

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XLVII — TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW
HISTORII I ZABYTEKÓW KRAKOWA
REDAKTOR: KAROL ESTREICHER

OSSOLINEUM — KRAKÓW — MCMLXXVI

ROCZNIK KRAKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XLVII — TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW
HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA
REDAKTOR: KAROL ESTREICHER

OSSOLINEUM — KRAKÓW — MCMLXXVI

REDAKTOR
KAROL ESTREICHER



KOMITET REDAKCYJNY
Józef Lepiarczyk, Wiktor Zin

Wydane z zasiłku Wydziału Kultury i Sztuki Miasta Krakowa

Egz. ob.

86/76/151

Redaktor Wydawnictwa: Elżbieta Karatnicka
Redaktor techniczny: Maria Podlódowska-Reklewska

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław. Oddział w Krakowie 1976.
Nakład 660 egz. Ark. wyd. 24,00; ark. druk. 13,00 + 2 wkl. Pap. ilustr. kl. III, 80 g 61 × 86 cm.
Oddano do składania 15 XI 1975. Podpisano do druku we wrześniu 1976. Druk ukończono
w październiku 1976. Zam. 791/75. P-17. Cena zł 72.—
Drukarnia Narodowa w Krakowie, ul. Manifestu Lipcowego 19

WANDA SEMKOWICZ-ZAREMBINA

TEKSTY „HISTORII“ DŁUGOSZA

Długosz w przedmowie swojej *Historii* powierza ją mężom uczonym, wykształconym, znakomitym pisarzom i swej macierzystej uczelni — Uniwersytetowi Krakowskiemu i prosi, aby dzieło jego poprawiali, wygładzali i ulepszali¹. W zakończeniu, pisany niebawem przed śmiercią w roku 1480, rozszerza poczet uczonych doktorów, magistrów i włącza do ich grona studentów i skrybów. Kończy wezwaniem, aby *Annales* kontynuowano i obrawszy jedną z kolegiat oddano ją „wykształconemu mistrzowi”, który by spisywaniem dziejów z całą gorliwością się zajął i wyłącznie się temu poświęcił².

Nie mamy żadnych wiadomości, czy Uniwersytet wyznaczył upragnioną kolegiatę. Należy raczej mniemać, że gorące pragnienie historyka nie zostało spełnione. Przejęła jednak wolę testamentarną w pewnej mierze Akademia, skoro podjęto tam prace nad przepisywaniem *Historii*. Szparko płynęły powielane sekcsterniony równocześnie przepisywane przez wiele rąk. Być może, że pisarzami byli studenci lub też mieszkańcy burs, do których utrzymania i rozbudowy przyczynił się dziejopis. Z tego pierwszego rzutu przetrwały do dzisiaj dwa rękopisy: kompletny świętokrzyski³, odpis sięgający do roku 1480, spisany w końcu XV stulecia, i jego kopia nazwana „Kodeksem Regius” od późniejszego właściciela, króla Stanisława Augusta. Do dzisiaj zacho-

wał się w jednym tomie sięgającym do roku 1299⁴.

Istnieją ślady, że w ten sam sposób przez powielanie powstawały i inne kopie, jak archetyp, z którego wywodzi się grupa rękopisów nazwana „1406”, na tym bowiem roku kończy się pierwsza część *Historii* i tzw. autografu⁵. Niebawem mimo zamierzonej popularyzacji *Historii* (niewykluczone, że miała służyć do celów uniwersyteckich) ukazały się pierwsze oznaki, które zapowiadały późniejsze ataki przeciwko dziełu Długosza ze strony dworu królewskiego i możnych, niezadowolonych z krytyki i opinii historyka.

Początkowo *Historii* Długosza jak gdyby nie zauważono, a dwór królewski nawet rozpoczął rozglądać się za innym historykiem i w tym celu skierował swoją propozycję do Mikołaja Rozemburskiego. Później *Kronikę Polską* Miechowity, wydaną drukiem w 1519 roku, skonfiskowano za przejątki z Długosza o niesławnej sprawie królowej Sonki, żony Władysława Jagiełły, i narodzinach Kazimierza Jagiellończyka. Prawdopodobnie sam Jan Łaski przeredagował owe niebezpieczne dla opinii dworu ustępy i *Kronika*, już oczyszczona, wyszła ponownie w roku 1521⁶. Jasne więc było, że Długosz naraził się dynastii Jagiellońców.

Wynalazek druku i powstanie oficyn drukarskich w Krakowie pogłębiły dramat *Histo-*

¹ Jana Długosza *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa 1962, ks. 1, 2, s. 77.

² Joannis Długossii... *Historiae Polonicae* Libri XII, Cracoviae 1878, t. V, s. 701.

³ Tom pierwszy w Bibl. Narodowej w Warszawie, sygn. 6906, t. II, III w Bibl. w Kórniku, sygn. 197, 198.

⁴ Rękopis królewski, Bibl. Narodowa w Warszawie, sygn. 3151.

⁵ Rękopis Muzeum Narodowego w Krakowie, Oddział Bibl. Czart., sygn. 306.

⁶ Nowy Korbut: *Piśmiennictwo staropolskie*, t. II, s. 515.

rii Długosza. Nawet rękopisy zaczęto cenzurować, usuwać z nich niedogodne ustępy i wyrywać karty. Dzieła Długosza nie wydrukowano w jego ojczystym Krakowie, a kiedy w roku 1615 w zapadłym miasteczku Dobromilu ukazała się drukiem *Historia Polonica*, pierwszych sześć ksiąg do roku 1240, wydana przez Jana Szczęsnego Herburta, w rok później została skonfiskowana z nakazu Zygmunta III.

Istnieją ślady podejmowania próby dla przygotowania wydania w połowie XVI wieku. Zapewne w Uniwersytecie Jagiellońskim sporządzono nową, poprawną redakcję *Historii*. Liczne odpisy tej drugiej redakcji, z poprawianym tekstem, uporządkowanymi ustępami, opatrzonymi w tytułiki treści, poświadczają, że istniało takie zamierzenie, lecz, niestety, nie zostało zrealizowane.

Podobny los spotkał dzieło Samuela Nakielskiego, autora w swoim czasie sławnej *Miechowii*, który na swoim rękopisie przeprowadzał porównania tekstu z wieloma rękopisami, wpisywał odmiany, wyszukiwał braki i zaopatrywał tekst w streszczenia, lecz dzieło jego nigdy nie wyszło z drukarni.

Pomimo nieudanych prób wydania Długosza *Historia* jego znaną była szerokim kręgom czytelniczym dzięki licznym rękopisom i zyskiwała coraz więcej zwolenników. Dopiero w latach 1711 i 1712, kiedy *Historia* przestała razić czytelników i stała się jedynie obrazem przeszłości, niemiecki wydawca Henryk Huysen w Lipsku wydał całe dzieło naszego historyka. Chociaż niechętnie przyjęta przez opinię społeczeństwa i krytykowana przez historyków, edycja lipska z górą przez półtora wieku służyła polskiej historii.

Niekompletne wydanie warszawskie z lat 1761—1772 Mitzlera de Kolof, jako przedruk edycji lipskiej, nie odegrało nigdy większej roli. Prawdziwym wydarzeniem dla historiografii, godnym wielkiego dziejopisa polskiego, stało się wydanie krakowskie pod patronatem Aleksandra Przezdzieckiego. Podkreślić również trzeba, że Uniwersytet Jagielloński przyszedł wydawcom z pomocą, otworzył szeroko wrota swojej ksiąźnicy i ofiarowywał swoją pomoc materialną. W wielkiej edycji *Opera omnia* 10 tomów poświęcono *Historii*. Prace

przygotowawcze rozpoczęto w roku 1857; w latach 1867—1870 wyszło pięć tomów w przekładzie polskim Karola Mecherzyńskiego. *Historia* w oryginalnej wersji łacińskiej w pięciu tomach ukazała się z tekstem ustalonym przez Ignacego Żegotę Paulego w latach 1873—1878. Odkryciem dużej miary było odnalezienie przez Aleksandra Przezdzieckiego w Paryżu, w zbiorach Czartoryskich, autografu *Annalium* Długosza, sięgającego do roku 1406. Wydaje się jednak, że wydawcy nie wyzyskali i nie ocenili w pełni roli autografu, jaką powinien odegrać przy ustaleniu tekstu. Pojawił się w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, wówczas gdy prace nad kolacjonowaniem edycji lipskiej z wieloma rękopisami już były zaawansowane, stąd też oryginał utonął w przypisach, co do których przydatności można mieć zastrzeżenia. Dalszy tekst powstał na podstawie rękopisów niezbyt fortunnie wybranych, gdyż niektóre z nich pochodzą z tej samej grupy filiacyjnej, np. rękopis zwany Przezdzieckiego (Bibl. Jagiellońska, sygn. 37) jest odpisem z rękopisu świętokrzyskiego, a ten stanowił główną podstawę wydawnictwa.

Z inicjatywą ponownego, lecz pierwszego krytycznego wydania *Annales* Długosza wystąpił prof. Jan Dąbrowski w r. 1954, na zebraniu uczonych krakowskiego środowiska, i tam zapadła decyzja o reedycji *Historii*⁷. Zdaniem prof. Dąbrowskiego, postulaty nowego wydawnictwa powinny być iść w kierunku przyswajania dzieła Długosza przez szersze koła czytelników w nowym wzorowym przekładzie, a tekst łaciński, wypracowany „z edytorską dokładnością”, miał służyć mediewistom i filologom dla przeprowadzania prac badawczych⁸.

Pierwszy tom Jana Długosza *Roczników czyli Kronik Królestwa Polskiego* nakładem Państwowego Wydawnictwa Naukowego ukazał się w przekładzie polskim w r. 1962. W dwa lata później wyszedł tom następny, w oryginalnej wersji łacińskiej: Joannis Dlugossii *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*. Oba tomy redagował prof. Jan Dąbrowski. Po jego śmierci powstał Komitet redakcyjny utworzony spośród badaczy krakowskiego środowiska naukowego⁹, a na zlecenie Komitetu Badań

⁷ Na zebraniu wygłosiła referat na temat „Autograf jako podstawa rękopiśmienna *Annales* Długosza do roku 1406” Wanda Semkowicz-Zarembina.

⁸ Wstęp w: Jana Długosza *Roczniki...*, ks. 1, 2, s. 6.

⁹ W skład Komitetu Redakcyjnego wchodzi obecnie: Zofia Kozłowska-Budkowa, Józef Garbacik, Adam Kamiński, Sylwiusz Mikucki, Józef Mitkowski, Zbigniew Perzanowski, Krystyna Pieradzka, Marian Plezia, Wanda Semkowicz-Zarembina.



1. Jan Długosz. Jedyna autentyczna podobizna z tablicy erekcyjnej Domu Długosza w Krakowie



2. Portret Jana Długosza mal. ok. 1850. Autor nieznany. Muzeum UJ

nad Tysiącleciem Państwa Polskiego; placówką skupiającą dalsze przygotowawcze i wydawnicze prace stała się Katedra Historii Średniowiecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr. Józefa Garbacika¹⁰. Redaktorem poszczególnych tomów jest prof. dr Krystyna Pieradzka. W ten sposób wydawnictwo związało się nierozdzielnie z macierzystym Uniwersytetem Długosza. W dotychczasowych przygotowaniach tekstu do roku 1406 podstawę rękopiśmienną stanowi autograf, którego autentyczność nie budzi zastrzeżenia; jedynie zawiły styl Długosza i brulionowy charakter niewykończonego tekstu wymaga często niezbędnych poprawek, a nawet ustalania właściwych lekcji, które przeprowadzają filolodzy: prof. dr Marian Plezia, a obecnie doc. dr Danuta Turkowska. Brak oryginalnego tekstu od roku 1406, ponieważ dalszy ciąg autografu *Annalium* zaginął, stwarza nowe trudne zadania, które idą przede wszystkim w kierunku dokonania trafnego wyboru rękopisów po prze-

badaniu ich wiarygodności i przydatności do ustalenia tekstu, a nadto zastosowanie specjalnych metod edytorskich, aby dały jak najlepszą gwarancję autentyczności treści i mogły służyć badaczom historii.

Po wieloletnich i bezowocnych poszukiwaniach autografu *Annales* Jana Długosza, obejmującego dzieje lat 1406—1480, nie można i nadal zaniechać starań o odnalezienie śladów tego cennego źródła współczesnego dziejopisowi. Żywimy, co prawda, słabą nadzieję, że szczęśliwy odkrywca będzie mógł kiedyś dzieło Długosza wydać w jego oryginalnej postaci. Powszechnie przyjęta hipoteza, od czasu Aleksandra Przezdzieckiego, o spaleniu autografu z lat 1407—1444 w Abo wraz z tamtejszą biblioteką uniwersytecką ma dość chwiejne podstawy. Znamy szereg rękopisów późniejszych utrzymujących podział dzieła na cztery części, wśród nich „pars tertia” obejmuje okres dziejów od roku 1406—1444, i można również przypuszczać, że to właśnie jeden egzemplarz z tej grupy spłonął w Abo. O losach zaginionej czwartej części autografu lat 1445—1480 mamy jeszcze mniej wiadomości. Poświadczał jej

¹⁰ Komitet Redakcyjny w: *Przedmowa do Jana Długosza: Roczniki czyli Kroniki...*, t. 2, Warszawa 1967.



3. Popiersie Jana Długosza, ok. 1885,
Muzeum UJ

istnienie jedyny odpis z XVII wieku z dawnej Cesarskiej Biblioteki Publicznej, znany Antoniemu Białeckiemu¹¹. Ale i ten, rewindykowany po pokoju ryskim, podzielił los księgozbiorów warszawskich w czasie ostatniej wojny. Brak autografu skłania wydawców do ustalenia podstaw rękopiśmiennych w oparciu o późniejsze odpisy. Inicjator reedycji profesor Jan Dąbrowski wyrażał troskę o trafny wybór rękopisów, które mają służyć za podstawę tekstu od roku 1406. Słusznie przewidywał, że brak autografu wypadnie zastąpić wieloma kopiami, dlatego też przestrzegał przed nadmiarem przypisów przy tak rozszerzonej podstawie¹².

Zasadniczym celem wydawców jest oddanie czytelnikowi tekstu najbardziej zbliżonego do autentycznego i stąd powstaje kwestia takiego doboru rękopisów, aby dawały gwarancję wierności pełnego bez opuszczeń tekstu, czystości,

bez dodatków i uzupełnień, samodzielnych zmian albo i nawet tendencyjnych przeróbek. Wiadomo bowiem, że dawniejsi uczeni, pisarze, kontynuatorzy i emendatorzy, a nawet kopiści podejmowali często próby nie tylko upiększania stylu, wygładzania języka, uporządkowania tekstu, lecz także przy tych czynnościach zmieniali jego treść. Stratę niepowetowaną dla odtwarzania tekstu stanowi zaginięcie autografu nie tylko jako bezpośredniego przekazu, ale także dlatego, że dzięki swej strukturze dawałby możliwość przenikania w głąb warsztatu dziejopisarskiego autora.

Wydawca i historyk nie może przejść obojętnie wobec zabiegów licznych przerabiaczy i przemian w tekście, które dokonywały się w ciągu stuleci według gustów odbiorców w określonych środowiskach i różnych epokach. Swoje głosy krytyczne wyrażali czytelnicy lapidarnie na gęsto zapisywanych marginesach, ze szkodą dla wyglądu estetycznego, ale z pożytkiem dla wiedzy potomnych. Stąd wypływają nowe obowiązki dla wydawców: informowanie o dokonywanych zmianach zachodzących w tekście i rejestrowanie opinii dawnych odbiorców.

Czynniki hamujące druk *Annales* Długosza utorowały drogę licznym odpisom. Od końca XV wieku przez dwa stulecia z górą mnożą się nieustannie rękopisy osiągając największą liczbę w ostatnich trzech dziesiątkach XVI wieku, i to wówczas, gdy dzieło Marcina Kromera znajdowało się u szczytu powodzenia i rozchodziło w druku w kolejnych wydaniach. Dzieło naszego historyka budziło szerokie zainteresowanie kronikarzy, historyków, uczonych Akademii Krakowskiej, kół możnych dostojników świeckich i duchownych. Odpisy *Annales* docierały do kolonii akademickich, trafiały do dworów szlacheckich, a z czasem losy rzucały je do właścicieli w ostatnich miasteczkach, czy też do odległych klasztorów. Rękopisy często zmieniały swoich posiadaczy. Jako cenne dary otrzymywali *Annales* cudzoziemcy, kiedy indziej stawały się ich łupem wojennym, a w obu przypadkach zasilały obce księgozbiory. Przekazywane przez mariaże i testamenty, jako też na skutek powszechnych kradzieży, krążyły wśród nowych nabywców i pomnażały czytelników. Pierwsi dawali znać o sobie wyskrobując ekslibrisy swoich poprzed-

¹¹ A. Białeckie, *Rękopisma Długosza w petersburskich bibliotekach*, Petersburg 1860, s. 82 (rękopis oznaczony sygn. 15a).

¹² List Jana Dąbrowskiego do W. Zarembiny z daty 16 VII 1954 r.

¹³ A. Batowski, *Niektóre rękopisma księgo-*

Puteolanus

domini Johannis senioris dlugosza Canonici
gatus testamentaliter pro collegio et domo arstifi
aris cracouensis decima die mensis Augusti
millesimoquadringentesimo septuagesimo secundo



I. Iluminowany miniaturami z Księg stworzenia świata Puteolana
kodeks z XV w., który należał do Długosza. Bibl. Jag.

ników, drudzy gęsto dopiskami przystrajali marginesy.

Wielu uczonych historyków, bibliografów i wydawców, bibliotekarzy i bibliofilów interesowało się rękopisami Długosza. Wśród nich warto wymienić pierwszego wydawcę — Herberta z Dobromila, a następnie: S. Nakielskiego, B. Krauzego, J. A. Załuskiego i jego bibliotekarza J. D. Janockiego, T. Czackiego, J. S. Bandtkiego, J. Sołtykowicza, Ł. Gołębiowskiego, M. Wiszniewskiego, A. Batowskiego, J. Muczkowskiego, A. Bielowskiego, A. Białeckiego, H. Zeissberga, oczywiście także wydawców krakowskich z Al. Przeddzieckim, J. Ż. Paulim i J. Polkowskim na czele. Z współczesnych cenne informacje i studia zawdzięczamy W. Budce, E. Majkowskiemu, H. Baryczowi, M. Brożkowi oraz wydawcom nowoczesnych katalogów rękopisów.

Wiele odpisów *Annales* Długosza przeglądał u Załuskiego Jan Daniel Janocki i pierwszy dokonał pewnej selekcji, a w swoich opisach katalogowych zaliczył jedno do szacownych i starych, inne do świeższych i mniej cennych.

W ślad za nim A. Batowski wyliczył 21 znanych mu rękopisów *Annales* i sygnalizował o innych piętnastu notowanych w literaturze. Opisał dosyć szczegółowo dwa rękopisy Biblioteki im. Ossolińskich i przytoczył fragmenty, które mogłyby prowadzić do wykrycia pokrewieństwa z zaginionym autografem¹³.

Na czoło literatury o rękopisach Długosza wysuwa się rozprawa Józefa Muczkowskiego, bibliotekarza, dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej i profesora bibliografii i dyplomatyki¹⁴. Muczkowski wszedł jednak na błędną drogę, jeśli chodzi o wyobrażenie o wyglądzie autografu; wyrażał przekonanie o większej doskonałości okazałych rękopisów z ustępami zaopatrzonymi tytułami i z pewnym lekceważeniem odnosił się do skromnych, mniej dbałych, lecz wierniejszych. Istotną jego zasługą jest zebranie i segregacja rękopisów *Annales* według podziału ilości ksiąg w nim zawartych. Podział ten stał się podstawą do dalszej rozbudowy opisów u Białeckiego, Przeddzieckiego i Zeissberga.

Idąc w ślady swego profesora Antoni Białecki opisał rękopisy Długosza bibliotek peters-

burskich. Obfity plon zebrał w Cesarskiej Bibliotece Publicznej, gdzie natrafił na zbiory Biblioteki Załuskich. Trud jego oddaje do dzisiaj niezastąpione usługi wobec zniszczenia w Warszawie rewindykowanych zbiorów petersburskich. Z siedemnastu tomów *Annales* i pięciu sumariuszy opisanych przez Białeckiego uratował się rękopis królewski, Daniłowicza i fragment miechowski z notami Nakielskiego.

Podział rękopisów według ilości ksiąg za Muczkowskim zastosował Henryk Zeissberg, zasłużony badacz dziejopisarstwa polskiego¹⁵. W przypisach do dziejopisarskiej działalności Długosza wyliczył ponad setkę odpisów.

Współczesny mu Aleksander Przeddziecki poprzedził wydanie *Historii* rejestrem rękopisów. (*Elenchus codicum Annalium Joannis Długosii (Longini) qui adhuc innotuerunt*), toż samo opublikował w języku francuskim i niemieckim. Doliczył się 82 egzemplarzy, łącznie z sześciu fragmentami, dwunastu kompendiami. Po wydaniu pięciu tomów *Historii* w przedmowie w pierwszym tomie *Opera omnia*, ogłoszonym w 1889 r., Ignacy Polkowski i Żegota Pauli podali krótkie opisy tych rękopisów, które służyły za podstawę tekstu. Spośród licznych rękopisów zagranicznych i krajowych, stanowiących podstawę do opublikowania tekstów, wyodrębnili dwie grupy redakcyjne.

Do przeprowadzenia klasyfikacji dopomógł odnaleziony w Paryżu w latach sześćdziesiątych XIX wieku autograf *Annales* do r. 1406. Wówczas stało się sprawą jasną, że wszelkie odpisy pozornie gorsze, o mało przejrzystym układzie, bez tytułów poszczególnych ustępów, pełne luk, błędnych zamieszczeń, bliższe są i wierniejsze w stosunku do autografu i od-tąd stanowić będą w klasyfikacji jednolitą grupę. Do drugiej należą kopie, których układ uległ przerobieniu, ustępy otrzymały tytuły w formie streszczeń, uporządkowano chronologię, tekst wygładzono stylistycznie, poprawiono brzmienie imion własnych, a nawet wielki format, oprawa, staranne pismo i miniowane nadpisy dodawały im szczególnego blasku. Pauli i Polkowski w *Praefatio* przypisywali ponowną redakcję dzieła Długosza anonimowemu autorowi piszącemu na początku XVI wie-

zbioru Zakładu Naukowego im. Ossolińskich, Lwów 1844, s. 77—80 i 82—107.

¹⁴ J. Muczkowski, *Wiadomość o rękopismach „Historii” Długosza i jego „Banderia Pruthenorum”*

tudzież „*Insignia seu Clenodia Regni Poloniae*”, Kraków 1851.

¹⁵ H. Zeissberg, *Die polnische Geschichtsschreibung des Mittelalters*, Leipzig 1873, s. 335—345.

ku. Za zasługę poczytywano mu oddanie po-prawnego brzmienia imion własnych, przyzna-wano dobrą znajomość łaciny średniowiecznej i klasycznej, umiejętne wygładzanie stylu i zniekształconych przez nieudolnych przepisy-waczy form języka.

W nowszych czasach Włodzimierz Budka wyłuszczył z aktów kapituły krakowskiej ma-teriały dotyczące dziejów zaginionego rękopisu, wielokrotnie wypożyczanego i przepisywanego w XVI wieku. W ciekawej rozprawce autor dał próbkę wyprowadzenia historycznego rodowo-du dla grupy rękopisów z kapitulnym na czele ¹⁶.

Henryk Barycz w swojej rozprawie o dwóch syntezach dziejów Długosza i Kromera omawia stanowisko Długosza i określa żywotność jego dzieła na przestrzeni późnego średniowiecza, renesansu i wczesnego baroku. Według autora o popularności *Historii* Długosza dają świadectwo liczne osobistości ubiegające się o jej odpisy bądź w kapitule, bądź w Akademii Kra-kowskiej, właściciele rękopisów, których eksli-brisy lub podpisy pozostawiły nieomyślne śla-dy ich proveniencji aż do dzisiaj. Na tych przesłankach oparł autor dalsze ciekawe wnios-ki, określał środowisko czytelnika i jego przy-należność do grupy społecznej ¹⁷. Rozprawa nasuwa pewne refleksje. Ciekawa jest przede wszystkim ocena stanowiska i popularności naszego historyka w opinii społecznej, ale określanie grup społecznych według właścicieli rękopisów wychodzi niejednokrotnie poza ra-my rzeczywistości. Losy ksiąg są nader zawi-łe, często do rąk skromnego posiadacza prze-chodziły rękopisy będące własnością dostojnej osoby. Niechaj posłuży za przykład rękopis ks. Brudzińskiego, którego poprzednim właścicielem był Władysław IV. W innych wypad-kach rękopisom nadawano nazwy nie tylko od właścicieli, lecz również od profesjonalnych przepisywaczy, a ci byli jedynie biernymi od-biorcami kopiującymi tekst.

Sprawę filiacji rękopisów *Annales* Długosza posunął znacznie Mieczysław Brożek ¹⁸, który z okazji wydania anonimowego *Żywotu* Długo-sza zajął się jego tradycjami rękopiśmiennymi. Na podstawie zestawienia, porównania i ana-

lizy wszystkich znanych mu odpisów *Żywotu* nie tylko ustalił tekst wydania, lecz odtworzył związki filiacyjne rękopisów *Żywotu* nieroz-łącznie związane z kodeksami zawierającymi *Annales* Długosza.

Vita Długosza nierozłącznie związane są z dwoma grupami rękopisów *Annales*, tj. z gru-pą nazwaną przeze mnie 1406, pochodzącą z bezpośredniego odpisu z autografu, i z dru-gą, wtórnej humanistycznej redakcji. Autor stwierdza, że oryginał *Żywotu* zaginął, jak również jego pierwszy odpis, którego tekst odtwarza na podstawie szeregu późniejszych kopii. Nie wszystkie do dzisiaj zachowane od-pisy *Żywotu* są autorowi znane, niemniej jed-nak schemat filiacji przez niego utworzony jest stały z pewnymi zastrzeżeniami, gdy chodzi o genetyczne powiązania pierwszych odpisów, co występuje przy ustalaniu filiacji tekstów samych *Annales*.

Brożek grupuje rękopisy w dwóch schema-tach — *Vita* 1 („V₁”) i *Vita* 2 („V₂”), pochodzą-cych z autografu *Żywotu* i jego bezpośrednie-go odpisu z połowy XVI wieku, i przypuszcza, że mogły istnieć i dalsze nieznane („V_x”). Do potomków grupy „V₁” zaliczył rękopis Zdieski (Biblioteka im. E. Raczyńskiego, Poznań, sygn. 206), Łukasza z Przemyśla (Bibl. Jag., sygn. 34), Scipiona, inaczej zwany Stanisława Kostki (Biblioteka Czart. w Krakowie, sygn. 1299). Wszystkie te trzy odpisy — pomijam tu spra-wę szczegółowego rodowodu — zaliczam do grupy 1406, której archetyp wywodzi się z autografu *Annales* Długosza.

Do drugiej grupy wywodzącej się z „V₂” wprowadza Brożek rękopisy: Słucki (Bibliote-ka Akad. Nauk ZSRR w Leningradzie, nr inw. 140) i odpis Michałowskiego (Sächsische Lan-desbibliothek w Dreźnie, sygn. 49, 50 i 51). Trzecim odpisem z „V₂” był zaginiony egzem-plarz nazwany „Si”; był on ojcem licznej grupy odpisów ułożonej w schemacie filiacyjnym i uzupełnionej przez inne zaginione ogniwa.

Zdaniem autora, pisarz zaginionego ręko-pisu „Si” nie tylko poprawiał tekst, lecz rów-nież wygładził go stylistycznie i dzięki temu w epoce odrodzenia jego kopia znalazła uzna-nie wśród licznych czytelników i z niej po-

¹⁶ W. Budka, *Zaginiony rękopis historii Długosza*, Kraków 1925.

¹⁷ H. Barycz, *Dwie syntezy dziejów narodo-wych przed sądem potomności. Losy „Historii” Długosza i Kromera w XVI w. i w połowie XVII w.*, Pa-miętnik Literacki 1952, z. 1—2.

¹⁸ M. Brożek, *Tradycja rękopiśmienna Żywotu J. Długosza*, Sprawozdania z prac naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN, Warszawa 1961, z. 2, s. 22—36, i *Vita Ioannis Długosch senioris canonici Cracoviensis*, ed. M. Brożek, Varsoviae 1961, s. 11—22.



4. Jan Długosz, kopia Leona Dembowskiego, 1850. Bibl. Jag.

wstały z kolei odpisy: Łukasza Sierakowskiego z r. 1588 (Państwowe Archiwum w Sztokholmie, sygn. Skokloster I, fol. 73) i drugi rękopis Andrzeja Lisieckiego (Biblioteka kapitulna w Gnieźnie, sygn. 204). Autor zwraca uwagę na odkrycie wydawców krakowskich, którzy prostują datę powstania ostatniego rękopisu. Data 1624 odnosi się do oprawy, sam blok musiał powstać znacznie wcześniej, już przed rokiem 1573, tj. przed powstaniem rękopisu Krzysztoporskiego (Bibl. Czart., sygn. 1576). Ze swej strony pragnę dodać, że istnieją ślady poprzedniej oprawy w pierwszym tomie, zachowane w postaci powtarzanej farby na brzegach kart,

i nic nie stoi na przeszkodzie, aby ten kodeks uważać za wcześniejszy. Może był on własnością arcybiskupa Karnkowskiego, który ofiarował go niegdyś kolegium jezuickiemu w Kaliszu? Rękopis nabył później Lisiecki, oprawił i herbami swoimi przyozdobił.

Z rękopisu Krzysztoporskiego wywodzi Brożek dwa rękopisy: Ossolińskich (Zakład Narod. im. Ossolińskich, Biblioteka PAN we Wrocławiu, sygn. 4510/III) i Hieronima Rozrażewskiego (Bibl. Jag. w Krakowie, sygn. 33). Z tego ostatniego przepisano, być może, kodeks z Tidö, obecnie w Sztokholmie (Kungl. Biblioteket, Stockholm 5, Sweden). Do rodziny ręko-

pisu Krzysztoporskiego należą kodeksy: Malaspiny (Bibliotheca S. Mariae in Vallicella, w Rzymie), Sieniawski (Bibl. Czart. w Krakowie, sygn. 1296), późny rękopis osiemnastowieczny oraz drugi z tego samego stulecia w Upsali (Universitetsbiblioteket, Uppsala Sweden, sygn. H. 173) z załączonym na końcu *Żywotem Długosza*.

Dokładny rozbiór przeprowadzony przez Brożka metodą analizy filologicznej stał się podstawą do wytyczenia rodowodów filiacyjnych redakcji, co uzasadniał aparat przypisów do tekstu opublikowanego *Żywotu*. W wyniku badań nad rękopisami *Annales* schematy mogą ulec pewnemu rozluźnieniu. Autor dopuszczał możliwość dokonywania zmian w układach rękopisów *Dziejów Długosza*, tłumaczył to samodzielnością odpisów *Vita* w stosunku do dzieła historyka, mając bowiem odrębną paginację, mogły być przełączane z innych kodeksów. Jako przykład podawał, jakoby w jednym z rękopisów kapituły krakowskiej numeracja dziejów zaczynała się od 25 karty, i wyciągał stąd wniosek, że czyste karty 1—25 zarezerwowano dla wpisania *Żywotu* i listu dedykacyjnego do Zbigniewa Oleśnickiego. Dowód nie jest jednak przekonujący, ponieważ tenże odpis jest fragmentaryczny i sporo części w nim brakuje; końca IX, całej X, XI księgi i wielu tu kart nie przepisano, tworząc poważne luki w tekście. Nadto stwierdzić trzeba, że jest to odpis z kodeksu Lisieckiego, a ten *Żywot Długosza* posiada.

Natomiast można wyprowadzić inną koncepcję polegającą na tym, że wszystkie rękopisy z *Żywotem* są związane z dwoma grupami filiacyjnymi: pierwszą wywodzącą się z bezpośredniego odpisu z autografu *Annales*, który nazywam apografem grupy 1406, i inną, z rękopisów drugiej redakcji. Apograf pozostawił liczne potomstwo, lecz do naszych czasów dochowały się pojedyncze tomy oznaczone mianem „partes”. Z *Żywotem Długosza* znamy trzy odpisy już wyżej wspomniane: Zdieski, Łukasza z Przemyśla i Scipiona, co do których przynależności do grupy 1406 nie mamy żadnych wątpliwości. (Pokrewieństwo rodzinne ustalił Brożek, por. *Vita*, s. 21). Apograf został przepisany z autografu jeszcze z końcem wieku XV, ponieważ wyprzedza rękopis świętokrzyski, datowany na koniec XV lub początek XVI stulecia. (Tom I w Bibl. Nar. w Warszawie, sygn. 6906, tom II i III w Bibl. Kórnickiej, sygn. 197 i 198). W czasie między

jednym a drugim przepisywaniem zaginął odcinek, a może cała karta, której obecność w autografie poświadcza załącznik. Na odcinku była wpisana treść z końca ustępu z r. 1044 i początek z r. 1045. Tekst w całości ocalał i przeszedł do rękopisów grupy 1406. Mógłby ktoś sądzić, że kopista rękopisu świętokrzyskiego przeoczył wstawkę, ale inny bezpośredni odpis z XVI w. z autografu, tzw. rękopis kanonika Brudzyńskiego (Kap. Krak., sygn. 190), poświadcza tę samą lukę.

Do grupy 1406 jestem skłonna zaliczyć jeszcze dwa rękopisy, tj. Słucki i Michałowski, w przeciwieństwie do zdania Brożka, który je zalicza do potomków „V₂”, a więc bliskich krewnych drugiej redakcji.

Rękopis Słucki kończy tekst na roku 1305, więc trudno byłoby bez zastrzeżeń zaliczyć go do grupy 1406. Niestety, nie znam tego rękopisu, lecz z opisu Białeckiego¹⁹ można wnosić, że przynależy do pierwszej redakcji. Nadto na podstawie charakterystyki pisma, noszącego cechy gotyckiego zaostżenia liter, należałoby datować go na początek XVI wieku. Doszłam również do wniosku, w jaki sposób był sporządzony. Kilku pisarzy równocześnie przepisywało tekst z luźnych składek, a tego rodzaju odpisy *Annales*, jako pierwsze i bardzo wczesne, powstawały w skryptorium bodajże Akademii Krakowskiej. W każdym wypadku utwierdzam się w przekonaniu, że egzemplarz, z którego Słucki się wywodzi, nie był jeszcze w tym czasie oprawiony w odrębny wolumin, gdyż data 1305 nie kończy ani żadnej części czy tomu, ani też księgi. Nie budzi to zresztą zdziwienia, bo podział *Annales* na tomy w tym okresie był dziełem samorządnym bądź samych kopistów, bądź introligatorów. Byłby to jeden z najwcześniejszych rękopisów posiadających *Vita* i znacznie wyprzedzający drugą redakcję z połowy XVI wieku.

Obok Słuckiego rękopis Michałowski, również zaliczony do potomków „V₂”, wymaga osobnego omówienia. W podziale na tomy pierwszy obejmuje, zgodnie z grupą 1406, sześć ksiąg, lecz drugi zakończono księgą dziesiątą, to jest z rokiem 1409. Dodanie trzech lat do końca tomu nie dyskwalifikuje przynależności rękopisu do grupy 1406. W wieku XVII, z którego pochodzi rękopis Michałowski, podział na księgi już był ustalony. Ważnym natomiast argumentem jest zachowanie typowej dla gru-

¹⁹ A. Białeckie, *Rękopisma...*, s. 123.

py 1406 nomenklatury „partes” na oznaczenie tomów i utrzymanie daty końcowej trzeciej części, tj. roku 1444, który zamyka wszystkie dotychczas znane nam rękopisy tej grupy. Odmienne wersje tekstu tego drezdeńskiego rękopisu, jak mogłam naocznie stwierdzić, zgodne są z wytycznymi dla oznaczenia filiacji grupy 1406.

Zasadniczy problem, jak pogodzić zaliczenie tych dwóch rękopisów — Słuckiego i Michałowskiego — do grupy 1406 z rodowodem *Żywotu* wyprowadzonym przez Brożka z „V₂” na podstawie dokładnie ustalonego pokrewieństwa tekstu, stwarza tylko pozorne trudności. Wydawca *Żywotu* starał się udowodnić, jak już wspomniałam, przenoszeniem *Vita* z różnych innych kodeksów *Annales*, a potwierdzenia szukał w odrębnej paginacji *Żywotów*. Proponuję inne rozwiązanie. Na podstawie analizy drugiej redakcji *Annales*, którą wyróżnili wydawcy krakowscy ze względu na walory natury formalnej, jak również i wewnętrzne jego wartości, doszłam do wniosku, że tekst tej wtórnej redakcji został nie tylko poprawiony i zmodernizowany na modłę XVI stulecia, lecz także częściowo kompilowany. Ów anonim wykryty przez wydawców krakowskich, z połowy XVI wieku, mylnie przez nich przesunięty na początek tegoż stulecia, na kanwie tekstu rękopisu grupy 1406 dokonał kompilacji przydając szereg wariantów także z innych odpisów, np. z kodeksu królewskiego. Nic nie stoi na przeszkodzie, aby do drugiej redakcji *Vita* zaproponować wprowadzenie wariantów jednego lub więcej spośród licznych tekstów nie na drodze wyprowadzenia rodowodu familijnego, lecz przez adaptację.

Na umocnienie węzłów łączących poszczególne redakcje należałoby podkreślić znaczenie tytułów *Vita*. Zgodnie z orzeczeniem autora *Tradycji rękopiśmiennej*²⁰ odpisy *Vita*: Łukasza z Przemyśla, Zdieski, Scipiona, a także Słucki i Michałowski, posiadały tytuł: „*Vita Joannis Długosch Senioris Canonici Cracoviensis*”. Jest to zatem jeden z czynników zespalaających tę grupę, której nadają miano 1406. Wszystkie inne rękopisy redakcji ulepszonej, zwanej drugą, zmieniły brzmienie i podniosły stanowisko autora *Annales* „*Joannis Długosch Canonici Cracoviensis et Rerum Poloniae Historiographi Vita*”.

Podstawy rękopiśmienne tekstu dwóch

pierwszych wydań, dobromilskiego i lipskiego, opierały się raczej na przypadkowym doborze. Herburt z Dobromila miał pod ręką rękopis ojca swego Jana, kasztelana sanockiego, który posłużył mu za podstawę wydania sześciu pierwszych ksiąg i zabiegał o wypożyczenie z Akademii Krakowskiej jakiegoś rękopisu na kilka dni, zapewne do powierzchownego sprawdzenia tekstu. Wydawcy lipscy wykorzystali rękopis Alberta Dembińskiego, a do księgi dwunastej postarano się o rękopis z Akademii, być może Hieronima Rozrażewskiego.

Dopiero edytorzy krakowscy, przede wszystkim Ignacy Żegota Pauli, ustalając tekst *Dziejów* osiągnął głębszą znajomość rękopisów. Wraz z Ignacym Polkowskim dokonali podziału klasyfikacyjnego odpisów, dzieląc je na dwie grupy. Pierwszą z nich stanowiły bezpośrednio z autografu lub pośrednio przez apografy wywodzące się odpisy bez tytułów i streszczeń nad ustępami, zaś drugą rękopisy wyprowadzone z przerobionego, wygładzonego, unowocześnionego na modłę szesnastowieczną tekstu, nazwane dzisiaj drugą redakcją. Wydawcy przyjęli jako główną podstawę publikacji bezpośredni odpis z autografu *Annalium*, rękopis w trzech tomach *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae* — znany jako Świętokrzyski (Calvimontanus), nazywany też Stanisława Sierakowskiego, który ofiarował go dla biblioteki na Świętym Krzyżu. Rękopis obejmuje całość dzieła Długoszowego do r. 1480. Nadto tekst skolacjonowano z innymi rękopisami i z obu poprzednimi edycjami — dobromilską i lipską, wkładając do rękopisów liczne odsyłacze sygnalizujące odmianki tekstowe. Jako pomocniczy przyjęto do lat 1404—1444 rękopis Stanisława Kostki z XVI/XVII w. (Biblioteka Czar-toryskich, sygn. 1301), również zwany Scipionem (Cod. Scipionis), od późniejszego właściciela pierwszego tomu (Bibl. Czart., sygn. 1299). Do księgi XII (1435—1480) użyto Przeddzieckiego z XVII w. (Cod. Przeddziecki, Biblioteka Jagiellońska, sygn. 37). Dwa te rękopisy przynależą do pierwszej redakcji. Ponadto posłużono się dwoma rękopisami drugiej redakcji: Rozrażewskim z XVI w. (Biblioteka Jagiellońska, sygn. 33) do roku 1434 i Lisieckiego (Bibl. Kap. w Gnieźnie, sygn. 204), obejmującym całość — do końca dzieł do r. 1480. Oba te ostatnie rękopisy nie tylko że należą do drugiej redakcji, lecz nawet do tej samej grupy filiacyjnej. Warto jeszcze dodać, że obydwie wydawnictwa — lipskie i krakowskie, opierały

²⁰ M. Brożek, *Tradycja...*, s. 32.

