraniem tego ołtarza¹⁷, pozwala domniemywać, że jezuita nie zamówił nowego ołtarza, ale zaadaptował do nowych celów stary ołtarz boczny, powstały – na co wskazuje jego forma – w trakcie modernizacji wyposażenia kościoła w latach 1683-1694. Stąd być może wzięta się owa „niejasność” we wspomnianym kronikarskim zapisie, na którą zwrócił uwagę ks. Paszenda.

Struktura tego ołtarza przystosowana została do wyeksponowania Piety i uzupełniona nową dekoracją rzeźbiarską, składającą się z figurek puttów trzymających *arma Christi* (w zwieńczeniu ołtarza), uskrzydłych główek puttów, obłoków, dekoracji ornamentalnej, baldachimu nad polem głównym nastawy, w którego górnej partii ustawiono podtrzymywaną przez anioła Pietę w otoczeniu adorujących puttów oraz dwóch, ustawionych na nowych cokółkach figur: „nieokreślonego świętego” i św. Jana Ewangelisty. Po rozebraniu tej nastawy obie figury przeniesiono do wykonanego w latach 1930-1931 nowego ołtarza, w którym umieszczono obraz Matki Boskiej Jurowickiej.

Można przypuszczać, że pierwotnie w ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej ustawione były figury rozpoznane przez badaczy jako – przypomnijmy – „nieokreślony święty” i św. Elżbieta¹⁸. Figury te proponuję identyfikować jako przedstawienia: św. Joachima i św. Anny – rodziców Najświętszej Maryi Panny. Upozowanie figur, układ szat oraz ogólny wyraz wskazują, że musiały być one ustawione w jednym ołtarzu, a nie – jak obecnie – w dwóch różnych. Taka lokalizacja obu figur, identyfikowanych jako przedstawienia św. Anny i św. Joachima, wiązała się z problematyką ideowo-treściową, odnoszącą się do zagadnienia udziału Matki Boskiej w dziele Odkupienia jako wielkiej Wspomożycielki i Współuczestniczki przez współcierpienie w Ofie-

¹⁶ P a s z e n d a, *Kościół*, s. 225.

¹⁷ Tamże, s. 226 (il. 16).

¹⁸ *Katalog zabytków*, s. 99.

rze Krzyżowej. Eksponowała ona także wątek ludzkiego rodowodu Chrystusa (nb. kaplica Matki Boskiej Bolesnej nosiła pierwotnie, od 1609, wezwanie św. Anny) jako niezbędnego w Boskim dziele pojednania niebios z ziemią poprzez Mękę Krzyżową. W tym miejscu należy dodać, że w roku 1736 na przeciw ołtarza Matki Boskiej Bolesnej ustawiono nowy ołtarz – właśnie p.w. św. Joachima¹⁹, wyraźniej jeszcze eksponując wątek ludzkiego rodowodu Chrystusa. Częściowej zmianie uległa wówczas wymowa ideowa dekoracji rzeźbiarskiej ołtarza p.w. Matki Boskiej Bolesnej.

Trudno natomiast określić pierwotną lokalizację figur przedstawiających św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelistę. Niewykluczone, iż rzeźby te umieszczone były w którymś z czterech ołtarzy bocznych, usuniętych podczas renowacji wnętrza kościoła w roku 1897. Być może w trakcie tych prac figura św. Joachima uzupełniona została nowymi, nieudolnie wykonanymi dłońmi.

6. Autorstwo tych czterech figur oraz znanych nam tylko ze wspomnianej fotografii archiwalnej ołtarza Matki Boskiej Bolesnej elementów jego dekoracji figuralnej i ornamentalnej łączę z warsztatem rzeźbiarza Jana Eliasza Hoffmanna (1691 Wiedeń lub okolice Wiednia – 1751 Puławy). Za taką atrybucją przemawiają wyraźne analogie do potwierdzonych artystycznie i źródłowo prac warsztatu Hoffmanna, charakteryzujących się stylistyką wyróżniającą na tle rzeźby współcześnie powstającej w Krakowie (i nie tylko w Krakowie)²⁰.

Ten niezwykle interesujący rzeźbiarz, pochodzący z Wiednia lub okolic Wiednia i tamże wykształcony, zwerbowany został około połowy 1721 r. do Polski, na stałą służbę kasztelanowej krakowskiej i hetmanowej w. kor. Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej²¹. Po śmierci Sieniawskiej (1729) przeszedł, wraz z całym pozostałym po Pani Krakowskiej dworem artystycznym, na służbę jej córki Marii Zofii, wdowy po zmarłym w 1727 r. wojewodzie połockim Stanisławie Denhoffie, od 1731 za wojewodą ruskim Augustem Aleksandrem Czartoryskim. Początkowo Hoffmann pracował w stosunkowo

¹⁹ P a s z e n d a, *Kościół*, s. 136.

²⁰ J. G a j e w s k i, *Z Wiednia i Pragi (?), przez Lubnice do Puław. Działalność Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztatu w Lubelskiem oraz nurt hoffmannowski w rzeźbie późnobarokowej między Wisłą a Bugiem*, w: *Dzieje Lubelszczyzny*, t. VI – *Między Wschodem a Zachodem*, cz. 3, *Kultura artystyczna*, red. T. Chrzanowski, Lublin 1992, s. 176 nn. Cztery wymienione figury w kościele jezuitów św. Barbary w Krakowie po raz pierwszy związane z warsztatem J. E. Hoffmanna: J. G a j e w s k i, *Jan Eliaz Hoffmann rzeźbiarz 1. połowy XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1982 (Uniwersytet Warszawski).

²¹ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 174-176.

nieodległych od Krakowa Łubnicach. Od około połowy 1722 r. pomagał mu, najpierw w zakresie rzeźby ornamentalnej, z czasem zaś także i figuralnej, młodszy brat Henryk, którego Jan Eliaz sprowadził z Wiednia do Polski. W warsztacie łubnickim powstały również hoffmannowskie rzeźby do kościoła św. Barbary. Od połowy roku 1732 – gdy nasiliły się roboty dekoratorskie w gruntownie przekształcanej i rozbudowywanej dawnej willi puławskiej Stanisława Lubomirskiego, dziada Marii Zofii Czartoryskiej – warsztat rzeźbiarski Hoffmanna przeniesiony został do Końskowoli, stanowiącej wraz z pobliskimi Włostowicami zaplecze dla dworu puławskiego²².

Wykształcenie w kręgu zitalianizowanej rzeźby wiedeńskiej, przypuszczalna wędrówka i kilkuletni okres pracy, które być może zaprowadziły Jana Eliasza m.in. do Pragi²³, zdecydowały zarówno o stronie formalnej, jak i o swoistym wyrazie jego sztuki. Ten uważny obserwator natury i staranny odtwórca stanów emocjonalnych wprowadził nową jakość i nowe cele artystyczne do rzeźby polskiej doby późnego baroku²⁴. Znakomicie opracowany detal anatomiczny, miękko modelowana, jakby nabrzmiała powierzchnia rzeźb oraz swoista atmosfera ciepła i duchowego oddania, które dostrzegamy zwłaszcza w figurze św. Anny, dobrze oddają nastrój rzeźby hoffmannowskiej. Porównanie tej figury np. z rzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem w zwieńczeniu ołtarza św. Romualda w kościele w eremie kamedułów na Bielanych pod Krakowem, wykonanego przez Jana Eliasza Hoffmanna i jego warsztat w latach 1731-1732²⁵ nie pozostawia wątpliwości co do kwestii hoffmannowskiego autorstwa figury św. Anny. Podobieństwa zaś do rąk w figurze św. Anny odnajdujemy w starannie wykonanych dłoniach w figurze św. Piotra Damianiego w ołtarzu św. Romualda u krakowskich kamedułów. W tej i w innych rzeźbach kamedulskich występują również wyraźne analogie fizjonomiczne do figury św. Jana Chrzciciela, a także i figury św. Joachima w kościele św. Barbary. Taki sam detal anatomiczny, zbliżoną mimikę, wyraz, prezentują i inne, zazwyczaj wspólne realizacje Jana Eliasza i pracującego z nim w Łubnicach młodszego brata Henryka. Widzimy je choćby

²² Tamże, s. 174, 197 nn.

²³ Karpowicz (*Sztuka*, s. 48, 50) twierdzi, że „sztuka [J. E. Hoffmanna – p.m. J. G.] zdradza najwięcej pierwiastków krakowskich. Wszystkie inne przypisywane mu pokrewieństwa nie sprawdziły się”.

²⁴ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, passim.

²⁵ T e n ż e, *Prace Jana Eliasza Hoffmanna dla zakonu kamedułów*, „Biuletyn Historii Sztuki” 40(1978), nr 3, s. 255-276.

w pełnym ekspresji krucyfiksie w kościele parafialnym we Frampolu²⁶, czy np. w figurach św. Jana Chrzciciela i nieokreślonego świętego (identyfikowanego zapewne mylnie jako św. Jan Ewangelista) w ołtarzu głównym w kościele parafialnym (popijarskim) w Opolu Lubelskim oraz w dwóch popiersiach pijarów, umieszczonych na bramce w murze cmentarza, przed fasadą kościoła opolskiego²⁷. Analogii dla zniekształconej późniejszymi przemalowaniami twarzy św. Jana Ewangelisty w kościele św. Barbary dostarczają także hoffmannowskie figury aniołów w dawnym ołtarzu p.w. Pana Jezusa Ukrzyżowanego, w 1832 r. przeniesionym z kolegiaty p.w. św. Michała Archanioła w Lublinie do katedry lubelskiej²⁸. Figura św. Jana Ewangelisty w kościele św. Barbary, to jakby odbicie kompozycji – obecnie mocno zniszczonej działaniem czynników atmosferycznych – figury św. Sebastiana w nieodległej od Łubnic Beszowej. Figurę św. Sebastiana słusznie powiązał z warsztatem Jana Eliasza Hoffmanna Piotr Bohdziewicz²⁹, głównie, co prawda, kierując się niewielką odległością (1,5 km) z Beszowej do Łubnic. Hipotezę Bohdziewicza, którą potwierdzają argumenty artystyczne, niesłusznie ostatnio zakwestionowano, z błędną sugestią analogii do twórczości śląskiego rzeźbiarza Antona Jörga³⁰. Kompozycja figury św. Jana Ewangelisty w kościele św. Barbary po kilku latach powróciła w innej rzeźbie hoffmannowskiej – figurze św. Pawła, ustawionej na fasadzie kościoła kapucynów w Lublinie³¹. Analogie zaś do figury anioła podtrzymującego Pietę w niezachowa-

²⁶ *Katalog zabytków*, t. VIII – *Woj. lubelskie*, z. 3, pow. biłgorajski, oprac. M. Kwiczala, K. Szczepkowska, R. Brykowski, Warszawa 1960, s. 7, z określeniem: „barokowy, z w. XVIII”.

²⁷ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 222, podpisy pod il. 29, 30.

²⁸ I. M. L a s k o w s k a, *Osiemnastowieczny warsztat rzeźbiarski w Puławach i jego twórcy*, w: *Puławy* (Teka Konserwatorska, z. 5), Warszawa 1962, s. 51-52; G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 218-219; M. i W. B o b e r s c y, *W kręgu fundacji Jana Fryderyka Sapiehy (1680-1751)*, w: *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane Profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 242-243.

²⁹ P. B o h d z i e w i c z, *Korespondencja artystyczna Elżbiety Sieniawskiej z lat 1700-1729 w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Lublin 1964, s. 300-301.