Hanc et Operabilem domi fantomae non prestantissim Nocte preputa venit huc Nuncius
 domi Johannis Olshof et attulit nobis hanc per ipm scriptam. Cuius quia aliquis
 singularis novitates continet. Copiam illud curavimus vris caritatibus mittere priusquam induz
 in finem ut vnde caritate vobis. Omnis domi nre legio et vnde populo tanto saluberrima pnt
 Etenim vagantur vras caritates. Velitis dare sedinem et ceteris de hoc loco in quo iam
 Sed stamus. Eodemadmodum possimus egredi. Antequam maiora galia nos pveniant et iterum
 impediant quoniam nri Nuncius domorum. Tunc nri id nos hodie remissam iam quodam
 pueri navigia dispoite in quibus feria. Adde mune ex hoc loco recedere dispoite
 Datum in Maximiburg Sabbato p. Sancti Lucae tmdyde. Anno dni millesimo id hngito
 Jacobus de Aquade. Secretarius doctor et
 Johannes Dlugosch Canonici Cracoviensis

5. List Długosza do Gdańszczan. Arch. Państwowe w Gdańsku

się w dużej mierze na drugiej redakcji, i to uwidoczniło się w tekście Długosza, w którym niekiedy przeziiera styl wieku XVI.

Przystępując do ustalania podstaw rękopiśmiennych reedycji, trzeba mieć na uwadze trafny, oparty na naukowych podstawach wybór rękopisów. Sama nazwa reedycji zobowiązuje do podniesienia poziomu wydania dla uniknięcia omyłek i błędów poprzedników.

Rozpoczynając prace nad przygotowaniem tekstu lat 1406–1480, gdy skończył się tzw. autograf Długosza, doprowadzony do r. 1406, wydawcy reedycji powzięli decyzję wyboru rękopisów dla ustalenia podstawy wydawanego tekstu. Postanowiono oprzeć tekst na rękopisie świętokrzyskim jako głównej podstawie rękopiśmiennej. Dla uzupełnienia i kontroli wybrano rękopis Ossolińskich dla lat 1406–1444 oraz rękopis stradomski, własność misjonarzy na Stradomiu w Krakowie (sygn. 1566). Nadto rękopis Rozrażewskiego do r. 1434 z Biblioteki Jagiellońskiej i dla końca księgi XII do roku 1480 odnaleziony trzeci tom rękopisu Rozrażewskiego z Biblioteki Czartoryskich (M. N. sygn. 193).

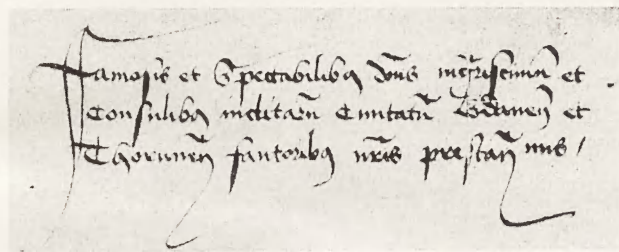
Rękopis świętokrzyski miał ongiś, przed odnalezieniem autografu, stanowić podstawę wydania całości *Dziejów*, później — odstąpiwszy pierwszeństwa autografowi, utrzymał się na tym stanowisku w części dzieła z lat 1406–1480. Jako podstawa wydania tej części dzieł powinien zająć pierwsze miejsce i w reedycji.

Pierwszy tom rękopisu świętokrzyskiego obejmuje: list dedykacyjny Długosza do Zbigniewa Oleśnickiego, tzw. *Praefatio*, chorografię i siedem ksiąg do roku 1294. Na antefolium widnieje ozdobny napis: „Annales seu cronicae incliti Regni Poloniae opera venerabilis domini Joannis Dlugossii Canonici Cracoviensis antiquitatum gentis suae observantissimi summa cum diligentia collectae recto veritatis tramite fideliter custodito”. Rękopis przez długie lata był własnością rodziny Sierakowskich. Nabywcą był Jan Sierakowski z Bogusławic w województwie łęczyckim (ur. 1498, zm. 1589), referendarz koronny, kasztelan kaliski, następnie wojewoda łęczycki. W spuściźnie pisarskiej pozostawił listy, diariusze i akta z lat 1576–1586²¹. Wojewoda łęczycki kazał ozdobnie oprawić wolumina, oprawa też przetrwała do dzisiaj na dalszych dwóch tomach.

Tom I, dzisiaj zwany wilanowskim, po raz wtóry oprawny był w XVIII w. Na pierwszych kartach należących do oprawy ma znak wodny, który przedstawia Pogoń z literami (XCWZR) księcia Augusta Czartoryskiego, wojewody ziem ruskich (ur. 1697, zm. 1782). Tom ten później przeszedł do rodziny Potockich w Wilanowie, a po ostatniej wojnie, wraz z tamtejszymi zbiorami, do Biblioteki Narodowej w Warszawie.

²¹ Nowy Korbut, t. III, *Piśmiennictwo staropolskie*, 1965, s. 234.

Dwa dalsze tomy zachowały do niedawna renesansową oprawę²², na brunatnej skórze radłem wyciśnięto popiersia czterech ewangelistów, a na zwierciadle dwa orły i postacie Zygmuntów, Starego i Augusta, oraz tytuły II (III) „Pars Cronice Longini”, a poniżej „Joan Syrakowski”. Spadkobiercą Jana był Samuel Sierakowski, proboszcz w Strzelnie i komisarz generalny zakonu Św. Norberta; jego herb Ogończyk znajduje się wraz z nazwiskiem na wyklejce wewnętrznej oprawy w tomie II. Po nim rękopis otrzymał jego brat stryjeczny, Stanisław Sierakowski, opat klasztoru Benedyktynów na Św. Krzyżu. On podarował rękopis klasztorowi, a śladem jego darowizny jest napis we wszystkich trzech tomach: „Pro bibliotheca Monasterii S. Crucis Calvo Monte donatus a Perillustri et Reverendissimo domino



6. Adres listu Długosza. Arch. Państwowe w Gdańsku

Stanislao a Boguslavice Sierakowski abbat euisdem monasterii 1636”. W czasie pobytu w bibliotece klasztornej Długosz był wielokrotnie czytany, być może przepisywany, wiele not marginesowych pochodzi z tego okresu. Wśród licznych rąk rozpoznałam rękę Samuela Nakielskiego, który z własnym rękopisem go porównywał. Na marginesie tomu II pisze on: „Multa hic desiderantur, que in meo exemplari habentur”. Częste uwagi Nakielskiego o brakach rękopisu znajdowały potwierdzenie w jego własnym odpisie, obecnie zaginionym w Warszawie, w czasie ostatniej wojny. Widniały tam noty „collucinatium” lub „confrontatum cum exemplari mscr. Calvi Montis”. Przedmiotem zainteresowania Nakielskiego był okres dziejów ostatnich sześciu ksiąg nie wydanych przez Herburta. Jeszcze Janocki wspomina²³ o istnieniu woluminów sierakowskich w Bi-

bliotece na Św. Krzyżu. Bliżej nie znane są drogi ich dalszej wędrówki do Biblioteki w Kórniku (sygn. 197 i 198).

Wszystkie trzy tomy spisano na papierze z tymi samymi znakami wodnymi, z małymi odmianami co do wielkości i stylizacji. Przedstawiają one głowę wołu z krzyżem na wzniesionym pręcie między rogami i węzem owiniętym wokół niego; niekiedy górną część krzyża zastępuje siedmiolistna rozeta. Są to znaki obcych, a może śląskich papierni²⁴. Podobne znaki wodne oznaczył F. Piekosiński na koniec wieku XV²⁵.

Budowa rękopisu rzuca światło na jego powstanie i ukazuje również system sporządzania pierwszych odpisów *Annales*. Całość trzech tomów rękopisu rozpada się pod względem struktury na dwie części. Pierwsza z nich sięga do r. 1406 i obejmuje I tom i pierwszą część tomu II do s. 394. Kiedyś blok ten złożony był z luźnych składek różnej objętości. Przepisano je z seksternionów autografu, a opiekun nadzorujący przepisywanie ponumerował składowki w jednym i drugim rękopisie. Wyniszczenie wewnętrznych arkuszy, jak również zmiana rąk w rękopisie świętokrzyskim z rozpoczęciem nowej składki świadczą o tym, że poszczególne zeszyty były równocześnie przez różnych kopistów przepisywane. Ponieważ rozwlekłość charakteru pisma w autografie i kopistów świętokrzyskiego była różna, nie też dziwnego, że jedni dobierali arkusze do seksternionów, inni, piszący ściślej, pozostawiali czyste karty nie dopisane.

Końcowa część tomu drugiego, obejmująca lata 1406—1434, jest złożona z regularnych seksternionów. Ręce w tej części zmieniają się często, nawet trzykrotnie w jednym seksternionie, lecz zawsze rozpoczynają tekst od nowej stronicy. Stanowi to dowód, że autograf lat 1406—1434 był częściowo oprawiony lub istniały większe wiązki składek. Seksterniony tej części od r. 1406 otrzymały zamiast kustoszy cyfrowych alfabetyczne oznaczenie kolejności od A—X. Taką samą budowę ma blok tomu trzeciego, obejmujący księgę dwunastą, a więc lata 1435—1480, z tą różnicą, że numeratorem seksternionów używa oznaczeń cyfrowych.

²² Przy ostatniej restauracji zerwano starą renesansową oprawę i zastąpiono brązową skórą.

²³ *Janociana sive clarorum auctorum miscellae*, t. II, Varsoviae 1779, s. 66.

²⁴ Podobizny podaje J. Lelewel, *Bibliograficznych ksiąg dwoje*, t. II, Wilno 1826, tablica reprodu-

kowana u W. Budki, *Papiernie w Polsce XVI wieku*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 67, objaśnienia do tablicy Lelewela.

²⁵ F. Piekosiński, *Wybór znaków wodnych XV stulecia*, Kraków 1896.

Według ostatniego zapisu rękopis liczy 35 seksternionów, co nie jest zgodne z prawdą, gdyż nie zaliczono dwudziestu kart początkowych, dołączonych później. W tym tomie oprócz cyfrowej numeracji występują wcześniejsze oznaczenia literowe dla większej partii. Dowodem kolejności wpisu jest przekreślenie na karcie 9 kustosza „k” i wprowadzenie cyfry III. Wiązki seksternionów liczą po 72 karty, z wyjątkiem drugiej, mającej kart 85, i ostatniej niepełnej, bo liczącej 65 kart. Należy przypuszczać, że te większe partie rękopisu przeznaczone były do przydzielenia ich na raz kilku kopiistom. Charakterystyczną bowiem cechą przepisywania trzeciego tomu jest częsta zmiana tych samych pisarzy, i to nie tylko na początku składki czy arkusza, lecz także w środku stronicy.

Ilość kopiistów w rękopisie świętokrzyskim jest bardzo pokaźna. W I tomie naliczyłam rąk jedenaście, w następnych tomach liczba ich stale się powiększa. Rzuca to światło na duży zespół przepisywaczy, nadzorowanych przez jednego spośród wielu, wyróżniającego się pisarza. Jest nim kopista, którego rękę oznaczyłam w kolejności alfabetycznej w pierwszym tomie literą „H”, a znany on jest również z autografu, w którym przepisuje kartę 413. Kontrola tak licznie reprezentowanego zespołu nie była łatwa i ścisła. Pisano różnie, pod względem przygotowania, umiejętności i staranności. Na poczet niedbalstwa trzeba zaliczyć wiele opuszczeń w tekście, zwłaszcza jeżeli chodzi o końcowe wiersze poszczególnych ustępów.

Dla uzupełnienia braków rękopisu i jego kontroli należy skolacjonować go z dwoma przynajmniej rękopisami pierwszej redakcji. Jednym z nich będzie rękopis należący do grupy 1406. Z czterech znanych nam odpisów obejmujących lata 1406—1444 najstarszy z XVI wieku, Ossolińskich, jest najbardziej wartościowy. Rękopis Michałowskiego jest późny, z XVII wieku, i trudno dostępny ze względu na przechowywanie go w Dreźnie. (Sächsische Landesbibliothek, sygn. 51). Rękopis Stanisława Kostki, mający tradycję ugruntowaną przez wydawnictwo krakowskie, niestety, posiada wiele omyłek, zwłaszcza jeżeli chodzi o nazwy miejscowości i osobowe. Napis na grzbiecie rękopisu: „Ms. Org.”, początkowo

zmylił Aleksandra Przezdzieckiego, który uważał go za oryginał. Po odnalezieniu autografu w zbiorach paryskich u Czartoryskich powrócił do kraju i dzisiaj znajduje się w Bibliotece ich imienia (sygn. 1299—1301). Niedawno odkryty w Bibliotece Narodowej w Warszawie (sygn. 6808) rękopis z przełomu XVII/XVIII wieku, obejmujący lata 1406—1444, noszący tytuł „Tertia pars Historiae Polonicae”, był niegdyś własnością Radziwiłłów w Nieświeżu i stąd może być nazwany nieświeskim. Mało znany, poza bibliograficznym opisem w katalogu Biblioteki Narodowej w Warszawie, wymaga jeszcze głębszego opracowania.

Dla uzupełnienia podstawy rękopiśmiennej, którą stanowi rękopis świętokrzyski, wybrano po dłuższych badaniach rękopis wrocławski Ossolińskich. Był on własnością księgozbioru Ossolińskich we Lwowie, a przeniesiony po ostatniej wojnie do Wrocławia zachował dawną sygnaturę 109, pod którą notowany był w katalogu Wojciecha Kętrzyńskiego²⁶. Znał go dobrze Aleksander Batowski i zwrócił szczególną uwagę jako na „jeden z najdawniejszych, a może najstarszych”. Oprócz opisu podał zestawienie różniących się wersji i poszczególnych nazw z wydaniem lipskim, wykazał luki tekstu w rękopisie, jak i odwrotnie — opuszczenia w edycji, a znajdujące się w naszym odpisie. Nadto umieścił podobiznę tekstu początkowego XII księgi z roku 1435, dwa filigrany i odcisk stempla na oprawie, podobnie jak znaki wodne z herbem Bonarowa²⁷.

Rękopis Ossolińskich ma format zwykłego folium, oprawiony w brunatną skórę, już dzisiaj bardzo spłowiałą. Na grzbiecie widnieją starty napis [Historia Poloniae 1406—1444]. Na przedniej okładce w środku zwierciadła wyciśnięto wizerunek jakiejś bliżej nie określonej postaci, pod którą Batowski odczytał napis: „Quod perditum est requir[imus]”. Nad wizerunkiem wyciśnięto: „[TER]TIA [PARS] HISTO[RIAE] POLO[NI]CAE”. Poniżej widnieją data „MDXLIX”. Wokół wyciśnięto winietę z wizerunkiem królów Zygmunta Starego, Izabeli, Zygmunta Augusta i Bony z nadpisem „1540”. Na spodniej okładce, w środkowej części, widzimy wizerunki muz greckich, w zewnętrzny otoku znowu postaci królewskie. Typowa to oprawa renesansowa, pochodząca z krakowskiej introligatorni. Wewnątrz, na

²⁶ W. Kętrzyński, *Katalog rękopisów Bibl. Ossolińskich*, Lwów 1881, t. I.

²⁷ A. Batowski, *Niektóre rękopisma księgo-*

zbioru Zakładu Naukowego im. Ossolińskich, Lwów 1844, s. 40—43, 82—107.



II. Rękopis *Historii* Długosza. Bibl. Jag.

karcie należącej do oprawy, ręką XIX stulecia wypisano: „Joannis Longini seu Długoszii Historiae Polonicae ab anno Chr. n. 1406 usque ad annum 1444”. Na antefolium powtórzono z napisu grzbietowego: „Tertia pars Historiae Polonicae”. Na pierwszej karcie przybito owalną pieczętkę ze znakiem herbowym Topór, z napisem „Instytut Ossolińskich 109”.

Blok rękopisu liczy kart 479, przy czym wydarto z niego kartę 475. Papier ze znakiem wodnym z herbem Bonarowa pochodzi z papierni Bonerów w Balicach. Jedna z odmian przedstawia podwójną lilie z koroną na tarczy, jest najbardziej zbliżona do filigranów datowanych w latach 1547, 1549. Druga odmiana, z nieco inną stylizacją korony, występuje w latach 1542, 1544²⁸.

Dzięki filigranom i datom zachowanym na oprawie można określić czas powstania na lata czterdzieste XVI stulecia. Data nad wizerunkiem Bony stanowi termin „a quo” i rok 1549 na zwierciadle oprawy jest ostatecznym wskazaniem, kiedy zakończono przepisywanie.

Tekst pisany jedną ręką, bardzo starannie, wymownie świadczy o kwalifikacjach i rutynie kopisty. Dał on znać parokrotnie o sobie kreśląc z rozmachem monogram LT. Sposób pisania zachowuje pewne cechy prawzoru, pozostawia bowiem wolne miejsca dla uzupełnienia początkowych liter zaczynających poszczególne ustępy, tak jak to było w autografie Długosza. W pisowni już nieco zmodernizowanej, na wzór XVI wieku, pozostawia średniowieczną końcówkę deklinacyjną „e” zamiast dyftongu „ae”. Tekst odciąża przez ograniczenie skrótów i rozwiązywanie znaków specjalnych. Dzieje spisane w tym rękopisie rozpoczynają się pod rokiem 1406, w miejscu gdzie kończy się autograf nam znany, a zaczyna część zaginiona od ustępu „Usurpationem castri Drahim --- per-severat”. Rękopis kończy się z rokiem 1444, przy czym omyłkowo wyrwana karta pod rokiem 1475 obejmowała tekst: „Credens obiit --- qui autem ducibus Walachis”. (H.P. IV 726—728). Omyłka nastąpiła na skutek gorliwego poszukiwania ustępu kompromitującego Władysława Warneńczyka, którego w tym rękopisie nie było. Rękopis ten, dzięki swojej staranności i wierności, może stanowić bardzo ważne uzupełnienie rękopisu świętokrzyskiego.

Ponieważ rękopis Ossolińskich kończy się na roku 1444, dla dalszego ciągu księgi XII, tj. lat 1445—1480, trzeba będzie posłużyć się jeszcze rękopisem stradomskim, stanowiącym własność misjonarzy w Krakowie (sygn. 556). Obejmuje on księgi od VII do XII. Trzy okazałe tomy są oprawne w białą skórę z wyciskami ozdób renesansowych, z bordiurą przedstawiającą głowy ewangelistów, i drugą, z popiersiami Jagiellonów. Na zwierciadle wyciśnięto herb Leliwa z literami rozrzuconymi wokół medalionu „A B C P”, co odczytał W. Budka²⁹ jako własność Andrzeja Boboli, starosty (captanei) pilzneńskiego (1600—1616), ongiś podkomorzego Zygmunta III, który, jak wiemy, nie podzielał sympatii swego dworzanina dla Długosza, konfiskując w tym czasie edycję dobromiłąską. Prawdopodobnie przed Bobolą rękopis był w posiadaniu dwóch właścicieli, których nazwiska starannie przemazano, a nawet w jednym z tomów wycięto. Do oprawy należą karty ze znakiem wodnym herbu Lubicz z papierni grębowickiej, występującym od r. 1583³⁰. Rękopis jest staranny, pisany różnymi, lecz nieczęsto zmieniającymi się charakterami. Tekst rękopisu zgadza się z autografem i co więcej, wykazuje pewne ślady bardzo bliskiego pochodzenia, może nawet jest bezpośrednim odpisem, gdyż przepisywacz zaznacza te miejsca wolne, których nie zapisano w autografie. Kiedy indziej spostrzega później przeniesienie tekstu przez Długosza poczynione i naprawia swą pomyłkę. Rękopis stradomski jest wytypowany dla reedycji drogą eliminacji, nie należy bowiem do grupy 1406, ani nie jest potomkiem świętokrzyskiego, wprowadza się go do kontroli tekstu jako egzemplarz pomocniczy i uzupełniający.

Czwartym rękopisem wybranym do wydawnictwa jest wielki foliant, przedstawiciel drugiej redakcji, znany pod nazwą Rozrażewskiego. Pochodzi z końca XVI stulecia. Dwa pierwsze tomy (Biblioteka Jagiellońska w Krakowie sygn. 33) znane były prawdopodobnie wszystkim poprzednim wydawcom. W edycji krakowskiej odegrał Rozrażewski poważną rolę jako odpis wartościowy. Według niego bowiem poprawiano tekst stylistycznie. Był własnością biskupa włocławskiego Hieronima Rozrażewskiego, który go testamentem ofiarował

²⁸ J. Siniarska-Czaplicka, *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku*,

Wrocław 1969, nr 49, 50, 59, 67, 68.

²⁹ W. Budka, *Zaginiony rękopis...*, s. 6.

³⁰ W. Budka, *Papiernie w Polsce...*, s. 55, p. 109.

Akademii Krakowskiej w 1592 r. Tom III *Historiae Polonicae* zawiera dzieje od r. 1335—1480 wraz z zakończeniem³¹. Pisany był bardzo starannie przez znanego z poprzednich tomów Andrzeja Dolskiego. On to na ostatniej karcie zapisał: „Domine, memor esto servi tui inutilis Andreae Dolscii”, a przed epilogiem dodał z radością: „Finis Annalium Joannis Długosch senioris Canonici Cracoviensis Laus sit Deo”. Ten tom rękopisu, będący własnością Akademii Krakowskiej, Collegii Maioris Universitatis Cracoviensis, w tajemniczych okolicznościach zaginął, co przysporzyło wiele kłopotów wydawcom krakowskim, gdyż trudno było go zastąpić. Późniejsze ekslibrisy wyznaczają drogę jego wędrówki. Był kiedyś w bibliotece Radziwiłłów w Nieświeżu, miał tam sygn. LOC III NO 14. Później powrócił do Krakowa, gdzie w zbiorach Hutten Czapskich otrzymał ekslibris „Comitis Emericii Hutteni Czapski” i rejestrację Muzeum Narodowego Krakowskiego NO J. 34944. Dzisiaj jest w Bibliotece Czartoryskich, oznaczony sygnaturą 193. Rozrażewski należy do grupy rękopisów drugiej redakcji i jest jednym z najmłodszych jej przedstawicieli. Ostateczny swój polski zawdzięcza niezwykle starannym i niepoślednim znawcom języka łacińskiego, jakimi byli kompilator tekstu drugiej redakcji w połowie wieku XVI, a później Andrzej Dolski. Jako przykład recepcji Długosza w epoce renesansu Rozrażewski jest godnym, aby ukazać czytelnikowi naszego historyka w świetle swoich czasów przynajmniej w przypisach.

Rzut oka na działalność skryptoriów, z których wychodziły w świat odpisy *Annales* Długosza, pozwala na określenie warunków, w jakich powstawały, i ukazuje, jakim zmianom ulegał tekst przez dwa wieki z górą — od końca XV do początków XVIII wieku nieustannie przepisywany i przerabiany.

Długosz zdawał sobie sprawę z niedoskonałości swego dzieła, jak również z trudności, na jakie napotykać będzie sprawa przepisywania jego ogromnych foliałów. Trudno dociec, kiedy autograf *Annales* dotarł do akademickiego skryptorium, niemniej ślady pobytu tam dzieła Długoszowego z końcem XV wieku i początkach następnego wydają się być pewne. Nie gdzie indziej, lecz w akademiach w wiekach średnich dokonywano odpisów na użytek uczelni metodą szybkiego powielania.

System kopiowania rękopisów na zasadzie tzw. pecji rozwinął się na uniwersytecie w Paryżu, a później we Włoszech w XIII wieku. Pecje, stanowiące luźne składki, umożliwiały szybkie, bo równoczesne przepisywanie z nieoprawionego rękopisu, który nazywano wzorcowym egzemplarzem. Nad jego utrzymaniem w całości, porządkowaniem i rozdzielaniem składki pomiędzy kopistów czuwał stacjonariusz. On również regulował opłaty za wykonanie pracy. Jego obowiązkiem było także staranie się o wypożyczenie od władz uniwersyteckich egzemplarza wzorcowego. Wszystkie wyżej opisane czynniki składały się na system powielania odpisów *Annales* z końcem XV i w początkach XVI stulecia. Wzorcowy egzemplarz, wypożyczony z Akademii Krakowskiej, stanowił pierwotnie tzw. autograf, do roku 1406, który był złożony z luźnych składki. Z niego dokładnie w takich samych składkach co do objętości treści przepisano rękopis świętokrzyski, a ten z kolei stał się wzorcem już kompletnym, obejmującym całość dzieł do końca, tj. do roku 1480, wraz z zakończeniem dzieła. Stacjonariusz pisarz „H” porządkował egzemplarz, ponumerował ponownie seksterniony w autografie i uzgodnił według nich numerację składki w rękopisie świętokrzyskim. W obu rękopisach wyliczył ich równą liczbę: czterdzieści dwie. Śladem działalności stacjonariusza w obu rękopisach jest karta 413/414 w autografie, którą przepisał własnoręcznie pisarz „H”, stale pojawiający się w rękopisie świętokrzyskim. Jest również w autografie potwierdzeniem tezy o rozdzielaniu partii pomiędzy kopistów, zapewne studentów, za wynagrodzeniem, czego nie spotykamy w skryptoriach duchownych. W jednej z not marginesowych spotykamy krótkie rozliczenie „Grzymułtowski II florenos, Erazmemo I florenum”.

Dalszy ciąg działalności skryptorium uniwersyteckiego odzwierciedla się w rękopisie królewskim zwanym kodeksem Regius (Bibl. Narodowa w Warszawie, sygn. 151). Rękopis doprowadzony do roku 1299 wykazuje kompletną zgodność z rękopisem świętokrzyskim, z którego został przepisany. Kopiści zmieniają się zazwyczaj co kilka składki, ale tak, jak to ma miejsce w rękopisie świętokrzyskim, zawsze z początkiem zewnętrznego arkusza, obejmującego składkę. Widzimy stąd, że sy-

³¹ M. Krynicka, w Rozprawach i Sprawozdaniach Muzeum Narodowego za lata 1954—1955, Kra-

ków 1956, podała wiadomość o odnalezieniu rękopisu.

stem podziału według pewnych partii i przydzielania ich kilku kopistom równocześnie był utrzymany w rękopisie królewskim, jednak nie tak dokładnie jak w rękopisie świętokrzyskim, gdzie dla przepisywania poszczególnych składek odliczano przypuszczalną ilość papieru, na którym miał się pomieścić tekst. W kodeksie Regius szafowano papierem pozostawiając mnóstwo niezapisanych kart, nie przymierzając ilości arkuszy do objętości tekstu.

Wśród licznych rękopisów *Annales* poważne stanowisko zajmuje grupa, którą nazwałam 1406. Pierwszy jej bezpośredni odpis z autografu, jak starałam się udowodnić, powstał przed rękopisem świętokrzyskim i wydaje się, że ów zaginiony dzisiaj apograf był również przepisywany systemem powielania. Odpis z niego czwartej części *Annales* z latami 1445—1480 oglądał ostatni raz w Petersburgu Antoni Białecki³² i ogromnie się dziwił, że „często w ciągu treści zdarzają się kawałki stron zupełnie czyste, niezapisane, lecz tekstu nie brakuje”. Czyż nie powtarza się tutaj podobna sytuacja przepisywania jak w rękopisie królewskim?

Z opisów Białeckiego można wyprowadzić jeszcze dwa dowody przepisywania rękopisów systemem powielania. Takim właśnie rękopisem z początków XVI wieku jest Słucki, który sięga do roku 1305. Własność niegdyś Kolegium Słuckiego OO. Jezuitów (zob. jw. s. 12), „pisany był zeszytami i kilku charakterami [...] i stąd widok pisma całego kodeksu jest nierówny, nieustalony, zmieszany”. Z dalszego wywodu wnosić można, jakoby to był odpis bliski autografowi, „skróceń mnóstwo. Inicjały czasem ozdobnie wyrysowane bez kolorowych jednak dodatków. Na miejscach, których przepisywacz nie mógł przeczytać, zostawiono próżne ustępy”³³.

Czwartym z kolei jest rękopis Samuela Nakielskiego. Należał kiedyś do klasztoru Miechowitów, później był w Bibliotece Załuskich, wywieziony do Petersburga i rewindykowany w traktacie ryskim, w ostatniej wojnie został zniszczony w Warszawie. Rękopis zapełnił Nakielski gąszczem dopisków, chcąc go zaopatrzyć w tytuły poszczególnych ustępów. Równocześnie starał się porównać treść z kilkoma rękopisami, z których dwa nazywa autografami Akademii, a drugie dwa — świętokrzyskimi. Miałam go w rękach przed wojną i sprawdziłam, że tytuły dopisywane przez Na-

kielskiego pochodziły z jakiegoś odpisu drugiej redakcji. Ale sam rękopis, chociaż późny, z XVII wieku, jest odpisem prawdopodobnie z grupy 1406; zanotowano tutaj bowiem nad rokiem 1241 „Pars secunda”. Są tu też widoczne wyraźne ślady połączenia dwóch części pod rokiem 1406. Świadectwo Białeckiego³⁴, że aż do księgi X rękopis jest pisany bardzo nieporządnie i że zmienia się charakter pisma, ciągle co osiem lub dwanaście kart, jak również papier, o różnych znakach wodnych, utwierdza w przekonaniu, że również powielano go z egzemplarza przygotowanego dla systemu pecji, jak poprzednio opisywane rękopisy. Na rękopisie Nakielskiego urywają się ślady dawnej działalności skryptorium Akademii Krakowskiej. Powielanie rękopisów straciło rację swego bytu wobec wtargnięcia do cywilizacji wynalazku Gutenberga i powstania w Polsce pierwszych oficyn drukarskich.

Równolegle z pracą nad powielaniem rękopisów w skryptorium Akademii Krakowskiej dostrzec można ślady działalności pisarzy i uczonych, którym Długosz powierzył *Annales* w opiekę. W tak zwanej „przedmowie” zachęca i prosi pisarzy uczonych, aby nie szczędzili trudu i dzieło jego nieustannie ulepszali i poprawiali błędy. Tam też zapowiedział historyk, że wydaje mu się rzeczą słuszną całą pracę podzielić na dwanaście ksiąg, po czym kolejno omówił zakres każdej z nich. Zamierzenia swego i podziału nie dokonał. W autografie tytuły ksiąg dopisywano później, bądź to na dolnych, bądź na górnych marginesach, niekiedy, jak to ma miejsce z tytułem księgi V, wciśnięto go w odstęp interlinearny. Potwierdzenie takie, iż tytułów pierwotnie nie było, znajdujemy w kolejnych odpisach. Wprawdzie apograf grupy 1406 zaginął, lecz jego podział na partes przetrwał w późniejszych odpisach, a wyznaczony jest takimi datami, jak 1406 i 1444, i zaczerpnięty z autografu musiał być wcześniejszy od podziału na księgi. Daty ksiąg bowiem nie zgadzają się z zakresem czasu objętym partiami. Księga X kończy się z rokiem 1409, a XI zaczyna się rokiem 1435.

W rękopisie świętokrzyskim dopisano później tytuł księgi III, V i X, gdyż dwóch pierwszych nie ma do dzisiaj w jego odpisie, tj. w rękopisie królewskim. Za to pisarz tego rękopisu wprowadził szumny tytuł księgi I: „Annalium Regni Polonie per Dlugosium collectorum

³² A. Białecki, *Rękopisma...*, s. 82.

³³ *Ibidem*, s. 123, 124.

³⁴ *Ibidem*, s. 28.

incipit Liber primus", i pięknym inicjałem goetyckim go przyozdobił. Jak widać z tego, podział na księgi wprowadzano sukcesywnie i nie mały kłopot mieli pisarze z wpisywaniem tytułów w przewidzianych ogólnie miejscach przez samego Długosza. W stosie luźnych seksternionów czy większych poszytów w części współczesnej trzeba było zorientować się w treści i uciekać do wiedzy historycznej. Na ogół przeprowadzono rozgraniczenia chronologiczne dość dokładnie, mimo pewnych niedociągnięć. Tytuł X księgi, która obejmuje panowanie obcych królów, przypada mniej więcej na połowę roku 1370, właśnie tam, gdzie było miejsce wolne dla zapisu. Podział ksiąg ostatecznie dopracowany w XVI stuleciu, już po ukończeniu dwóch odpisów — świętokrzyskiego i królewskiego — okazał się trwały i przeszedł do wszystkich niemal odpisów późniejszych. Stanowi do dzisiaj podstawę dotychczasowych wydań, pomijając wprowadzenie księgi XIII przez wydawców lipskich zupełnie dowolnie. Jeśli wolno tak sądzić, trwałość zawdzięczać należy wysiłkowi tych uczonych, którzy umieli uszanować i wypełnić wolę autora.

Gdy przestało działać skryptorium Uniwersytetu Jagiellońskiego w pocz. XVI stulecia, przepisywanie *Annales* Długosza weszło na nowe tory. Samodzielni pisarze dokonywali odpisów mozoląc się przez lata. W zależności od pilności i przygotowania pisarskiego rękopisy *Annales* nabierają więcej samoistnych cech indywidualnych. Równocześnie starano się bardziej o podnoszenie formy, wygładzanie stylu i poprawność języka. Podnoszenie zewnętrznych walorów szło w parze z inwencją wiodącą do przerabiania tekstu Długosza, wprowadzania własnych wersji i dodatków, a niekiedy dowolnych skreśleń, szczególnie tych ustępów, które nie odpowiadały duchowi nowych czasów. Przyznać trzeba, że już w rękopisie królewskim, który wyszedł ze skryptorium w końcu XV w., pojawia się pierwsza próba dokonywania na własną rękę pewnych zmian i wprowadzenia uzupełnień w treści, ale najwyraźniej występują te przemiany w XVI w. Im nowsze są odpisy, im więcej pośredników łączących je z pierwowzorem, tym oczywiście tekst bardziej odbiega od brzmienia autentycznego. Uwieńczeniem narastających przemian, a zarazem nową samodzielną kompozycją jest tzw. druga redakcja, o której już wyżej wielokrotnie mówiono, dzieło pisarza anonima z połowy XVI stulecia. Był on znawcą łaciny klasycznej

i średniowiecznej i zebrawszy szereg rękopisów, spośród których wymienić można przedstawiciela grupy 1406 i rękopis królewski, dokonał kompilacji. Tekst annałów Długoszowych przybrał nową postać, uzyskał przejrzystość treści dzięki streszczeniom umieszczonym nad poszczególnymi ustępami, jasność stylu i poprawniejszy język. Tą drogą przybliżał się tekst Długosza do dzieł klasycznych i odpowiadał lepiej gustom czytelników czasów odrodzenia.

Być może, że autor nowej redakcji był związany z Uniwersytetem Jagiellońskim i stamtąd otrzymał potrzebne mu rękopisy. Wzorcowe egzemplarze, które kiedyś służyły skryptorium, pozostały zapewne w bibliotece uniwersyteckiej. Istnieje bowiem tradycja, która mówi o przechowywaniu z wielką pieczołowitością autografu i innych odpisów Długosza w Akademii Krakowskiej. Obfity materiał zebrał Józef Muczkowski³⁵ w tym celu, aby udowodnić, że rękopis, o który ubiegały się tak wielkie znakomitości, jak król Władysław IV, Jakub Sobieski, ojciec króla Jana, Jerzy Ossoliński i uczony Nakielski, był autografem.

Rozpatrując tę sprawę od strony rękopisów, można wyciągnąć i inne wnioski. Dwutomowy egzemplarz Jerzego Ossolińskiego był kosztownym odpisem z szesnastowiecznej redakcji, przepisany w wielkim folio, z nadpisanymi minią tytułami. Z tego samego rękopisu drugiej redakcji odpisano dla Nakielskiego XI księgę. Ten skrupulatny badacz tekstu Długosza powołuje się w swym odpisie na dwa akademickie rękopisy — jak on nazywa — autografy. Jednym z nich był rękopis ofiarowany Akademii przez Rozrażewskiego w r. 1600, z którego tytuły ustępów przenosi Nakielski do nowego rękopisu; drugim istotnie był autograf, a to poświadcza rękopis Władysława IV. Kiedy zawiodły długotrwałe oczekiwania na odpis z egzemplarza akademickiego, Władysław IV zadowolili się kopią Długosza z XVI w. Krótki, dwumiesięczny okres, wyznaczony przez rektora Uniwersytetu na wypożyczenie rękopisu z Akademii, wystarczył zaledwie dla porównania obu rękopisów. Żywym świadectwem tego do dzisiaj jest rękopis Władysława IV, a od następnego właściciela znany jako rękopis ks. Brudzińskiego. Tam w nocie marginesowej z XVII w. zwrócono uwagę, że pewne zdanie — widocznie miano na myśli autograf — jest wpi-

³⁵ J. Muczkowski, *Wiadomość o rękopismach...*, s. 10—22.

sane ręką samego autora, a fakt ten istotnie potwierdza autopsja. W tekście rękopisu znajdujemy mnóstwo poprawek, przemazywań, skreśleń, obok których w przypisach marginesowych czytamy ostrzeżenie, że z rozkazu królewskiego nie należy poprawiać starożytnego pisania.

Oryginalny tekst Długosza cieszył się nadal uznaniem i poszanowaniem przez długie wieki. Na rękopisie Kostki, jako przedstawiciela grupy 1406, zaznaczono specjalnie, że jest to tekst oryginalny (Ms. Or.). Stwierdzano i podkreślano ten fakt wówczas, gdy rozchodziły się po świecie unowocześnione, wspaniałe rękopisy drugiej redakcji. Przeświadczenie o wartości i pierwszeństwie oryginalnego tekstu jest pewnym wskazaniem dla wydawców obecnych reedycji. Nakłada to pewne zobowiązanie odtworzenia i ustalenia tekstu autentycznego w myśl dawnej tradycji.

W dotychczasowej praktyce sprawdzono wierność odpisu świętokrzyskiego. Jednym z argumentów jest wywód genetyczny opierający się również na metodzie mechanicznego przepisywania przez skrybów czy studentów Uniwersytetu Krakowskiego, którzy nie rościli

sobie pretensji do poprawiania, czy też redagowania tekstu Długosza; i chociaż rękopis świętokrzyski ma liczne błędy i omyłki spowodowane niedostatecznym przygotowaniem przepisywaczy, jak również jest w nim wiele opuszczeń na skutek niedbalstwa, zwłaszcza w końcowych partiach ustępów, wychodzi jednak zwycięsko z tych zarzutów, dając rękojmię, że treść zawarta w tym rękopisie jest wiernym odbiciem oryginału Długosza. Tekst jego, mimo całej wiarogodności, powinno się skolacjonować i uzupełnić rękopisami Ossolińskich i stradomskim.

Nie można również obejść się dzisiaj bez udziału drugiej redakcji, która wprowadziła systematyczny układ, uporządkowała chronologię i dopomogła w licznych wypadkach do wyjaśnienia wielu zawiłości językowych tekstu Długosza, jak również przez własne ujęcie dała wyraz pewnych tendencji swojego wieku, rodzaju recepcji Długosza.

W tej mierze również liczne dopiski marginesowe na kartach rękopisu świętokrzyskiego i innych są bogatym źródłem dla historyków, odtwarzają bowiem opinię i zainteresowania dziełem Długosza na tle swoich czasów.