³⁰ J. S i t o, *Thomas Hutter, rzeźbiarz późnego baroku*, Warszawa–Przemyśl 2001, s. 200; por. na temat Antona Jörga: K. K a l i n o w s k i, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 198-199. Dodajmy, że owa „kolumna Maryjna” (S i t o, dz. cyt., s. 199-200) – to w rzeczywistości dwie, wtórnie zestawione (zapewne w 2. poł. XIX wieku) rzeźby: św. Sebastiana i wręcz prymitywne, późniejsze przedstawienie Niepokalanego Poczęcia NP. Marii, umieszczone – również wtórnie – na uzupełnionej główkami puttów, pochodzącej z innego miejsca, półludowej kolumnie, zwieńczonej, nb.: jońskim kapitelem. Cała ta „kolumna Maryjna” oczywiście nie wykazuje podniesionych (zob. tamże) analogii stylistycznych.

³¹ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 215, podpis pod il. 24.

nym ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej – to np. niemal identyczny anioł w dawnym ołtarzu głównym – wykonanym przez Hoffmannów do kościoła w eremie kamedułów w Szańcu (obecnie ołtarz boczny w kościele parafialnym w Chrobrzu)³² oraz anioł podtrzymujący Matkę Boską z Dzieciątkiem w zwieńczeniu hoffmannowskiego ołtarza św. Romualda na podkrakowskich Bielanych. Do tego motywu (m.in. w fasadzie borrominiowskiego San Carlino dwa anioły podtrzymujące ramę obrazu i jako echo tego motywu – dwa anioły podtrzymujące ramę obrazu w dawnym ołtarzu głównym z Szańca), rozpropagowanego w różnych wariacjach przez rzeźbę postbernińską, motywu obecnego także w sztuce późnego baroku na terenie austriacko-czeskim, Hoffmann nawiązał co najmniej raz jeszcze. Realizacje Jana Eliasza i jego warsztatu dostarczają równie licznych analogii do figurek i uskrzydionych główek puttów, które dekorowały jezuicki ołtarz Matki Boskiej Bolesnej. Analogie te dostrzegamy np. w wykonanym w warsztacie hoffmannowskim w Łubnicach tabernakulum w ołtarzu głównym w kościele popaulińskim w Beszowej³³, w ołtarzach dla kamedułów w Szańcu i na Bielanych pod Krakowem, czy też w ołtarzach w kościele parafialnym w Końskowoli³⁴.

Nie ulega zatem wątpliwości, że cztery figury w kościele św. Barbary w Krakowie, umieszczone obecnie w ołtarzach p.w. Serca Jezusowego i p.w. Matki Boskiej, oraz dekoracja usuniętego ołtarza Matki Boskiej Bolesnej powstały w łubnickim warsztacie Jana Eliasza Hoffmanna. Słabszy poziom (zwłaszcza figur św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty) należy przypisać udziałowi w ich wykonaniu Henryka Hoffmanna – nie tak uzdolnionego („ufundowanego” – jak to określił Jan Eljasz) jak jego starszy brat i nie tak sprawnego warsztatowo, jak starszy z Hoffmannów, pod którego okiem Henryk właściwie jeszcze uczył się zawodu.

Rzeźby hoffmannowskie dla krakowskich jezuitów u św. Barbary powstały niewątpliwie po roku 1726, najpewniej zaś pomiędzy r. 1726 a 1731. Na takie datowanie wskazuje okres przygotowania kaplicy p.w. Matki Boskiej Bolesnej w kościele św. Barbary – jak wspomniano: „urządzonej”, tj. ukończonej, w 1731 r. oraz swoiste rozluźnienie dyscypliny wśród starających się szukać obcych zleceń członków warsztatu nadwornego Pani Krakowskiej niepewnych dalszego losu po nieoczekiwanej śmierci Sieniawskiej 21 III 1729 r.

³² T e n ż e, *Prace Jana*, s. 265-273.

³³ T e n ż e, *Z Wiednia*, s. 186-187.

³⁴ Tamże, s. 185-189.

Sam Jan Eliasz w oczekiwaniu nowego kontraktu od córki Sieniawskiej, Marii Zofii, rekonstruującej po śmierci matki warsztat nadworny, pisał 19 II 1730 r.: „mnie różne w kilku miejscach trzymają roboty, przez które sobie jakążkolwiek fortunę wypracować mógłbym”³⁵. Były to oczywiście „roboty” dla obcych zleceniodawców, jak przypuszczam – także dla jezuitów od św. Barbary w Krakowie.

7. W latach dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku rynek artystyczny Krakowa w zakresie rzeźby opanowany był głównie przez miejscowych wykonawców. Dominującą pozycję pomiędzy nimi osiągnął Antoni Frączkiewicz (zm. 1741). Dzięki stałej współpracy z kolejnymi, wiodącymi w Krakowie projektantami, zdołał on skupić w swoim ręku większość prestiżowych realizacji zarówno w samym mieście, jak i w jego bliższych, bądź dalszych okolicach (m.in. dekoracja rzeźbiarska kościoła norbertanek w Imbramowicach; rzeźby w ołtarzu głównym w kościele w Zielonkach; ołtarz główny i ambona w Rakowie³⁶; ambona, stalle, duży krucyfik i inne prace do kościoła św. Anny w Krakowie³⁷; liczne prace do kolegiaty w Kielcach i do tamtejszej rezydencji biskupiej; w kolegiacie św. Floriana w Krakowie – ambona, zapewne jeszcze według projektu Bażanki, oraz trzy pary orłów z insygniami władzy królewskiej, wtórnie umieszczone w stallach, a pochodzące, jak sądzę, z zaprojektowanej przez Torrianiego dekoracji na wjazd Augusta III do Krakowa³⁸; w kościele Mariackim – rzeźby w ołtarzu p.w. Pana Jezusa Ukrzyżowanego³⁹; realizacje dla kamedułów na podkrakowskie Bielany i do Rytwan⁴⁰; prace dla misjonarzy krakowskich⁴¹; dla benedyk-

³⁵ Biblioteka im. Czartoryskich w Krakowie (dalej: BCzK), rkps 5831, J. E. Hoffmann do M. Z. z Sieniawskich 1 v. Denhoffowej, 2 v. Czartoryskiej, l. 14536 z 19 II 1730.