7. Herb Wieniawa z tablicy erekcyjnej Bursy Prawników fundowanej przez J. Długosza, 1471



Jan Długosz w pracowni. Mal. Antoni Gramatyka, 1877. Wł. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

MARIA KRASNOWOLSKA

Z DZIEJÓW BUDOWY ZESPOŁU AUGUSTIAŃSKIEGO

Budowle Augustiańskie

Praca niniejsza nawiązuje do zapoczątkowanych już w r. 1935 badań nad architekturą kościoła Św. Katarzyny¹. Poszerzone obecnie przez dokonane ostatnio odkrycia nie są i teraz jeszcze w pełni ukończone. Dlatego też artykuł nie stanowi monografii². Zadaniem jego jest przede wszystkim ustalenie chronologii poszczególnych elementów zespołu (na podstawie dotychczasowych osiągnięć) oraz sprostowanie zakorzenionych w literaturze fachowej błędów, które niekiedy dotychczas jeszcze bywają podstawą fałszywych wniosków.

Omawiany zespół zabytkowy zajmuje trapezowaty teren w północno-zachodniej części dawnego miasta Kazimierza, zawarty między ulicami: Paulińską od północy (granicę stanowi tu na dużej przestrzeni dawny mur miejski), Augustiańską od wschodu i Skałeczną od południa, oraz murem działowym ogrodów klasztornych od zachodu.

Ofiarowane augustianom przywilejem królewskim grunty były znacznie rozleglejsze niż zajęty przez obecny zespół klasztorny obszar. W kierunku wschodnim ciągnęły się aż do ul. Krakowskiej, w zachodnim po samą Skałkę, obejmując dzisiejszy pauliński ogród wraz z sadzawką³.

Zespół augustiański w dzisiejszej postaci nie jest jednolity, narastał bowiem stopniowo i wielokierunkowo w ciągu kilku stuleci.

Niedostateczny materiał źródłowy, zwłaszcza odnośnie do średniowiecza, nie pozwala na ściśle datowanie zarówno rozpoczęcia budowy, jak i jej poszczególnych faz.

Najstarszy oryginalny dokument pochodzi z r. 1363⁴. Jest to akt fundacyjny Kazimierza Wielkiego, lecz jak sam król podkreśla, stanowi odnowienie pierwotnego, który spłonął w pożarze. Według ks. Fulgentego Dryackiego, kronikarza zakonu z XVII w., budowa kościoła miała być zaczęta w r. 1342⁵. Rok ten wymieniają też źródła praskie jako datę przybycia do Krakowa pierwszego przeora Szymona Sporrera⁶.

Skoro już w r. 1342 zjawia się przeor krakowskiego konwentu, to zapewne w tym czasie zaczęto wznosić pierwsze budowle.

Niewątpliwie budowa tak dużego założenia ciągnęła się wiele lat i postępować musiała etapami.

Do najstarszego etapu zaliczyć należy wschodnie skrzydło krużganka wraz z przylegającymi doń pomieszczeniami, obejmującymi: zakrystię, kwadratową salę z filarem środko-

¹ M. Muszyńska-Krasnowolska, *Kościół św. Katarzyny w Krakowie w świetle nowych badań*, BHSK IV, 1936, s. 3—24.

² Na pełną monografię trzeba poczekać do ukończenia badań podjętych w związku z rozpoczynającym się gruntownym remontem kościoła.

³ Wynika to zarówno z przywileju królewskiego (Kod. dypl. Małop. I, s. 310), jak z aktów procesu ze Skałką z r. 1651 (Archiwum Państwowe m. Krakowa

i Województwa Krakowskiego, Archiwum Augustiańskie, dalej skrót: AP Kr., Arch. Aug., B. 8. III); Archiwum OO. Paulinów w Krakowie, rkp 67).

⁴ Zob. przyp. 3.

⁵ F. Dryacki, *Żywot pobożny sługi Bożego Izajasza Bonera*, Kraków 1885, s. 32.

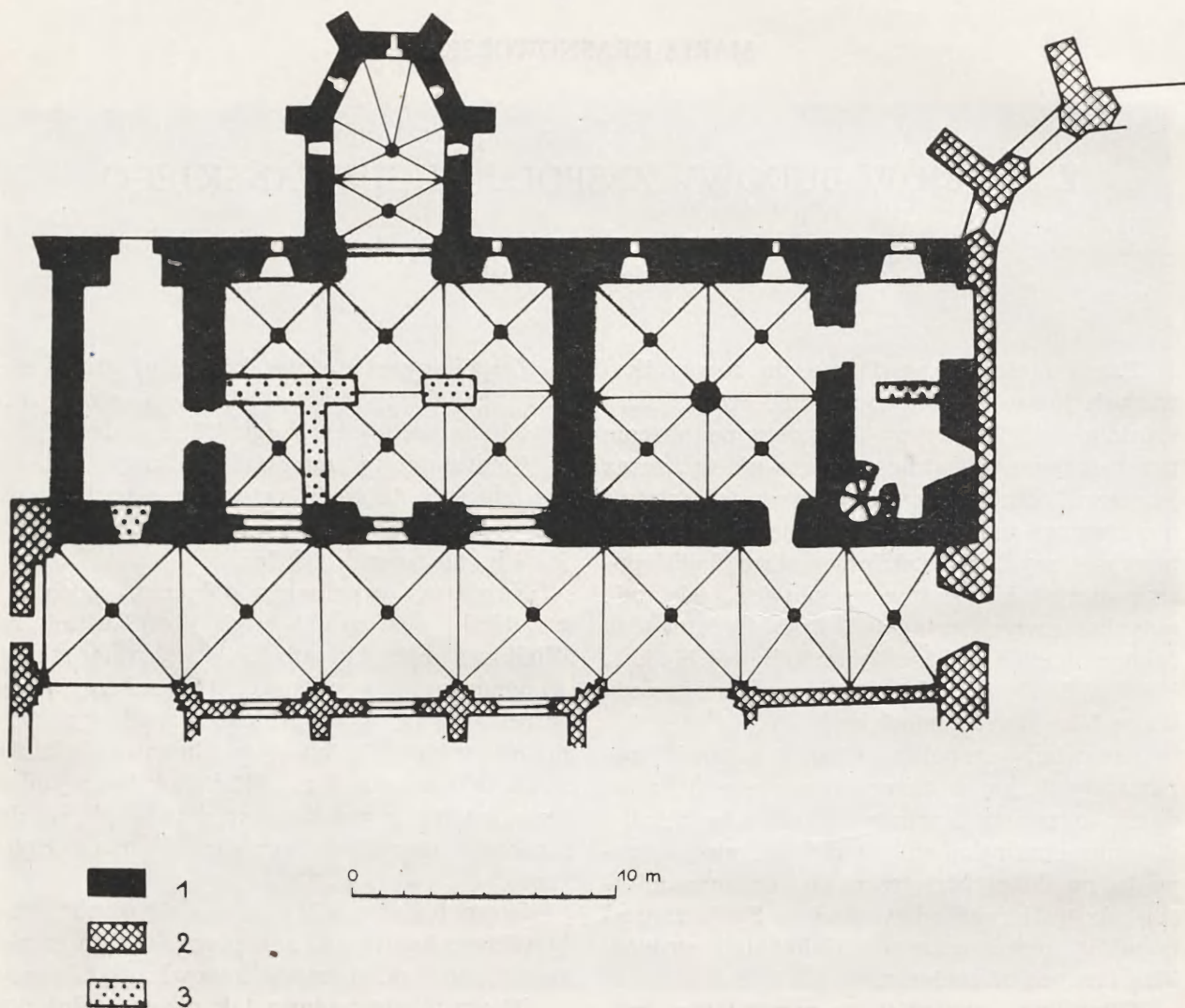
⁶ G. Uth, *Szkic historyczno-biograficzny zakonu augustiańskiego w Polsce*, Kraków 1930, s. 32, 65.

wym, kaplicę św. Doroty i sień, prowadzącą z ul. Augustiańskiej na krużganek, oraz dolne partie prezbiterium do wysokości sklepień krużganka.

Pomimo różnego wątku (kamień w zabudowaniach klasztornych i cegła w prezbiterium)

są z sobą przewiązane i posadowione na tej samej głębokości⁷. Dowodzi to, że całe założenie klasztorne wraz z kościołem przynależy do pierwotnej koncepcji architektonicznej.

Wiadomo, że prezbiterium konsekrowano w r. 1378⁸. Jednakże już przedtem musiały



1. Rozkład pomieszczeń przy wschodnim ramieniu krużganków augustiańskich

1 — mury sprzed r. 1365; 2 — mury od ok. 1363—1378; 3 — mury z XVII i XVIII w. Rys. M. Krasnowolska

sugerującego różnicę w czasie powstania budowa prezbiterium i wschodniej części klasztoru — jak wykazały ostatnie badania — rozpoczęta została równocześnie.

Odkrywka w północno-wschodnim narożniku krużganka, na styku z prezbiterium, ujawniła identyczny układ obu fundamentów, które

stać jakieś zabudowania klasztorne, gdyż od r. 1369 wymieniają je akta miejskie kazimierskie⁹ i krakowskie¹⁰. Wzmianki te dotyczą zapewne zarówno nie istniejących już dziś tymczasowych budynków, jak i pomieszczeń przy wschodnim skrzydle krużganka. Było bowiem powszechnie przyjętym zwyczajem, że zakon-

⁷ Prace archeologiczne na terenie całego zespołu prowadzone są pod kierunkiem mgr. J. Niżnika; badaniami architektonicznymi kieruje mgr inż. B. Berowski.

⁸ AP Kr., Arch. Aug., B. 186. III, s. 580.

⁹ A. Chmiel, *Księgi radzieckie kazimierskie*, Kraków 1932, s. 4, 28, 45, 68, 72.

¹⁰ S. Krzyżanowski, *Księgi ławnicze krakowskie*, Kraków 1904, s. 39.

nicy stawiali zrazu prowizoryczne budynki, które, o ile były murowane, wchodziły później często w skład klasztornego zespołu. Nadto źródłowo poświadczono jest istnienie kaplicy św. Doroty, choć rok jej konsekracji jest dotąd sporny i u różnych autorów spotykamy trzy różne daty: 1355, 1365 i 1395. Powodem tych różnic jest bez wątpienia sam dokument, a raczej jego kopia¹¹. Data pod nim wygląda bowiem następująco: „Anno Milesimo Trecentesimo” (tu jakieś słowo jest przekreślone, a nad nim napisane:) „nonagesimo” i wreszcie: „quinto”. Na marginesie widnieje zamazana cyfra „1395”, a obok inną ręką: „1355 ktoś źle naprawił”.

U Dryackiego występuje data 1365¹².

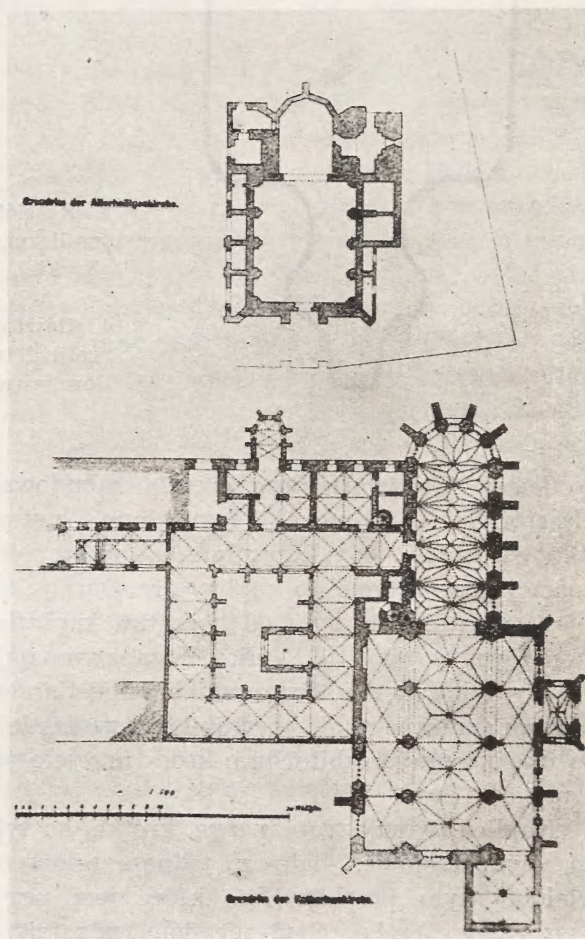
Z tych trzech ewentualności odrzucić musimy r. 1395, gdyż według słów dokumentu, konsekracja miała miejsce za rządów biskupa Bodzanty, który w r. 1395 nie żył już od 29 lat, a biskupem krakowskim był w l. 1355—1366¹³. Rok 1355 przyjmował ks. Uth, lecz bez podania źródła. Data 1365 ma za sobą świadectwo Dryackiego, późne wprawdzie, lecz Dryacki powołuje się na istniejące wówczas w klasztorze źródła.

Pomieszczenia wschodniego skrzydła nie uległy na ogół większym przeobrażeniom. Zakrystia utraciła dawne sklepienie, a z początkiem XVI w. wbudowano w nią klatkę schodową prowadzącą do tzw. „górnej” lub „nowej” zakrystii¹⁴. Pierwotnie połączona była bezpośrednio z prezbiterium. Ślad dawnego wejścia zachował się do dzisiaj.

W najbardziej czystej formie przetrwała sąsiednia, kwadratowa sala (o boku 8,16 m) z wielobocznym filarem w środku. Gruszkowe żebra krzyżowych sklepień wyrastają ze ścian filara i spływają na koronkowe wsporniki. Cztery zworniki są dekorowane poszczególnymi zgło-

skami imienia: „Ka-zy-mi-rus”. Dwa wąskie, ostrołukowe okna oświetlają wnętrze, które było niegdyś znacznie smuklejsze. Pierwotna posadzka znajdowała się (jak stwierdziła ostatnia odkrywka) o 80 cm niżej¹⁵. Podniesiono ją w związku z podwyższeniem poziomu bruku w tej części krużganka¹⁶, zniekształcając przez to piękne, wyważone proporcje wnętrza.

W Łuszczkiewicz przypuszcza, że była to kaplica św. Tomasza¹⁷. Od trzydziestych lat



2. Kościół i klasztor Św. Katarzyny. Plan A. Essenweina

¹¹ AP Kr., Arch. Aug., B. 186. III, s. 582.

¹² Dryacki, o.c., s. 40.

¹³ M. Niwiński, *Bodzanta* w: *Polski Słownik Biograficzny* II, s. 181—182.

¹⁴ Wielokrotnie wspomniana jest w rachunkach pierwszych 30 lat XVI w. „Sacristia superior” (AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III; B. 52. III); schodki prowadzące do niej przebudowano gruntownie w r. 1629 (AP Kr., Arch. Aug. B. 58. III); obecna klatka schodowa pochodzi z r. 1908 (*Kalendarz J. Czecha na r. 1909*, s. 11).

¹⁵ Zamurowano je zapewne w związku z budową stall jeszcze w l. 1658 do ok. 1670 (AP Kr., Arch. Aug., B. 66. III; B. 67. III). Wtedy to otwarto wejście

z krużganka do prezbiterium, gdyż pierwotnie, jak wykazała odkrywka, wejścia tutaj nie było.

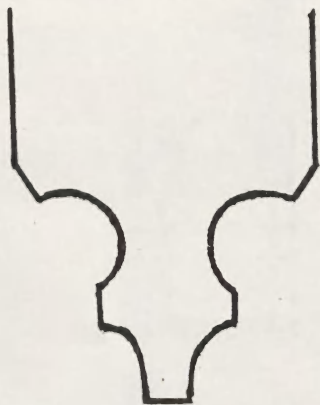
¹⁶ W r. 1671 płacą „burkarzowi za podniesienie burku w krużganku” (AP Kr., Arch. Aug. B. 68. III, p. r. 1671). Przyczyną były prawdopodobnie częste powodzie, które zalewały krużganek. Do tego nowego poziomu posadzki dostosowano otwór wejściowy do prezbiterium (który właśnie w tym czasie został przebito).

¹⁷ W. Łuszczkiewicz, *Kościół Św. Katarzyny*, Kraków 1898, s. 44. W źródłach kaplica św. Tomasza wymieniona jest dwa razy: w r. 1459 (Bibl. PAN Oddz. w Krakowie, rkp 1676, s. 209) i w r. 1506 (AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III, s. 208, 213).

XVI w. mieściła się tu zakrystia¹⁸. Jednakże ani kaplica św. Tomasza, ani zakrystia nie były pierwotnym przeznaczeniem tego wnętrza, które musiało pełnić jakąś ważną funkcję, skoro właśnie na jego sklepieniu wyrzeźbiono imię fundatora.

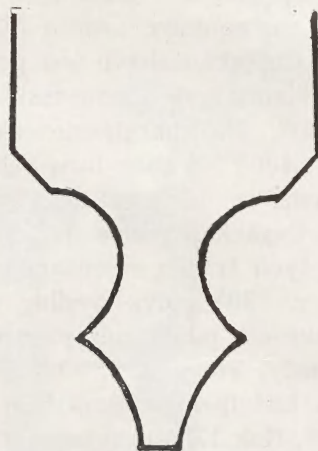
Podobne rozwiązania przestrzenne stosowane były nierzadko w kapitułach, które były

Świadczy o tym nie tyle odrębny wątek, ale dość luźnie powiązane fundamenty. Plan korpusu, złożony z sześciu prawie jednakowych kwadratów, sugerowałby, iż pierwotnie był on zamierzony jako dwunawowy o osi północ-południe. Dopiero zapewne w trakcie budowy, gdy uznano konieczność wystawienia tymczasowego kościoła, dobudowano prezbiterium,



3. Kościół Św. Katarzyny, profil żebra z kaplicy węgierskiej. Rys. M. Krasnowolska

4. Klasztor Augustianów, profil żebra z kaplicy św. Doroty (wg J. T. Frazika)



po kościele najważniejszą częścią zabudowań klasztornych¹⁹. Zapewne i omawiane wnętrza stanowiło pierwotny kapitułarz, który dopiero później przeniesiono do kaplicy św. Doroty.

Ta ostatnia nie była od początku kapitułarzem, lecz po prostu kaplicą²⁰, zapewne najstarszym kościołem krakowskich augustianów. Zmiana przeznaczenia nastąpiła bezpośrednio po ukończeniu prezbiterium, które przejęło jej funkcję.

Kaplica tworzy trójnawową, krótką, bo tylko dwuprzęsłową, halę z jednonawowym, wielobocznym prezbiterium, które jest przypuszczalnie trochę, choć niewiele, późniejsze.

które zadecydowało o zmianie osi i trójnawowości wnętrza.

Dwa wieloboczne filary podpierają sklepienie z żebrami o dwużłobkowym profilu. Były to chyba jeden z najstarszych, jeżeli nie najstarszy, przykład tego rodzaju żebra w Polsce²¹. Obecne granitowe filary pochodzą z okresu restauracji kaplicy w latach 1910—1912²².

Ostatnim pomieszczeniem tego najstarszego ciągu zabudowań jest obecna kruchta, której niegdyś zewnętrzna elewacja północna widoczna jest w piwnicy.

Częściowo do tego samego etapu, częściowo do następnego, lecz w każdym razie w całości

¹⁸ W r. 1538 płacą „portantibus hostia ferrea ad fenestras sacristiae inferioris” oraz kowalowi „super labore fenestrarum ad sacristiam”, AP Kr., Arch. Aug., B. 54. III, s. 288, 289; wyraźnie napisano „okien”, a nie „okna”. Pozycja ta dotyczyć może tylko omawianego wnętrza, gdyż zarówno mała zakrystia obok, jak zakrystia górna posiadają po jednym oknie.

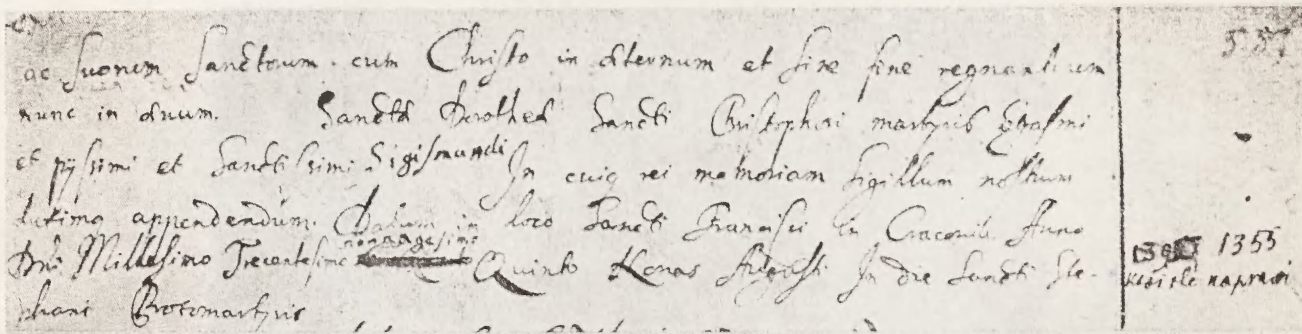
¹⁹ M. in. szereg kapitułarzy ze środkowym filarem wylicza C. Enlart, *Manuel d'archeologie française*, 2-me partie, *Architecture civile et militaire*, t. II *Architecture civile*, Paris 1828, s. 28, 29.

²⁰ Wynika to zarówno z aktu konsekracyjnego, jak ze słów Dryackiego, który pisze: „Było poświęcenie kaplicy św. Doroty i trzech ołtarzy tamże będących, która teraz za kapitułarz jest miana, tam, gdzie zakonnicy pogrzeby swoje mają” (o. c., s. 40).

²¹ Według J. Frazika, żebra o takim profilu

spotykamy dopiero w 2. połowie XIV w., głównie w l. 1370—1400, *Sklepienia tzw. piastowskie w katedrze wawelskiej*, Studia do Dziejów Wawelu III, 1968, s. 130.

²² *Kalendarz Czecha na r. 1912*, s. 75; AP Kr., Arch. Aug., B. 89. III; Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego, Dz. VIII, L. s. 57. — Kaplica była aż do tej restauracji dość poważnie zniekształcona. Filary (pierwotnie z piaskowca) obudowano cegłą, zapewne w celu zwiększenia ich wytrzymałości w związku z podwyższeniem murów piętra i budową biblioteki w XVII w. (AP Kr., Arch. Aug., 20. I, s. 217, B. 58. III; Dryacki, o. c., s. 91). Nadto część jej odcięto i zamieniono na przedsionek w następstwie budowy ołtarza Pana Jezusa Miłosiernego, który zasłonił pierwotne wejście na krużganek (AP Kr., Arch. Aug., B. 74. III).



5. Fragment kopii aktu konsekracyjnego kaplicy św. Doroty, APKr. Arch. Aug.

do XIV w. należy budowa prezbiterium, poświęconego, jak wspomniałam, w r. 1378. Materiał, podobnie jak w innych bazylikach krakowskich, stanowi cegła i kamień.

Bardzo wydłużone — składa się z czterech wąskich przęseł i pięciobocznego zamknięcia. Długość jego wynosi 28,60 m, szerokość 10,50 m, wysokość 26,00 m. Jest więc stosunkowo bardzo wysmukłe; stosunek szerokości do wysokości ma się jak 1:2,5, podobnie jak w kościele Mariackim, podczas gdy w katedrze wynosi tylko 1:2. W rozcłonkowaniu wnętrza, w ogólnym wyrazie, zwłaszcza w silnej przewadze elementów pionowych, zbliża się prezbiterium Św. Katarzyny do Mariackiego, co już zauważył J. Lepiarczyk²³. Powstało niewiele później od tego ostatniego, być może częściowo nawet przy udziale tego samego warsztatu, lecz ewoluującego już w kierunku bardziej zaawansowanego poklasycznego gotyku, czego wyrazem jest choćby brak kapiteli słupów, istniejących jeszcze w Mariackim, czy też znacznie węższe przęsła, potęgujące wrażenie pędu w górę.

Skomplikowane, wyraźnie już późnogotyckie sklepienie pochodzi prawdopodobnie z połowy XV w., a w każdym razie nie z r. 1505, jak to dotychczas przyjmowano. Data 1505 odnosi się do sklepienia w nawie głównej, co jest dostatecznie źródłowo udokumentowane. Sklepienie prezbiterium, zniszczone na skutek trzęsienia ziemi w r. 1443²⁴, odbudowano zapewne wkrótce, co można wnosić z odpustów nadanych w r. 1444²⁵ oraz w r. 1467²⁶ „tym, którzy przyczynili się do restauracji kościoła”. G. Uth twierdzi, że sklepienie odbudował Jan

z Bobrku Ligęza w l. 1444—1450²⁷, nie podaje jednak źródła tej wiadomości. Nie jest to wykluczone, gdyż na zwornikach sklepienia widnieją tarcze z herbem Ligęzów: Półkozic.

Strona zewnętrzna prezbiterium w zasadniczych podziałach odpowiada również Mariackiemu, choć różni się w szczegółach. Ostre kamienne pinakle są smuklejsze i w ogóle inne niż u Panny Marii. Nie wiadomo jednak, jak wyglądały pierwotnie, pozostały bowiem tylko dolne ich trzony, a górne części, zachowane w nielicznych fragmentach, są w obecnej postaci rekonstrukcją Karola Knausa i Sławomira Odrzywolskiego²⁸. Informują nas o tym prócz sprawozdań z robót stare ryciny i fotografie Kriegerowskie.

Akt konsekracji z r. 1378 wymienia prócz prezbiterium z wielkim ołtarzem także cmentarz i krużganek. Z r. 1399 pochodzi dokument, w którym rajcy kazimierscy zezwalają na rozszerzenie zbyt już ciasnego klasztoru²⁹; wykonana w r. 1973 odkrywka wykazuje, że fundament tzw. gotyckiej sieni, należącej do owej rozbudowy, jest wyraźnie dobudowany do istniejącego już, wcześniejszego skrzydła krużganka. Powyższe przesłanki pozwalają na wyciągnięcie wniosku, iż budowa zasadniczego czworoboku klasztoru, choć kontynuowana zapewne po r. 1378 prawie do końca w. XIV, była już zakończona w r. 1399. Teza ta znajduje dodatkowo uzasadnienie w przyjmowanych na ostatnią ćwierć w. XIV datowaniach malowidła na ścianie krużganka łączącej się z ową sienią (wg J. Gadowskiego, należało ono do grupy malowideł z l. ok. 1360—1380)³⁰.

²³ J. Lepiarczyk, *Fazy budowy kościoła Mariackiego w Krakowie*, Rocznik Krakowski XXXIV, 1959, s. 19.

²⁴ *Monumenta Poloniae Historica* III, s. 242.

²⁵ AP Kr., Arch. Aug., 20. I., s. 250.

²⁶ *Ibidem*, s. 251.

²⁷ Zaginiony podczas wojny *Catalogus chrono-*

gicus documentorum quae in archivo et biblioteca conventus s. Catherinae ord. Eremit. s. Augustine ... asservantur per p. Gregorio Uth comparatus anno 1924, pod r. 1444.

²⁸ *Kalendarz Czecha na r. 1905*, s. 88.

²⁹ *Kod. Dypl. Małop.* IV, s. 68.



6. Fasada zachodnia kościoła Św. Katarzyny

Krużganki były pierwotnie parterowe (skrzydło zachodnie otrzymało piętro dopiero w r. 1937)³¹ i jedynie do wschodniego skrzydła przylegały pomieszczenia klasztorne. Skrzydło północne otrzymało je najwcześniej z początkiem w. XVII³².

Odstępstwo od przyjętego powszechnie zwyczaju, według którego przy skrzydle przeciwnym kościołowi umieszczano refektarz, kuchnię i różne izby gospodarcze, podyktowa-

ne zostało niewątpliwie względami topograficznymi; na dość dużej przestrzeni znajdowało się tutaj rynnowate obniżenie terenu³³, a w związku z tym zwiększone niebezpieczeństwo zagrożenia zarówno przez wody gruntowe, jak i wylewy Wisły.

Materiał budowlany krużganków, podobnie jak w całym kościele, stanowi kamień i cegła. Kamień gra tutaj jednak znacznie większą rolę niż w prezbiterium. Cegła, poza zewnętrznymi

³⁰ J. Gadomski, *Malowidła ścienne XIV w. w Czychowie*, Folia Historiae Artium II, Kraków 1965, s. 29, 41.

³¹ Archiwum Planów Budownictwa Miejskiego, Dz. VIII. L. s. 58, teka nr 17 i 18.

³² Świadczy o tym istniejący na dość dużej przestrzeni cokół oraz doskonale zachowane szkarpy, niegdyś zewnętrzne, obecnie utopione w później dostawionych murach, które odnieść można najwcześniej

do początku XVII w., lecz nie później niż do jego połowy, gdyż już w r. 1667 zaczęto wznosić piętro nad tym skrzydłem krużganka (AP Kr., Arch. Aug., B. 67. III, B. 68. III).

³³ I. Kmietowicz-Drathowa, *Warunki gruntowo-wodne podłoża kościoła Św. Katarzyny i budynków poaugustiańskich w Krakowie*, Kraków 1973 (maszynopis).



7. Kościół Św. Katarzyny, widok od połudn. zachodu

szkarpami (być może późniejszymi), stanowi tylko element wypełniający. Masywne, uskokowo rozczłonkowane filary przyściennie wyodrębniają przęsła długich, obszernych korytarzy, dźwigając krzyżowe sklepienia, których żebra spływają na zespolone z filarami wieloboczne służki. Ceglane ściany między filarami są cienkie, grubości zaledwie ok. 40 cm, wypełnione szerokimi, trójdzielnymi oknami, bez maswerków, w kamiennych ościeżach o również negatywnych profilach. Piony filarów i służek przecinają nisko umieszczone kamienne ławy, które obiegają dokoła wewnętrzne mury krużganka pełniąc optycznie rolę cokołu.

Trochę odmienne rozwiązanie ściany wschodniej, wschodniego ramienia krużganka spowodowane zostało zarówno tym, że należy ona do najstarszej części zabudowań, jak i faktem przeobrażenia kaplicy św. Doroty na ka-

pitularz, w związku z czym wycięto w polach przęsła sąsiadujących z przęsłem wejściowym dwie arkady oprowadzone profilami analogicznymi (lecz już ceglanymi) do profilów łuków i filarów przyściennych. Usytuowane asymetrycznie do osi przęsła (jeden z dowodów późniejszego ich powstania), dziś zamurowane, lecz pierwotnie niewątpliwie otwarte, były odpowiednikiem stosowanych powszechnie w kapitularzach otworów okiennych po obu stronach portalu.

Krużganek, choć w znacznej części wznoszony równocześnie z prezbiterium, jest jednak stylowo różny i niewątpliwie inny budował go warsztat.

Dziełem jeszcze innego warsztatu są portale w krużgankach, zwane schodowatymi, schodkowymi, czy też uskokowymi, które niejednokrotnie zwracały uwagę badaczy. Najbardziej



8. Kościół Św. Katarzyny, wewnątrz prezbiterium i nawy głównej

wyczerpująco omówił je Z. Bocheński³⁴.

Wszystkie trzy portale są jedynymi elementami w krużgankach nie posiadającymi profilów negatywowych. Pierwszy prowadzi z krużganka do wirydarza, drugi — to portal zewnętrzny sieni wiodącej z ul. Augustiańskiej na krużganek, trzeci wprowadza z krużganka do tejże sieni.

Na pierwszy rzut oka portale te są bardzo do siebie podobne, niemal identyczne, a jednak bardziej wnikliwa analiza prowadzi do stwierdzenia, że w ramach tej małej grupy dokonał się rozwój. Elementem niejako wiodącym we wszystkich trzech portalach jest gruszka, wyeksponowana ostro ku przodowi. Zakreśla ona zasadniczą formę zewnętrznego obramienia. Za jej linią, uskokami pnącą się ku górze, idzie reszta profilów po jej stronie zewnętrznej, natomiast profile po wewnętrznej stronie gruszki na pewnej wysokości odrywają się od niej i szeregiem krótkich łuków odcinkowych ujmują otwór; główny występujący tu profil ma

formę wałka; załamuje się on ostatecznie pod kątem prostym i biegnąc dalej za linią profilów zewnętrznych otacza gładki, nieprofilowany prostokąt, jakby namiastkę tympanonu.

Te zasadnicze cechy ogólne wykazują w poszczególnych portalach pewne odchylenia. Portale (1) i (2), najbardziej do siebie zbliżone, różnią się właściwie głównie rozmiarami i związaną z tym ilością uskoków i łuczków. Natomiast portal (3) ujawnia już bardziej istotne różnice. Profil jego wzbogacony jest drugą gruszką i jeszcze bardziej graficzny. Ilość uskoków zwiększa się do sześciu, łuczki wewnętrzne ułożone są w znacznie wyraźniejsze pary, wyodrębnione jeszcze dodatkowo ogarniającym je półkolistym łukiem. Wreszcie tylko w tym portalu występuje szczegół, z którym spotkamy się jeszcze raz w portalu wewnętrznym kruchty kościoła, mianowicie pionowa gruszka ościeży nie trafia, jakby się należało spodziewać, na odpowiadającą jej gruszkę uskokowego obramienia, ale mijając się z nią wpada w żłobek. Jest to już przejaw odmiennej logiki estetycznej. W całym portalu uderza nadto spotęgowanie efektów światłocieniowych na skutek pogłębienia żłobków i uwydatnienia jasnych plam elementów wypukłych. Chociaż więc portal ten należy do tego samego typu co oba poprzednie, stanowi już jednak dalsze stadium rozwojowe.

Geneza augustiańskich portali nie jest do tychczas w pełni wyjaśniona. Pojawiły się nagle, bez precedensów, w krużganku Św. Katarzyny zapewne z końcem XIV w., gdyż, jak wiadomo, krużganek ten był gotów w r. 1399. Dodatkowym argumentem może być powstały pod ich wpływem portal w Beszowej z samego początku w. XV³⁵. Datowanie ich na w. XV, jakie przyjęło się w literaturze fachowej, spowodowane było w dużej mierze niedostateczną ich znajomością i błędnym niekiedy zaszeregowywaniem do tego samego typu wszystkich portali o uskokowym obramieniu, łącznie ze znacznie późniejszymi, tzw. „długoszowymi”, pomimo że już Bocheński przeprowadził wyraźne rozróżnienie tych dwóch grup.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na jeszcze jeden portal, dotychczas pomijany, choć może niesłusznie. Jest to portal dawnego kapitułarza. Kto wie, czy nie on zapoczątkował serię

³⁴ Z. Bocheński, *Dwór obronny w Dębnie*, Kraków 1926, s. 44 i n.; Z. Bocheński, S. Świszczowski, *Zamek w Dębnie w: Pamiętnik Związku*

Historyków Sztuki i Kultury, Warszawa 1948, s. 50—2.

³⁵ A. Szyszko-Bohusz, *Beszowa, Skalmierz i system krakowski*, SKHS IX, 1913, s. 47.

augustiańskich portali. Wprawdzie zamknięcie jego stanowi łuk ostry, ale łuk ten nie jest bezpośrednim przedłużeniem pionowych ościeży, które załamują się u góry dwukrotnie pod kątem prostym. Nadto pojawia się tutaj nie spotykane dotąd oderwanie od profilu wiodącego profilów najbliższych otworowi, które zakreślają u dołu łuczek identyczny z najniższym łuczkiem portali uskokowych.

Otóż gdyby w tym portalu gruszkę i wałki po ich dwukrotnym załamaniu zamiast nachylać łukiem poprowadzono pionowo, a potem zamknięto poziomo linią prostą, powstałby portal bardzo podobny do portalu (1). Portal ten jest najprostszy z opisanych. Poziome zamknięcie zostało narzucone tu prawdopodobnie koniecznością. Chodziło o uzyskanie możliwie największego otworu w płaszczyźnie ograniczonej od góry przez duże okno oświetlające krużganek. Niemożliwość wyciągnięcia w górę łuku ostrego podyktowała, być może, pomysł takiego rozwiązania, dzięki któremu uzyskano otwór trochę większy, niż gdyby przy tej samej wysokości zastosowano łuk ostry. Rezultat uznano widocznie także i formalnie za pozytywny, skoro powtórzono ten sposób, tylko w bogatszym wydaniu, w dwóch dalszych portalach, a w niewiele lat później także poza Krakowem.

Wydaje się więc słuszny pogląd Bocheńskiego uważającego środowisko krakowskie za miejsce powstania tego typu portali. Sądzę też, że wolno go związać z warsztatem kamieniarskim pracującym przy Św. Katarzynie. Jeślibyśmy nawet przyjęli, że momentem inspirowanym były nie znane dotąd czynniki zewnętrzne, to nie musiał to być jakiś konkretny wzór, ale raczej powszechne dla epoki tendencje do równoważenia linii pionowych i poziomych z przewagą tych ostatnich, co w warsztacie augustiańskiego kamieniarza dało tak oryginalną formę.

Trochę wcześniej, zapewne po poświęceniu prezbiterium, a przed ukończeniem zachodnie-

go skrzydła krużganka, zaczęto wznosić nawowy korpus kościoła. Nie znamy dokładnej daty rozpoczęcia ani ukończenia budowy, gdyż rachunki klasztorne zachowały się dopiero od r. 1502, a w aktach miejskich brak wzmianek o budowie (ponieważ nie był to kościół parafialny).

Większość autorów zasugerowanych datą 1426, która stanowi dla nich terminus ad quem ukończenia kaplicy węgierskiej, datuje również i ukończenie kościoła na koniec pierwszej ćwierci XV w. Pomijając już błąd co do daty, która powinna brzmieć 1422, stwierdza ona co najwyżej istnienie w tym czasie kaplicy Ścibora³⁶, nie będąc w żadnym wypadku datą jej fundacji ani ukończenia kościoła. Fundacja kaplicy nie mogła mieć miejsca po r. 1414, który jest rokiem śmierci Ścibora³⁷, a najprawdopodobniej nastąpiła dużo wcześniej, w czasach kiedy Ścibor, jako przedstawiciel interesów Zygmunta Luksemburczyka, w przyjazdnych jeszcze zamiarach niejednokrotnie bywał w Krakowie, tzn. między r. 1402 a 1405³⁸. W r. 1403 był w Krakowie nawet razem z żoną i może do tego roku należałoby odnieść fundację.

Jednakże jeszcze przed wystawieniem kaplicy projekty budowlane zmieniły się przynajmniej raz. Wiadomo, że według pierwotnego planu korpus bazylikowy kościoła miał być pięcioprzęsłowy. Zamiar ten istniał niewątpliwie aż do momentu wystawienia ostatniej szkarpy nawy południowej włącznie. Dopiero po jej wymurowaniu postanowiono skrócić korpus kościoła.

Nie wiadomo, czy przyczyną redukcji planu były względy formalne, czy też po prostu bardziej realne motywy natury finansowej (sprawy finansowe były zawsze bolączką krakowskich augustianów). Trudno powiedzieć dokładnie, kiedy zapadła decyzja skrócenia korpusu. Badanie styku murów nawy północnej i zachodniego skrzydła krużganka stwierdziło, że krużganek został dostawiony do istniejącego już muru nawy. Ponieważ zaś krużganek był

³⁶ Rok 1422 jest datą umowy między Zbigniewem z Brzezia i jego żoną Anną a augustianami, którzy odstępują Lanckorońskim część ogrodu „między piekarnią a kaplicą Ścibora”, (AP Kr., Arch. Aug., A. 7. III). Podawany dotychczas r. 1426 jest błędem któregoś z XVII-wiecznych kopistów, za którym powtarzają go wszyscy piszący o kościele Św. Katarzyny. Dopiero A. Strzelecka sprostowała błąd w haśle: *Lanckorońscy* w: *Polski Słownik Biograficzny*, XVI, s. 458.

³⁷ A. Prochaska, *Ścibor ze Ściborzyc*, Rocznik Tow. Nauk. w Toruniu XIX, 1912, s. 179. — Na fakt ten zwrócił też uwagę E. Marosi (*Die zentrale Rolle der Bauhütte von Kaschau*, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XV, Budapest 1969, s. 66), który jednak mimo to, nie wiadomo na jakiej podstawie, uważa dalej r. 1426 za datę ukończenia kościoła.

³⁸ Prochaska, o. c., s. 171—175.



9. Kościół Św. Katarzyny, widok od połudn. wschodu

gotowy w całości w r. 1399, to możemy przypuszczać, że budowa nawy północnej była już wówczas jeżeli nie skończona, to znacznie zaawansowana.

Jeżeli dalej przyjmujemy datę fundacji kaplicy na rok ok. 1403, to biorąc pod uwagę, iż fundacja nastąpiła już po wzniesieniu dolnych partii fasady zachodniej kościoła (których budowa musiała trwać pewien okres czasu), można przyjąć datę ukończenia kościoła na rok ok. 1400. Oczywiście bez górnych części fasady i bez sklepienia nawy głównej; prowadzone przy niej prace wykończeniowe ciągnęły się jeszcze długo, aż do początku XVI w.