³⁶ O. Z a g ó r o w s k i, *Rzeźbiarz Antoni Frączkiewicz*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21(1959), nr 1, s. 121.

³⁷ J. G a j e w s k i, *Prace Antoniego Frączkiewicza dla zakonu kamedułów. Ze studiów nad rzeźbą I. połowy XVIII w. w Małopolsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 41(1979), nr 4, s. 375.

³⁸ G a j e w s k i, *Z Wiednia*, s. 228; t e n ż e, *Fesinger czy Fesinger i Antoni Osieński? Z problematyki atrybucyjnej i warsztatowej lwowskiej rzeźby rokokowej: figury przemyskie*, „Rocznik Przemyski” 33(1997), z. 2, s. 14; *Katalog zabytków*, t. IV – *Miasto Kraków*, cz. VIII, *Kleparz, kościoły i klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 2000, s. 13, podpisy pod fig. 90, 98, 226, gdzie atrybucja Frączkiewiczowi (moim zdaniem całkowicie potwierdzona artystycznie i nie podlegająca dyskusji) opatrzona została znakiem zapytania.

³⁹ Z a g ó r o w s k i, dz. cyt.

⁴⁰ G a j e w s k i, *Prace Antoniego*, s. 363-386.

⁴¹ Tamże, s. 377-378; M. R o ż e k, *Antoni Frączkiewicz i Misjonarze*, „Rocznik

tynów w Tuchowie – ołtarz główny⁴². Wysoki poziom formalny prac Frączkiewicza i jego warsztatu oraz efektowna, tkwiąca w postbernińskim stylu, musiały odpowiadać świadomości estetycznej zleceniodawcy kościelnego, dla którego Frączkiewicz głównie pracował. Ta swoista monopolizacja rynku przez jeden duży i wszechstronny warsztat rzeźbiarski sprawiała, że nawet przy dobrej koniunkturze w latach dwudziestych i trzydziestych XVIII wieku wejście nowego warsztatu na miejscowy rynek artystyczny nie było łatwe. Obok pracujących w Krakowie i związanych z miastem kilku, raczej mało znaczących rzeźbiarzy, których całkowicie zdominował Frączkiewicz, pozostawała cała sfera rozproszonej działalności zawodowej, realizowanej bądź to w ramach kontaktów dysponentów (np. zakonnych), bądź określonych dyspozycji, łączących zapis na realizację z narzuconym przez fundatora wykonawcą. Z takich spektakularnych prób przeniknięcia na rynek krakowski, czy nawet szerzej: atrakcyjny finansowo i – poza większymi ośrodkami – mało raczej konkurencyjny polski rynek artystyczny, przytoczyć w tym miejscu można (między innymi) wymowny przypadek Bawara Tomasza Huttera, który jako dojrzały zawodowo i artystycznie rzeźbiarz swoją karierę w Polsce rozpoczął od wstąpienia (8 XII 1718 r.) do nowicjatu u krakowskich jezuitów (praca w warsztacie zakonnym, zapewniając kontakt z miejscowym rynkiem, realizowana wszak była poza przepisami miejskimi i cechowymi). Gdy już jednak pojawiła się możliwość rozpoczęcia praktyki zawodowej poza zgromadzeniem, Hutter opuścił (I 1727 r.) Towarzystwo Jezusowe. Drogę do Polski wskazał mu najpewniej brat lub kuzyn – stolarz Józef Hutter (od 22 X 1717 r. w nowicjacie u jezuitów krakowskich). Interesujące, że Tomasz Hutter nie wrócił już do Krakowa⁴³.

Także i Jan Eliasz Hoffmann usiłował usadowić się na rynku zawodowym Krakowa. Korzystając z różnych, jednak – co charakterystyczne – zawsze pozazawodowych kontaktów, starał się zbierać zlecenia z terenu Krakowa, które realizował w warsztacie łubnickim bez wiedzy – swoich chlebodawców, co pozwalają stwierdzić źródła. Można by sądzić, że ten wszechstronny,

Krakowski” 50(1980), s. 205-206; M. W n u k, *Prace rzeźbiarskie Antoniego Frączkiewicza i Eliasza Hoffmanna dla kościoła misjonarzy w Krakowie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 58(1996), nr 3-4, s. 311 nn.

⁴² Z a g ó r o w s k i, dz. cyt.

⁴³ P a s z e n d a, P o p l a t e k, dz. cyt., s. 125; G a j e w s k i, *Fesinger czy Fesinger*, s. 30-31, przyp. 47; S i t o, dz. cyt., s. 20 i n., gdzie przypuszczenie o możliwości prowadzenia (rzekomo) przez władze prowincji polskiej zorganizowanego werbunku artystów na terenie Bawarii, Szwabii i Austrii.

wysokiej klasy rzeźbiarz, mający znakomitych patronów – najpierw w osobie Elżbiety Sieniawskiej, później zaś Czartoryskich, z łatwością mógł gromadzić intratne zlecenia. Zapewne byłoby tak, gdyby „robotą dla innych” realizowaną przez „rzeźbiarza jurgieltowego” jego możni chlebobdawcy byli zainteresowani. Tymczasem było odwrotnie; każdorazowy wyjazd z Łubnic i przerwa w pracy opłacanej z pensji, a także przyjmowanie obcych zamówień wymagało specjalnego zezwolenia, o które u Sieniawskiej i jej córki nie było łatwo⁴⁴. Na takie właśnie trudności natrafił Jan Eliaz przyjmując zlecenie od krakowskich misjonarzy⁴⁵. Pomimo tych utrudnień Hoffmann kontraktował jednak zlecenia na terenie Krakowa. W samym końcu lat trzydziestych XVIII wieku były to roboty dla krakowskich misjonarzy, kamedułów na podkrakowskie Bielany i do Szańca, a także – jak się okazało – dla krakowskich jezuitów. Więcej, wypierał nawet z realizowanego już zamówienia znakomicie usadowionego w krakowskim rynku zleceń Frączkiewicza. Pracami, którymi Frączkiewicz musiał – jak informują o tym źródła⁴⁶ – podzielić się w 1729 r. z Janem Eliazem Hoffmannem, były wymienione już, wspaniałe, wykonane w wapieniu pińczowskim kapitele do nawy krakowskiego kościoła misjonarzy. Realizowano je niewątpliwie według projektu (a przynajmniej koncepcji) Kacpra Bażanki, inspirowanego kapitelami w kaplicy Trzech Króli w Collegio di Propaganda Fide Borrominiego, m.in. której wewnątrz było punktem wyjścia dla bażankowskiego projektu całego wnętrza kościoła misjonarzy w Krakowie.