Trzęsienie ziemi w r. 1443, które zniszczyło sklepienie prezbiterium, nie dotknęło sklepienia nawy głównej z tej prostej przyczyny, że go wówczas najprawdopodobniej jeszcze nie było.

Intensywność robót od r. 1502 do ok. r. 1513³⁹ sprawia wrażenie, że nie odnoszą się one do odbudowy kościoła po katastrofie, ale że jest to dalszy ciąg bardzo opóźnionych prac budowlanych. Budowa mogła się przewlekać z różnych względów. Było to zjawisko powszechne w średniowieczu. Poważną przyczynę stanowiły trudności w zdobyciu materiału budowlanego. A augustianie potrzebowali go dużo, bo równocześnie rozbudowywali klasztor, który był pilniejszą inwestycją, gdyż po prostu nie mieścili się w dotychczasowych budynkach⁴⁰.

W związku z nawą główną pozostaje sprawa budowniczego sklepienia. Przyjmowane powszechnie autorstwo muratora Hanusza (łączonego nadto mylnie ze sklepieniem prezbiterium⁴¹) jest niezupełnie ścisłe. Przede wszystkim autorzy identyfikują Hanusza z Janem,

nie była, zdaje się, zbyt duża i nie wystarczała na potrzeby klasztoru, kupowali więc cegłę w cegielniach miejskich, a później także i u paulinów, którzy mieli dużą cegielnię na Dębnikach.

⁴¹ Łuszczkiewicz, o. c., s. 33; za nim powta-

³⁹ AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III (rachunki z l. 1502—1508), B. 52. III (rachunki z l. 1508—1514).

⁴⁰ Mieli wprowadzić augustianie własną cegielnię za Skawińską Bramą (AP Kr., Arch. Aug., B. 62. III, B. 51. III, s. 20, B. 114. III, k. 17), lecz produkcja jej



10. Kościół Św. Katarzyny, sklepienie prezbiterium



11. Klasztor Augustianów, północne skrzydło krużganka

który pracuje mniej więcej równocześnie⁴². Wprawdzie Jan i Hanusz to dwa różne brzmienia tego samego imienia, jednakże w tym wypadku są to na pewno dwie różne osoby, czego m. in. dowodzi pozycja w rachunkach, gdzie równocześnie, w tym samym dniu płacą „magistro muratori Joanni” i „muratori Hanusz”⁴³. Joannes jako budowniczy sklepienia występuje już od połowy r. 1503⁴⁴, Hanusz dopiero w r. 1504⁴⁵, lecz stopniowo częściej niż Jan; być może, że przez jakiś czas prowadził roboty samodzielnie. Z końcem r. 1504 pojawia się nowy budowniczy sklepienia, magister Jakub

z Miechowa⁴⁶, który prawdopodobnie przejmuje w ogóle kierownictwo robót; on to kończy sklepienie 1 lipca 1505 r.⁴⁷. Nie przestaje jednak pracować, bo jeszcze w tym samym roku zawierają z nim augustianie kontrakt na budowę okien w nawie głównej⁴⁸. Prócz niego pracuje teraz cały szereg innych budowniczych, a przede wszystkim znów Hanusz, który od r. 1506 zajmuje zdecydowanie pierwsze miejsce⁴⁹. Warto wreszcie zanotować nazwisko Macieja Waszniowskiego, cieśli⁵⁰, który wznosił strukturę drewnianą pod sklepienie, a potem wiązanie dachowe i wieżyczkę na sygnatur-

rzają to wszyscy. Tymczasem z rachunków klasztornych wynika jednoznacznie, że zarówno osoba Hanusza, jak data 1505 dotyczy sklepienia nawy głównej, a nie prezbiterium.

⁴² Z. Wenzel-Homecka, *Hanusz w: Polski Słownik Biograficzny IX*, s. 284.

⁴³ AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III., s. 54.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 65.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 67, 68, 69, 73, 74, 76, 77.

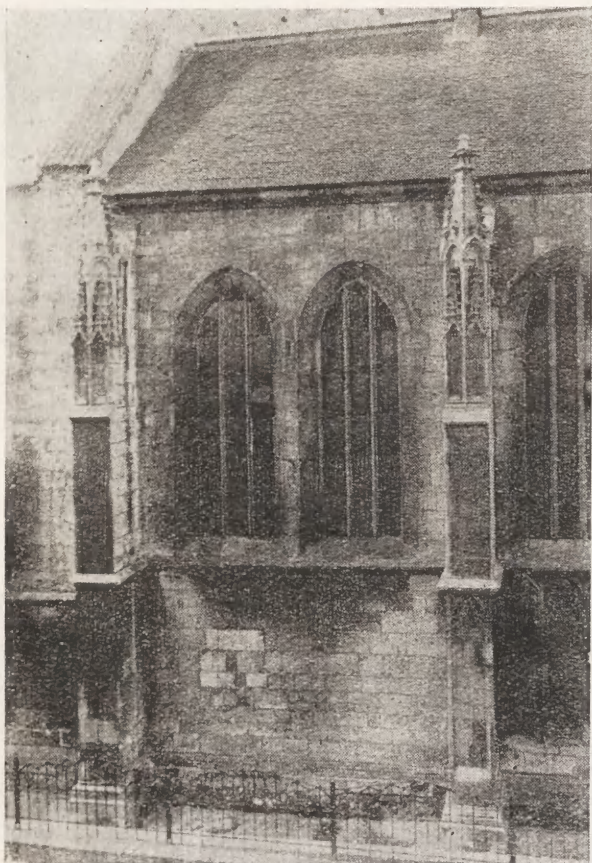
⁴⁶ *Ibidem*, od s. 90 prawie na każdej stronie.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 128.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 131.

⁴⁹ *Ibidem*, prawie na każdej stronie aż do r. 1508. Nie ma jednak żadnych podstaw, aby identyfikować zarówno jego, jak muratora Jana z Janem z Kolonii, czy też Janem budowniczym Collegium Maius. Sklepienie jego u Św. Katarzyny nie zachowało się, a wielkie okno w fasadzie, które jest dziełem Hanusza, nie wykazuje żadnych cech specjalnych, pozwalających na wyciąganie jakichkolwiek wniosków.

⁵⁰ AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III., s. 38, 40, 41, 42; B. 52. III, s. 1.



12. Kościół Św. Katarzyny, od południa

kę⁵¹, zwłaszcza że wkrótce potem spotkamy go w tym samym zespole jako samodzielnego budowniczego.

Nie umiemy nic powiedzieć o sklepieniu z r. 1505, gdyż runęło na skutek pożaru w r. 1556⁵². Nie wiadomo, czy odbudowane w l. 1561—1562⁵³ powtórzyło formę poprzedniego i czy wobec tego planik u Essenweina można uważać za miarodajny⁵⁴. Obecne sklepienie drewniane, pozorne, zostało założone w czasie restauracji w XIX w.⁵⁵

Korpus nawowy kościoła zarówno w swej bryle zewnętrznej, jak w rozwiązaniu wnętrza utrzymany jest w typie wielkich bazylik krakowskich.

Szczegółowe rozpatrywanie powracającego wciąż zagadnienia genezy krakowskiego typu sakralnej architektury gotyckiej przekraczałoby ramy niniejszego artykułu, zwłaszcza że problem nie dojrzał jeszcze do jednoznacznego rozwiązania. Nawiasowo tylko należy zaznaczyć, że podobnie jak w kościele Mariackim próbowano, zdaje się, i tutaj wesprzeć system filaro-szkarpowy łukami oporowymi, z których jednak ostatecznie zrezygnowano.

Osobny problem wymagający obszerniejszego omówienia stanowi nawa południowa wraz z kruchtą i portalami, a głównie kamienna dekoracja, która jest przedmiotem dyskusji od wielu lat. Właściwie dyskusja ogranicza się raczej do portali, chociaż są one, zwłaszcza zewnętrzny, tylko jednym z elementów całej dekoracji.

Na wstępie stwierdzić należy fakt, którego nieznajomość jest główną przyczyną nieporozumień, mianowicie: okładka kamienna nie jest późniejszym dodatkiem, lecz była od początku budowy nawy zamierzona, o czym świadczy odrębny niż w reszcie kościoła wątek. Jest nim kamień łamany, przeznaczony niewątpliwie pod okładzinę, widoczny wyraźnie na strychach. Stwierdzenie tego faktu jest momentem zasadniczym, decydującym o datowaniu okładki, która zatem należy jeszcze do w. XIV, a najpóźniej do lat ok. 1400. Kruchta jest trochę późniejsza niż nawa, fundament jej bowiem jest wyraźnie dobudowany do fundamentu nawy. Różnica w czasie nie mogła być jednak duża; budowę kruchty rozpoczęto niewątpliwie w chwili, gdy powzięto zamiar wzniesienia kaplicy węgierskiej i w związku z tym zrezygnowano z wejścia zachodniego. Herb Oleśnickiego Dębno, wraz z kapeluszem kardynalskim, który służy niekiedy za podstawę datowania kruchty, odnosi się wyłącznie do sklepienia. Kruchta musiała być początkowo nieco niższa, pierwotną jej wysokość wyznaczają dawne żebra przysienne. Nakrycie kruchty jest dowolną rekonstrukcją z początku

⁵¹ Obecna wieżyczka na sygnaturkę pochodzi z r. 1713; wykonał ją mistrz ciesielski Szymon Cebula (AP Kr., Arch. Aug., B. 70. III, s. 318).

⁵² AP Kr., Arch. Aug., B. 55. III, s. 3.

⁵³ Sklepienie zostało odbudowane przez włoskich muratorów: Aleksandra Gucci i Tomasza Robora, po którego tragicznej śmierci kontynuował prace Antoni Morosi (SKHS IX, 1913, s. XXXVIII).

⁵⁴ A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, tabl. XI.

⁵⁵ Sklepienie XVI-wieczne, nadwątłone w następstwie trzęsienia ziemi w r. 1786 (AP Kr., Arch. Aug., B. 75. III), restaurowane dorywczo, do ostatecznej ruiny doprowadzone zostało wskutek zajęcia kościoła na magazyn wojskowy w l. 1802—1808 (*ibidem*, Arch. Aug., B. 117. III). Z powodu osłabienia murów i braku dostatecznych funduszy, w obawie ponownej katastrofy zrezygnowano ze sklepienia murowanego i wykonano pozorne, drewniane.



13. Kościół Św. Katarzyny, nawa południowa z kruchtą

XX w. (1907)⁵⁶. Jakie było pierwotne — nie wiadomo⁵⁷.

Wschodnia część nawy południowej była zapewne od początku przewidziana jako kaplica rodowa panów z Brzeźnicy, późniejszych Lanckorońskich⁵⁸, których herb Zadora wyrzeźbiony jest na zwornikach sklepienia. Przemawia za tym bogaty wystrój tej części nawy zarówno wewnątrz, jak zewnątrz. Tylko tutaj (oraz w kruchcie) profilowane są ościeża okien, rozmieszczonych po dwa w każdym przęśle. Wewnętrzna ścianę wschodnią nawy zdobi profilowana arkada z głową lwa w kluczu. Asymetryczne usytuowanie arkady nasuwa przypuszczenie, że obok niej zamierzona była druga taka sama. Stanowiłaby wówczas ta ściana pendant do sąsiedniej, dwuokiennej. Wiązka słupów w narożniku obu ścian przerywana jest posązką świętego, stojącego na liściastym kapitulu, osłoniętego baldachimem.

Główny wysiłek artystyczny skupił się na stronie zewnętrznej. Otaflowane ciosy ściany

nawy i kruchty dzieli na dwie kondygnacje horyzontalny gzyms, który na frontowej ścianie kruchty załamuje się ku górze, tworząc szeroką ramę dla portalu. Powierzchnię ścian obu kondygnacji (z wyjątkiem przęsła zachodniego) oraz szkarp pokrywa kamienna dekoracja pionowych lasek i maswerkowego ich zwieńczenia z powtarzającym się w różnych wariantach motywem trójliścia. Kroksztynek roślinny między oknami wschodniego przęsła stanowił niewątpliwie podstawę pod nie istniejący dziś posążek.

Organiczną całość z dekoracją ścian stanowi portal kruchty. Między ujmujący jego otwór łuk, którego zewnętrzny profil odgina się w osi grzbiet ozdobiony żabkami i zwieńczony kwiatonem, wciska się jeszcze jedno obramienie w formie piętrzących się ku górze uskoków. W narożnikach uskoków powtarza się raz jeszcze motyw trójliścia. Całość jest zwieńczona posązką Madonny⁵⁹, który przerywa górną, horyzontalną ramę.

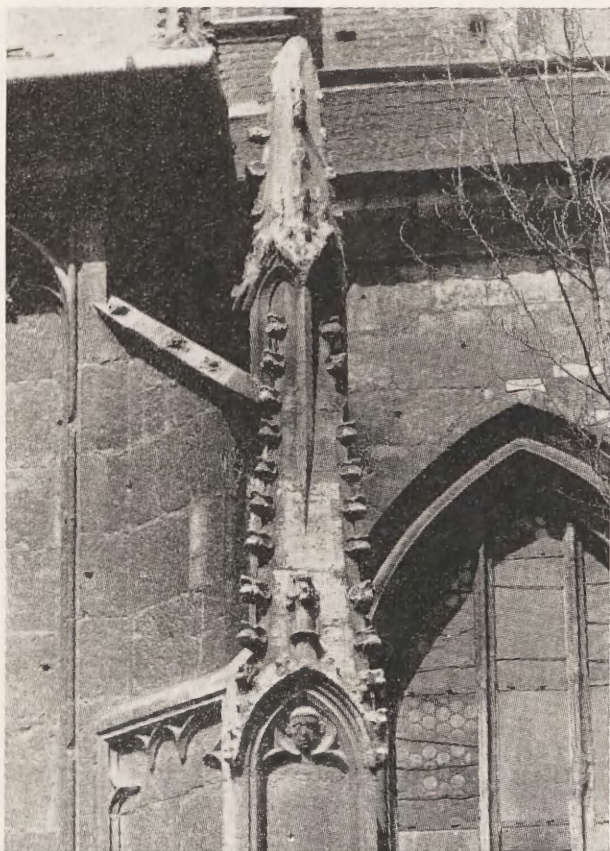
⁵⁶ *Kalendarz Czecha na r. 1908*, s. 68. — AP Kr., Arch. Aug., B. 89. III.

⁵⁷ Ryciny z XIX w. pokazują pulpitowy daszek, zapewne, jak słusznie przypuszczano, prowizoryczny, założony po zniszczeniu pierwotnego.

⁵⁸ W XVI w. była tu już kaplica Jordanów, którzy, spokrewnieni z Lanckorońskimi, zapewne od nich

ją przejęli. Być może w związku z fundacją ołtarza św. Jana Jajmużnika i lokalizacją tego ostatniego w północno-zachodnim narożniku krużganka przenieśli Lanckorońscy tam swoją kaplicę (ofiary na msze przed św. Janem Jajmużnikiem zaczynają się już w r. 1503, AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III).

⁵⁹ Obecny posąg jest kopią wykonaną przez K.



14. Kościół Św. Katarzyny, kruchta, fiala szkarpy narożnej z głową zakonnika

Podobny w pewnych szczegółach, lecz w istocie raczej odmienny portal prowadzi z kruchty do nawy bocznej. Portal jest poważnie uszkodzony, tak że niektóre partie można odtworzyć tylko hipotetycznie. Wykroj jego stanowi dwukrotnie załamany łuk ostry oprowadzony cienkimi laskami i wałkami, które na pewnej wysokości rozszczepiają się; część ich wybiega w górę powtarzając formę wykroju na powierzchni ściany. Podobnie jak w portalu zewnętrznym, zewnętrzne profile łuków odchylają się w udekorowany żabkami i kwiatonem ośli grzbiet. Po bokach na wysokich postumentach zakończonych u dołu wiszącymi kroksztynkami stoją figurki świętych, osłonięte zapewne niegdyś baldachimami, z których pozostały tylko resztki fial. Przylepione do ściany wiszące fiale zdobią boki górnej i dolnej części portalu. U samej góry widnieją fragmenty zębatego, horyzontalnego zamknięcia. Z dolną częścią portalu łączy się przechodząca na ścianę płaska dekoracja, złożona z pionowego pasa pięciolistnych rozetek i trójlistnych arkadek.

Zachodnia część nawy południowej jest znacznie skromniejsza. Okładka kamienna je-



15. Kościół Św. Katarzyny, prezbiterium

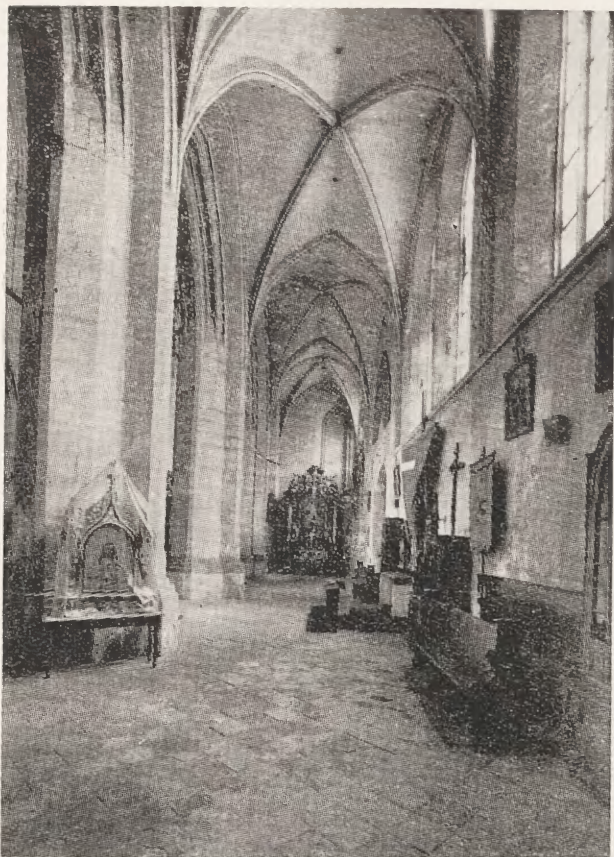
dynie w prześle najbliższym kruchty posiada laskowanie. Ościeża okien są gładkie, nieprofilowane. Jedynie szkarpy wyróżniają się bogatszym wystrojem dzięki nastrzępionym żabkami pinaklom.

Cała dekoracja nawy i kruchty jest wybitnie architektoniczna. Motywy rzeźbiarskie ograniczono do minimum. Prócz posążku Matki Boskiej i roślinnego kroksztynka znajdujemy jeszcze na szkarpie narożnej kruchty wyrzeźbione dwie małe głowy: zakonnika i jakiegoś brodatego mężczyzny, oraz spory cios z fantastyczną maską wmurowany we wschodnią ścianę nawy. Ale też nie wystrój rzeźbiarski decyduje o plastycznym wyrazie tej architektury, ale właśnie prosta, surowa wytworność rysunku maswerkowej dekoracji.

Dyskutowany od lat problem proveniencji tej dekoracji i jej stosunku do portali koszyckich jest nadal aktualny. Już Essenwein zwrócił uwagę na odrębność augustiańskich portali oraz analogie z koszyckimi i kilkoma innymi z terenu Siedmiogrodu i Górnych Węgier ⁶⁰.

Laszczkę, *Kalendarz Czecha na r. 1908*, s. 62; AP Kr., Arch. Aug., B. 85. III. pod r. 1906.

⁶⁰ Essenwein, o. c., s. 128.



16. Kościół Św. Katarzyny, wnętrze nawy południowej



17. Klasztor Augustianów, wnętrze tzw. kaplicy św. Tomasza

Następcy jego w Polsce nie podjęli problemu, chyba tylko marginesowo.

Naprawdę głębiej zainteresowali się zagadnieniem pisarze niepolscy, a polska literatura fachowa powtarza na ogół ich poglądy (głównie Mencla) wraz ze wszystkimi błędami.

Jest niewątpliwą zasługą D. i V. Menclów, że pierwsi, jeszcze przed wojną, potraktowali zagadnienie na szerszej płaszczyźnie, podkreślając znaczenie krakowskiego zabytku⁶¹. Analizując powstanie i rozwój późnego gotyku na przykładzie jednego z elementów architektury, mianowicie portalu, doszli do wniosku, że południowe portale kościoła Św. Katarzyny są ważnym ogniwem w tym rozwoju, którego punkt szczytowy stanowią portale katedry w Koszycach. Jedne i drugie przypisują temu samemu warsztatowi; krakowskie datują na krótko przed r. 1414⁶², koszyckie, jako stylowo bardziej zaawansowane, na l. 1420—1430.

⁶¹ D. a V. Menclovi, *O učasti Slovenska na vzniku pozdně gotické architektury*, Umění IX, 1937/1938.

⁶² Jest to rok śmierci Ścibora, fundatora kaplicy węgierskiej, którą błędnie przypisują temu samemu warsztatowi.

W późniejszych pracach koryguje Mencl niektóre poprzednie stwierdzenia⁶³. Dostrzega już pewne dość istotne różnice między portalami krakowskimi i koszyckimi, toteż nie przypisuje ich już temu samemu mistrzowi, którym w Krakowie ma być „parlerowiec” Mikołaj Werner z Pragi; stwierdza zarazem, iż kamieniarz koszycki znał dobrze portale u Św. Katarzyny. W portalach koszyckich widzi zetknięcie się miejscowych tradycji z silnym wpływem kamieniarki kazimierskiej. W pracy na temat architektury Koszyc wysuwa hipotezę, że odległym pierwowzorem koszyckich są portale praskie, nie jest to jednak bezpośrednie oddziaływanie, lecz inspiracje przedostające się via Kraków, który dostarczył bezpośredniego wzoru⁶⁴.

Odmienne niż Mencl opinię wypowiada L. Gerevich⁶⁵, który na marginesie pracy o środkowoeuropejskich strzechach budowlanych po-

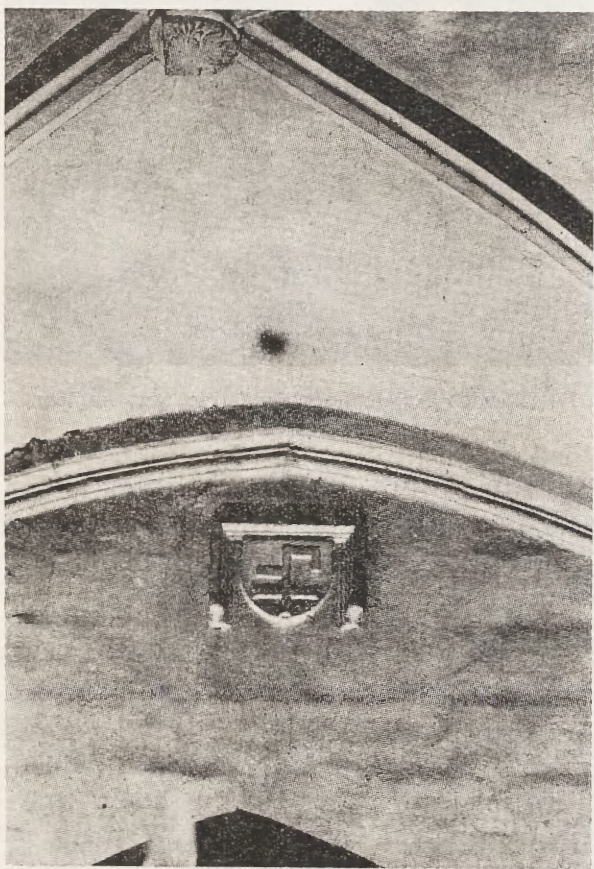
⁶³ V. Mencl, *Vztahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-polskéj vetvy. Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava 1965, s. 45—50.

⁶⁴ Tenże, *Gotická architektura Košic*, Vlastivedný časopis XV, 1966, s. 25.

⁶⁵ L. Gerevich, *Mitteuropäische Bauhöfen*

lemizuje z Menclem. Gerevich próbuje udowodnić, iż najstarsze przykłady uskokowego typu obramienia znajdują się w zamkach Budy i Zwolina i dlatego nie ma żadnego powodu, aby w tym względzie upatrywać wpływ polski. W Koszycach widzi przede wszystkim silną infiltrację motywów parlerowskich. Przyjmując pierwszeństwo Koszyc odnośnie do dyskutowanych portali, określa kazimierskie jako „derywaty powstałe najwcześniej z początkiem XV w.”.

Podobne stanowisko zajmuje E. Marosi, którego praca dotyczy specjalnie katedry ko-



18. Kościół Św. Katarzyny, fragment nawy z herbem Zadora i gmerkiem architekta

szyckiej⁶⁶. Portale koszyckie uważa za dzieła przedstawiciela szkoły południowoniemieckiej i na podstawie analizy stylistycznej datuje na czas ok. 1400, lub nawet na koniec XIV w.; w konsekwencji, ponieważ budowę nawy południowej Św. Katarzyny przyjmuje na ok. r. 1426; a kruchty, jako rzekomej fundacji Oleśnickiego, na połowę XV w., zalicza portale kazimierskie do strefy oddziaływania warsztatu fary koszyckiej. Podobnie jak Gerevich, nie dostrzega ich wysokiej klasy artystycznej,

widząc w nich tylko do dziwactwa posunięte „cechy koszyckie” („kaschauer Züge”), lecz bez południowoniemieckich motywów parlerowskich.

Nie wiadomo, co Marosi rozumie jako „cechy koszyckie”. Trudno też zgodzić się z autorem, gdy wyliczając zabytki powstałe pod wpływem Koszyc stawia znak równości pomiędzy portalami kazimierskimi a wyraźnie już sprowincjonalizowanymi mołdawskimi i siedmiogrodzkimi.

Nowsza polska literatura fachowa idzie na ogół za zdaniem Mencla przyznając chronologiczne pierwszeństwo portalom krakowskim, które uważa za wzór dla koszyckich. Opierając się na błędnych przesłankach (głównie na owym nieszczęsnym roku 1426) przyjmuje przeważnie późniejsze datowanie krakowskiego zabytku, a w konsekwencji jeszcze później datuje portale koszyckie.

Główną przyczyną sprzecznych opinii jest z jednej strony — wielka rozbieżność w datowaniu zarówno koszyckiej katedry, jak krakowskiej kruchty, z drugiej — zamieszanie spowodowane niedostateczną znajomością samego zabytku nie tylko u pisarzy obcych, ale i u polskich.

Datowanie rozpoczęcia budowy katedry koszyckiej oraz poszczególnych jej etapów jest wciąż sporne i sam Marosi przyznaje, że nie ma żadnych źródeł pisanych, które by mogły ułatwić ich ustalenie.

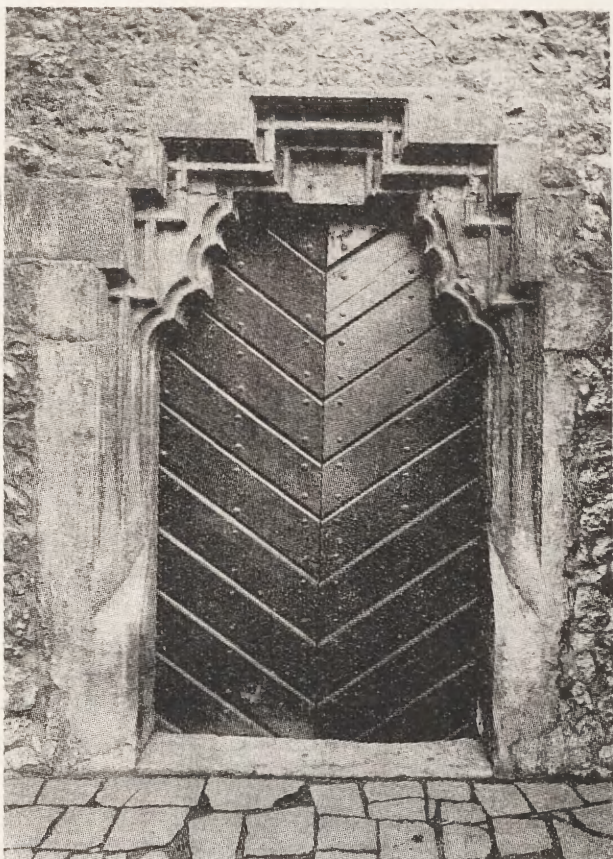
W porównaniu z portalami koszyckimi krakowskie mają bezwzględnie pewniejszą podstawę źródłową i bez obawy pomyłki można je umieścić najpóźniej w pierwszych latach XV w. Gdybyśmy więc nawet zgodzili się z Marosim na wczesne datowanie portali katedry, to i tak byłyby one co najwyżej równoczesne z krakowskimi, a tym samym odpada za podstawę do przyjmowania zależności Krakowa od Koszyc.

Wnikliwa analiza portali zarówno krakowskich, jak koszyckich prowadzi do wydzielenia w nich elementów różnego rodzaju i różnej proveniencji, wśród których dwa wybijają się na plan pierwszy, mianowicie: motywy parlerowskie oraz motyw uskokowego obramienia.

Motywy parlerowskie, w Koszycach znacznie wyraźniejsze i liczniejsze, są także w Kra-

und die Spätgothik, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae XV, Budapest 1958, s. 241—282.

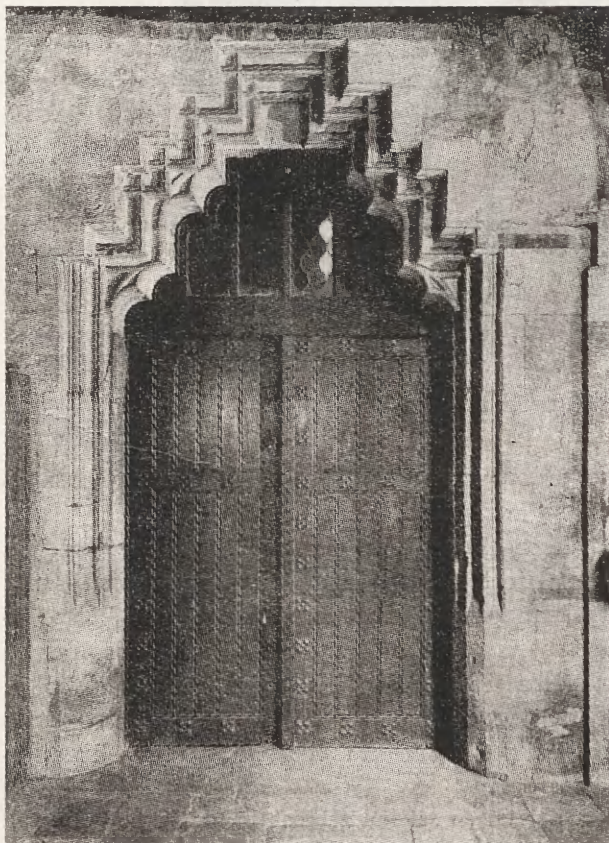
⁶⁶ Marosi, o. c., s. 25—75.



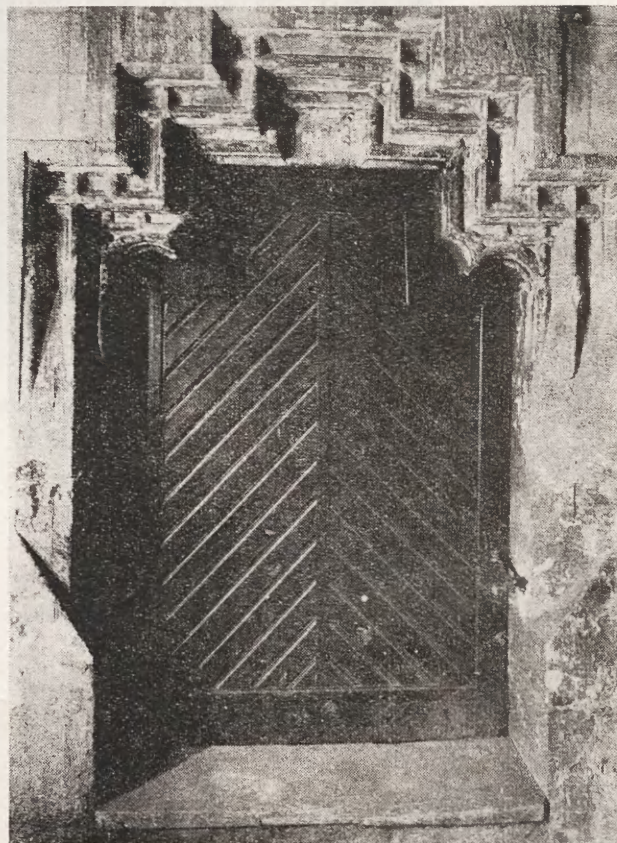
19. Klasztor Augustianów, portal



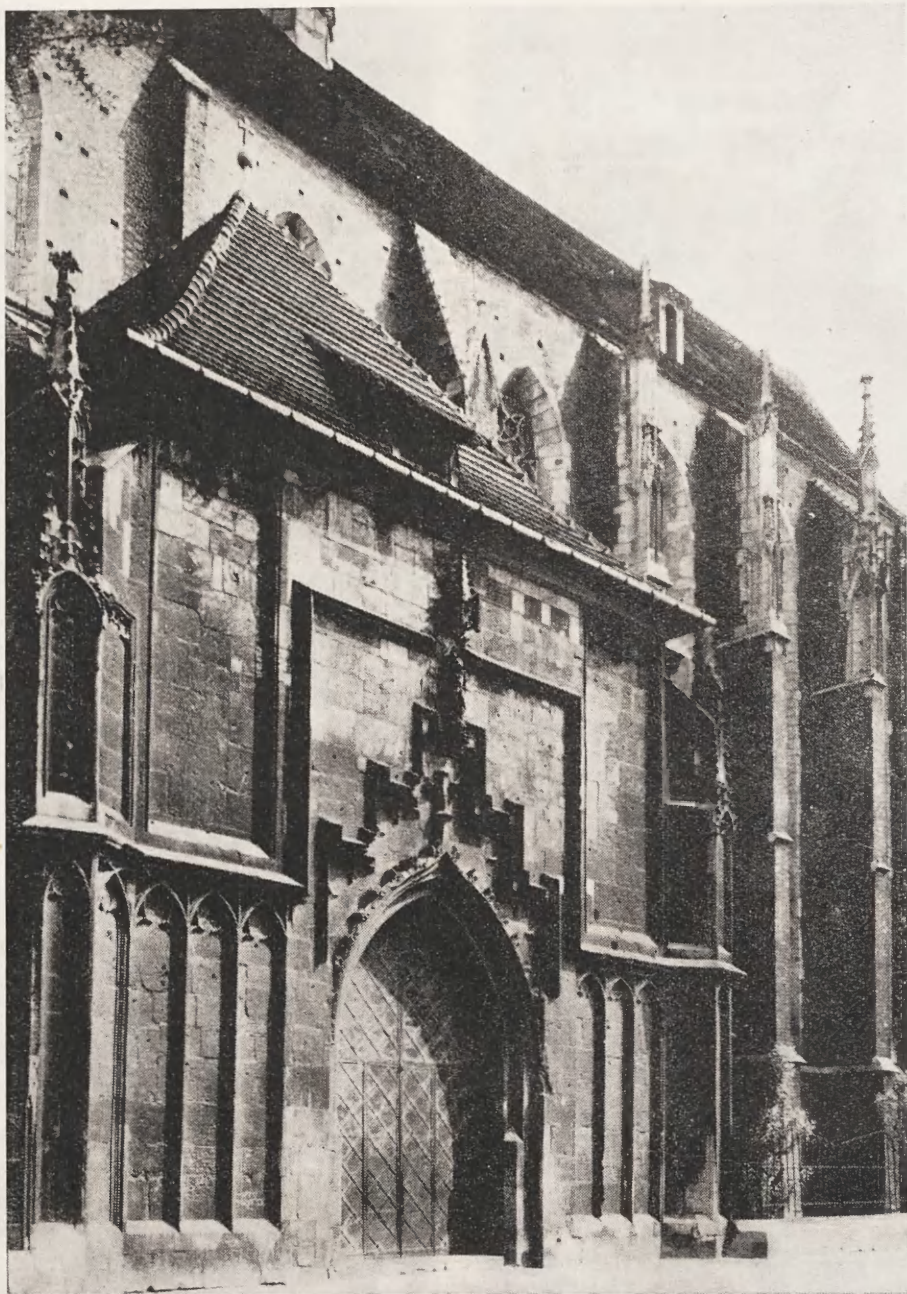
20. Klasztor Augustianów, portal kaplicy św. Doroty



21. Klasztor Augustianów, portal wewnętrzny we wschodnim skrzydle krużganka



22. Klasztor Augustianów, portal do krużganka



23. Kościół Św. Katarzyny, kruchta

kowie niewątpliwe, chociaż mniej rzucające się w oczy. Sądzę, iż spory na temat, czy motywy te przyszły do Krakowa z Koszyc, czy odwrotnie, czy wreszcie tu i tam *via Buda*, nie są istotne. Oba miasta miały z Pragą tak bliskie kontakty, a krakowscy augustianie przybyli przecież z Czech, że szukanie okrzęnych dróg jest niecelowe. Jeśli w katedrze koszyckiej motywy parlerowskie są bogatsze i liczniejsze, to

po prostu dlatego, że w ogóle portale koszycie są bez porównania bogatsze ⁶⁷.

Lecz nie motywy parlerowskie, a w każdym razie nie tylko one zadecydowały o odrębności diskutowanych portali. Elementem, który je łączy, a zarazem wyróżnia spośród innych współczesnych zabytków, jest motyw uskoko-owego obramienia występujący przede wszystkim w zewnętrznym portalu kruchty krakow-

⁶⁷ To jest już jednak inna sprawa. Kościół Św. Elżbiety był katedrą, którą budowało całe bogate miészczanstwo, będące wówczas u szczytu potęgi; kościół Św. Katarzyny nie był nawet parafialnym,

lecz należał do zakonu żebrzącego, do jakiego zaliczali się augustianie. Skromny wystrój kruchty nie przesądza jednak żadną miarą o jej randze artystycznej.

skiej i w północnym katedry w Koszycach. Motyw ten nie przyszedł z Czech, co stwierdza również Gerevich, który próbując doszukać się jego genezy wysuwa przypuszczenie, że źródło może być wspólne, mianowicie stosowany powszechnie w budownictwie obronnym motyw blanków⁶⁸. Marosi natomiast widzi jego źródło w dekoracji baldachimów osłaniających tabernakula czy figury świętych, gdzie symbolizuje mury i budowle niebieskiego Jeruzalem⁶⁹. Ciekawe spostrzeżenie robi A. Miłobędzki, który ten zębaty motyw uważa za przeniesioną „na płaszczyznę ściany formę szczytu tradycyjnej przybudówki portalowej” i nazywa całą tę strukturę „ślepyim domkiem portalowym”⁷⁰. Spostrzeżenie bardzo istotne, gdyż kto wie, czy pierwotne, nie zachowane nawet w przekazach ikonograficznych zwieńczenie kruchty nie miało właśnie formy zazębionego szczytu, który powtórzono w portalu.

Abstrahując od nieznanych czy niezachowanych, ewentualnie zbyt odległych źródeł, a szukając bliżej — trudno się oprzeć sugestii, czy aby najbardziej bezpośredni impuls nie wyszedł z tego samego augustiańskiego zespołu, mianowicie z omówionych wyżej portali kruczków. Oddziaływanie ich było długotrwałe⁷¹. Z nich przecież wywodzą się także o trzy czwarte wieku późniejsze portale tzw. „długoszowe”, co podkreślił już Bocheński⁷², a które pomimo późnej daty powstania uważać należy nie tyle za dalsze stadium rozwojowe, ile raczej za spóźniony wariant.