Nasuwa się zatem pytanie: kto pomagał Hoffmannowi stale przebywającemu w Łubnicach w zbieraniu zleceń z terenu Krakowa? Wątpię by był to architekt nadworny Sieniawskiej, Giovanni Spazzio, dobrze chyba wprowadzony w życie zawodowe Krakowa i to nie tylko przez kontakty z pracującym dla Pani Krakowskiej Bażanką⁴⁷. To Spazzio nadzorował przecież

⁴⁴ BCzK, rkps 5831: J. E. Hoffmann do M. Z. z Sieniawskich 1 v. Denhoffowej, 2 v. Czartoryskiej, l. 14535 z XII 1729, l. 14516 z XII 1729 lub I 1730, l. 14536 z 19 II 1730, l. 14539 z 13 V 1730, l. 14542 z 28 V 1742; J. G a j e w s k i, *Elżbieta Sieniawska i jej artyści. Z zagadnień organizacji pracy artystycznej i odbioru w XVIII w. w Polsce*, w: *Mecenas-kolekcjoner-odbiorca*, Warszawa 1984, s. 287.

⁴⁵ W n u k, dz. cyt., s. 321.

⁴⁶ Tamże, s. 318-320.

⁴⁷ W Krakowie Spazzio m.in. rewidował z polecenia Sieniawskiej prace Bażanki przy kościele pijarów, których Pani Krakowska była fundatorem; miał również na terenie Krakowa własne prace, zaś o jego „znajomości” sztuki Krakowa świadczą np. transpozycje detalu Fontany: m.in. fontanowskie kapitele pilastrów dolnej kondygnacji fasady kościoła św. Anny na odcinku wieży jako inspiracja dla zaprojektowanych przez Spazzia głowic kolumn w ka-

z racji swojej funkcji na dworze artystycznym Sieniawskiej pracę jej „artystów jurgieltowych”⁴⁸. Nieraz też dochodziło między nim a Hoffmannami do ostrych konfliktów na tle spraw zawodowych⁴⁹. Nie doczekał on zresztą realizacji zamówienia krakowskich jezuitów, zmarł bowiem w 1726 r. Nie była to również sama Pani Krakowska (którą podejrzewamy o donację w 1726 r. na rzecz jezuitów od św. Barbary w Krakowie), niekiedy wraz z zapisem kierująca do jego realizacji swoich artystów nadwornych; pomiędzy r. 1726 a 1729, czyli do śmierci Sieniawskiej, nie ma na ten temat żadnej wzmianki w „korespondencji artystycznej” Sieniawskiej i jej artystów. Wydaje się zatem, iż można przypuszczać że na rynek zawodowy Krakowa wprowadzał Hoffmanna, i to już około połowy trzeciego dziesięciolecia XVIII wieku, ktoś inny, ktoś znakomicie zorientowany w stosunkach w samym mieście. Uważam, że był to teść rzeźbiarza, zamieszkały na terenie parafii Mariackiej piernikarz krakowski i dostawca, Ignacy Franciszek Habermann, rodak naszego rzeźbiarza⁵⁰ – osoba znana i ustosunkowana w mieście. Za tym, że w uzyskiwaniu zleceń z Krakowa pomagał Hoffmannowi jego teść, zdaje się przemawiać również i to, że napływać zaczęły one do rzeźbiarza dopiero po jego ślubie (XI 1724 r.) z córką Habermanna. Wydaje się zatem, iż można wyrazić przypuszczenie, że zlecenie od krakowskich jezuitów otrzymał Hoffmann z pomocą swojego teścia i prawdopodobnie nie bez pośrednictwa wpływowej, usadowionej przy kościele św. Barbary, kongregacji mieszczan krakowskich, której Habermann był członkiem. Zdaje się to rzucać – o ile hipoteza ta jest prawdziwa – na zasady funkcjonowania rynku zleceń Krakowa, profilowanego różnorodnymi powiązaniem i zależnościami występującymi w społeczności tak skomplikowanej od strony struktury, jak

płycy pałacowej w Łubnicach, czy kompozycja fontanowskich ołtarzy św. Józefa i św. Jana Chrzcziciela w kościele św. Anny jako ewentualna inspiracja dla spazziowskiego ołtarza w kaplicy pałacu łubnickiego (na co zwrócił uwagę także prof. dr hab. Jerzy Kowalczyk).

⁴⁸ G a j e w s k i, *Elżbieta Sieniawska*, s. 296; t e n ż e, *Artyści w służbie i na usługach hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej*, w: *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 363-364.

⁴⁹ BCzK, rkps 5953, G. Spazio do E. Sieniawskiej, l. 3980 z 7 VII 1724(?); rkps 5831, J. E. Hoffmann do E. Sieniawskiej, l. 14531 z 12 VII 1724; G a j e w s k i, *Elżbieta Sieniawska*, s. 295; t e n ż e, *Architekci w służbie*, s. 387.

⁵⁰ Ignacy Franciszek Habermann, piernikarz i dostawca krakowski, jako teść J. E. Hoffmanna: Archiwum Parafii NP. Marii w Krakowie, t. IV, nr 505, *Metrica Copulatorum in Ecclesiae Parochiali Beatae Mariae Virginis...* (1722-1756), s. 35, zapis pod XI 1724 oraz: G a j e w s k i, *Prace Jana*, Aneks I, s. 274.

ta w Krakowie i wskazywać na ważną rolę czynnika mieszczańskiego w organizacji rynku artystycznego Krakowa.

SPIS ILUSTRACJI

1. J. E. Hoffmann (atryb.). Figura św. Anny, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Serca Jezusowego. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.
2. J. E. Hoffmann. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zwieńczenie ołtarza p.w. św. Romualda, 1731-1732, Kościół w eremie kamedułów na Bielanych pod Krakowem. Fot. J. Gajewski.
3. J. E. Hoffmann (atryb.). Figura św. Anny, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Serca Jezusowego. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.
4. J. E. i H. Hoffmannowie. Figura kameduły (bł. Rudolf?), fragment, około 1730. Kościół par. w Chrobrzu, pierwotnie w ołtarzu głównym w kościele w eremie kamedułów w Szańcu. Fot. J. Gajewski.
5. J. E. Hoffmann. Figura św. Jana Chrzciciela, fragment, przed 1743(?) lub ok. 1747. Ołtarz główny w kościele par. (popijarskim) w Opolu Lubelskim. Fot. J. Gajewski.
6. Ołtarz p.w. Matki Boskiej Bolesnej (niezachowany) w kościele p.w. św. Barbary w Krakowie; struktura architektoniczna 1683-1694, dekoracja rzeźbiarska J. E. i H. Hoffmannowie, ok. 1729-1731(?). Repr. wg fot. przed 1913 w: Paszenda, *Kościół*, il. 16.
7. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Joachima, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Matki Boskiej. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.
8. J. E. Hoffmann. Figura niezidentyfikowanego świętego, fragment, przed 1743(?) lub ok. 1747. Ołtarz główny w kościele par. (popijarskim) w Opolu Lubelskim. Fot. J. Gajewski.
9. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Jana Chrzciciela, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Serca Jezusowego. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.
10. J. E. Hoffmann. Figura św. Piotra Damianiego, fragment. Ołtarz p.w. św. Romualda, 1731-1732. Kościół w eremie kamedułów na Bielanych pod Krakowem. Fot. J. Gajewski.
11. J. E. Hoffmann. Figura Chrystusa Ukrzyżowanego, po 1732. Kościół par. we Frampolu. Fot. M. Kwiczala.
12. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Jana Ewangelisty, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Matki Boskiej. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.

13. J. E. i H. Hoffmannowie. Figura św. Sebastiana, 1725(?)–przed 1732. Beszowa. Fot. J. Gajewski.
14. J. E. i H.(?) Hoffmannowie. Figura św. Pawła, ok. 1740. Kościół kapucynów w Lublinie. Fot. J. Gajewski.
15. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Jana Ewangelisty, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu p.w. Matki Boskiej. Kościół p.w. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski.
16. J. E. Hoffmann z warsztatem. Popiersie pijara, ok. 1747. Bramka w ogrodzeniu cmentarza kościoła par. (popijarskiego) w Opolu Lubelskim. Fot. M. Karpowicz.

FOUR FIGURES IN THE CRACOW ST BARBARA CHURCH

S u m m a r y

Pointing to the important role played by the Jesuit St Barbara church in organization of spiritual life in Cracow Gajewski draws the reader's attention to the fact that modernizations of the church interior conducted in the third decade of the 18th century and in the years 1764-1767 were correlated in time with periods of intensification of the cult of Cordis Jesu and with aspiration to enliven the cult of the Virgin Mary the Dolorous. Pronouncements by the Polish nation represented by its ruler (August II in 1726) and the hierarchy of the Polish Church (1726, 1765) that the cult of Cordis Jesu should be recognized by the Holy See were connected with it. Participation of Polish Jesuits in those actions was understood and justified, as it was closely connected with the problems dealt with in writings by our Jesuit ascetic-mystic theologians as well as in Rev. Kasper Druźbicki's works, precursory in the European scale.

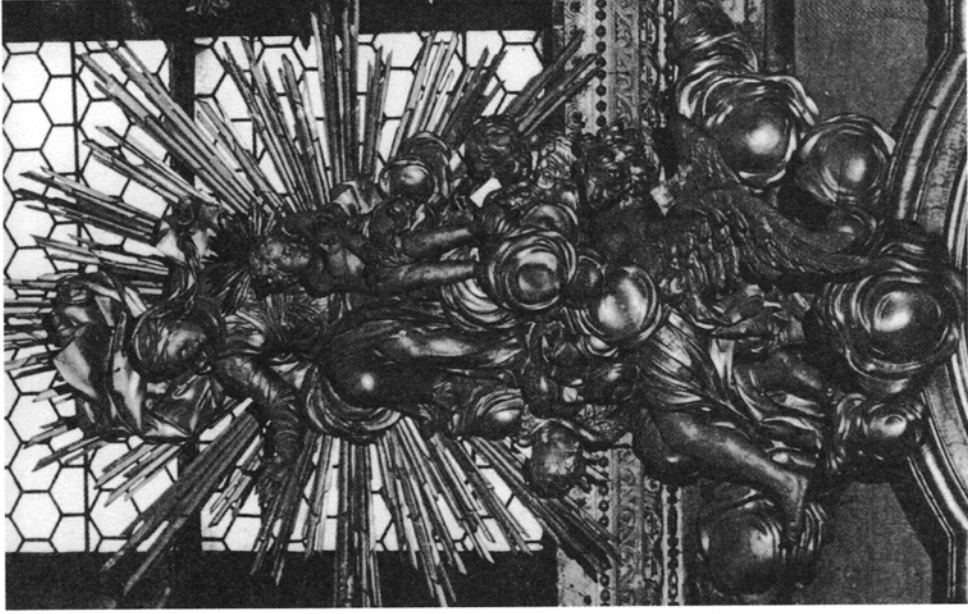
Gajewski links the modernization of St Barbara church conducted in the twenties of the 18th century (among others, the Jesuit sculptor Dawid Heel's works) with sculpting (after 1726; probably around 1729-1731) four figures: of St Anna, St Joachim, St John the Baptist and John the Evangelist. Up till now in the subject literature the figures were dated to 1764-1767. Gajewski recognizes Johann Elias Hoffman, a sculptor coming from Vienna, and his younger brother Heinrich co-operating with him, as the ones who are the authors of the figures and of the sculptured decoration of the altar (that has not been preserved to our times) of the Virgin Mary the Dolorous. Johann Elial Hoffman, an artist using a distinguished, classicizing style that was based on the Italianized Vienna sculpture and probably the sculpture of the Veneto region, worked in Poland from 1721 until his death in 1751 (he died in Puławy near Lublin). Gajewski explains the lower standard of the sculptures representing St Joachim, St John the Baptist and St John the Evangelist with participation of the younger Hoffmann – Heinrich in their realization; Heinrich was less talented and his preparation for the job was worse.