Portale kruchty natomiast stanowią wyraż-

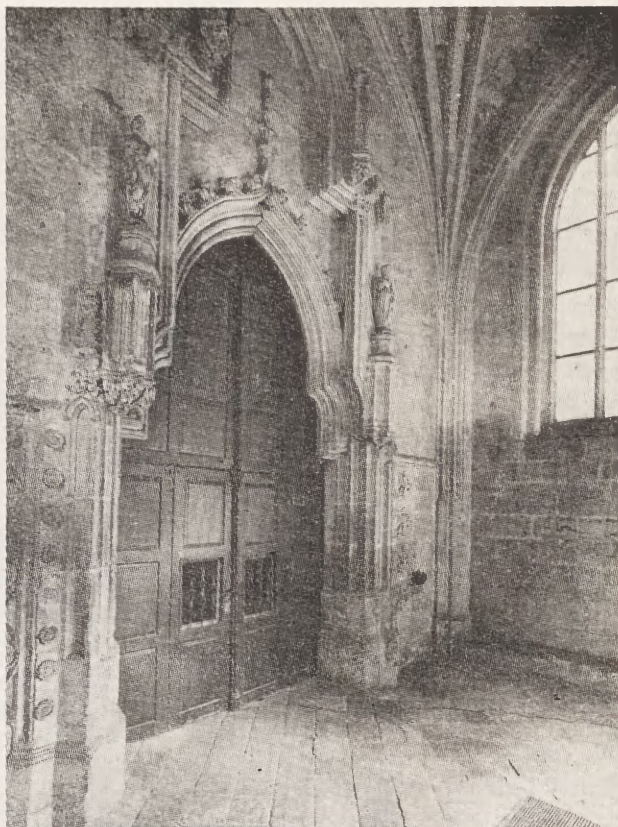
⁶⁸ Ten element, również zdaniem Gerevicha, przyszedł za pośrednictwem Budy, gdzie występuje w oknach zamku już rzekomo w XIV w. (Gerevich, o. c., s. 251). Niestety, datowanie tych okien jest znów tylko hipotetyczne.

⁶⁹ Marosi, o. c., s. 50.

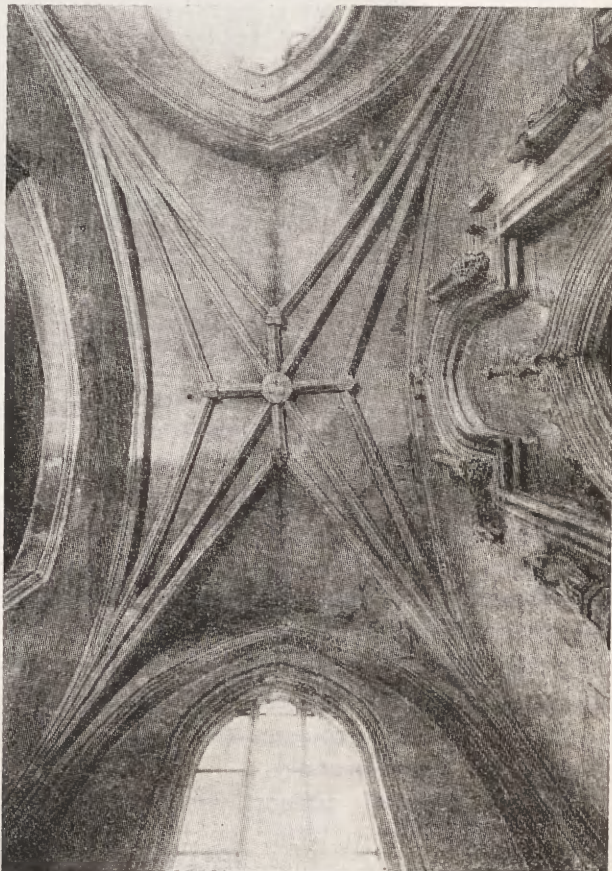
⁷⁰ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963, s. 74.

⁷¹ Jest bardzo prawdopodobne, że wywarły one wpływ na powstanie oryginalnej formy okien w dobudowanej po r. 1399 części klasztoru. Identyczne okna znajdują się również w budynku d. seminarium duchownego na Wawelu, datowane hipotetycznie na drugą połowę XV w. (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV. *Miasto Kraków*, cz. I *Wawel*, Warszawa 1965, s. 144), lecz prawdopodobnie raczej dużo wcześniejsze. Wyglądają na dzieło tego samego warsztatu. Jak długotrwałe było oddziaływanie tego typu, świadczy okno w tzw. „górnej zakrystii” zbudowanej w pierwszej ćwierci XVI w. (AP Kr., Arch. Aug., B. 51. III, B. 52. III, B. 53. III).

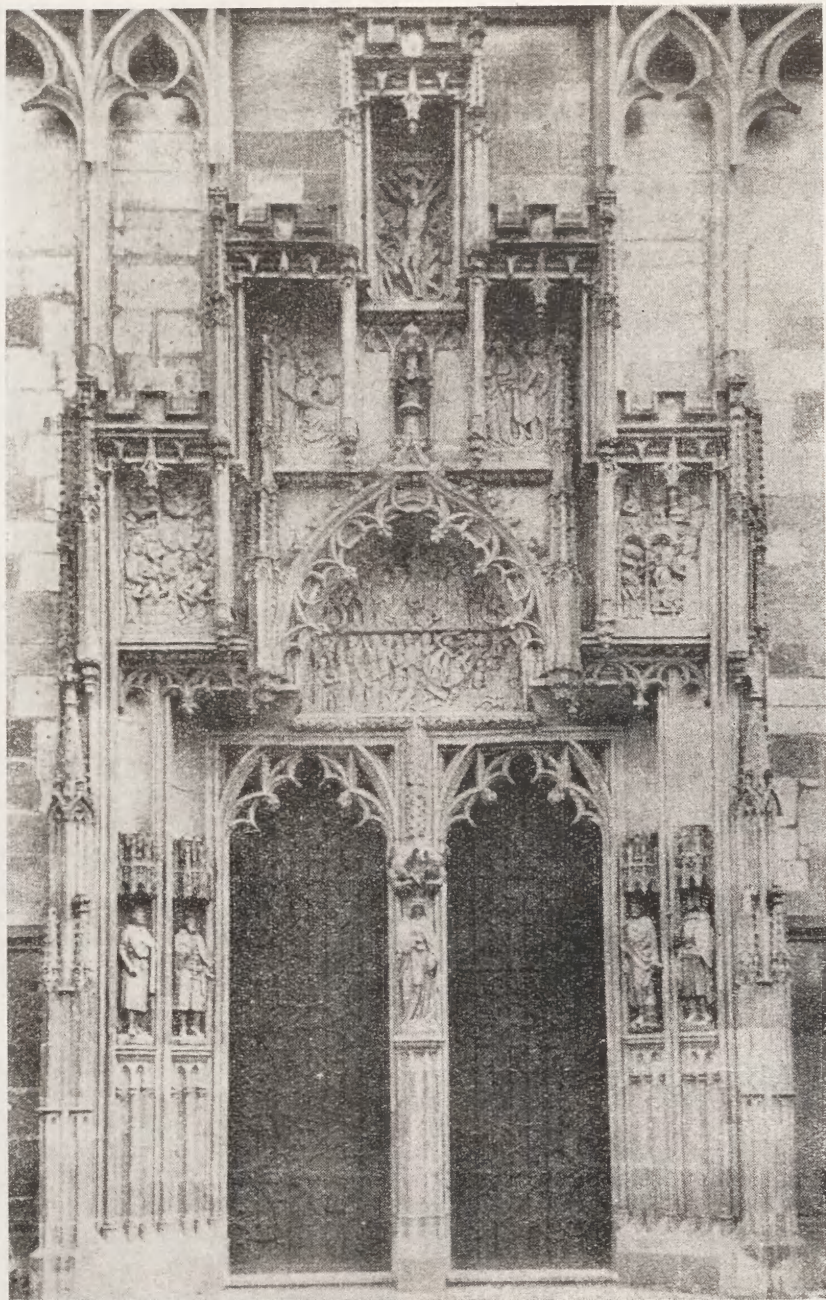
⁷² Bocheński, o. c., s. 44.



24. Kościół Św. Katarzyny, wewnątrz kruchty



25. Kościół Św. Katarzyny, sklepienie kruchty



26. Koszyce, katedra, portal północny

ne rozwinięcie typu krążankowego, w którym nastąpiło dalsze rozsuniecie zewnętrznego i wewnętrznego obramienia. W portalu zewnętrznym kruchty głównym elementem nawiązującym do portali krążanka jest motyw uskokowy, który tu, dzięki większemu oddaleniu od otworu, uzyskał pewną samodzielność pełniąc zarazem optycznie rolę czynnika scalającego portal z dekoracją kruchty.

Trochę inaczej przedstawia się sprawa z portalem wewnętrznym, w którym nie gra już głównej roli motyw uskokowy, występujący niemal niezauważalnie u samej góry

w formie jakby szczątkowej, przysłonięty nadto pinaklami baldachimów. Tutaj obok cech parlerowskich charakterystyczne są dwa momenty wspólne z portalami w krążankach i w Koszycach. Należą do nich: rozszczepienie wiązki profilów oraz szczegół, o którym wspomniałam przy omawianiu portalu (3), mianowicie: poszczególne profile ościeży nie trafiają na odpowiadające im elementy górnego (w tym wypadku ostrołukowego) zamknięcia, lecz urywają się i mijają z tymi ostatnimi. Zjawisko to, co zauważył już Mencl⁷³, spotykamy

⁷³ V. Mencl, *Vztahy...*, s. 49.

raz jeszcze na Kazimierzu — w głównym portalu kościoła Bożego Ciała. Portal ten, dziś niekompletny, gdyż zniszczony na skutek przybudowania kruchty, ma także i wykrój identyczny jak portal u Św. Katarzyny, możliwe więc, że przy jego wykonaniu czynny był któryś z kamieniarzy warsztatu augustiańskiego.

Zbieżności pomiędzy portalami krakowskimi i koszyckimi są tak uderzające, że trudno przypuścić tu prosty przypadek. Wiadomo, że związki między Krakowem i Koszycami były bardzo bliskie; co więcej, znajdował się w Koszycach, choć krótko, klasztor Augustianów, którego przeorem był ok. r. 1420 Izajasz, zwany Starszym, z krakowskiego konwentu⁷⁴. Wzajemne filiacje w dziedzinie malarstwa i rzeźby są znane, nie byłoby więc nic dziwnego, gdyby zaistniały także i w naszym wypadku.

Wobec stwierdzenia powstania okładki kamiennej w Krakowie ok. r. 1400, a tym samym jej niezależności od Koszyc, oraz faktu, że portale kruchty stanowią dalsze ogniwo w rozwoju portali uskokowych, które po raz pierwszy wystąpiły w kazimierskim zespole augustiańskim i, jak dotąd, nigdzie wcześniej nie zostały ujawnione — można zaryzykować hipotezę, że koszyckie portale są rezultatem zetknięcia się kamieniarzy krakowskich z kamieniarzami kręgu poparlerowskiego, przybyłymi z Pragi. Hipoteza ta odpowiada mniej więcej wysuniętej przez Mencla, z tą różnicą, iż Mencl widzi pewną linię rozwojową od Pragi przez Kraków do Koszyc, co nie wydaje się słuszne. Uskokowe obramienie, nie znane w Pradze, jest właściwością środowiska krakowskiego, wpływy czeskie zaś nie musiały iść via Kraków.

Pozostaje jeszcze do omówienia osoba Ścibora ze Ściborzyc, łącznie z zagadnieniem kaplicy węgierskiej, oraz osoba domniemanego architekta.

Pojawiające się niekiedy wiązanie słynnego Ścibora ze Ściborzyc, wojewody siedmiogrodzkiego, z dekoracją kruchty i jej portalami jest nieporozumieniem. Nie jest prawdą, że, jak pisze E. Polak-Trajdos (zapewne za Menclem),

„portal południowy (?) i zachodni katedry koszyckiej wzorował się na kaplicy Ścibora krakowskiego kościoła Augustianów”⁷⁵ choćby tylko dlatego, że kaplica ta w ogóle portali ani żadnej dekoracji plastycznej nie posiada.

Zbudowana częściowo na zbywającym fundamencie kościoła, założona jest na planie kwadratu o boku 9,60 m z centralnym, wielobocznym, cienkim i bardzo smukłym filarem, z którego wyrastają żebra lekko spłaszczonych, krzyżowych sklepień, bez zworników. Żebra o negatywowym dwużłobkowym, dość rzadko w tej formie spotykanym profilu spływają na wiązki służek zbiegających aż do gzymsu podokiennego, który dzieli kaplicę na dwie kondygnacje. Prowadzi do kaplicy z nawy południowej arkada, niegdyś zapewne zupełnie otwarta, obecnie częściowo zamurowana.

Mury zewnętrzne kaplicy, nagie, bez szkarp, prawie bez podziałów z wyjątkiem jednego horyzontalnego gzymsu, utrzymane są od północy i zachodu w surowym kamieniu łamanym i tylko narożniki opatrzone trochę regularniejszymi ciosami. Jedynie ściana południowa wyłożona jest ciosowym taflowaniem nawiązującym do okładki nawy południowej. Dwa okna ostrołukowe o gładkich ościeżach umieszczone są w prostokątnych, płytkich zagłębieniach o skromnym, bardzo cienkim, graficznym profilowaniu. Podzielone łaskami na trzy pola nie posiadają obecnie maswerków. Czy je kiedyś miały, czy też jest to tylko fantazja artysty z początku XIX w. — nie wiadomo.

Skrzyniowy charakter kaplicy, zupełnie odmienny od stylu nawy południowej, świadczy, że budowniczy jej nie miał nic wspólnego z warsztatem nawy i kruchty. Przypisywanie jej i jej fundatorowi jakiejś wyjątkowej roli jest bezpodstawne. Nic nie wiadomo o jakimkolwiek mecenacie artystycznym Ścibora na terenie Polski ani o jego „pośrednictwie w kontaktach strzechy koszyckiej z Krakowem”⁷⁶. Stąd zarzut, że jest ono „niedocenione”, jest nierealny. W Polsce znamy tylko tę jedną kaplicę, której fundacja przypisywana jest Ściborowi. Budowę jego na Słowaczkę, o których szeroko pisze Mencl⁷⁷, nie należą również do pionierskich, a w każdym razie nie wykazują cech wspólnych z omawianymi zabytkami.

⁷⁴ G. Uth, *Szkic...*, s. 75.

⁷⁵ E. Polak-Trajdos, *Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, s. 17.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 15.

⁷⁷ V. Mencl, *Gotická architektura horného a stredného Považia*, Vlastivedný časopis XVIII, Bratislava 1969, s. 205 i n.

Šcibor był przede wszystkim politykiem i dyplomata, a jego fundacje miały ten sam charakter jak większości możnowładców, tzn. na poły dewocyjny, na poły ambicjonalny. Żaden z jego biografów nie podkreśla specjalnie jego roli jako mecenasa sztuki. Być może miał pewien sentyment do augustianów, dla których wystawił klasztor i kościół w Nowym Mieście nad Wagiem⁷⁸, ale zakon ten był wówczas „modny” i popierany przez sfery magnackie. Nie mamy żadnych podstaw do twierdzenia, że do klasztoru tego sprowadził zakonników z Kazimierza⁷⁹. Raczej słuszniejsze byłoby przypuszczenie, że przybyli z Pragi, gdyż kościół w Nowym Mieście jest repliką kościoła Augustianów w Pradze.

Paru słów wymaga wreszcie problem architekta kruchty i nawy południowej, którym — według Mencla — ma być Mikołaj Werner z Pragi⁸⁰. Przypuszczenie to oparte jest na fakcie, iż Werner był wówczas w Krakowie i budował sklepienia, a być może i korpus nawowy kościoła Mariackiego, oraz na zbieżności pewnego szczegółu, mianowicie spływu żeber w nawie bocznej na filary. Jest to zbyt mało, aby mogło upoważniać do przypisywania Wer-

nerowi także i kamieniarki nawy południowej, która stylowo różni się diametralnie od reszty korpusu. Jeślibyśmy już koniecznie upierali się szukać architekta, to raczej wśród Czipserów, którzy byli budowniczymi i kamieniarzami kazimierskimi. Stwierdzonym dziełem Czipserów jest kościół Bożego Ciała, gdzie występuje podobny system spływu żeber, a na poważne analogie między portalami zwróciłam już uwagę. Byłoby chyba rzeczą jak najbardziej naturalną, gdyby augustianie, mając do dyspozycji Czipserów, skorzystali z ich usług.

Znakiem architekta jest bez wątpienia gmerk na tarczy nad południowym wejściem. Jak dotąd — nie udało się go związać z żadnym nazwiskiem. Kamieniarka nawy południowej pozostaje nadal anonimowa, a liczne problemy są wciąż jeszcze otwarte.

W krótkim tym szkicu nie chodziło jednak o ostateczne rozwiązanie wszystkich zagadnień związanych z augustiańskim zespołem, co przy obecnym stanie badań jest niemożliwe, lecz o sprostowanie tych twierdzeń, które — jako oparte na fałszywych przesłankach — nie mogą stanowić podstawy do dalszych poszukiwań, jakie z pewnością nastąpią.

⁷⁸ D. Kahaunova, *Nové Mesto nad Vahóm a jeho stavebný vývin*, Vlastivedný časopis X, 1966, s. 88.

⁷⁹ D. a V. Mencl, *O účasti...*, s. 9, przypis 8.

⁸⁰ V. Mencl, *Vztahy...*, s. 45, 50; tenże, *Gotická architektura Košic...*, s. 19.

MARIA TYBURCZYK

OLTARZ ŚW. KATARZYNY

W gotyckim kościele Św. Katarzyny na Kazimierzu w Krakowie zwraca uwagę imponujących rozmiarów ołtarz główny, umieszczony w apsydzie kościoła. Jest to ołtarz przyścienny typu architektonicznego, wykonany z drzewa i suto pozłacany. Składa się z podstawy, retabulum, czyli nastawy, i dwukondygnacyjowego zwieńczenia.

Podstawę ołtarza stanowią cztery podwójne, wysunięte cokoły, ustawione nad sobą, oddzielone gzymsem, z szerszym rozstępem na mense ołtarzową z nastawą oraz z dwiema półkoliście wykrojonymi bramkami po bokach, otwierającymi wejście za ołtarz. Cokoły zdobi rzeźbiona ornamentacja o przewadze motywów chrząstkowych. Retabulum ma układ trójosiowy, wyznaczony pełnymi kolumnami wysuniętymi w przód, nakrytymi krągłym tympanonem, jeszcze bardziej wysuniętym. Środkowa część mieści obraz, w częściach bocznych znajdują się nisze z figurami świętych. Po bokach retabulum skrzydłowe naddatki rozszerzają ołtarz.

Dalej sam ołtarz z obrazem mistycznych zaślubin św. Katarzyny ujęty jest w prostokątną ramę, w części środkowej zamkniętą łukiem koszowym. Krawędzie ramy, nachylone ukośnie do płaszczyzny obrazu, są zdobione. Dekorację stanowią zgrupowane po trzy, uskrzydłone główki aniołków i zwisające pęki owoców. Zamykający obraz łuk zdobią trzy główki anielskie, o stylizowanych skrzydłach. W dwóch zasklepionych niszach ustawiono figury świętych: po prawej stronie św. Augustyna, po lewej — św. Tomasza z Villa Nova, o czym informują napisy umieszczone wyżej na kartuszach zdobnych ornamentem chrząstkowym. Kolumny podziału mają bazy typu attycko-jońskiego, ustawione są na ornamentowanej płycie oraz mają kapitele kompozytowe

w barokowej stylizacji. Żłobkowane trzony kolumn pokrywają płaskorzeźbione motywy złożone z pasów-wstęg, biegnących linią zygzakowatą i wiązanych w kokardy oraz strojnych uskrzydłonymi główkami aniołków i pękami owoców. Poniżej połowy trzonów umieszczono maskarony w medalionach z ornamentem chrząstkowym. Pełne belkowanie nakrywa boczne kolumny, załamując się dwukrotnie nad niszami. Architrav składa się z dwóch gładkich pasów, przedzielonych gzymsem, fryz na osiach kolumn zdobiony ornamentem małżowinowo-chrząstkowym, pośrodku dwa aniołki z festonami owocowymi siedzą na konsolach i podtrzymują rękami silnie wysunięty gzymś wieńczący. Środkową część ołtarza zamyka — jak zaznaczono — spłaszczony łuk tympanonu zdobiony ośmioma kasetonami, w których umieszczone są kaboszony w otoku ornamentu małżowinowo-chrząstkowego. Podniebie przyczółka zdobią również kasetony, wypełnione wypukłymi rozetami z wisiorami i oddzielone od siebie konsolami dekorowanymi maskaronami. Pośrodku przyczółka znajduje się wydłużona rozeta, wzbogacona wolutami, z której wyrasta sterczyna w formie rozbudowanej, przestylizowanej palmety. Na spływach zwieńczenia siedzą postacie dwóch aniołów.

Całość wieńczy tympanon wsparty na konsoli zakończonej główkami aniołków. Podniebie tympanonu ozdobione wisiorami. Na osi zwieńczenia, na belkowaniu, widnieje kartusz rollwerkowy z hierogramem „Marya”. Po obu stronach pierwszego zwieńczenia znajdują się dwa owalne obrazy, oprawione w ramy kartuszkowe, wzbogacone główkami aniołków i zakończone palmetami. Obrazy, słabo dziś czytelne, przedstawiają zgon dwóch świętych.

W środku zwieńczenia górnego widzimy eliptyczny obraz przedstawiający św. Katarzynę

Die 11 february Zroskajania J8 moscy panow Radnych y
 1 m pana Doktora pipana naten czas 6 Burmistrza, kieday
 darowaly Oycjom od S Katarzyny na Nowy Oltarz Jazla
 Inscriptionem

1. Zapis w Regestrach wydatków Rady Kazimierskiej 1634 r. APM Kr.

nę Sieneńską, flankowany przez dwie lizeny z nałożonymi płaskimi obeliskami. Szczyt składa się z odgiętych na zewnątrz wolut, zdobionych ornamentem. Pośrodku u samej góry, na cokole postać Michała Archanioła depczącego smoka i trzymającego w prawej dłoni tarczę, w lewej zaś miecz gorejący.

Dekoracja malarska. Dekorację malarską ołtarza stanowią trzy obrazy umieszczone na osi pionowej, wyznaczającej środki poszczególnych kondygnacji i zwieńczenia, oraz dwa owalne obrazy po bokach górnej kondygnacji, stanowiące jej wzbogacenie.

Centrum kompozycyjne ołtarza stanowi obraz główny z przedstawieniem mistycznych zaślubin św. Katarzyny.

Pośrodku górnej kondygnacji ołtarza znajduje się obraz z przedstawieniem apoteozy dwóch świętych. Są to zapewne święci augustiańscy, za czym przemawiają ich stroje zakonne. Święci klęczą zwróceniu ku sobie w trzech czwartych, oczy mają wzniesione ku niebu, gdzie ponad ich głowami dwa aniołki unoszą palmę i pochodnię. Poniżej świętych, na dalszym planie, klęczą zakonnicy augustiańscy. W prawym dolnym rogu widoczna jest postać klęczącej kobiety i modlącego się dziecka. Na samym dole, nieco na lewo — postać dziecka z pochodnią. Koloryt obrazu jest jasny, przeważa ton żółtawy stanowiący tło, na którym rysują się ciemną plamą czarne habity zakonników.

Dwa owalne obrazy po bokach górnej kondygnacji są w dużym stopniu zniszczone, co utrudnia ich czytelność. Obraz po lewej stronie przedstawia zakonnika, zapewne augustianina, na łożu śmierci. W górnej części po pra-

wej stronie widoczne są pojawiające się umierającemu postacie, których rozpoznanie utrudnia zły stan obrazu. Obraz po stronie prawej przedstawia starego zakonnika podtrzymywanego z jednej strony przez Matkę Boską, z drugiej zaś przez klęczącą kobietę.

W środkowej części zwieńczenia ołtarza znajduje się obraz owalnego kształtu z przedstawieniem św. Katarzyny Sieneńskiej. Na planie głównym święta, ubrana w długie szaty, bogato drapowane, klęczy trzymając w lewej dłoni palmę. Głowę podnosi ku niebu, gdzie ponad nią unoszący się aniołek trzyma w rękach aureolę. Koloryt obrazu jest żywy o przewadze tonów ciemno błękitnych.

Ikonoграфия. O ile jedenaście rzeźb ołtarza stanowi zespół jednolity, powstały w tym samym czasie, o tyle obrazy są późniejsze. Dwa z nich nawiązują pod względem ikonograficznym do imienia jednej z patronek kościoła — św. Katarzyny, trzy pozostałe realizują, podobnie jak rzeźby, program apoteozy augustianów.

Główny obraz ołtarza poświęcony jest św. Katarzynie Aleksandryjskiej¹. Artysta przedstawił tutaj scenę mistycznych zaślubin świętej z Dzieciątkiem Jezus, temat dość często przedstawiany.

Święci na obrazie środkowym nie posiadają atrybutów umożliwiających identyfikację, tym trudniejszą, że zakon augustiański szczylił się bardzo dużą liczbą świętych i błogosławionych², których kult był uznawany i rozpowszechniony.

Obraz w zwieńczeniu przypuszczalnie nie przedstawia św. Katarzyny Aleksandryjskiej, jej bowiem jest już poświęcony obraz główny.

¹ Atrybutami św. Katarzyny Aleksandryjskiej są: pęknięte koło, smok, obrączka, palma męczeńska i miecz.

² F. Dryacki w XVII wieku wymienia ich stu

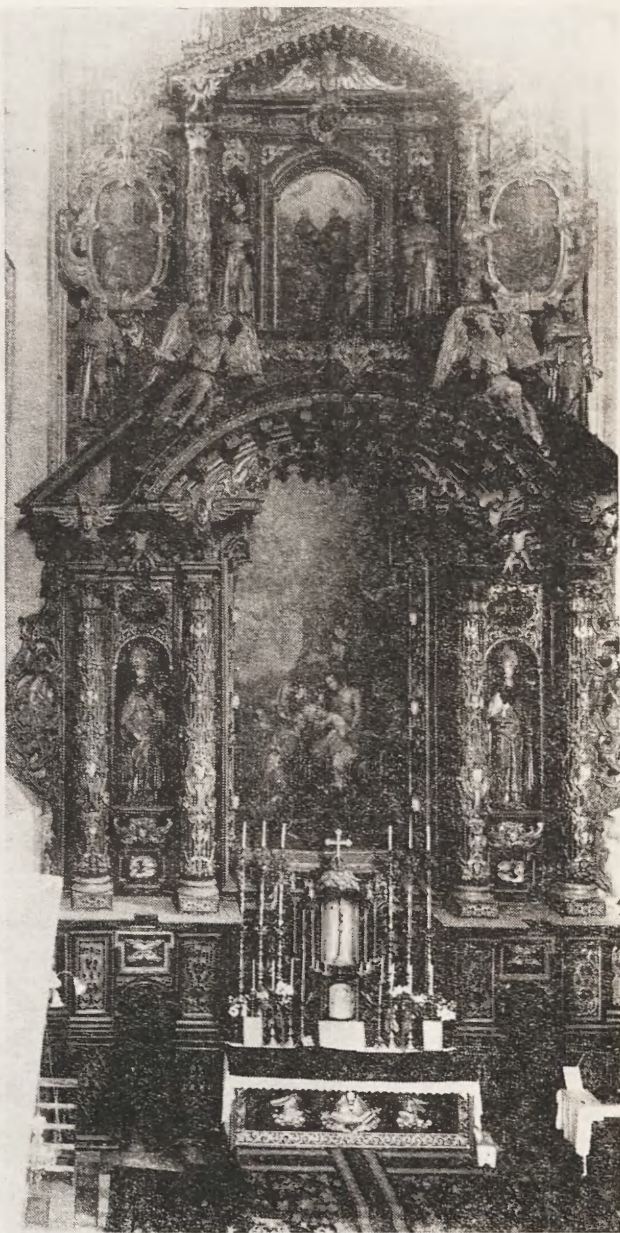
kilkudziesięciu, zob. F. Dryacki, „Kronika zakonu Augustianów”, 1688, rkps nr 152 B/III, Archiwum Państwowe Miasta Krakowa.

Ukazanie jej z jednym tylko atrybutem — lilią, nie należy do najczęstszych w jej ikonografii. Być może, jest to św. Katarzyna Sienieńska lub też druga patronka kościoła — św. Małgorzata.

Dwa niewielkie owalne obrazy po bokach kondygnacji środkowej przedstawiają świętych na łożu śmierci. Identyfikacja postaci po prawej stronie nie następuje trudności, znaleziono bowiem z tyłu na ołtarzu, nieco poniżej obrazu odcięty jego fragment³, na którym widoczna jest część napisu: VIVUS IN ECCLESIA NOSTRA.....VOCATUS AN 1471 DIE... Napis ten pozwala ustalić, że jest to błogosławiony Izajasz Boner⁴, zakonnik augustiański z klasztoru przy kościele Św. Katarzyny w Krakowie. Wprawdzie Izajasz Boner nie został oficjalnie beatyfikowany, jednakże już od XV wieku kult jego był silny i rozpowszechniony w Polsce, a szczególnie w Krakowie, skąd Boner pochodził, czemu świadectwo daje książka Fulgentego Dryackiego⁵. W latach 30-tych zainteresowanie osobą Izajasza Bonera wzrosło jeszcze dzięki otwarciu jego grobu i „podniesieniu relikwii”, co miało miejsce w r. 1633⁶.

Scena śmierci Bonera na obrazie w ołtarzu, kiedy to pociesza go zjawienie się Matki Boskiej w towarzystwie św. Augustyna — jest jednym z najczęstszych przedstawień⁷. Obraz po przeciwnej stronie to, być może, św. Mikołaj z Tolentynu⁸. Jego przykładna śmierć była często opisywana przez legendy z jego życia.

Rzeźby ołtarza poświęcone są świętym augustiańskim. W głównej kondygnacji umieszczono postacie dwóch biskupów. Po prawej stronie stoi św. Augustyn, założyciel i patron zakonu⁹. W prawej dłoni trzyma księgę, atrybut należny mu jako biskupowi i jako fundatorowi zakonu¹⁰. Po przeciwnej stronie umiesz-



2. Kraków, Kościół Św. Katarzyny — widok na główny ołtarz

³ Prawdopodobnie obraz nie pasował do owalnej ramy i został przycięty, co przemawiałoby za tym, że jest późniejszy niż ołtarz.

⁴ błg. Izajasz Boner, ur. ok. 1399, zm. 1471, augustianin z klasztoru przy kościele Św. Katarzyny w Krakowie, prof. teologii.

⁵ F. Dryacki, *Żywot pobożny sługi bożego bł. Izajasza Bonera*, Kraków 1885 (wyd. I 1670).

⁶ Dryacki, o. c., s. 75.

⁷ *Hagiografia polska...*, s. 427.

⁸ św. Mikołaj z Tolentynu, kaznodzieja i cudotwórca zakonu Eremitów św. Augustyna, ur. w La Marche niedaleko Ancone, w 1249 r., zm. w 1305 r., kanonizowany w 1445 r.

⁹ św. Augustyn — Aurelius Augustinus, ur. 13 XI 353 r. w Togaste, dr Kościoła, biskup Hippony.

Dał początek i regułę Zgromadzeniu Eremitów. Właściwy jednak zakon Augustianów powstał w 1256 r. w Rzymie z połączenia kilku kongregacji pustelniczych, które przyjęły regułę św. Augustyna, i został zatwierdzony przez papieża Aleksandra IV bullą z dnia 9 IV 1256 r. Do Polski pierwsi augustianie przybyli w 1342 r. z Domazic (Czechy), sprowadzeni przez Kazimierza Wielkiego, który wybudował dla nich klasztor i kościół pod wezwaniem SS. Katarzyny i Małgorzaty. Do 1546 r. klasztor Augustianów w Polsce należały do prowincji bawarskiej. G. Uth, *Szkic historyczno-biograficzny zakonu augustiańskiego w Polsce*, Kraków 1930.

¹⁰ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, Paris 1958, s. 425.



3. Św. Katarzyna Sieneńska w ołtarzu w kościele Św. Katarzyny

czono figurę św. Tomasza z Villa Nova¹¹. Identyfikację świętego umożliwia umieszczony nad głową napis. Święty nie posiada atrybutów, choć zazwyczaj ukazywano go z sakiewką w ręku rozdającego jałmużnę lub czyniącego gest ofiarny¹².

Oznaczenie pozostałych czterech świętych

¹¹ św. Tomasz z Villa Nova, ur. w 1488., augustianin, w 1544 r. mianowany biskupem Walencji. Beatyfikowany w r. 1618, kanonizowany w 1658. Papież Paweł V kazał go przedstawić w szatach episkopalnych z sakiewką w ręku, rozdającego jałmużnę.

¹² „Sztuka nie przedstawia go nigdy inaczej niż

napotyka na trudności wynikające z tego, że nie posiadają oni żadnych atrybutów, które pozwoliłyby ustalić ich osoby. Najmniej wątpliwości nasuwa postać świętego z prawej strony. Gwiazda umieszczona na jego habicie pozwala go oznaczyć jako św. Mikołaja z Tolentynu¹³. Obraz obok niego, jak już wspomniano, przed-

dającego. Nawet posągi czynią gest dawania”, E. Malle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1932, s. 91.

¹³ Według legendy, gwiazda prowadziła go, gdy chodził nocą do kościoła, dlatego przedstawia się go z gwiazdą, która błyszczy na jego piersi.

stawia scenę jego śmierci. Znajdujące się po przeciwnej stronie tej kondygnacji i obraz, i figura są również powiązane osobą świętego. Rzeźba więc przedstawia, podobnie jak obraz, bł. Bonera. Postać ustawiona po prawej stronie ponad przyczółkiem głównej kondygnacji ołtarza to najprawdopodobniej św. Wilhelm z Akwitanii¹⁴. Św. Wilhelm przedstawiany był w sztuce bądź jako rycerz, bądź jako pustelnik. Jako zakonnika wyobrażano go często w habicie augustiańskim¹⁵ i dawano mu jako atrybuty kij pielgrzymi i wschodni różaniec o dużych paciorkach. Święty znajdujący się na ołtarzu ma zawieszony u pasa różaniec, w prawej ręce trzyma księgę, zaś w lewej miał zapewne kij pielgrzymi, co tłumaczy jego nie-naturalną pozę. Naprzeciwko św. Wilhelma widzimy postać, której identyfikacja z braku jakichkolwiek atrybutów następuje najwięcej z trudnością. Być może jest to św. Jan z San Fanco¹⁶ (lub Sahagun), wymieniany jako jeden z głównych świętych augustiańskich¹⁷, albo też św. Jan Dobry (Bonus)¹⁸. Ostateczne rozstrzygnięcie nie jest możliwe.

Pozostają jeszcze dwie figury kobiece ustawione naprzeciw siebie ponad przyczółkiem górnej kondygnacji. Rzeźba po prawej stronie, w welonie wdowy lub mężatki, wyobraża najprawdopodobniej św. Monikę, matkę św. Augustyna; święta po stronie przeciwnej, również w welonie na głowie, to zapewne św. Rita z Cascia¹⁹, jedna z głównych (obok Klary z Montefalco) świętych zakonu Augustianek. Przemawia za tym jej strój niewieści oraz imię będące skrótem od Małgorzaty, jednego z dwóch wezwań kościoła, a także jej beatyfikacja w roku 1627, a więc niedługo przed czasem powstania ołtarza. Podobny jak w omawianym ołta-

rzezu zespół rzeźb figuralnych przedstawiających głównych świętych augustiańskich zdobi niewielki klasztor Augustianów w Tuluzie²⁰. Są tam przedstawieni: św. Augustyn, św. Monika, św. Jan Bonus, św. Klara z Montefalco, św. Tomasz z Villa Nova, św. Wilhelm z Akwitanii, św. Rita z Cascia i św. Jan z Sahagun.

Ten program ikonograficzny odpowiada nastrojom potrydenckim. Realizuje postanowienia tego soboru. Głosi więc chwałę i potęgę zakonu Augustianów, zachwianą w znacznym stopniu przez Marcina Lutra w okresie Reformacji, który występując ze zgromadzenia pociągnął za sobą wielu zakonników, co przyczyniło się do osłabienia popularności zakonu. Przez ozdobienie ołtarza przedstawieniami czołowych świętych augustiańskich fundatorów i rzeźbiarz chcieli pokazać apotezę augustianów.

Historia. Ołtarz główny jest historycznie czwartym ołtarzem²¹. Pierwszy ołtarz był poświęcony w 1378 r., a więc równocześnie z konsekracją kościoła. Zniszczony podczas trzęsienia ziemi w 1443 r., zastąpiony został z kolei gotyckim poliptykiem. Z niego najprawdopodobniej pochodzi seria zachowanych gotyckich tzw. obrazów od św. Katarzyny. Ołtarz trzeci, konsekrowany w roku 1502, jak podaje zapiszka w księdze rachunków klasztornych²², spłonął w pożarze w 1556 r. Pożar, który wybuchł dnia 3 maja 1556 r., był jedną z najpoważniejszych klęsk, jaka dotknęła kościół Augustianów kazimierskich. Opis pożaru w oparciu o rękopis księdza Ranotowicza przytacza Ambroży Grabowski w *Starożytnych wiadomościach o Krakowie*²³. Wspomina również o pożarze Pruszcza w *Klejnotach Krakowa*²⁴. Spłonęły klasztor i kościół, ołtarze i biblioteka,

¹⁴ św. Wilhelm z Akwitanii, hrabia Tuluzy, zm. 1138 r., zakonnik wilhelmitów (lub eremitów św. Wilhelma) związanych z zakonem Eremitów św. Augustyna; zob.: Rêau, o. c., t. III, cz. II, s. 625.

¹⁵ W galerii obrazów w Bolonii znajduje się XVII-wieczny obraz przedstawiający św. Wilhelma w habicie augustiańskim, zob.: Rêau, o. c., s. 625.

¹⁶ św. Jan Facondo, eremita augustiański, ur. 1430, zm. 1479 w Salamance, kanonizowany w 1691 r.; zob.: Rêau, o. c., t. III, cz. 2, s. 733.

¹⁷ *Dictionaire de Théologie Catholique*, pod red. A. Vacaut, E. Maugenot, E. Amanu, Paris 1923, t. I, cz. 2, s. 2475.

¹⁸ św. Jan Bonus, eremita św. Augustyna, E. Droulers, *Dictionaire des attributs, allegories, emblèmes et symboles*, Turnhout 1948, s. 115.

¹⁹ św. Rita z Cascia żyła w XV wieku, po

stracie męża i dzieci wstąpiła do zakonu Augustianek w Cascia. Beatyfikowana w 1627 r., kanonizowana w 1900, Rêau, o. c., t. III, cz. 3, s. 1153.

²⁰ E. Male, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris 1937, s. 46.

²¹ W. Łuszczkiewicz, *Kościół Św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustianów*, Biblioteka Krakowska, nr 8, Kraków 1898.

²² Cyt. za Łuszczkiewiczem, o. c.

²³ A. Grabowski, *Starożytnie wiadomości o Krakowie*, Kraków 1852, s. 78.

²⁴ „...był ten kościół dostatnio ozdobiony i obdarzony od swoich fundatorów, prawie nad podziwienie, mając w sobie ołtarzów 24, ale to wszystko pogorzało pożarem w roku 1556 dnia 2 maja, w który czas i sklepienie wszystko upadło...”, Pruszcza, *Klejnoty stołeczne miasta Krakowa*, Kraków 1930.



4. Św. Augustyn z ołtarza w kościele Św. Katarzyny

stopiły się dzwony, załamało się sklepienie. Wkrótce podjęto prace restauracyjne, które jednakże z braku funduszy przeciągnąć się miały jeszcze do lat 30-tych XVII w.²⁵ Być może, odbudowie przeszkodził pożar kościoła i klasztoru, o którym wzmiankę podaje Wincenty Pol²⁶.

Pożar z roku 1556 strawił również ówczesny główny ołtarz. Wzniesiono więc czwarty z kolei, który przetrwał do naszych czasów.

²⁵ G. Uth, *Szkic historyczno-biograficzny Zakonu Augustiańskiego w Polsce*, Kraków 1930.

²⁶ W. Pol, *Wiadomość o Kościele Św. Katarzyny na Kazimierzu przy Krakowie*, Warszawa 1855.

²⁷ Pożar w 1638 roku zniszczył tylko bibliotekę klasztorną.

²⁸ G. Uth, o. c.

²⁹ W. Tomkiewicz, *Dolabella*, Warszawa 1959, s. 62. A. Grabowski, o. c., wspomina również o obrazie Dolabelli, który jednakże miał się znajdować w górnej części ołtarza.

Sprawa określenia dokładnej daty powstania czwartego ołtarza stanowiła długi czas problem nierozwiązany. Niektórzy podawali rok 1674 sugerując się zapewne czasem powstania głównego obrazu. Wątpliwe jest jednakże, aby prace przy rekonstrukcji i urządzeniu wnętrza przeciągać się miały aż ponad sto lat. Jednocześnie brak w dostępnych materiałach wzmianek o innych klęskach²⁷, które mogłyby zniszczyć istniejący już ołtarz i stworzyć konieczność zastąpienia go nowym (czyli ewentualnie piątym z kolei)²⁸. Istnieją przypuszczenia, że obecny obraz główny jest późniejszy i że pierwotnie znajdował się w ołtarzu obraz ręki Dolabelli²⁹.