In conclusion Gajewski draws the reader's attention to the mechanisms that rule Cracow's art market and hypothetically points to the significant participation of the townspeople factor in organizing and functioning of the market for orders.

Translated by Tadeusz Kartowicz



1. J. E. Hoffmann (atryb.), Figura św. Anny, ok. 1726-1731 (?), obecnie w ołtarzu pw. Serca Jezusowego. Kościół pw. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski



2. J. E. Hoffmann. Figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Zwienczenie ołtarza pw. św. Romualda, 1731-1732. Kościół w eremie kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Fot. J. Gajewski



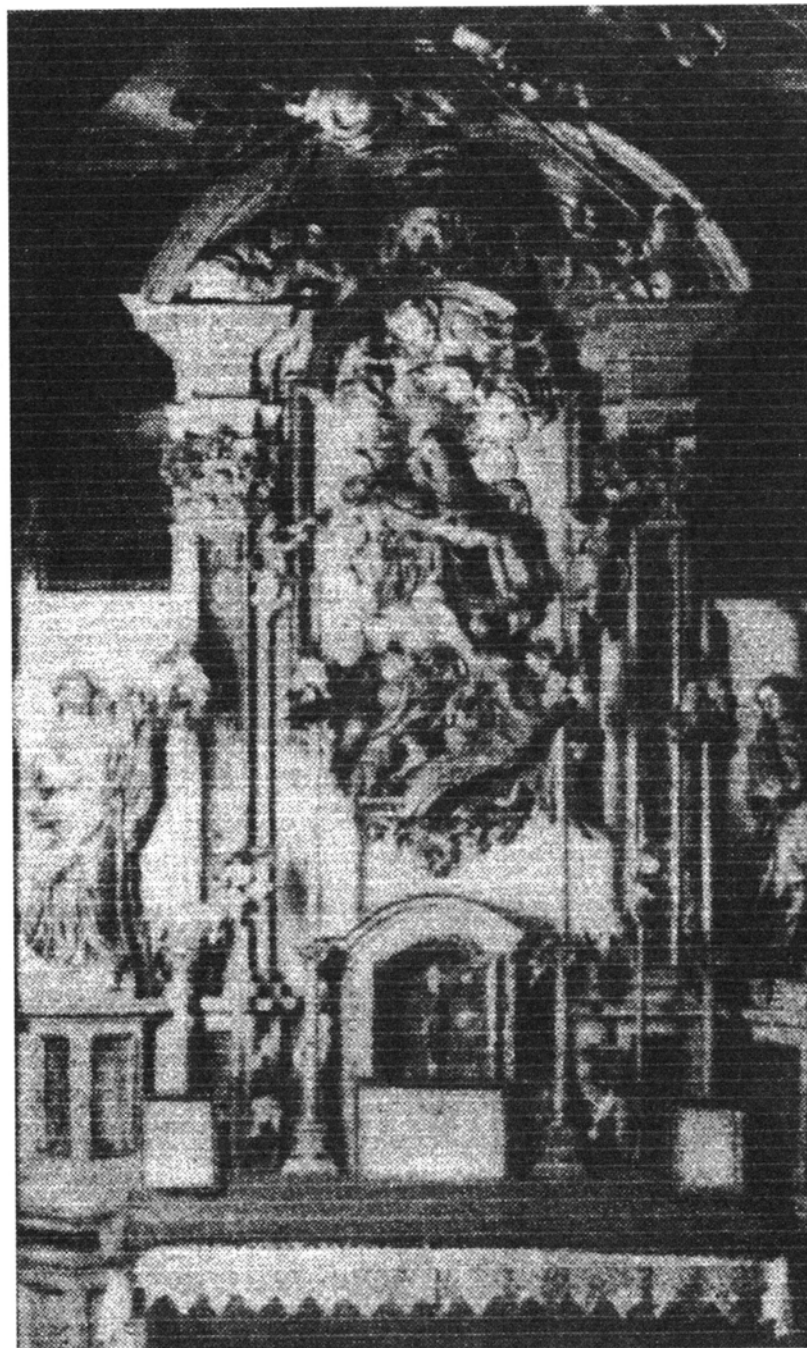
3. J. E. Hoffmann (atryb.). Figura św. Anny, fragment, ok. 1726-1731(7), obecnie w ołtarzu pw. Serca Jezusowego. Kościół pw. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski



4. J. E. i H. Hoffmannowie. Figura kameduły (bl. Rudolf?), fragment, około 1730. Kościół par. w Chrobrzu, pierwotnie w ołtarzu głównym w kościele w eremie kamedułów w Szańcu. Fot. J. Gajewski



5. J. E. Hoffmann. Figura św. Jana Chrzcziciela, fragment, przed 1743(?) lub ok. 1747. Ołtarz główny w kościele par. (popijarskim) w Opolu Lubelskim. Fot. J. Gajewski