Istnieją i inne przypuszczenia pozwalające przesunąć datowanie ołtarza wstecz, na rok 1634. Datę tę podaje już Łuszczkiewicz³⁰, opierając się prawdopodobnie na wiadomości Ambrożego Grabowskiego³¹, który z kolei powołuje się na zapisy archiwalne. Za datą 1634 przemawia fakt, że o ołtarzu jako już istniejącym wspomina Pruszc³². Pierwsze wydanie jego dzieła ukazało się w r. 1647. Żywot błogosławionego Izajasza Bonera, napisany przez Fulgentego Dryackiego, augustianina z klasztoru przy kościele Św. Katarzyny, ukazał się drukiem po raz pierwszy w r. 1670. Autor pisze tam m. in. o otwarciu grobu J. Bonera, co nastąpiło w r. 1633 za „prowincjalstwa O. Esaiasza, który też temu kościołowi przyczynił ozdoby wielkim ołtarzem”³³. Esaiasz to zapewne imię klasztorne Stanisława Starczowskiego, będącego prowincjałem w latach 1631—1634. Wzmianka zamieszczona przez F. Dryackiego jest cenna. Autor nie mógłby pisać o ołtarzu, który wówczas jeszcze nie istniał, jeśliby przyjął rok 1674 jako datę jego powstania. Te rozważania znajdują ostateczne potwierdzenie w szczęśliwie zachowanych przekazach archiwalnych. W Archiwum Państwowym Miasta Krakowa przechowany jest rękopis księgi wydatków miasta³⁴ („Regestrum Expens. Provent.

³⁰ Łuszczkiewicz, o. c.

³¹ „registra miejskie krakowskie nadmienają w 1634 wydatek zł. pol. 20 udzielone OO. Augustianom, jako Elemosina proerigend altarimagno in Eccl. Stae Catharinae”, Grabowski, o. c., s. 266.

³² Pruszc, o. c., s. 137.

³³ F. Dryacki, *Żywot pobożny...*, s. 75.

³⁴ Regestrum Expensorum Proventuum Civilium Cracoviensium pro anno 1634, Archiwum Państwowe Miasta Krakowa, nr kat. B 65/III.

Civil. Cracov. pro anno 1634"). W rękopisie tym na stronie 105 w rubryce „Dona et honoraria verus personis data”, jako pozycja trzecia pod datą 11 lutego figuruje następujący zapis: „Z roskazania Ich moscze panów Radziecz i jm pana Doctora Pipana naten czas P. Burmistrza, będąc darowały Ojczom od S Katarziny na Nowy Oltarsz Juxta Inscriptem... 20 zł. p.”. Oznacza to, że ołtarz, który wykonywano w tym czasie, był w części opłacony z funduszków miejskich. Niestety, księgi archiwalne zakonu Augustianów nie zachowały się w całości i nie wiadomo, jak długo trwały prace snycerskie ani ile i komu zapłacono za wykonanie ołtarza, brakuje bowiem księgi wydatków klasztoru z roku 1634. W każdym bądź razie prace przy budowie ołtarza nie mogły być rozpoczęte wcześniej niż w r. 1631, gdyż w księgach wydatków z lat 1614—31³⁵ nie zostały zapisane żadne wydatki na ten cel. Jednocześnie też prace nie mogły się przeciągnąć do r. 1637, bo w księgach z tego roku i lat następnych³⁶ brak również wszelkich wzmianek na ten temat. Ołtarz został ukończony przypuszczalnie w r. 1634, za przełożęństwa Stanisława Tarczowskiego, czego potwierdzenie znajdujemy u Dryackiego³⁷.

Analiza stylu ołtarza wykazuje, że jest on pod względem chronologicznym dziełem jednolitym. Dodatkowe potwierdzenie tego można uzyskać przyglądając się szkieletowi konstrukcyjnemu ołtarza. Słupy wzmacniające od tyłu jego konstrukcję i wiążące poszczególne części idą od posadzki aż do samego zwieńczenia. Wykonane są z jednakowego drzewa i łączone w identyczny sposób: za pomocą kołków.

Obrazy w ołtarzu, z wyjątkiem dwóch owalnych po bokach górnej kondygnacji, nie powstały w tym samym czasie, co jego części architektoniczne. Obraz główny pochodzi z r. 1674 i jest dziełem Andrzeja Wenesty³⁸. Pozostałe obrazy pochodzą z wieku XIX. Zniszczony podczas trzęsienia ziemi w 1786 r., kościół zamieniony został w latach 1802—1809 na spichlerz i magazyn wojskowy. W r. 1833 uchwalono na sejmie fundusze na odnowę kościoła powołując specjalny komitet, który wkrótce zawie-



5. Św. Tomasz z Villa Nova z ołtarza w kościele Św. Katarzyny

sił swe czynności. Przerwane prace wznowiono w r. 1850. Kontynuowano je jeszcze do roku 1914³⁹. W czasie prac restauracyjnych w r. 1852⁴⁰ odnowiony został również główny ołtarz.

Dzisiejszy stan zachowania ołtarza jest dobry, aczkolwiek pewne jego partie (głównie strona prawa) niszczy kornik. Bardzo zniszczone są boczne obrazy górnej części. Domagają się one konserwacji.

Badania. Wśród dostępnej literatury dotyczącej kościoła Św. Katarzyny brakuje pozycji, która odnosiłaby się tylko do głównego ołtarza. Istnieją opisy, stanowiące zresztą część opisów kościoła i klasztoru. Jeden z najstarszych znanych opisów zamieszczony jest w *Descriptio ecclesiae PP. Augustianorum S. Catharinae*, gdzie anonimowy autor (czy może

³⁵ *Rationarium expansarum 1614—31*, Archiwum Państwowe Miasta Krakowa, nr kat. B 65/III.

³⁶ *Rationarium expansarum et receptorum 1637—46*, Arch. Państw. M. Krakowa, nr kat. B 65/III.

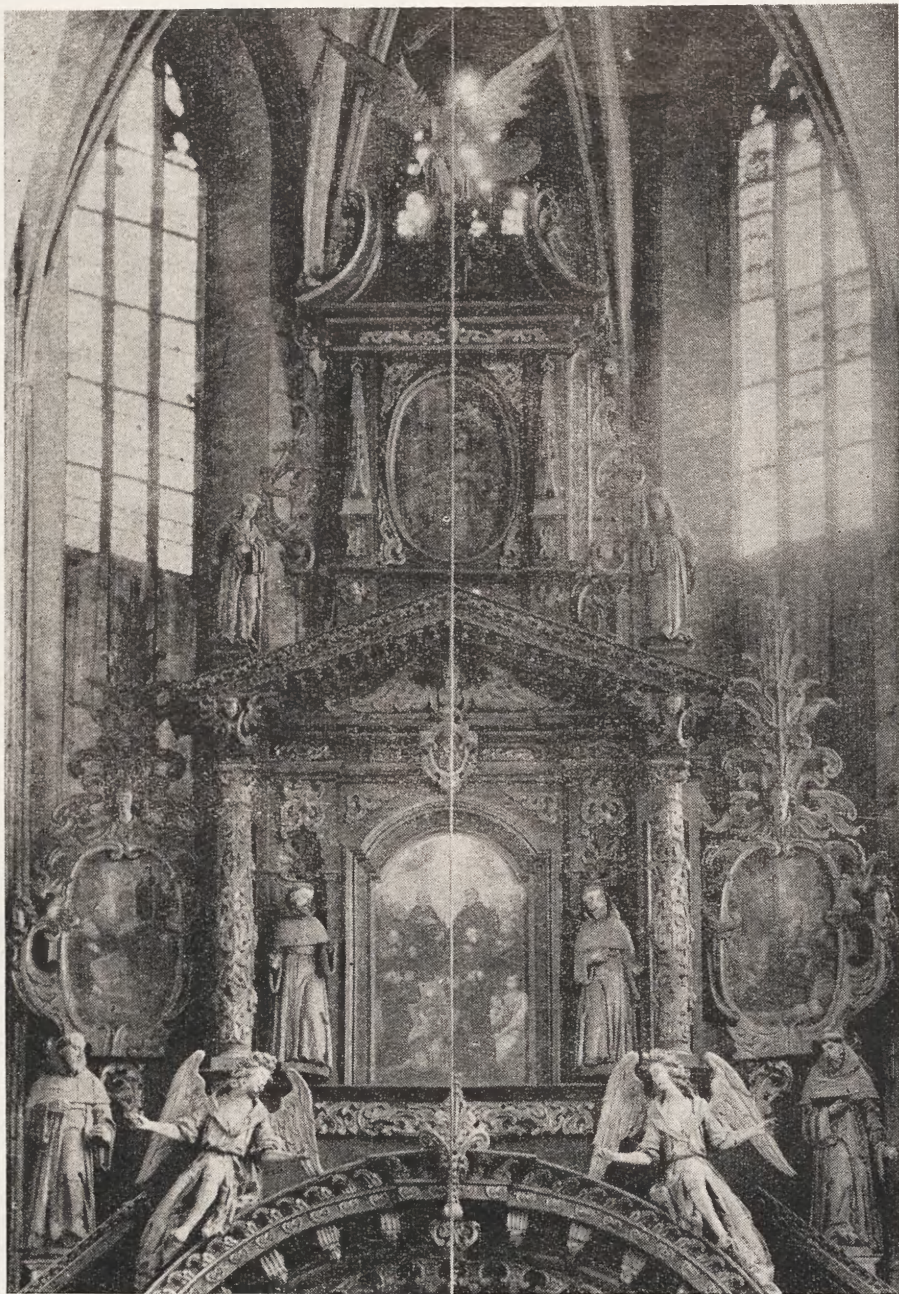
³⁷ Dryacki, o. c.

³⁸ Łuszczkiewicz, o. c.; I. Burnatowa,

Obraz Andrzeja Wenesty (niniejszy Rocznik Krakowski, s. 59). Obraz ten przedstawia mistyczne zaślubiny św. Katarzyny.

³⁹ G. Uth, o. c.

⁴⁰ W. Pol, o. c., s. 32.



6. Szczyt ołtarza w kościele Św. Katarzyny

autorzy) opisuje „Wielki Ołtarz na trzy kondygnacje wielce wspaniały”.

Z r. 1861 pochodzi opis ołtarza w pracy Stanisława Krzyżanowskiego *Dwa szkice*⁴¹.

W r. 1864 Józef Łepkowski drukował w *Tygodniku Ilustrowanym* artykuł *Kościół Św. Katarzyny z klasztorem Augustianów na Kaź-*

*mierzu przy Krakowie*⁴², gdzie zamieścił również krótką wzmiankę o ołtarzu głównym. Kilka zwięzłych informacji dotyczących ołtarza zawierają także szersze opracowania, jak praca zbiorowa *Kraków jego dzieje i sztuka*⁴³ oraz praca Tadeusza Dobrowolskiego *Sztuka Krakowa*⁴⁴.

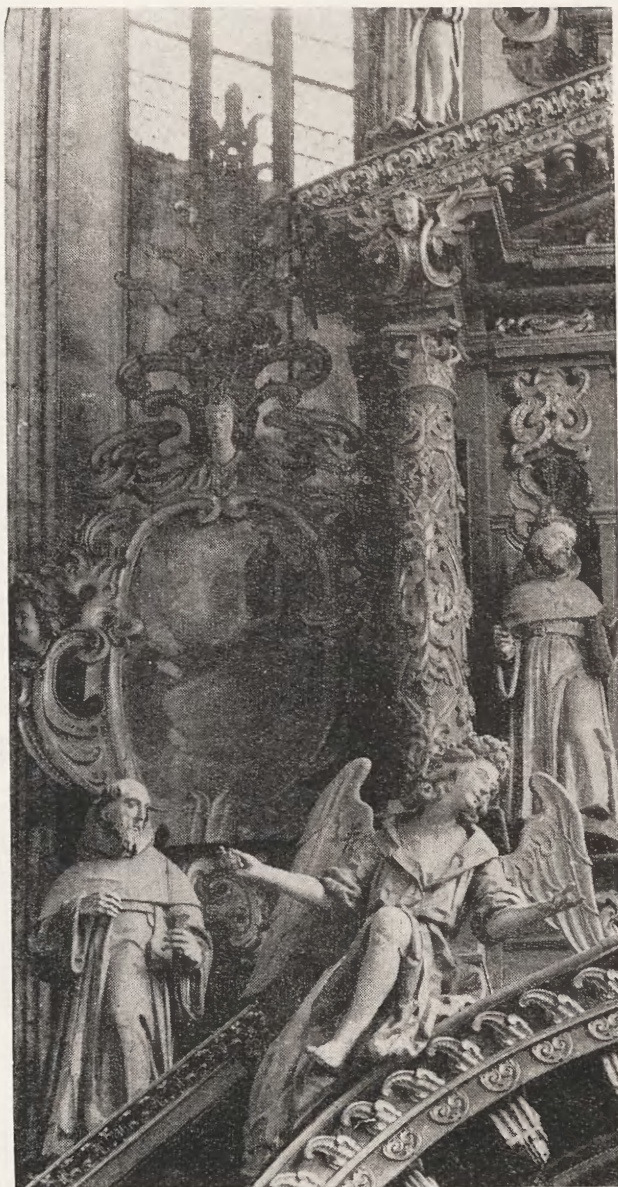
⁴¹ S. Krzyżanowski, *Dwa szkice*, cz. II. *Kilka słów o kościele św. Katarzyny w Krakowie*, Kraków 1861.

⁴² J. Łepkowski, *Kościół św. Katarzyny z klasztorem Augustianów na Kaźmierzu przy Krakowie*,

Tyg. Ilustrowany, R. X, nr 261, 1864.

⁴³ *Kraków, jego dzieje i sztuka*, praca zbiorowa pod red. Jana Dąbrowskiego, Warszawa 1965.

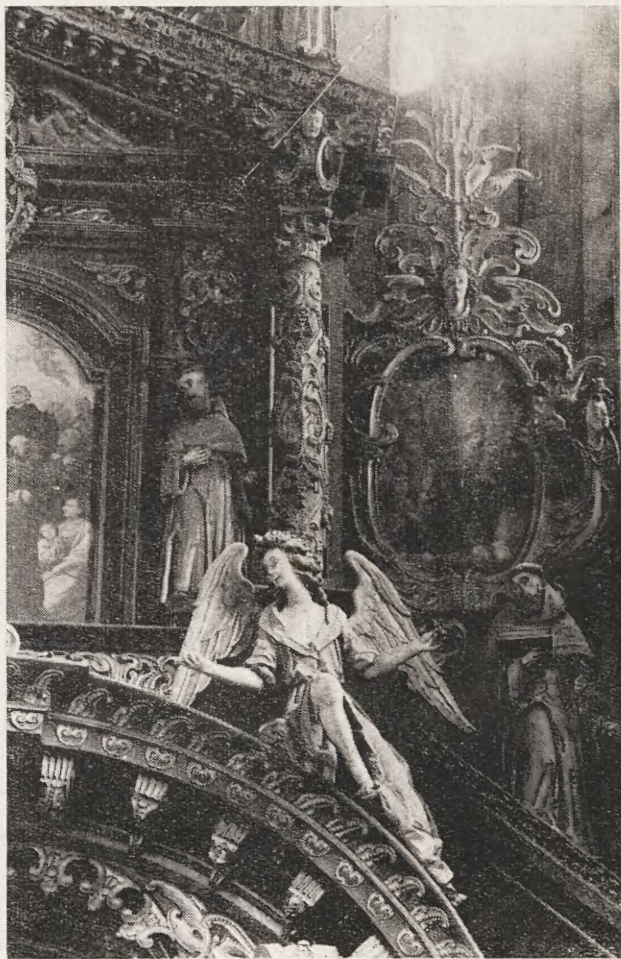
⁴⁴ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971.



7. Anioł i dwaj święci z lewej strony na szczycie w kościele Św. Katarzyny

zapisy archiwalne. Sam obraz głównego ołtarza został już opracowany, datą jego powstania jest rok 1674, co zapewne spowodowało omyłkę Dobrowolskiego i Kaczmarzyka ⁴⁹.

Typ. Omawiany ołtarz należy do ołtarzy typu architektonicznego, o schemacie kompozy-



8. Anioł i dwaj święci z prawej strony na szczycie ołtarza w kościele Św. Katarzyny

Odrębne zagadnienie to sprawa datowania ołtarza. Istnieją co do tego w literaturze przedmiotu dwa odmienne zapatrywania. Niektórzy historycy sztuki przyjmują tu datę 1674 r. Należą do nich Tadeusz Dobrowolski ⁴⁵ i Dariusz Kaczmarzyk ⁴⁶. Obydwaj autorzy datę podają bez wyjaśnienia źródeł, które uzasadniałyby jej przyjęcie. Łuszczkiewicz ustala czas powstania ołtarza na rok 1634 ⁴⁷, tę samą datę podał wcześniej Ambroży Grabowski ⁴⁸, powołując się na

cyjnym opartym na motywie łuku tryumfalnego z trzema otworami. W sporządzonej przez Franciszka Stolota ⁵⁰ tabeli schematów kompozycyjnych ołtarzy pierwszej połowy XVII wieku podobny typ oznaczony jest B.10. Typ ten stanowią ołtarze o trójdzielnym retabulum, którego wszystkie trzy pola wspierają się na cokole przechodzącym przez całą szerokość ołtarza, a wysoka arkada przerywa belkowanie w części środkowej. Ołtarz w kościele Św. Ka-

⁴⁵ Dobrowolski, o. c., s. 401, rys. 284.

⁴⁶ D. Kaczmarzyk, *Rzeźba religijna w Polsce 1530—1800*, Warszawa 1970.

⁴⁷ Łuszczkiewicz, o. c.

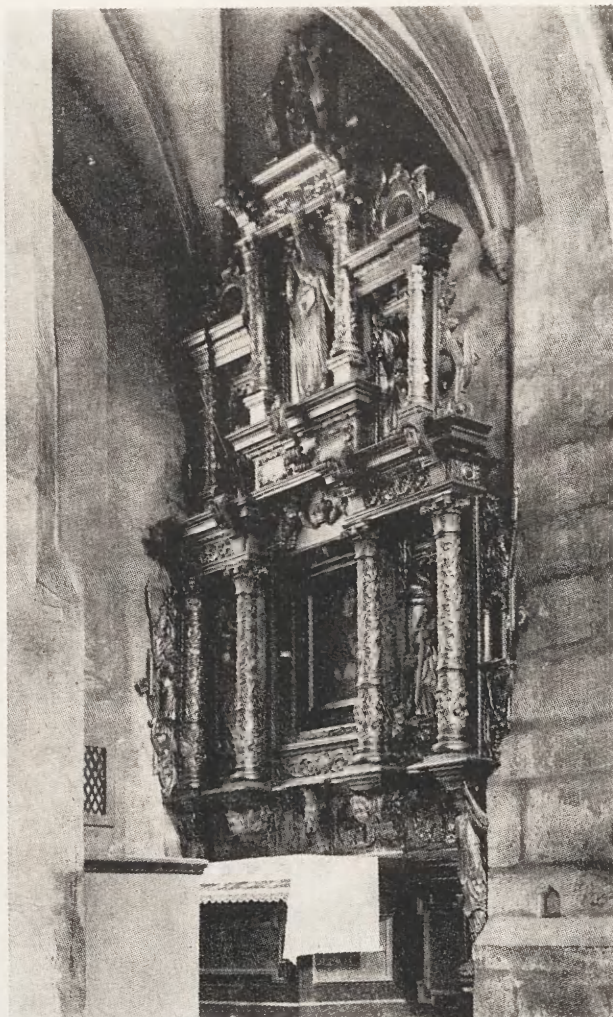
⁴⁸ A. Grabowski, o. c., s. 266.

⁴⁹ Burnatowa, o. c.

⁵⁰ F. Stoloł, *Główne typy kompozycyjne drewnianych ołtarzy w Małopolsce po r. 1600 w: Sztuka ok. 1600*, Warszawa 1974, s. 341, ryc. 1.



9. Ołtarz główny w kościele Bożego Ciała w Krakowie



10. Ołtarz w kaplicy w farze w Bieczu

tarzyny stanowi rozwinięcie tego typu w kierunku swobodniejszego komponowania elementów. Miejsce wsparcia stopy środkowej zostało tu przesunięte w kierunku pól bocznych, w związku z czym łuk arkady uległ spłaszczeniu. Przykrywający arkadę przyczółek w formie przerwanego trójkąta wieńczy stosownie do tego nie tylko pole środkowe, lecz całość kondygnacji.

Ołtarz należy uznać za dzieło manierystyczne. Cechy manieryczne występują tu zarówno w ogólnej kompozycji, dynamicznej i niespokojnej, jak w opracowaniu szczegółów. To odejście od realizmu w kierunku stylizacji jest widoczne w sposobie traktowania aniołków i przekształcaniu motywów antycznych. Pewien afunkcjonalizm daje się zauważyć w użyciu elementów architektonicznych niezgodnie z za-

daniem, jakie w zasadzie mają pełnić. Artysta użył tu np. konsol o formach nawiązujących do motywu kartusza, które niczego nie wspierają, lecz jedynie służą celom dekoracyjnym.

Wydaje się celowe podkreślenie, że w powyższych rozważaniach przyjęto za podstawę pogląd uznający manieryzm w Polsce za styl odrębny, nawiązujący do ogólnoeuropejskiego, a nie za swoistą, rodzimą adaptację form renesansowych.

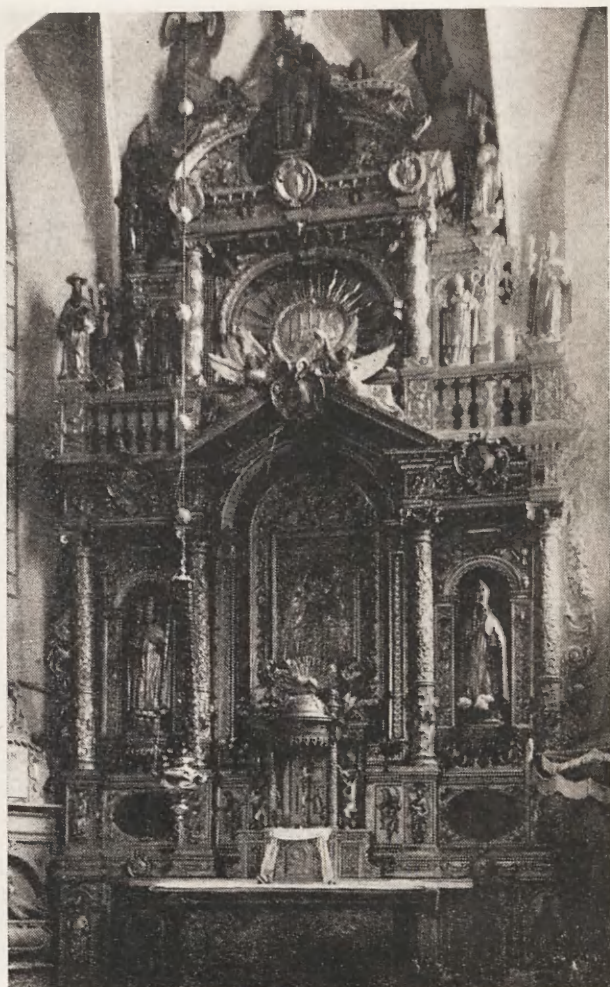
Na Kazimierzu w Krakowie stoi również kościół Bożego Ciała. Ołtarz tutaj pochodzi z drugiej ćwierci XVII wieku. Najnowsze badania Franciszka Stolota⁵¹ pozwoliły ustalić dokładną datę jego powstania na rok 1634. Na tylnej ścianie lewej niszy ołtarza, za posągiem proroka Jeremiasza znajduje się napis: „Ad (1634) hoc altarae extructum”. Złożenie ołtarza

⁵¹ F. Stoloł, *Niewykorzystane źródło do dziejów sztuki Krakowa w XVII i XVIII w.* (Księga wy-

datków kościoła Bożego Ciała w Krakowie), *Rocznik Krakowski* XLIV, 1973.



11. Ołtarz główny w kościele w Lanckoronie



12. Ołtarz główny w kościele w Kraśniku

i montowanie go w prezbiterium miało miejsce w latach 1635—1637, o czym informację podają rachunki klasztorne⁵². Sąsiedztwo kościołów i zbliżony czas powstania obu ołtarzy podkreślają ich podobieństwo.

Schemat kompozycyjny obu ołtarzy oparty jest na motywie łuku triumfalnego, jednakże ołtarz w kościele Bożego Ciała ma tylko dwie kondygnacje, podczas gdy ołtarz w kościele Św. Katarzyny jest trójkondygnacyjny, przez co zyskuje wrażenie dynamizmu, podkreślone jeszcze przez wyraźniejszą architekturę, nie przysłoniętą dekoracją. Ołtarz w kościele Bożego Ciała zdobiony jest bardzo bogato: wygięte wolutowo boki przyczółka głównej części i zaokrąglony przyczółek kondygnacji górnej narzucają wrażenie płynności form.

W dekoracji obu ołtarzy występuje ornament małżowinowo-chrzastkowy, jednakże w

kościół Św. Katarzyny jest to motyw dominujący, podczas gdy w kościele Bożego Ciała przeważa ornament roślinny. Najbardziej wyraźne podobieństwa widoczne są w sposobie opracowania główek anielskich i pęków owoców — elementów dekoracyjnych występujących w dużej obfitości w obu ołtarzach.

Data 1634 odnosząca się do ołtarza w kościele Św. Katarzyny oznacza prawdopodobnie, że w tym roku ołtarz, już całkowicie ukończony, był złożony i składany. Składanie ołtarza w kościele Bożego Ciała miało miejsce rok później. Za wcześniejszym powstaniem obiektu w kościele Św. Katarzyny przemawia także jego sucha i poważna forma, podczas gdy ołtarz w kościele Bożego Ciała ma dekorację obfitszą, zbyt nawet przeładowaną, stanowiącą bogatsze rozwinięcie motywów zdobniczych występujących w ołtarzu w kościele Św. Katarzyny.

Na tle innych ołtarzy pierwszej połowy XVII w. ołtarz w kościele Św. Katarzyny wyróżnia się skalą wielkości: pod tym względem

⁵² Stolot, o. c.



13. Szczyt ołtarza głównego w kościele Bożego Ciała w Krakowie

dorównuje mu jedynie ołtarz główny katedry pelplińskiej. Nasz ołtarz odznacza się bogatą kompozycją — co jest w tym okresie spotykane rzadko. Podobny trójczęściowy układ ma prawy ołtarz boczny w katedrze w Bieczu. Przeważną część stanowią ołtarze nawiązujące do form gotyckiego tryptyku, gdzie pola boczne wsparte są na konsolach. Istnieje jednakże grupa mająca, podobnie jak ołtarz w kościele Św. Katarzyny, podstawę w formie cokołu. Do grupy tej należą główne ołtarze w Kraśniku, Zebrzydowicach, Iłży, Leżajsku, Koprzywnicy.

Zasadę dość silnie przestrzeganą w tym czasie stanowi układ trójosiowy: pole środkowe zajmuje obraz ujęty w dwie kolumny, pola boczne, również zamknięte kolumnami, mieszczą rzeźbione figury świętych, ustawione na tle nisz zdobionych górą lub wykrojonych w formie muszli. Odstępstwem od tej zasady jest lewy ołtarz boczny w Szydłowcu, gdzie jednakże nisze ze świętymi na odstającym tle występują po bokach. Główna kondygnacja bywa w tym czasie bądź to zamknięta belkowaniem

przechodzącym przez całą szerokość (ołtarz główny w Lanckoronie, Rawie Mazowieckiej, Koprzywnicy, dwa ołtarze boczne w Bieczu, prawy ołtarz boczny w Szydłowcu, ołtarz różańcowy w Kraśniku), bądź też, jak w kościele Św. Katarzyny, belkowanie przerwane jest pośrodku przez główny obraz. Można wtedy mówić o nawiązaniu do form łuku tryumfalnego (ołtarze: w Iłży, Leżajsku, Kraśniku, ołtarz boczny w Bieczu). Cechą wspólną wszystkich ołtarzy (z wyjątkiem Koprzywnicy) jest bogata dekoracja ornamentalna, pokrywająca niejednokrotnie każdy kawałek wolnej przestrzeni. Gęstą dekoracją pokryte są także kolumny, przy czym w kilku wypadkach bywają one również żłobkowane (ołtarz w Leżajsku, ołtarz boczny w Bieczu). Jeżeli kolumny nie są żłobkowane, wówczas są przewiązane na jednej trzeciej wysokości. Na dekorację ornamentalną składają się: ornament roślinny, okuciowy, rauty i kamienie szlifowane en cabochon. Rzadziej, i to raczej w drugiej ćwierci XVII w., występuje ornament chrząstkowy (ołtarze w kościele Św.



14. Święci augustiańscy z ołtarza głównego u Św. Katarzyny

Katarzyny, w Leżajsku, w Koprzywnicy, w Kraśniku).

Powszechnie stosowanym motywem są uskrzydłone główki aniołków. Posiadają one rozmaite formy, ale na ogół cechuje je stylizacja skrzydeł. Jest ona wyraźnie widoczna w ołtarzu w kościele Św. Katarzyny; w analogicznej formie występuje w ołtarzu głównym w Koprzywnicy. Główki aniołków zdobią kolumny: w kilku wypadkach (ołtarze główne w kościele Św. Katarzyny, w Leżajsku, ołtarz boczny w Bieczu) wzdłuż całej ich wysokości, w pozostałych — w części dolnej, poniżej przewiązania. Występują również na fryzach i w wolnych polach nad obrazami. W kościele Św. Katarzyny zastosowano główki aniołków do dekoracji konsol. Analogiczne konsole nie pełniące funkcji podtrzymującej, lecz jedynie dekoracyjną, zdobione tym motywem występują w ołtarzu głównym w Koprzywnicy i w ołtarzu bocznym w Bieczu. Równie powszechnie jak główki aniołków stosowano motyw pęków owoców, powtarzający się prawie bez wyjątku w

dekoracji wszystkich ołtarzy tego okresu. Częstym motywem dekoracyjnym są zwieszenia w formie wisiorów, zdobiące łuki zamykające górą obraz (ołtarz w kościele Św. Katarzyny, ołtarz główny w Kraśniku, dwa ołtarze boczne w Bieczu, lewy ołtarz boczny w Szydłowcu).

Poziom artystyczny rzeźb figuralnych w ołtarzach jest wyrównany i na ogół niezbyt wysoki. Figury cechuje małe ożywienie ruchu, rzadkie stosowanie kontrapostu. Anatomia ciała jest słabo widoczna poprzez szaty, twarze, mało zindywidualizowane, nie posiadają żywszego wyrazu.

Na tle snycerstwa pierwszej połowy XVII wieku ołtarz od Św. Katarzyny rysuje się jako dzieło cenne i pod niektórymi względami oryginalne. Wyróżnia ołtarz spośród innych trójczłonowa kompozycja i monumentalne rozmiary. Dekoracja powtarza motywy stosowane w tym okresie. Tu jednak występuje w bardziej rozwiniętych formach. Jednocześnie spotykamy się tu z wczesnym użyciem ornamentu małżowinowo-chrzastkowego.

Dla omawianego ołtarza (poza wspomnianymi podobieństwami z ołtarzem w kościele Bożego Ciała) trudno znaleźć jakiś bezpośredni pierwowzór. Natomiast posiada on wiele cech wspólnych dla całej grupy ołtarzy z pierwszej połowy XVII wieku.

Brak zachowanych przekazów artystycznych uniemożliwia ustalenie twórcy ołtarza. Należy jednak przypuszczać, że jest on wytworem warsztatu krakowskiego. W okresie tym na terenie Krakowa działało wielu rzeźbiarzy i snycerzy polskiego i obcego pochodzenia, o których wzmianki znajdują się w różnego rodzaju dokumentach archiwalnych. St. Tomko-

wicz⁵³ wymienia między innymi: Jana Kluga (lub Klucza), przebywającego, obok Dolabelli, na dworze Zygmunta III, Fabiana Möllera — gdańszczyzanina z pochodzenia, Macieja Kołodziejczyka, Hansa Smida (lub Schmiedta) i Aleksandra Verturiniego. Nazwiska ich — z wyjątkiem Möllera — nie zostały dotychczas powiązane z konkretnymi zabytkami, ale być może dalsze badania pozwolą przypisać któremuś z nich ołtarz w kościele Św. Katarzyny.

⁵³ S. Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w XVII w.*, Lwów 1912.

IRENA BURNATOWA

OBRAZ ANDRZEJA WENESTY

W głównym ołtarzu gotyckiego kościoła Św. Katarzyny w Krakowie znajduje się obraz z przedstawieniem mistycznych zaślubin świętej z Dzieciątkiem Jezus.

Św. Katarzyna Aleksandryjska¹ od średniowiecza do końca baroku należała do najbardziej ulubionych, niezliczoną ilość razy malowanych i rzeźbionych świętych. Jeden z wcześniejszych jej wizerunków widnieje na fresku Simona Martiniego w kaplicy św. Marcina w Asyżu — później prawie każdy malarz obierał św. Katarzynę bądź jako samodzielny temat obrazu, bądź jako towarzyszącą Madonnie. Sceny z życia św. Katarzyny pędzla Kulmbacha znajdowały się od w. XVI w krakowskim kościele Mariackim².

Mistyczne zaślubiny z kościoła Św. Katarzyny, obraz w kształcie prostokąta zamkniętego półkolem ma znaczne rozmiary: 6,1 × 2,9 m. Według źródeł archiwalnych znajduje się w ołtarzu od r. 1674³; minęło więc właśnie trzyście lat od jego powstania, warto go zatem z okazji tej rocznicy przypomnieć. Malowany na płótnie, niesygnowany. Stan konserwacji stosunkowo dobry; dwa rozdarcia w górnej części

obrazu podklejono płótnem przy dawniejszym, nieznaney daty odnowieniu; wtedy zapewne wykonano drobne przemalówki w górnej partii kompozycji. Na tylnej ścianie ołtarza, poniżej ram obrazu, znalazłam napis: „Ołtarz odnowiony 1878 r. za przełożęństwa ks. Szpernogi, przez Edwarda Czernichowskiego”⁴. Pod określeniem „ołtarz odnowiony” można rozumieć także restaurację obrazu. W okresie gdy się nim zajmowałam, malowidło było bardzo zaskurzone, o ciemnym, żółtym werniksie. P. Konserwator Irena Bobrowska odczyściła wtedy (1950) obraz, co w dużej mierze wydobyciło kształty i barwy kompozycji, np. zupełnie niewidoczny przed myciem pejzaż. Obraz został wtedy w kilku miejscach zapunktowany — najbardziej zniszczone było niebo nad pejzażem.

Podobnie jak wiele obrazów okresu pełnego renesansu i baroku — wypełniają też i omawiany dwie sceny: ziemską i niebiańską. Dolna przedstawia Marię z Dzieciątkiem i Józefa w prawej (od widza) części obrazu — z lewej św. Katarzynę z trzema młodymi dwórkami i starszą, zapewne ochmistrzą. Całość grupy

¹ Poniosła śmierć męczeńską za czasów cesarza Maksencjusza w r. 306. Żywot jej był po raz pierwszy zanotowany w *Menologium* Basiliusa, choć legenda znana była dużo wcześniej. W w. XI sprowadzono jej relikwie do Rouen. Według legendy, Katarzynę, córkę króla cypryjskiego, zmuszano w czasie prześladowania chrześcijan do złożenia ofiar bogom pogańskim, a gdy odmówiła, została skazana na łamanie kołem, które pękło nie uczyniwszy jej szkody. Wtrącono ją wtedy do więzienia, gdzie filozofowie pogańscy mieli w dyspacie wyjaśnić jej błędy, lecz ona ich przekonała i nawróciła. Została więc ścięta mieczem. Odniesienie zwłok na skrzydłach aniołów na górę Synaj oraz mistyczne zaślubiny z Dzieciątkiem Jezus są późniejszymi dodatkami do legendy. Por.: K. Künstle, *Iconographie der Heiligen*, Freiburg 1926,

s. 369—372; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III, *Iconographie des saints*, Paris 1958, s. 262—272.

² J. Muczkowski, J. Zdanowski, *Hans Suess z Kulmbachu*, *Rocznik Krakowski* XXI, 1927, s. 33—44; T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, 1964, s. 365.

³ Zapiska w księdze wydatków klasztoru z 25 II 1674, cytowana przez W. Łuszczkiewicza, *Kościół Św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustianów*, Biblioteka Krakowska, t. 8, s. 48.

⁴ G. Uth, *Szkic historyczno-biograficzny zakonu augustiańskiego w Polsce*, Kraków 1930, s. 208; Mikołaj Szpernoga, przeor od r. 1863, był zasłużony dla sprawy odnowienia kościoła po usunięciu zeń magazynu austriackiego.



1. Andrzej Wenesta, 1674, Kraków. Obraz z ołtarza głównego kościoła Św. Katarzyny. Fot. T. Chrzanowski

figuralnej mieści się w poziomym owalu. W tle stoją dwie kolumny na skośnie ustawionych impostach, podstawę architektury stanowią trzy stopnie. Na osi obrazu na tle impostu kolumny widnieje główka nagiego pulchnego Dzieciątka, wychylonego z kolan Madonny ku św. Katarzynie, w czerwonej sukni i złotawym wzorzystym płaszczu klęczącej na pierwszym stopniu, z ręką wyciągniętą ku podającemu jej pierścień Jezusowi. Trzymająca Dzieciątka na kolanach piękna, młodzieńcza, czarnooka Madonna — o bardzo jasnej karnacji, szlachetnych rysach, gładko szesanych włosach, w różowej sukni i niebieskim płaszczu o miękkich

fałdach — siedzi nachylona ku środkowi sceny. Nad Dzieciątkiem wyłania się skupiona twarz młodej dworki o regularnych rysach. Obok niej dworka z odsłoniętym ramieniem — najjaśniejsza twarz kompozycji ujęta w silnym światłocieniu, pełna emocji — zwraca się ku odzianej w ciemnooliwkową szatę ochmistrzyni w białym kwefie, której wzniesione oblicze i afektowane gesty rąk wyrażają wzruszenie. Poniżej, pozostająca nieco w cieniu za św. Katarzyną, urodziwa dworka wychyla się z zaciekawieniem w przód; jej wycięty stanik i ramio-

na okrywa lekki, brązowy płaszcz. Za Marią prawie w cieniu stoi na stopniu, wsparty na lasce, św. Józef o charakterystycznej twarzy z bujnym szpakowatym zarostem, w ciemnej niebieskawej sukni z narzuconym w obfitych fałdach jasnobrązowym płaszczem, który stanowi kolorystyczny odpowiednik płaszcza ostatniej dworki. Wspomnieć należy jeszcze leżące na stopniach atrybuty: lilię, koło i księgi.

Opisana grupa sięga połowy wysokości obrazu; ponad nią, z lewej strony rozciąga się jasny pejzaż z delikatnym drzewkiem u brzegu obrazu, w głębi równina, za nią jezioro u stóp skalistej góry, w oddali blade zarysy zabudowań — po prawej stronie między kolumnami widoczny skrawek nieba. Łącznikiem między sceną ziemską a niebiańską jest spływający z niebios ku Katarzynie aniołek z wiankiem w jednej, a palmą w drugiej ręce — skrót jego figurki dobrze wyraża lot. Strefa górna, wsparta na ciężkiej, ciemnej chmurze, wyobrażać ma niebo z widocznym u szczytu w obłokach Bogiem Ojcem — z prawą rękę wzniesioną, lewą wspartą na kuli ziemskiej — w niebieskawej szacie i rozwianym płaszczu na tle żółtej poświaty, ujętej kłębami chmur w ugrupowaniach. Wokół pełne ruchu postacie aniołów i aniołków, malowniczo zgrupowane, śpiewają z rozwartych nut lub grają na rozmaitych instrumentach, jak portatyw, harfa, gęśle i skrzypce, objawiając w ten sposób radość z rozgrywającej się na ziemi sceny.