6. Ołtarz pw. Matki Boskiej Bolesnej (niezachowany) w kościele pw. św. Barbary w Krakowie; struktura architektoniczna 1683-1694, dekoracja rzeźbiarska J. E. i H. Hoffmannowie, ok. 1726-1731(?). Repr. wg fot. przed 1913 w: Paszenda, *Kościół*, il. 16



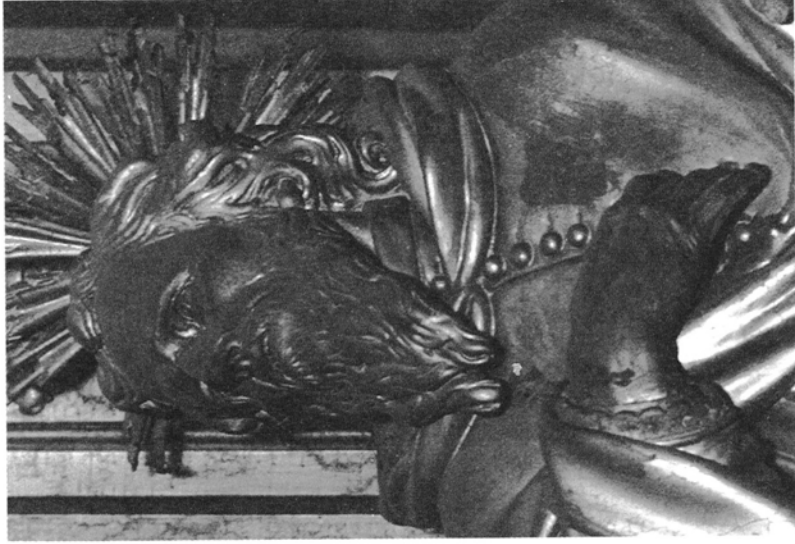
7. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Joachima, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu pw. Matki Boskiej. Kościół pw. św. Barbary w Krakowie.
Fot. J. Gajewski



8. J. E. Hoffmann. Figura niezidentyfikowanego świętego, fragment, przed 1743(?) lub ok. 1747. Ołtarz główny w kościele par. (popijarskim) w Opolu Lubelskim.
Fot. J. Gajewski



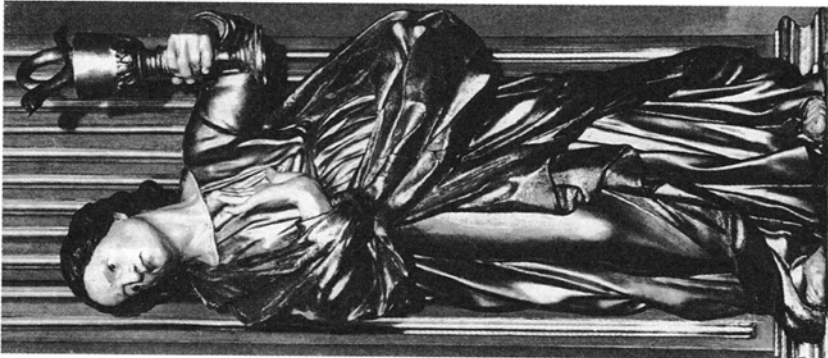
9. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Jana Chrzciciela, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu pw. Serca Jezusowego. Kościół pw. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski



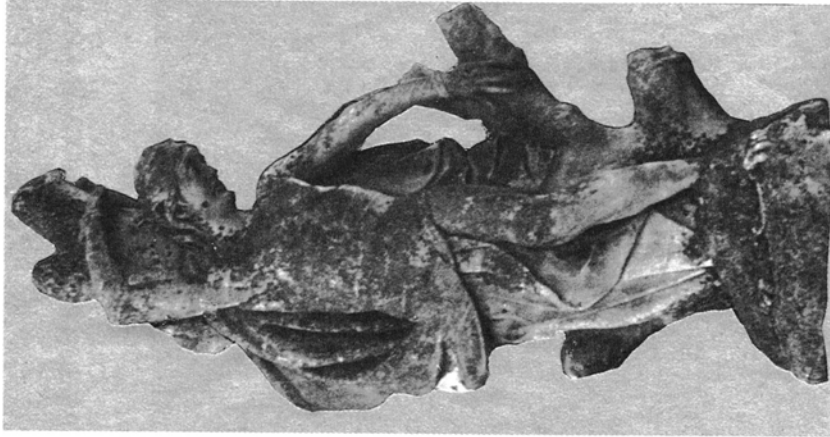
10. J. E. Hoffmann. Figura św. Piotra Damianiego, fragment. Ołtarz pw. św. Romualda, 1731-1732. Kościół w eremie kamedułów na Bielanach pod Krakowem. Fot. J. Gajewski



11. J. E. Hoffmann. Figura Chrystusa Ukrzyżowanego, po 1732. Kościół par. we Frampolu. Fot. M. Kwiezała



12. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.).
Figura św. Jana Ewangelisty, ok.
1726-1731(?), obecnie w ołtarzu pw.
Matki Boskiej, Kościół pw. św. Bar-
bary w Krakowie. Fot. J. Gajewski



13. J. E. i H. Hoffmannowie. Figura św. Se-
bastiana, 1725(?)-przed 1732, Bieszowa.
Fot. J. Gajewski



14. J. E. i H.(?) Hoffmannowie. Figura
św. Pawła, ok. 1740. Kościół kapucy-
nów w Lublinie. Fot. J. Gajewski



15. J. E. i H. Hoffmannowie (atryb.). Figura św. Jana Ewangelisty, fragment, ok. 1726-1731(?), obecnie w ołtarzu pw. Matki Boskiej, Kościół pw. św. Barbary w Krakowie. Fot. J. Gajewski



16. J. E. Hoffmann z warszatem. Popiersie pijara, ok. 1747. Bramka w ogrodzeniu ementarza kościoła par. (popijarskiego) w Opolu Lubelskim. Fot. M. Karpowicz