Szaty postaci idealne, beczasowe. Wielkość figur ziemskiej sceny ponadnaturalna, stopniowana: św. Rodzina i Katarzyna większe, grupa dworek nieco zmniejszona, postacie strefy górnej ujęte w jeszcze bardziej zmniejszonej skali. Różni się też sposób opracowania figur: postacie ziemskiej sceny, mimo pewnych błędów, malowane są dużo lepiej; w sferze górnej zaś bardzo nierównomiernie, niektóre pozostawiają wiele do życzenia tak pod względem barwy, jak i rysunku. Modelowanie figur ziemskiej sceny, na ogół prawidłowe, wydobywa plastykę postaci, a ich ustawienie podkreśla głębię obrazu. Koloryt malowidła ciepły, światło, rzucone nieco z góry, podkreśla najsilniej Marię

z Dzieciątkiem oraz twarze pozostałych uczestników sceny; reszta kompozycji zanurza się w cień tak nieraz głęboki, że zaciiera kontury.

Technika malarska niejednostajna, na ogół gładka, z łagodnym przejściem światła w cień, gdzieś tylko zaakcentowany połysk przez nałożenie jaśniejszej barwy lub rozbieżenie.

We wspomnianej rękopiśmiennej księdze wydatków klasztoru Augustianów znajduje się pod datą 25 lutego 1674 wzmianka o obrazie głównego ołtarza (cytowana już przez Łuszczkiewicza): „Jego Mość P. Treter z łaski swojej jako Dobrodziej kazał odmienić obraz do Ołtarza Wielkiego, na który dał fl 300 Panu Weneście Malarzowi Krakowskiemu. Że się tym nie kontentował, przy kontrakcie pozwoliło się mu od Conwentu fl 50, piszą się tedy fl 50”⁵. Zna na jest więc data wykonania obrazu, a że jest on znacznych wymiarów i kompozycja obejmuje dużą ilość osób, malarz potrzebował zapewne dłuższego czasu na wykonanie zamówienia.

Mimo skrupulatnych poszukiwań niewiele wiadomości o Weneście udało mi się zebrać. Podana zapiska z ksiąg klasztornych zaznacza, że był malarzem krakowskim. W Archiwum M. Krakowa, w indeksie malarzy od r. 1595 do 1810 brak jego nazwiska⁶. Wilhelm Gąsiorowski⁷ podał krótko:

Wenesta Waszkowicz Tubelkowski Jędrzej, uczeń Marcina Blechowskiego, wyzwolony na towarzysza sztuki malarskiej w r. 1659 żąda pośrodku⁸ w cechu krakowskim dn. 15 czerwca 1670 r., ks. II. K. 63. 74 v. i 83 v., gdzie go pod tymi trzema nazwiskami wymieniają. Sam zaś pisał się Wenesta, zobacz podobiznę Nr. 50. W słowniku malarzów opuszczony.

Niestety, nie ma już w cytowanym archiwum odnośnych papierów cechowych, więc sprawdzić tych wiadomości nie można.

Drugą z kolei byłaby wzmianka o obrazach Andrzeja Wenesty w kościele Mariackim w Krakowie. J. Łepkowski w artykule o kościele opisał nawy: „pomijając wielkie obrazy u góry przez całą długość kościoła, z których jeden malował Michał Stachowicz, a inne A. Wenesta w końcu XVII w. żyjący”⁹, z czego wynika, że

⁵ Skrót nazwy monety, podany przez Łuszczkiewicza jako zł, w rękopisie niewyraźny, wygląda raczej na fl — w ówczesnych rachunkach podawano najczęściej floreny.

⁶ Archiwum P. Miasta Krakowa, nr katalogu gł. 3069.

⁷ W. Gąsiorowski, *Cechy krakowskie. Ich*

dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje, Kraków, 1860, s. 91.

⁸ Pośrodek — termin używany często w księgach cechowych na oznaczenie otrzymania tytułu mistrza.

⁹ J. Łepkowski, *Z przeszłości. Szkice i obrazy*, Kraków 1862, s. 151.



2. Dzieciątko. Fragment obrazu A. Wenesty

Wenesta pozostawił jednak więcej obrazów w Krakowie. Potwierdza to Łuszczkiewicz w artykule *Malarstwo religijne w Polsce*: „słabymi naśladowcami Rubensa są Wenesta Jędrzej 1659—1675, autor obrazów na gankach wnętrza kościoła P. Marii w Krakowie...”¹⁰. Obejmujące szesnaście lat daty oznaczałyby chyba czas twórczości malarza. Nie podaje autor, niestety, skąd zaczerpnął te wiadomości. Walery Eljasz Radzikowski¹¹ powtarza za Łuszczkiewiczem wiadomość z zapiski klasztornej. Korzysta z niej też Karol Estreicher¹². Na podanych wiadomościach opiera się Batowski: „Wenesta Waszkiewicz? Tubelkowski Andrzej (Jędrzej) Maler in Krakau XVII Jht. Schüller von M. Blechowski (bis 1659), Mitglieder der Zunft bis 1670”. Wymienia dzieła, tj. obraz w kościele Św. Katarzyny i cykl w kościele Mariackim, usunięty w 2. połowie w. XIX¹³. Wreszcie wia-

domość o obrazie Wenesty podał też Tadeusz Dobrowolski we wszystkich wydaniach *Sztuki Krakowa*¹⁴.

Wzmianki o Weneście w *Consulariach Liber testamentorum* nie znalazłam. Raz tylko wymieniony był mistrz jego Marcin Blechowski, lecz jako płatnik szosu z kamienicy sukcesorów P. Pipana¹⁵. Także i innych dzieł Wenesty poza omawianym obrazem nie udało mi się odnaleźć. Obrazy z kościoła Mariackiego zostały zdjęte ze ścian najpóźniej przed restauracją kościoła i przed wykonaniem polichromii Matejki. Według ustnej tradycji, pozostawionej przez dawno nieżyjące osoby, wywożono wtedy całe wozy „niepotrzebnych” w kościele rzeczy w niewiadomym kierunku, częściowo do wiedeńskich zbiorów sztuki. Do Muzeum Narodowego w Krakowie dostała się seria opon z przedstawieniem Siedmiu Sakramentów¹⁶. W inwentarzu

¹⁰ *Encyklopedia Kościelna*, t. XIII, *Malarstwo religijne*, s. 165.

¹¹ W. Eljasz-Radzikowski, *Kraków*, Warszawa (1902), s. 309.

¹² K. Estreicher, *Kraków*, Kraków 1938, s. 165.

¹³ *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XXXV, Leipzig 1942, s. 375.

¹⁴ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, 1964, s. 429.

¹⁵ Akta rękopiśmienne, Wykaz płatników podatku w r. 1661, s. 16.

¹⁶ M. Gutkowska-Rychlewska, *Seria drukowanych opon flamandzkich Piotra Voutersa z Antwerpii*, Spraw. Muz. Nar. w Krakowie, t. III, 1957, s. 122—148.



3. Głowa Madonny. Fragment obrazu A. Wenesty

kościółu NP Marii z początku w. XIX, z czasów prałata Wincentego Łańcuckiego, spisany na polecenie ówczesnych władz z r. 1820, w pozycji „Obrazy” czytać można:

- 1) Obrazów wielkich kwadratowych około ośmiolokciowej wysokości... w chórze muzycznym nad ganekami, pod sklepieniem zawieszonych z wyrazami Tajemnic Męki Zbawiciela Pana pędzla dosyć gładkiego, w ramach drewnianych ... sztuk siedem
 - 2) Obrazów takichże w większym chórze w równej linii z powyższymi umieszczonych z wyrazami tajemnicy narodzenia i życia Naświętszej Panny Marii tegoż samego pędzla sztuk 7
- Obrazów tych autora mimo przedsięwziętego szukania wysledzić nie można było i lubo na obrazie pierwszym od chóru wielkiego na ścianie południowej znajduje się malowana osoba naturalnej wielkości trzymająca w ręku papier zwinięty, na którym rok 1679 jest wyrażonym, co dorozumiewać się każe, że to jest portret autora, który przez skromność zapewne zataił nazwisko swoje. Strój jednak, w jakim swój oddał portret, Polakiem go być okazuje¹⁷.

W protokole oddania kościoła ks. koadiutorowi Matzke w r. 1867 stwierdzono braki obra-

zów w stosunku do inwentarza z r. 1838 — lecz nie wymieniono bliżej których¹⁸. Poszukiwania za dalszymi obrazami Wenesty nie dały więc żadnego wyniku — wymienione w przytoczonym inwentarzu malowidła mogły być jego pędzla; przemawiałyby za tym data 1679, to jest pięć lat później od obrazu z kościoła Św. Katarzyny. Znajac datę wyzwolenia artysty w cechu w r. 1659, licząc cztery lata nauki¹⁹, przyjąć można hipotetycznie datę jego urodzenia na rok około 1640 lub nieco wcześniej. Jeśli obrazy w kościele Mariackim były jego dziełem — żyłby jeszcze w r. 1679. Wynika z tego, że Wenesta nie mógł być uczniem Dolabelli zmarłego w r. 1650. Zaznaczyć też należy, że okres życia Wenesty przypadł na bardzo burzliwe czasy, które mogły nawet opóźnić jego wyzwoliny. Od r. 1655—1657 Kraków pod okupacją szwedzką oraz siedmiogrodzką był niesłychanie niszczone oblężeniem, pożarami i kontrubucjami. Postój wojsk austriackich — jako sprzymierzeńców Jana Kazimierza przeciw Szwedom — też nie był dla miasta lekki. W

¹⁷ Facykuł 4, vol. VI, arkusz I, Akta odnoszące się do ozdoby kościoła (Mariackiego) od r. 1863—1872.

¹⁸ Facykuł 9, nr 10, Actorum Ecclesiae z r. 1869.

¹⁹ L. Lepszy, *Cech malarski w Polsce od wieków średnich do końca XVIII wieku*, Kraków 1896.

czasie okupacji szwedzkiej²⁰ nie odbywały się wybory cechmistrzów, co mogło rzutować na przerwy w latach praktyki. Zaledwie skończyła się w r. 1660 wojna, wybuchła w r. 1677 zaraza, która w ciągu czterech lat pochłonięła 21 572 ofiar²¹; możliwe, że w ich liczbie był też Wenesta.

Współczesnymi mu i późniejszymi kolejami losów Krakowa tłumaczą się luki w archiwaliach, które nie pozwoliły odtworzyć życia artysty. Musiał to być jednak wzięty malarz, skoro otrzymał zamówienie na tak znaczny obraz; fundatorem musiał być też człowiek możny. Wiadomość o Treterze znalazła się u Adama Chmiela: „... burmistrz miasta Kazimierza, Baltazar Smieszkowic ustępuje dn. 12 lipca 1670 r. miejsca swemu następcy Maciejowi Kazimierzowi Treterowi, drowi obojga praw, oddał temuż insygnia miejskie”²². Interesującą postacią, nie opracowaną w dziejach naszej literatury, jest właśnie ten burmistrz kazimierski i fundator obrazu Maciej Kazimierz Treter starszy (1623—1692)²³. Był on sekretarzem królewskim, doktorem praw i profesorem Jagiellońskiego Uniwersytetu. Był nauczycielem matematyki, który uzyskał od Lubomirskich adopcję do ich herbu Szreniawa i stąd używał przydomku Lubomierz²⁴. Był dwukrotnie żonaty: z Katarzyną Czechowiczówną i z Anną Dorotą Rupniewską.

Pisał wcale dużo, przeważnie panegiryków, epigramatów, a także prognostyków i kalendarzy obyczajem wieku. W roku 1647, a później w 1682 ogłosił dziełko o cudownym obrazie Matki Boskiej w kościele w Zdzieżu w Wielkopolsce. Jeden z jego prognostyków-kalendarzy przetłumaczony na język węgierski ukazał się w r. 1657 na Węgrzech. Zdaje się, że jakiś czas przebywał na Węgrzech z Jerzym Lubomirskim. Należał do typowej dla owego czasu patriotycznej warstwy inteligencji krakowskiej skupionej wokół Uniwersytetu. Fakt, że znaczna ilość jego literackich dziełek ukazała się w drukarni Franciszka Cezarego, świadczy również o jego sil-

nych związkach z Krakowem. Dodajmy, że Maciej Kazimierz Treter interesował się sztuką i wydał ryciny swego stryja Tomasza²⁵. Zajmował się również poezją. Z jego wierszy najciekawsze są pienia muz z okazji wesela Jana Wielopolskiego z Pieskowej Skały z Konstancją Komorowską z Liptowa.

W poszukiwaniu wiadomości o zamówieniu obrazu (ku pamięci zmarłej żony Katarzyny) przeglądnęłam kazimierskie księgi radzieckie od r. 1659—1674; niestety, napotkane wzmianki odnoszące się do burmistrza Macieja Kazimierza Tretera dotyczą wyłącznie kontraktów kupna, sprzedaży lub dziedziczenia nieruchomości i nie mają żadnego związku z tematem mych rozważań, więc ich nie cytuję.

Analiza obrazu nasuwa pytanie, skąd wśród cechowych krakowskich malarzy taki mistrz — bo tak trzeba go ocenić w porównaniu z towarzyszami cechowymi. Jeśli dotąd obraz nie zwracał uwagi, to główną winę ponosił zły stan jego konserwacji — po odczyszczeniu okazał swe walory. Dość spojrzeć na sąsiadujący z nim cykl scen z życia św. Augustyna pędzla Zachariasza Dzwonowskiego (Zwonowskiego)²⁶, o 30 lat wcześniejszych, jakże płaski, nie przypominający w niczym malarstwa współczesnej Europy.

A był to okres obfitujący w wielkich mistrzów tak na południu, we Włoszech, jak i na północy, we Flandrii i Niderlandach. Do Polski w początkach w. XVII przybywali ich uczniowie, choć nie ci najwybitniejsi, ale i oni przynosili nowe zdobycze malarstwa w zakresie formy, koloru i światłocienia. Pozostawali bądź w królewskiej służbie, bądź na stałe osiedleni. Mimo przeniesienia siedziby dworu do Warszawy (około r. 1609) ogniskiem sztuki polskiej był nadal Kraków, dopiero w w. XVIII przewyższył go ośrodek warszawski²⁷. Przybysze reprezentowali malarstwo włoskie, flamandzkie, niemiecko-śląskie i gdańskie; wielki też wpływ na miejscowych twórców wywarł na-
pływ dzieł sztuki.

²⁰ Gąsiorowski, o. c.

²¹ Eljasz-Radzikowski, o. c., s. 35.

²² A. Chmiel, *Pieczęcie Krakowa, Kazimierza i Kleparza*, Rocznik Krakowski XI, 1909, s. 139.

²³ Postać Macieja Kazimierza Tretera domaga się szczegółowych badań archiwalnych, zwłaszcza, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa istniało dwóch Maciejów Kazimierzy Treterów, jak to czytamy w Estreicherów *Bibliografii Polskiej* (XXI, 310).

²⁴ K. Niesiecki, *Herbarz polski*, t. 9, Lipsk 1842, s. 119.

²⁵ Tomasz Treter (1550—1610), rysownik i rytownik, kanonik warmiński, sekretarz Anny Jagiellonki, Zygmunta III, wreszcie Stanisława Hozjusza. Ob. także K. i St. Estreicherowie, *Bibl. Pol.* XXI, 310.

²⁶ Gąsiorowski, o. c., s. 96, podaje taki wariant nazwiska, poparty podobizną podpisu.

²⁷ T. Dobrowolski, *Malarstwo*, Historia Sztuki Polskiej II, s. 448.



4. Grupa środkowa obrazu A. Wenesty

Z obrazów współczesnych i nieco wcześniejszych artystów znać musiał Wenesta więcej niż my dzisiaj i w lepszym stanie. Sądząc jednak według zachowanych dzieł — z całym tym malarstwem niewiele miał on wspólnego. Nikt nie zajmował się dotąd jego twórczością, zdania — przygodnie o nim wypowiedziane — przeczą sobie. Przytoczę najpierw, jako wcześniejsze, słowa Skrudlika: „zaznaczyć warto, że uczeń Blechowskiego Wenesta, którego obraz znajduje się w głównym ołtarzu kościoła Św. Katarzyny, opiera się wyłącznie o wzory flamandz-

kie, o Van Dycka (znał go zresztą tylko z rycin)”²⁸. Dobrowolski zaś mówi: „do uczniów Dolabelli zalicza się jeszcze Marcina Blechowskiego, nadwornego malarza biskupa Gembickiego, Andrzeja Wenestę, twórcę obrazu w ołtarzu głównym w kościele Św. Katarzyny...”²⁹. W jednym i drugim zdaniu jest część prawdy, co postaram się wykazać.

Obraz Wenesty na pierwszy rzut oka czyni wrażenie jakby włoskiego. Typ kompozycji przywodzi na myśl Noc Correggia³⁰: scena pod kolumnami, Dzieciątko ośrodkiem kompozycji

²⁸ M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła*, Rocznik Krakowski XVI, 1914, s. 144.

²⁹ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, 1964, s. 429 (tak samo we wszystkich wydaniach); dopiero później, w cyt. *Malarstwie*, s. 448, zmienia zdanie i mówiąc o kierunku flamandzkim u niektórych arty-

stów krakowskich stwierdza: „a także Andrzej Wenesta, którego obraz Boże Narodzenie (!) w głównym ołtarzu kościoła Św. Katarzyny ujawnia wpływ Van Dycka”.

³⁰ Około r. 1530, Galeria Drezdeńska.



5. Fragment obrazu A. Wenesty

i rysunkowej, i świetlnej, kolumny przesłonięte chmurami stanowią podstawę sfery górnej — unoszących się w przestworzach aniołów. Wprawdzie zbliżony typ kompozycji wykazuje już *Madonna rodziny Pesaro*, pędzla Tycjana ³¹, o parę lat wcześniejsza (1526), lecz światłościę u Correggia mocniej wraża się w pamięć. Kontynuacją tego typu byłyby *Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny Veronesa* (1585) w kościele pod jej wezwaniem w Wenecji, znane ze sztychu Carraccięgo.

Wskazane kompozycje posłużyły za wzór wielu innym, i to tak w malarstwie włoskim, jak i flamandzkim. Rubens, który jak wiadomo studiował też we Włoszech, przejął podobny schemat kompozycji w szkicu do obrazu ołtarzowego do kościoła Augustianów w Antwerpii (1628). Obraz przedstawia adorowaną przez świętych Madonnę, która siedzi na tronie pod kolumnami. Dzieciątko wychyla się z jej kolan, w górze kolumny przesłonięte wydętą wiatrem kotarą, z nieba zlatuje aniołek z wiankiem ³². Uczeń Rubensa Van Dyck, który też

kształcił się w Italii i uległ włoskim wpływom ³³, niezawodnie widział wspomniany obraz Rubensa; namalował rok później (1629) *Madonnę ze św. Rozalią*, dla kościoła Jezuitów w Antwerpii, o której można powiedzieć, że jest podstawą kompozycji Wenesty. Odwrócenie rysunku dowodzi, że malarz krakowski znał obraz z ryciny. Skąd ją wziął — wyjaśnić nie-trudno. Od w. XVI sztycharstwo było ogromnie rozpowszechnione w całej Europie, wielka ilość rytowników pracowała w Antwerpii, nie mówiąc już o samym Rubensie i Van Dycku, m. in. Vorsterman, P. de Jode, Bolsvert, Paul Pontius — to najbardziej znane nazwiska wśród wielu innych, którzy kopiowali wybitne dzieła wielkich mistrzów ³⁴. Pontius właśnie sztychował św. Rozalię według Van Dycka. Na podobieństwie tej ryciny z obrazem Wenesty oparł Skrudlik swój sąd o „wyłącznych wpływach flamandzkich”, jak się okaże, tylko częściowo słuszny. Sztych Paula Pontiusa, który był wzorem Wenesty, dziś jeszcze można oglądać w Bibliotece Jagiellońskiej, w później wy-

³¹ W kościele Frari w Wenecji.

³² Szkic Rubensa do ołtarza w kościele Augustianów w Antwerpii znajduje się w Staatliche Museen w Berlinie.

³³ E. Schaeffer, *Van Dyck — des Meisters Gemälde*, Stuttgart—Leipzig 1909.

³⁴ A. Rosenberg, *Die Rubensstecher*, Wien 1888.

danej serii ³⁵. Między obrazem Van Dycka a ryciną Pontiusa są niewielkie różnice, może największa — to dwa aniołki spływające z nieba zamiast jednego jak u Van Dycka. Poza tym widać wyraźnie różnicę na ręce św. Rozalii, zaś na brokatowym płaszczu — wzór granatu. Oczywiście rycina w stosunku do obrazu Van Dycka odwrócona, obraz Wenesty powtarza kierunek ryciny. Wenesta przejął schemat kompozycyjny, figury i pozy czterech osób: Madonny, Dzieciątka, św. Rozalii i św. Pawła, kolumny, stopnie, aniołka w locie, lilię i księgi. Orszak św. Katarzyny, pejzaż i cała górna sfera — o ile nie miały innego wzoru — były zapewne własnym pomysłem Wenesty. Ze względu na zmianę treści obrazu występuje w krakowskim malowidle zamiast św. Pawła — św. Józef, może najbliższy rycinie ze wszystkich postaci: poza, płaszcz, układ rąk i nóg prawie identyczne, tylko zamiast miecza św. Pawła — wysoka laska w rękach św. Józefa. Bardzo też zbliżona jest poza i szata Madonny, Dzieciątko, postać św. Katarzyny (z wyjątkiem głowy); prawie taka sama lilia leży na stopniach, a nie na czaszce, jak na rycinie — księgi podobnie ułożone, tylko u św. Katarzyny tuż przy lilii, u Rozalii dalej. Dzieciątko podaje św. Katarzynie pierścień — św. Rozalii wianek róż.

Lecz choć postaci odwzorowano, wielka jest różnica w typach figur i twarzy. Madonna Van Dycka ma zaokrągloną twarz flamandzkiej mieszczy, Maria Wenesty ma piękną, podłużną twarz Włoszki, o uduchowionym wyrazie, wielkich ciemnych oczach z ciężkimi powiekami. Tors i szyja wydłużone jak u manierystów włoskich, dzięki czemu Madonna góruje nad grupą. Żadna z postaci nie ma flamandzkich cech fizjonomicznych. Twarz i poza św. Katarzyny jest chyba najsłabsza ze wszystkich. Na rycinie św. Rozalia w profilu zwrócona do Dzieciątka podkreśla wyrazem twarzy relację z nim. Katarzyna ma wprawdzie podobny układ ciała, lecz twarz, błędnie narysowana, z konwencjonalnym afektowanym uśmiechem, zdaje się nie brać duchowego udziału w akcji zaślubin. Typowo włoskie są twarze dwóch nachylonych dworek, ich typ i sposób malowania zbliża je do Correggia *Madonny*

della Scala ³⁶, a także do jej postaci w *Dniu Correggia* ³⁷. Aniołki unoszące się wokół Madonny lub nad głowami świętych tak często spotyka się w ówczesnych obrazach, że trudno byłoby wszystkie porównywać.

Wiele szczegółów obrazu przypomina dzieła Tycjana, np. stroje dworek, małe anielskie główki w chmurach oraz motywy pejzażu. Zwracające uwagę wydłużenie szyi u większości osób kompozycji, a także uwysmuklony kanon postaci nasuwa na myśl dzieła Parmeggianina, zaś twarz ochmistrzyni, z prawie wywróconymi oczyma, mogłaby się znaleźć w obrazie Guida Reniego. Dalszym elementem włoskiego raczej stylu Wenesty jest stosowanie sfumata, w niektórych partiach wtopienie konturu w przestrzeń obrazu. Ani faktura, ani kolory nie przypominają Van Dycka, który nie waha się kłaść brunatnoczarnych cieni — Wenesta cieniuje lokalnym kolorem, złamanym i ściemnionym, na karnacji kładzie cienie brązowe i czerwone. Najtrudniej wypowiedzieć sąd o kolorystyce — zestawień go mogę tylko z dostępnymi w kraju dwoma obrazami Van Dycka: Madonna z Dzieciątkiem w Wilanowie, wczesny jego obraz, a zatem cieplejszy od późniejszych, oraz św. Hubert (ze zbiorów raperswillskich), ciemniejszy i chłodniejszy w tonie, z połyskami kładzionymi śmiałym pociągnięciem pędzla. Płaszcz Madonny ma prawie czystą niebieską barwę, podczas gdy w krakowskim obrazie kolory niebieskie wpadają w odcień zielonawy. Typowo flamandzkie czerwienie są dużo jaśniejsze i żywsze, wywodzą się od cynobru, podczas gdy u Wenesty są zrudziałym karminem. Całość kolorytu wydaje mi się cieplejsza w tonacji od flamandzkiego — zestawiam pamiętając naturalnie o dystansie klasy Van Dycka i klasy Wenesty, który na tle malarstwa krakowskiego mógł się wybijać, pozostając oczywiście daleko w tyle za mistrzami Europy. To samo zastrzeżenie i przy rysunku.

Podsumowując powyższe rozważania mogę powiedzieć, że gdyby nie było daty powstania obrazu w wymienionej zapisce ksiąg klasztornych — dałoby się ją wydedukować z dzieła. Wszystkie dane przemawiają za drugą połową w. XVII: znaczne rozmiary malowidła, wielość osób, ponadnaturalna wysokość postaci, pod-

³⁵ *Oeuvres de P. P. Rubens et A. Van Dyck gravées par S. et B. Bolsovert, Luc Vorsterman, Paul Pontius et autres célèbres artistes*, wyd. Hodges, Amsterdam 1804.

³⁶ Fresk w Galerii Parmeńskiej.

³⁷ W tejże galerii.



6. Św. Rozalia z kościoła Jezuitów w Antwerpii. Sztynch Pontiusa według obrazu van Dycka

kreślenie dominującej głównej grupy, stopniowanie wielkości — schemat kompozycyjny i obecność sfery górnej. Stwierdzić należy dość silną przestrzenność w ugrupowaniu postaci — jedno wyłaniają się zza drugich, co podkreśla głębię obrazu. Widoczny jest manieryzm w gestach i pozach figur, naginanie ich formy dla celów kompozycji i używanie silnych skrótów. Uderza afektacja, zwłaszcza w ruchach rąk wyrażające jest uzewnętrznienie uczuć, poza tym różnicowanie wyrazów twarzy poszczególnych osób.

Podkreślić należy silny światłocień, jednolity kierunek światła, malarskość ujęcia. Daje się zauważyć faktura w pewnych partiach dość śmiała, jakby impresjonistyczna, np. połyski na płaszczu św. Katarzyny i szata dworaki poza nią stojącej.

Nie mając prawie żadnych danych o życiu autora, sądząc na podstawie jednego tylko za-

chowanego dzieła, nie sugerując się zresztą przewiskiem — przyjąć muszę, że choć kształcił się w Krakowie, na pewno jednak odbył podróż do Włoch, przypuszczalnie do Wenecji — może po wyzwoleniu w cechu. Zapewne widział dzieła włoskich mistrzów, gdyż zbyt wiele refleksów tej sztuki można stwierdzić u Wenesty, by je móc nazwać tylko wspólnymi cechami stylistycznymi tej samej epoki. Nie przypuszczam, by tam dłużej studiował, gdyż prócz już wymienionych błędów rysunku słabą jego stroną jest i koloryt: brak mu głębi i nasycenia, świeżości i świetlistości, brak perspektywy barwy, np. za ciężka, za ciemna, zbyt materialna jest scena górna. Mimo eklektyzmu i wymienionych wad rysunku i koloru — całość jest pełna wdzięku i pięknych linii stanowiąc jedną z lepszych pozycji krakowskiego malarstwa barokowego.

ELŻBIETA BŁĄZEWSKA

MARCIN KÖBER I PORTRETY Z JEGO KRĘGU

WIADOMOŚCI BIOGRAFICZNE

O życiu Marcina Köbera¹, portrecisty królów: Stefana Batorego i Zygmunta III, zapisywanego w aktach jako Koeber, Cober, albo Khober, wiemy niewiele². Prawdopodobnie pochodził z Wrocławia, tam się wykształcił i tam został wyzwolony na mistrza malarskiego. W archiwach wrocławskich występuje od roku 1579³. Pod tą datą znajduje się bowiem poświadczenie jego działalności we wrocławskim cechu malarskim.

W roku następnym (30 VII) zwolniono go z więzienia (istota sprawy nie znana), po czym opuścił Wrocław i, jak wynika z zapisu w Archiwum Akt Dawnych w Warszawie, udał się do Magdeburga, czego nie można jednak sprawdzić, gdyż tamtejsze archiwum spłonęło w czasie wojny trzydziestoletniej. Około roku 1583 Köber osiadł w Krakowie i znalazł zatrudnienie na dworze Stefana Batorego. W roku 1585 był zapewne znowu we Wrocławiu (Braeslae), gdzie jako Martinus Chober Magideburgensis

odebrał nieznaczną sumę wypłaconą mu 27 października⁴.

W roku następnym 1586 Köber ożenił się w Krakowie z Dorotą nieznanego nazwiska. Po śmierci króla opuścił Kraków i wrócił do Wrocławia, gdzie 7 stycznia 1587 urodził mu się syn Melchior. Dwa lata potem 12 lutego 1589 przyszła na świat córka nieznanego imienia⁵. Artysta był czynny okresowo w Pradze i tam 18 kwietnia 1587 otrzymał od cesarza Rudolfa II stanowisko malarza wolnego od praw cechowych⁶. Odtąd używał tytułu „cesarsko-rzymskiego Majestatu jak również królewskiego w Polsce portrecisty” („Röm. Kais. Maj. sowohl Königl. Maj. in Polen befreiter Maler und Abcontrafeiter seligern”).

Z tego okresu zachowała się pochlebna opinia o talencie Marcina Köbera, wystawiona we Wrocławiu przez jego towarzyszy po fachu; przy wzmiance o portretach malowanych przez niego dodawano, że jest to: „książęcy artysta

¹ Pierwszą wzmiankę o tym artyście, i to mylną, podał L. Gołębiowski, *Domy i dwory*, Warszawa 1830, s. 193, gdzie pisze, że Marcin Köber „objęty jest księgą rachunków podskarbiego Jana Firleja w r. 1590 i w składzie dworu królewskiego (tj. Zygmunta III) wymieniony. Może tylko malarz pokojowy”. Tę wiadomość powtórzył za nim E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. I, Warszawa 1850, s. 224.

² Cały ten rozdział powstał głównie na podstawie pracy Z. Batowskiego, *Marcin Köber malarz śląski XVI wieku*, Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XIX, 1927, Wydż. II, s. 60, opartej o wiadomości źródłowe zawarte w ar-

chiwach Wrocławia, Warszawy i Pragi, które po raz pierwszy opublikował ten zasłużony badacz.

³ Archiwum Wrocławia wydane w pracy A. Schultza, *Untersuchungen zur Geschichte der schlesischen Maler 1500—1800*, Breslau 1881 (pod Koeber i pod Walter), cyt. za: Batowski, o. c., s. 60.

⁴ Państwowe Archiwum Miasta Warszawy — Regestrum Aule D. Regis Stephani 1576—1585, k. 197, cyt. za: Batowski, o. c.

⁵ U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXI, Leipzig 1927, s. 59.

⁶ Archiwa Pragi wydane w: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des All. Kaiserhauses* X, Wien 1889, cyt. za: Batowski, o. c.

i portrecista”⁷. W r. 1589 udał się ponownie do Krakowa, gdzie otrzymał stanowisko nadwornego malarza Zygmunta III i uzyskał przypadający nań przydział sukna dworskiego⁸. Z księgi rachunków królewskich z r. 1590 wiadomo, że Köber pobierał wynagrodzenie płacone „diversis servitoribus” i „artificibus” i że wchodził wtedy w skład dworu królewskiego⁹. Jako „des Khünigs in Poln contrafeier” otrzymał od arcyksięcia Ferdynanda z Grazu w r. 1596 podarki: dwa złożone puchary i wysokie wynagrodzenie pieniężne — 420 guldenów, za portretowanie osób dworu arcyksiążęcego¹⁰. Zmarł prawdopodobnie przy końcu XVI wieku, gdyż 10 października 1600 r. serwitoriat królewski otrzymał jego mniej utalentowany brat, malarz Wacław¹¹. Ze źródeł wiadomo jeszcze, że już w r. 1595 w warsztacie Marcina Köbera pracował jako czeladnik Marcin Teofilowicz (ok. 1570—1639)¹², który wyemigrował z Polski między r. 1596 a 1599 i znany był w Tyrolu

jako malarz Marcin Teofil Polak¹³. Po śmierci Köbera jego warsztat malarski prowadziła dalej żona Dorota, również malarka (Dorothea Köberin Malarzowa Króla Jego Mości)¹⁴, urodzona w Krakowie w r. 1549, zm. we Wrocławiu w r. 1622¹⁵.

Z prac Marcina Köbera do naszych czasów dotrwały tylko dwa portrety sygnowane przez niego: wielki portret Stefana Batorego w klasztorze Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie oraz miniaturowy portrecik Zygmunta III, obecnie przechowywany w skarbcu zamku królewskiego na Wawelu¹⁶.

I. DZIELA SYGNOWANE

1. Pierwszą znaną sygnowaną pracą Marcina Köbera jest naturalnej wielkości portret Stefana Batorego¹⁷ (ryc. 1) namalowany w r. 1583¹⁸.

⁷ Cyt. za: Batowski, o. c., s. 60.

⁸ Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego — Regestrum perceptarum pecuniarum... i Regestrum distributarum pecuniarum... ex privatis S.R.B. ... Anni 1590, k. 25, 16 i 174, cyt. za: Batowski, o. c.

⁹ Detto.

¹⁰ Fragmenty z akt wiedeńskiego Reichs-Finanz Archiv, wydane w Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses XV, Wien 1894, cyt. za: Batowski, o. c.

¹¹ AGAD, Metryka Koronna 145, k. 239. Przypuszczalnie niektóre spośród obrazów nie autoryzowanych, a zbliżonych stylem do prac Marcina Köbera, mogą być namalowane przez Wacława Köbera, młodszego brata Marcina, szczególnie te, które powstały po r. 1600. Dotychczas z nazwiskiem Wacława Köbera próbowano łączyć niewielki portret króla Zygmunta III, malowany na miedzi (pochodzący z Galerii w Mannheim, następnie w Schleissheim), a obecnie przechowywany w Monachium w magazynie obrazów Starej Pinakoteki (Zb. Baw. nr inw. 2561/7032, ol. blacha miedziana, wym. 22×17,5 cm), zob. Wł. Tomkiewicz, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w w. XVII*, Wrocław 1952, tabl. V, oraz St. Herbst, *Fragmenty ikonografii Zygmunta III w: Sztuka i historia. Księga Pamiątkowa ku czci prof. Michała Walickiego*, Warszawa 1966 s. 116. Próbę przypisania tego portretu Wacławowi Köberowi należy jednak potraktować z wielką ostrożnością.

¹² St. Tomkiewicz, *O Bernardzie Morando, Santi Guccim i Marcinie Koberze artystach XVI w.*, Prace Komisji Historii Sztuki II, Kraków 1922, szp. XLIV.

¹³ S. Szymański, *Marcin Teofil Polak (ok. 1570—1639), rys. biograficzny*. Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II, rok XLI, 1948, Warszawa 1950, s. 43—46, oraz S. Szymański, *Marcin Teofil Polak (ok. 1570—1639), Charakterystyka*

twórczości artystycznej, Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, Wydział II, rok 1942—1949, Warszawa 1950, s. 81—82.

¹⁴ H. Łopaciński, *Malarzowa Dorota Köberin za Zygmunta III*, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki w Polsce VII, Kraków 1908, szp. CCXXXIII.

¹⁵ *Polski Słownik Biograficzny*, t. XIII, Wrocław—Warszawa—Kraków 1967, s. 143—144.

¹⁶ Z nazwiskiem Marcina Köbera oba te portrety związał po raz pierwszy A. Grabowski, *Zbieranka pomniejszych wiadomości w dziedzinie sztuk nadobnych* (Biblioteka Warszawska 1859, II, s. 191).

¹⁷ Seminarium duchowne przy klasztorze Ks. Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie, olej na płótnie, wym. 2,36×1,22 m. Stojący, w pozie frontalnej, zwrócony nieco w lewo; w długiej czerwonej delii. Na prawo, nieco w dole, mniej więcej poniżej kolan króla podpis artysty w formie wiązanego monogramu MK, a pod nim data 1583.

Portret pochodzi zapewne z kaplicy Mariackiej przy katedrze na Wawelu, jak to można wnosić na podstawie wiadomości źródłowych, a mianowicie: Acta Visitationis ... Bernardi Cardinalis Maczieiowski ... Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis z r. 1602 określają miejsce jego umieszczenia w słowach: „... et ipsique Regis et Reginae effigies ad vivum depicta ab utrinque fenestras meridionalis parieti affixas”, co znaczy „... i samego Króla, i Królowej wyobrażenia z natury wymalowane, po obu stronach okna południowej ściany zawieszone”. (Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, AV. Cap. 18, k. 200). Po przebudowie kaplicy kosztem kanonika Wojciecha Serebryskiego (1649) portret króla został z niej usunięty i najprawdopodobniej dostał się do seminarium duchownego, które wówczas mieściło się na Wawelu. W 1682 seminarium przeszło w zarząd Misjonarzy ze Stradomia, a w roku 1801 zostało zniesione przez Austriaków (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto*



1. M. Köber, Portret Stefana Batorego, 1583 r. Kraków, klasztor Misjonarzy (fragment)

Jego schemat kompozycyjny jest bardzo prosty: na czarnym tle ostro rysuje się nienaturalnie uwysmuklona, zamknięta w sobie i jakby zastygła w bezruchu sylwetka króla o sugestywnej twarzy, na której maluje się wyraz powagi i zmęczenia. Pod względem formalnym w obrazie tym uderza przede wszystkim kontrast zachodzący między ostro występującą postacią króla a nieokreślonym, płaskim tłem oraz między linearnym ujęciem sylwetki a psychologicznym potraktowaniem twarzy królewskiej, odznaczającej się precyzyjnym rysunkiem oraz delikatnym modelunkiem. Światło pada z przodu, głównie od strony lewej. Rozpiętość efektów światłocieniowych wa-

ha się od cieni prawie czarnych (lewa połowa delii), poprzez jaśniejsze (pośladzka i prawa połowa delii) do bardzo jasnych, aż trudno zauważalnych w partii twarzy. Bardzo ważną cechą stylistyczną tego portretu jest gładkie traktowanie delii, z którą kontrastują rękawy żupana, gdzie światło ślizga się po kanciasto załamanych fałdach. Koloryt całości jest żywy, choć nie jaskrawy, z przewagą czerwieni. Dużą rolę gra też czernść tła i jej odmiany, np. szarość. Tę skromną gamę rozszerzają barwy żółta i różowa, wszakże wzajemne kombinacje ich są ograniczone. Polegają na zestawieniu barw kontrastowych (czarny — czerwony, żółty — czerwony, żółty — czarny) i podobnych (czerwony — różowy, czarny — szary). W postaci czystej barwy te występują w miejscach najbardziej oświetlonych (np. na piersiach), natomiast w partiach cienia przechodzą w delikatne szarości i cienie. Wszystko to świadczy, że mamy przed sobą dzieło o cechach manierystycznych. Wyrazem manierystycznego ujęcia jest ostre rysunkowe określenie postaci, wydłużone proporcje, kontrasty barwne i modelunkowe (rękawy żupana, delia), ciepły kolorystycznie skonstrastowany z linearnym potraktowaniem konturu i sztywną pozą oraz kontrast pomiędzy surową bryłą a indywidualną, portretowo ujętą twarzą. Obok tej świadomej stylizacji manierystycznej występują tu też pewne niedostatki formalne. Przerysowane wydłużenie postaci i rozszerzenie jej u dołu, niezgrabne skróty zbyt krótkich rąk (szczególnie lewej), wadliwie wykreślona perspektywa posadzki spływająca przestrzeń, banalnie ujęta kotara, która zamiast sugerować bogactwo wnętrza sprawia wrażenie elementu dodanego tu bez głębszej myśli artystycznej, oraz niekonsekwentne oświetlenie — to oczywiste błędy natury formalnej.

2. Drugi sygnowany portret namalowany przez Marcina Köbera przedstawiający popiersie króla Zygmunta III Wazy¹⁹ (ryc. 2) jest miniaturą malowaną na blasze.

Kraków, cz. I, Wawel, pod red. J. Szablowskiego, Warszawa 1965). Wtedy to wraz z innymi ruchomościami portret został przeniesiony na obecne miejsce. J. Mycielski, *Portrety polskie XVI—XIX w.*, Lwów 1911, nlb. — przypuszczał, że portret Batorego został zabrany z Wawelu i darowany Misjonarzom przez biskupa Konstantego Szaniawskiego (1720—1722), gdy ten założył przy klasztorze Misjonarzy na Stradomiu drugie seminarium. Sprawa identyfikacji drugiego portretu, tj. królowej Anny Jagiellonki, zostanie omówiona w dalszych częściach pracy.

¹⁸ Poprawnie odczytany monogram i datę podają G. K. Nagler i A. Andressen, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekannten Künstler aller Schulen ...*, IV, München 1871, s. 608. T. Nieczuja-Ziemięcki, *Wystawa zabytków z epoki Jana Kochanowskiego*, Czas, Kraków 1884, nr 150, II półrocze — zwrócił uwagę na wartość artystyczną portretu, a pierwszy opis obrazu i jego reprodukcję znaleźć można u Mycielskiego, o. c., nlb.

¹⁹ Skarbiec Koronny na zamku królewskim na Wawelu. Miniatura, olej, na blasze miedzianej, wym.



2. M. Köber, Portret Zygmunta III Wazy, 1591 r.
Państw. Zb. Szt. na Wawelu

Wizerunek króla zajmuje prawie całą jej powierzchnię. Wyraźny modelunek niektórych partii, np. twarzy, kontrastuje z gładkim traktowaniem innych, np. tła i stroju. Szczególną uwagę zwraca starannie modelowana twarz, pełna psychologicznej prawdy. Drobiazgowo potraktowana jest też kreza, aczkolwiek razi jej niezręczne i sztywne modelowanie. Twarz i kreza skupiają na sobie światło, które podkreśla jeszcze bardziej subtelność modelunku. Kontur odgraniczający popiersie od tła jest wyraźny, a rysunek klejnotów i koronek przy krezie precyzyjny. Czarnoszary koloryt całości

17,6×12,8 cm. Na odwrocie portretu napis czarny: „Martinus Kober Ro: Kei: Mai: Vunderthenigster Befreiter Maler von Bresslau, Vorfertiget zu Warschau den 30 April”. Również i ten napis jest po raz pierwszy przytoczony w słowniku Naglera i Andresena, o. c., s. 608. Portret ten był własnością książąt Lubomirskich i przechowywany jako depozyt w Ossolineum we Lwowie. W r. 1952 został złożony w depozyt do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (nr Księgi depozytów 164). Pierwsza obszerniejsza wiadomość dotycząca miniatury Zygmunta III zawarta

ożywia tylko biała plama krezy, różowa karnacja twarzy i brąz futra. Ogólnie biorąc, można powiedzieć, że najistotniejszą cechą miniatury portretowej Zygmunta III (podobnie jak w opisanym poprzednio portrecie Batorego) jest gra przeciwieństw. Artysta nieumiejętnie odtwarza bryłę, jest ona surowa, mało plastyczna, a nawet sztywna (kreza), natomiast świetnie oddaje rysy twarzy i psychikę modela oraz dba o wartości kolorystyczne obrazu. Inne cechy typowe dla portretu Batorego występują tutaj słabiej, gdyż idzie o obraz niewielkich rozmiarów, malowany na blasze i przedstawiający króla tylko w popiersiu. W napisie umieszczonym koło głowy podany jest, obok daty dziennej, wiek króla (25 lat), na podstawie czego można ustalić, że Köber ukończył ten portret 30 kwietnia 1591, a więc osiem lat po portrecie Stefana Batorego.

Porównując oba te portrety nietrudno zauważyć, że poziom wykonania miniatury jest wyższy. Szczegóły stroju są tu odtworzone z większą precyzją, a twarz jeszcze dokładniej modelowana. Również w technice malarskiej zaznaczył się znaczny postęp. Farby kładzione są biegle, gładkimi, szerokimi pociągnięciami pędzla, przez co faktura miniatury jest gładka i błyszcząca w przeciwieństwie do matowej i surowej powierzchni portretu Stefana Batorego. Postęp ten łatwo wytłumaczyć nie tylko ewolucją talentu artysty, ale przede wszystkim oddziaływaniem świetnego praskiego środowiska artystycznego. Wiadomo bowiem, że Marcin Köber był w Pradze na dworze cesarza Rudolfa II w latach od 1587 do 1589, po czym wrócił do Krakowa na dwór Zygmunta III.

II. DZIEŁA NIESYGNOWANE

Oprócz dzieł sygnowanych omówionych w poprzednim rozdziale istnieje jeszcze siedemnaście portretów niesygnowanych, które w do-

jest w katalogu Wł. Bachowskiego i M. Tretera, *Wystawa miniatur i sylwetek we Lwowie*, Lwów 1912, s. 3 i XVI.

A. Bochnak, *Portrety Zygmunta III i Anny Austriackiej w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Prace Komisji Historii Sztuki VIII, 1946, s. 237, porównując miniaturę Zygmunta III z większym portretem tego samego króla w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, doszedł do przekonania, że muszą to być obrazy malowane przez tego samego artystę, tj. Marcina Köbera, i to w tym samym roku 1591.

tychczasowej literaturze uważane były bądź za pewne dzieła Köbera lub powstałe pod jego wpływem. Dla ułatwienia orientacji w tak obfitym materiale zabytkowym cały zespół można podzielić na kilka grup. Pierwszą grupę tworzyć będą wyłącznie portrety Stefana Batorego wzorowane na köberowskim portrecie króla z r. 1583, drugą — portrety członków rodziny Zygmunta III Wazy, trzecią — wizerunki Anny Jagiellonki; wreszcie jako osobną pozycję wyróżnić można portret kardynała Jerzego Radziwiłła.

a. Naśladownictwa i repliki portretu Batorego

Spośród wielu zachowanych portretów Stefana Batorego tak olejnych jak i miniaturowych, rycin i drzeworytów najliczniejszą i najbardziej rozpowszechnioną grupę stanowią portrety wzorowane na köberowskim wizerunku Stefana Batorego²⁰. Najwcześniejszych przykładów dostarczają nam dwa drzeworyty umieszczone na odwrocie karty tytułowej w *Herbach Rycerstwa Polskiego* Bartłomieja Paprockiego, wyd. w Krakowie w r. 1584, w oficynie Garwolczyka, oraz w *Postillae Catholicae* J. Wujka, wyd. w Krakowie u Siebeneychera, w r. 1584 (ryc. 3). Obydwie te ryciny, publikowane w tym samym roku, dowodzą wielkiej popularności portretu Köbera i są zarazem najstarszą reprodukcją tego dzieła sztuki. Nic też dziwnego, że w ślad za tymi drzeworytami pojawiły się i portrety malowane, które tworzą bogatą ikonografię królewską. Portrety te, artystycznie niejednakowe, są w większości miniaturami, w kompozycji prowadzone do popiersia opartego na schemacie Köbera i pod względem artystycznym przedstawiają różną wartość. Niektóre z nich wiązane były dotychczas z samym Marcinem Köberem.

1. Do takich należy na przykład miniatura z Galerii Uffizi we Florencji²¹, wchodząca w skład kolekcji, jaką zebrał kardynał Leopold Medyceusz (syn Kosmy II) w pierwszej poło-

²⁰ S. Komornicki, *Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory*, Kraków 1935.

²¹ Galeria Uffizi we Florencji, nr inw. 8855. Odział miniatur nr 86, olejny na miedzi, szer. 13,4 cm, dług. 17 cm. Portret ten należy do kolekcji miniatur, którą zebrał kardynał Leopold Medyceusz (syn Kosmy II) w 1. połowie wieku XVII. Miniaturę tę M. Köberowi przypisał F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. II, Kraków 1926, s. 156—157.



3. Portret Stefana Batorego, drzeworyt z *Postillae Catholicae* J. Wujka



4. Portret trumienny Stefana Batorego, 1588 r. Skarbiec katedry na Wawelu

wie XVII w. Miniatura ta, mimo zewnętrznego podobieństwa do portretu Batorego u misjonarzy, wykazuje znaczne różnice stylistyczne. Twarz Batorego na portrecie z Galerii Uffizi ma nie tylko zmienione rysy i proporcje oraz inny wyraz, ale jest i mniej plastyczna. Nos szerszy i jakby rozplaszczony, zarost rzadszy. W rezultacie król wydaje się młodszy i bardziej pogodny. Modelunek twarzy jest płaski i powierzchowny, a rysunek nie tak pewny i dokładny. Podobnymi cechami odznacza się też niska i nienaturalnie pofałdowana czapka, guzy przy delii i zapona przy czapce oraz niezręcznie upięte i płasko modelowane fałdy kotary. Te wszystkie tak oczywiste niedostatki formalne wskazują, że miniatura florencka jest tylko naśladownictwem köberowskiego portretu, i to dokonany przez trzeciorzędnego artystę.

2. Portret trumienny Stefana Batorego w skarbcu katedry krakowskiej²² (ryc. 4) to owalna miniatura przedstawiająca popiersie króla w takim samym ujęciu jak portret u misjonarzy. Pod względem rysunku i modelunku jest bardzo bliska portretowi Köbera. Szczególną uwagę zwraca poważna twarz (o nieco jednak wydłużonych i pełniejszych kształtach), dobrane wymodelowana i bardziej plastyczna niż na miniaturze florenckiej. O stylu tego wizerunku nie da się jednak wiele powiedzieć na skutek zniszczenia blachy miedzianej, na której portret namalowano. Duże odpryski farby występują prawie na całej powierzchni malowidła (nieczytelny jest zupełnie zarys prawego ucha), a w partii czapki utworzyła się dziura. Portret ten został namalowany w związku z uroczystościami pogrzebowymi odbywającymi się od 23 do 25 maja 1588.

3. Portret króla Stefana Batorego z dawnych zbiorów Szczęsnego Potockiego w Tulczynie²³ (ryc. 5) stanowi jeszcze jedno popiersie typu wywodzącego się z portretu Marcina Köbera. Cechuje się plastycznym modelunkiem twarzy i subtelnym, drobiazgowym wykonaniem szczegółów złotniczych. Król zdaje się



5. Portret Stefana Batorego, obecnie w Nowym Jorku

być starszy i szczuplejszy niż na wszystkich dotychczas omówionych portretach, o smutnym, schorowanym wyrazie dużych, szarych oczu. Głębokie zmarszczki na czole, pod oczami i koło ust, jak również rzadka, czarna broda i wąsy podkreślają jeszcze bardziej wyraz zmęczenia malujący się na twarzy Batorego. Tło portretu stanowi prawie czarna (jaśniejsza w fałdach) kotara, upięta z lewej strony koło głowy króla na kształt węzła. Portret ten, mimo że bardzo podobny do Köberowskiego pierwowzoru, pod względem stylistycznym różni się od niego. Rysunek twarzy jest tu ostry, zaś u Köbera delikatny i precyzyjny, a plastycznemu modelunkowi brak miękkości i subtelności. Również silne światło padające na twarz

²² Skarbiec katedry na Wawelu, olejny na blasze miedzianej, eliptyczny, wymiary 182×132 mm. Zdjęty z trumny Batorego w roku 1877. Przypisany Köberowi również przez Koperę, o. c., s. 157.

²³ Pochodzi ze zbiorów Szczęsnego Potockiego (zm. 1805) w Tulczynie. Do roku 1910 był własnością hr. Grzegorza Strogonowa w Rzymie. Od roku 1911 należał do jego córki Marii ks. Szczerbakow w Niemirowie. W r. 1973 znajdował się w handlu antykwarem w Nowym Jorku. (Informacje oraz fotografia

portretu przekazane przez prof. dr. Karola Estreichera). Olejny na desce, wym. 22,8×15,4 cm. (Mycielski, o. c., nlb). Autor ten pisze, że portret króla ze zbiorów Szczęsnego Potockiego jest „najwspanialszym i najsubtelniejszym ze wszystkich, a najbliższy zarazem wielkiego krakowskiego portretu. Natomiast Kopera, o. c., s. 158, stwierdza, że „portret króla Stefana znajdujący się w zbiorach Strogonowa w Rzymie wykazuje styl Köbera”.



6. Portret Stefana Batorego ok. 1590. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

króla od prawego dolnego narożnika nie jest cechą portretów Köbera. Z tych to względów portret ten wydaje się być dziełem innego utalentowanego artysty naśladowującego Köbera²⁴.

4. Portret Stefana Batorego ze zbiorów arcyksięcia Ferdynanda Tyrolskiego na zamku Ambras²⁵ (ryc. 6), o charakterze miniaturowym, ograniczony do głowy i górnej części

²⁴ Komornicki, o. c., s. 33 stwierdza ponadto, że obraz jest dość dowolną kopią Köberowskiego portretu pochodzącą prawdopodobnie z 1. połowy wieku XVII, ze względu na silne światło i na gwałtowny układ draperii.

²⁵ Obecnie wraz z całą kolekcją znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. 5367, olej na papierze — naklejony na cienką deseczkę z jodłowego drzewa, wym. 13×9 cm; por.: Ferdinand von Kenner, *Die Porträtssammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol*, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, t. XIV, 1893 s. 182, nr 240 i tabl. XII. Po raz pierwszy pisze o tym portrecie M. Gumowski, *Nieznane portrety Stefana Batorego*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, t. V, Kraków 1904, nr 60, szp. 200, tabl. IV. J. Mycielski, *Portrety polskie XVI—XIX w.*, Lwów 1911, nlb, zeszyt II — sugeruje, że miniatura ta wyszła z pracowni Köbera.

popiersia, jest ostatnim z portretów różnych sławnych ludzi zbieranych przez arcyksięcia w latach 1580—1590 i niezawodnie przed rokiem 1590 znajdował się już w tej kolekcji. Ta doskonale malowana miniatura powtarza ten sam schemat kompozycyjny co portret Batorego pędzla Marcina Köbera, lecz wyraz twarzy i sposób malowania jest zupełnie inny niż u Köbera. Ze względu na wyraz twarzy portret ten jest najbliższy portretowi Batorego z kolekcji Szczęsnego Potockiego, natomiast staranny modelunek, przeprowadzony miękkimi, szerokimi pociągnięciami pędzla, jest zdecydowanie różny od drobiazgowego, precyzyjnego modelunku Köbera jak i wyraźnego, lecz ostrego modelunku portretu z Tulczyna. Namalował go zapewne któryś z flamandzkich artystów zatrudnionych na dworze arcyksięcia²⁶ bezpośrednio w oparciu o pierwowzór Köbera lub oba wspomniane drzeworyty; świadczą o tym takie same jak u Köbera proporcje twarzy oraz szczegóły złotnicze, np. zapona.

5. Portret Stefana Batorego z Muzeum im. Jana III we Lwowie²⁷ (ryc. 7). Jest to jeszcze jedno popiersie wywodzące się z portretu Marcina Köbera, ale w przeciwieństwie do poprzednich portretów obraz ten uważany jest dotychczas za pracę malarza lwowskiego Wojciecha Stefanowicza (zm. w r. 1588), wykonaną w r. 1576 lub 1578, a więc niezależnie od Köbera²⁸. Batory przebywał w tym czasie we Lwowie. Jak wynika z ksiąg rachunkowych lwowskich, w dniu 9 czerwca 1576 roku magistrat miasta zakupił u Stefanowicza do izby ratuszowej niewielkich rozmiarów, malowany portret króla Stefana Batorego, płacąc za niego 2 fl. i 5 gr.²⁹, natomiast 13 maja 1578 r. artysta

²⁶ Do podobnych wniosków doszedł Komornicki, o. c., s. 34.

²⁷ Muzeum Historyczne Miasta Lwowa (dawniej Muz. Narodowe im. Króla Jana III), olejny na płótnie, wym. 6,10×5,28 cm, nr inw. 1051/34. Pochodzi z kolekcji prywatnej; opatrzony napisem i datą elekcji króla: STEPH: REX POLO: ELECT¹ 1576 r. (Komornicki, o. c., s. 82, pisze, że portret ten jest prawdopodobnie kopią portretu Köbera z 1. poł. XVII w.).

²⁸ Omawiany portret związał z nazwiskiem Wojciecha Stefanowicza T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII w.* Biblioteka Lwowska XXXVI, Lwów 1936, s. 34—36. Tego samego zdania jest też T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 73—74, oraz M. Gębarowicz, *Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie*, Wrocław — Warszawa — Kraków 1969, s. 18—21.

²⁹ „Sabbato pridie Pentecosten 1576 [...] Item imago depicta D.G. Stephan Regis Poloniae apud Alber-



7. W. Stefanowicz, Portret Stefana Batorego, ok. 1588 r.
Lwów, Muzeum Historyczne

otrzymał od króla przywilej serwitora i tytuł królewskiego malarza nadwornego. Mogłby więc być rzeczywiście twórcą tego portretu. Według przypuszczeń T. Mańkowskiego oraz M. Gębarowicza, dwa te fakty potwierdzają możliwość nie tylko portretowania króla przez Stefanowicza, ale również utożsamiania portretu wzmiankowanego w źródłach z zachowaną do dziś w zbiorach lwowskich miniaturą króla. Takie przypuszczenie nie jest jednak przekonujące ze względu na znaczne podobieństwo tego wizerunku do portretu trumienne- go.

Identyczne w obu obrazach są proporcje twarzy, jej wyraz, gęstość zarostu oraz szczególne kostiumologiczne, np. krój czapki, a w

szczególności wielkość i kształt zapony. Z drugiej strony — modelunek obu portretów jest zdecydowanie różny. W portrecie lwowskim twarz o bladożółtej karnacji namalowana jest lekkimi cieniami i w zestawieniu z portretem trumieniowym, odznaczającym się plastycznym modelunkiem z silnymi cieniami kładącymi się na twarzy, jest bardziej płaska i nieco stereotypowa. Sądzę, że portretu tego nie można uważać za oryginalne dzieło Wojciecha Stefanowicza powstałe niezależnie od Köbera — jest to raczej dość dowolna kopia portretu trumienne- go i jako taka najwcześniej mogła powstać w maju 1588. Wojciech Stefanowicz zmarł również w r. 1588 i można by mieć wątpliwo- ści, czy zdążył wobec tego namalować ten por- tret, gdyby nie zachowany w Archiwum Akt Dawnych miasta Lwowa inwentarz pośmiertny artysty, obejmujący m.in. portrety Batorego i Zygmunta III³⁰.

6. Z portretów przypisywanych Köberowi do omówienia pozostał nam jeszcze portret króla z Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu³¹, o którym Mycielski pisze, że wyszedł spod pędzla Köbera i „można uważać go za replikę zmniejszoną portretu krakowskiego”³². W lite- raturze portret ten wspomniany jest po raz pierwszy w r. 1907, i to od razu jako prawdo- podobnie dzieło Marcina Köbera³³. Zależność obu portretów jest jednak powierzchowna, sprowadza się głównie do kompozycji powta- rzającej schemat Köbera. Król przedstawiony jest bowiem prawie do kolan, z rękami upozo- wany tak samo jak w portrecie od misjona- rzy, z tą różnicą, że w ręce prawej zamiast chusteczki trzyma berło, a spod delii wychodzi rękojeść szabli. Poza tym w prawym dolnym rogu widać fragment stolika z jabłkiem kró- lewskim i koroną. Również rysy twarzy króla mimo podobieństwa odbiegają znacznie od Kö- berowskiego pierwowzoru. Świadczy o tym

tum pictorem ab stubam praestorian empta et ramis circumducta — fl. 2 gr 5”, cyt. za: Gębarowicz, o. c., s. 19.

³⁰ Archiwum akt dawnych miasta Lwowa, A. Od- dział staropolski III. *Księgi i daty administracyjno-są- dowe 1382—1788*, wyd. Lwów 1935, IV. *Księgi rachun- kowe (1401—1788)*, wyd. Lwów 1936, cyt. za: Gęba- rowicz, o. c., s. 21.

³¹ Wrocław, Miejska Biblioteka (magazyn), olejny na płótnie, wym. 11×9,80 cm, nr inw. 48, obecnie za- giniony. Prawdopodobnie pochodził z Miejskiej Ga- lerii Obrazów we Wrocławiu — zob.: A. Lesser, *O kilku pracach P. P. Rubensa*, Kłosa, Warszawa 1878, t. XXVII, nr 699, s. 324, przypis 2.

³² J. Mycielski, *Portrety polskie XVI—XIX w.*, Lwów 1911, z. II, nlb. Tego samego zdania jest też Kopera, o. c., s. 156. Natomiast Komornicki, o. c., s. 41—42, pisze, że jest kopią z krakowskiego portretu Batorego, wykonaną przez malarza niemiec- kiego lub holenderskiego, prawdopodobnie w roku 1385.

³³ M. Gumowski, *Nieznane portrety Stefana Batorego*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne V, Kraków 1907, szp. 199. O portrecie tym, jako dziele Marcina Köbera, pisał Wł. Bartynowski, *Mate- rialy do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, s. 6, nr 63, plansza XXXI k. — dodając, że był to obraz naturalnej wielkości.

bardziej wydłużony i pełny kształt twarzy z rzadkim, czarnym zarostem, prostym, dużym nosem, mocniej wysuniętymi do przodu wargami oraz silniej zaznaczonym podbródkiem. Poziom artystyczny obraz jest niski — bardzo prymitywnie rysowane są ręce, prawie zupełnie brak światłocienia, fałdy rękawów rzadkie i schematyczne. Portret ten jest więc jeszcze jednym z licznych naśladownictw portretu Batorego pędzla Marcina Köbera, wykonanym dla nie znanej dziś galerii wizerunków, co sugeruje napis umieszczony w prawym górnym rogu: V[on] G[ottes] G[naden] STEPHANUS KÖNIG IN POLN GROSFVRST IN LITTHAWEN etc (4) ?M?)

b. Portrety Zygmunta III i jego rodziny

1. Portret Zygmunta III z Kunsthistorisches Muzeum w Wiedniu ³⁴ (ryc. 8). Portret przedstawia króla w takiej samej pozie i stroju jak miniatura ze zbiorów zamku na Wawelu, jest jednak bardziej reprezentacyjny od krakowskiego, ponieważ ukazuje władcę prawie po kolana, w czarnym, aksamitnym, półkolistym płaszczu, podbitym futrem rysia, lekko zarzuconym na ramiona, z lewą ręką wspartą na szpadzie, prawą zaś na stoliku nakrytym sukniem. Inne odchylenia są nieduże, a więc wams zapina się z przodu na pięć złotych guzów, ilość karbów krezy pod szyją większa, a rysunek obrzeżającej ją koronki i krój wysokiego kapelusza nieco inny, zaś ilość klejnotów otaczających dołem kapelusz mniejsza. Tło portretu jest również ciemne, rozjaśnione nieco po lewej stronie. Natomiast prawą stronę wypełnia biała adamaszkowa kotara, która układa się w duże fałdy, pionowe i ukośnie opadające aż do stolika. Widoczny na niej wzór jest taki sam jak na kotarze portretu Anny Jagiellonki z zamku krakowskiego.

Wiedeński portret Zygmunta III również pod względem stylistycznym ma wiele cech wspólnych z wawelską miniaturą tegoż króla. Podobny jest przede wszystkim schemat kompozycyjny: szerokie ujęcie postaci zamkniętej



8. M. Köber, Portret Zygmunta III, 1591 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

w trójkąt, nieokreślone tło i sposób opracowania szczegółów (klejnotów, koronek). Uderza zwłaszcza podobieństwo rysów twarzy, wyrazu oczu, rysunku prawego ucha oraz kształtu zarostu. Dopełnieniem kompozycyjnym portretu jest kotara, która nie ma jednak nic wspólnego (poza wzorem) z kotarą na portrecie Anny Jagiellonki z zamku królewskiego na Wawelu, ponieważ modelowana jest płasko i równomiernie oświetlona. Z uwagi na te podobieństwa stylistyczne między obu portretami Zygmunta III — portret wiedeński można uznać, zgodnie z atrybucją Adama Bochnaka, za dzieło Marcina Köbera z roku 1591 (podobnie jak portrecik wawelski). Portret ten jest niewątpliwie związany z pertraktacjami o małżeństwo z Anną Austriaczką zawarte 25 maja 1592 ³⁵.

2. Dwa portrety Anny Austriaczki z Galerii

tylko do portretu lwowskiego (obecnie wawelskiego), ponieważ w zestawieniu z wiedeńskim robi wrażenie pierwszego studium. Portret Zygmunta III z Wiednia jest więc ostateczną redakcją dokonaną przez samego Köbera.

³⁵ J. Ruszczycówna, *Portrety Zygmunta III i jego rodziny*, Rocznik Muzeum Narodowego w War-

³⁴ Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, nr inw. 3302, olejny na płótnie, wym. 125×95 cm. Przeniesiony z pałacu w Schönbrunn. (E. K. Steneberg, *Bi-drag till Svensk fursteikonografi*, Tidskrift för konstvetenskap XX, 4, 1937, s. 109, fig. 7), cyt. za: Bochnak, o. c., s. 327, gdzie autor doszedł do wniosku, że król Zygmunt III pozował Marcinowi Köberowi



9. M. Köber, Portret Anny Austriaczki, 1595 r. Florencja, Uffizi

Uffizi we Florencji ³⁶ (ryc. 9) oraz ze starej Pinakoteki w Monachium ³⁷. Portret florencki (pierwotnie całopostaciowy, później obcięty) przedstawia królową tylko do kolan, natomiast monachijski — stojącą w całej postaci. Mimo to oba portrety posiadają ten sam schemat kompozycyjny, upozowanie i strój. W obu też portretach identyczny jest modelunek bryły, odtworzenie szczegółów złotniczych i koronek oraz opracowanie twarzy i rąk. Nie ma więc wątpliwości co do tego, że oba portrety powstały w bliskim czasie i wyszły spod pędzla jednego artysty. Wiele cech stylistycznych wskazuje, że twórcą ich był Marcin Köber. Świadczy o tym zarówno wybitnie portretowy

i indywidualny charakter twarzy i rąk, wydobyty umiejętnym i delikatnym modelunkiem oraz dokładnym i sumiennym rysunkiem, wielka precyzja, z jaką odtworzone zostały wspinałe klejnoty i koronki, jak i prawda, z jaką została oddana miękkość aksamitu, delikatność koronek i połyskliwość atłasu. Köberowski jest również kontrast zachodzący pomiędzy wspomnianymi cechami portretu a sztywno upozowaną i źle anatomicznie ujętą postacią królowej o talii zbyt wysokiej i głowie nienaturalnie wciśniętej w ramiona. Na Köbera wskazuje też podobny jak w jego pewnych obrazach modelunek postaci (bryła jest mało plastyczna, zbyt surowa). Tło obrazu, pomimo że artysta wpro-

szawie XIII, 1, Warszawa 1969, s. 160, przypuszcza ponadto, że portret był pierwotnie całopostaciowy, później zmniejszony do trzech czwartych postaci, gdyż na zdjęciu widoczne są okrojenia z obu stron płaszcza i kotary.

³⁶ Galeria Uffizi we Florencji, nr inw. 2392, olej na płótnie. Stojąca, ujęta w 3/4 postaci, poza frontalna, lekko zwrócona w prawo. Po raz pierwszy portret ten reprodukuje i bardzo szczegółowo opisuje Mycielski, o. c., nlb., wskazując przy tym, że ma on wiele cech wspólnych z portretem Batorego. Autor

nie wie jednak, czy Marcin Köber w czasie powstania portretu królowej był jeszcze malarzem królewskim. Ostatecznie portret Anny Austriaczki przypisał Köberowi F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, II, Kraków 1926, s. 178.

³⁷ Stara Pinakoteka w Monachium, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 6992/6226, olejny na płótnie, wym. 232×144 cm. Przeniesiony z pałacu Neuburg nad Dunajem. W literaturze polskiej wzmiankowany i reprodukowany po raz pierwszy w pracy Ruszczyćówny, o. c., s. 187—189, fot. 25.

wadził do niego takie elementy, jak stolik z koroną, kotarę, a przede wszystkim fragment architektury, jest nieokreślone. Kontrast, jaki istnieje między tak pojętym tłem a realną, wyraźnie określoną postacią królowej, jest również typowy dla znanych nam portretów Marcina Köbera. Dalszą köberowską cechą tego portretu jest też niekonsekwentne oświetlenie. Światło pada bowiem z różnych stron, ale głównie z przodu, oświetlając najwięcej sylwetkę, a mniej filar i kotarę. Światło to, ślizgając się po grzbietach kanciastych załamań atlasowej sukni i jej rękawów oraz jedwabnej kotary, wzbogaca koloryt całości delikatnymi przejściami walorowymi. W podobne zygzaki smug jasnych i ciemnych układają się rękawy żupana na portrecie Stefana Batorego, sygnowanym dziele Marcina Köbera. Jest to więc jeszcze jeden dowód świadczący, że Köber był twórcą i tego portretu. Sądząc po wieku portretowanej (dwadzieścia kilka lat) mógł on powstać w latach 1595—1598 (królowa zmarła w roku 1599). Datę tę można uściślić na rok 1595, ponieważ zachował się dokument datowany z 10 października 1595³⁸, z którego wynika, że Marcin Köber namalował w tym czasie trzy portrety królewskie: Zygmunta III, Anny Austriaczki i Anny Jagiellonki — za każdy z nich otrzymał honorarium w wysokości czerwonych złotych 8, czyli złotych polskich 13 gr 28. Nie da się jednak dziś rozstrzygnąć, czy ów dokument dotyczy portretu Anny Austriaczki z Galerii Uffizi, czy też drugiego, przechowywanego w Starej Pinakotece w Monachium.

3. Portret jednorocznego królewicza Władysława Wazy³⁹. Napis nad głową dziecka wskazuje, że portret ten powstał w roku 1596. Jest on jeszcze jednym dziełem, które można uznać za pewną pracę Marcina Köbera. Typowy dla

³⁸ St. Tomkowicz, *O Bernardzie Morando...* s. LIII.

³⁹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 6889/7102, olej na płótnie, wym. 101×84 cm. Pochodzi z pałacu Neuburg nad Dunajem, następnie w Germanisches Museum w Norymberdze, obecnie w Galerii w Burghausen koło Altöttingen.

Jednoroczny synek królowej Anny Austriaczki i Zygmunta III sportretowany jest w postawie stojącej, ujętej na wprost i lekko zwróconej w lewo. Pierwszą wiadomość o portrecie przekazał Wł. Bartynowski w: *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne* II (1893—1895), Kraków 1896, s. 229. Koper, *o. c.*, s. 180, mówi, że portret ten „jest zapewne dziełem Köbera lub jego ucznia”.



10. M. Köber, Portret królewicza Władysława Wazy, 1596 r. Madryt, klasztor De Las Descaizas Reales



11. M. Köber, Portret Anny Marii Wazówny, 1596 r. Madryt, klasztor De Las Descaizas Reales

tego malarza jest tu sposób potraktowania postaci: pomimo tendencji do płaszczyznowego ujęcia artysta nie rezygnuje jednak z iluzji brylowatości wydobytej umiejętnym, dyskretnym modelunkiem oraz sumiennym rysunkiem, a wszystkie szczegóły stroju odznaczają się starannym i delikatnym wykonaniem. Portret wykazuje stosunkowo mało błędów natury formalnej i pod tym względem jest najlepszy z dotychczas omawianych portretów Köbera.

Z rozważań tych nasuwa się wniosek, że Marcin Köber był autorem serii portretów rodzinnych Zygmunta III malowanej w latach 1595—1596, z której do naszych czasów dotrwały tylko nieliczne prace (nie zachował się na przykład portret Zygmunta III wzmiankowany w dokumencie z roku 1595). Köber namalował ją zapewne w kilku replikach przeznaczonych jako podarunki dla spokrewnionych i zaprzyjaźnionych dworów.

Przypuszczenia te potwierdzają oba omawiane wyżej portrety Anny Austriaczki oraz zachowane w Madrycie, w klasztorze De Las Descaizas Reales, portrety: jednorocznego królewicza Władysława Wazy (ryc. 10) i jego trzyletniej siostry, Anny Marii (ryc. 11), oba z roku 1596⁴⁰. Między obu portretami królewicza Władysława — hiszpańskim i bawarskim — zachodzi analogia nie tylko w układzie całości i odtworzeniu szczegółów, ale również w poziomie wykonania. Pierwowzór i replika są na pewno dziełem jednego artysty. Portret Anny Marii dostosowany wielkością do portretu królewicza Władysława stanowi jego pendant. Mała królowna jest nie tylko tak samo upozowana jak brat (w rączce lewej, spuszczonej, trzyma chusteczkę, prawą, zgiętą w łokciu, przytrzymuje bardzo bogaty, złoty naszyjnik), lecz stoi zwrócona lekko w prawo, w stronę brata. Można przypuścić, że również bawarski wizerunek królewicza Władysława posiadał nie zachowany do dziś odpowiednik w portrecie Anny Marii, który ponadto był identyczny z portretem istniejącym w Hiszpanii. Należałoby się jeszcze zastanowić nad tym, czy odpowiednikiem

reprezentacyjnego portretu królowej Anny Austriaczki w całej postaci (Monachium) był portret króla o podobnych elementach przeciwstawnie ułożonych. Wydaje się to z dwóch powodów jak najbardziej prawdopodobne; po pierwsze — w powstałej na życzenie Zygmunta III galerii portretów rodziny nie mogło zabraknąć portretu samego fundatora, i po drugie — cytowany już poprzednio dokument z 10 października 1595 stwierdza, że Köber w tym czasie oprócz wizerunków Anny Austriaczki i Anny Jagiellonki namalował też, nie zachowany do dziś, portret króla Zygmunta III.

Na całą serię składały się więc portrety: króla Zygmunta III (niezachowany) i królowej Anny Austriaczki (Stara Pinakoteka w Monachium i Galeria Uffizi we Florencji), oba z roku 1595, oraz portrety ich dzieci: królewicza Władysława (Stara Pinakoteka w Monachium i klasztor De Las Descaizas Reales w Madrycie) oraz królowny Anny Marii (klasztor De Las Descaizas Reales w Madrycie), namalowane w r. 1596. Równocześnie z pierwowzorami powstawały ich repliki. Galerię tę uzupełniał jeszcze portret ciotecznej babki królewicza Władysława, królowej Anny Jagiellonki, wspomniany w owym dokumencie z r. 1595.

c. Portrety Anny Jagiellonki

Z ostatnich lat życia królowej Anny Jagiellonki (zm. 1596) zachowały się cztery portrety — przechowywane w Państwowym Zbiorze Sztuki na Wawelu, w Białej Sali pałacu w Wilanowie, w Katedrze Krakowskiej (zawieszony nad wejściem do kaplicy Zygmunto-wskiej) oraz w Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium, dawniej w Pałacu w Schleissheim. Trzy portrety spośród wymienionych: wilanowski, wawelski (zamkowy) i z pałacu w Schleissheim, są w układzie samej postaci i kostiumu niemal identyczne, choć ich wartość artystyczna jest niejednakowa. Portrety te w dotychczasowej literaturze uważane

⁴⁰ Pierwszy zwrócił uwagę na te portrety K. Pruszyński, *Portrety królewiczów polskich w Madrycie*, Arkady III, Warszawa 1937, z. IX, s. 486.

Spostrzeżenie dotyczące autorstwa portretów dziecięcych Władysława Wazy i Anny Marii Wazówny przedstawiłam w pracy magisterskiej pt. „Marcin Köber, portrecista z końca XVI w.”, pisanej w r. 1967 pod kierunkiem prof. Adama Bochnaka oraz prof. dyr. J. Szablowskiego.

Podobnie zagadnienie to ujmują J. Petrus, *Zagadnienie autorstwa i proveniencji dziecięcych portretów Władysława IV i Anny Marii Wazówny ze zbiorów hiszpańskich*, Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Polskiej Akademii Nauk Oddział w Krakowie, t. VIII/1, Warszawa—Kraków 1974, s. 152—154, oraz tenże, *Portrety dziecięce Władysława IV i Marii Wazówny w zbiorach hiszpańskich*, Folia Historiae Artium, Kraków 1975, t. XI, s. 109.

były bądź za pewne prace Marcina Köbera, bądź powstałe w jego pracowni lub w najbliższym kręgu oddziaływania.

1. Najwybitniejszym dziełem z tej grupy jest portret Anny Jagiellonki ze zbiorów zamku na Wawelu⁴¹ (ryc. 12). Malowany gładkimi pociągnięciami pędzla, o skromnej czarnobiałej gamie kolorystycznej, wzbogaconej niewielkimi akcentami brązu, złota, fioleto oraz oliwkowej zieleni, jest obrazem o cechach manierystycznych. Na ciemnym, nieokreślonym tle wyraźnie rysuje się szeroka, na kształt trójkąta skomponowana sylwetka królowej, o niezwykle trafnej charakterystyce twarzy oraz subtelnym rysunku i modelunku zarówno głowy, jak i rąk. Mistrzowsko potraktowana jest oprawa oczu, wykrój nosa i ust. Podobnie oddana została przejrzystość, a zarazem suchość starczej cery. Wymowę zwróconej w prawo postaci królowej akcentuje kotara zawieszona w lewym górnym rogu; kunsztownie upięta, zwraca uwagę swym plastycznym, światłocieniowym modelunkiem. Niektóre partie kotary toną w półcieniu, a biała barwa przybiera odcień szary, inne zaś pogrążone w cieniu są prawie czarne. Światło ślizgając się po grzbietach fałdów podkreśla jeszcze bardziej plastyczność modelunku i jakby zjawiskowy charakter kotary. W przeciwieństwie do niej sama postać królowej jest sztywno upozowana i bardziej płaszczyznowo potraktowana. Ważnym elementem stylistycznym obrazu jest też wyraźna linia odgraniczająca sylwetkę postaci od tła oraz sposób odtworzenia klejnotów, wspaniały bowiem krzyż, obrączka i pierścion (w przeciwieństwie do precyzyjnie, lecz płasko rysowanych klejnotów w portretach Köbera) wykazują plastyczny modelunek, zaś po wypukłych częściach rollwerku i szmaragdowych kaboszonych ślizga się światło. O cechach manierystycznych tego portretu świadczy więc przede wszystkim kontrast, jaki zachodzi między ostro i wyraźnie określoną postacią królowej a nie-



12. Artysta nieznany, Portret Anny Jagiellonki, 1591 r. Państw. Zb. Szt. na Wawelu

określonym, ciemnym i abstrakcyjnym tłem, między rozciągniętą wszerz, sztywną sylwetką a modelunkiem twarzy i jej indywidualnym portretowym ujęciem oraz między zwartością sylwetki a malowniczością ujęcia draperii. Portret Anny Jagiellonki różni się zdecydowanie wysokim poziomem artystycznym od poprzednio analizowanych, artystycznie nierównych portretów Marcina Köbera, w których wartości naprawdę wybitne splatają się z niedostatkami formalnymi. Z tego względu portretu Anny Jagiellonki z Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu nie można uznać za dzieło Marcina Köbera. Nieznany autor portretu konsekwent-

⁴¹ Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 1088, olejny na płótnie, wym. 137 × 99,5 cm. Pochodzi z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Zakupiony został do zbiorów wawelskich przez Polską Akademię Umiejętności w r. 1936 z fundacji Antoniny z Suchodolskich i Dawida Abrahamowiczów. Po raz pierwszy portret ten reprodukuje i opisuje M. Gumowski, *Portret Anny Jagiellonki w Wiedniu*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne IV, Kraków 1908, szp. 647. Píše on, że obraz „należy do niepospolitych dzieł i jest bardzo podobny do portretu wiszącego nad wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej i do portretu olej-

nego znajdującego się na zamku w Schleissheim w Bawarii”, ale nie podaje autorstwa. J. Kieszkowski, *Rzeczy polskie w austriackich zbiorach*, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki IX, 1915, szp. LVIII—LXI, doszedł do wniosku, że portret Anny Jagiellonki swą subtelną techniką i wybitnym realizmem przypomina najwięcej współczesną szkołę holenderską, a autorem jego może być jakiś Niemiec, pozostający jednak pod wpływem niderlandzkim. Dopiero Kopera, o. c., s. 159, przypisał portret Köberowi.

nie zmierza do jak najbardziej wyrazistej charakterystyki modelu i temu celowi służy wszystko: sztywność pozy, zakonny w surowości ubiór⁴², ciemne tło, modelunek twarzy i rąk na tle „pustych” płaszczyzn, pełna powagi i jakby „obrzędowości” postawa królowej, podkreślona kotarą. W rezultacie więc naczelne cechy tego portretu to: ekspresja postaci ujętej w stylizowany kontur (zgodnie jednak z rzeczywistością tak na pewno wyglądała królowa ubrana w krochmalony kwef z cienkiego płócienka), jej kontrast ze zwisem draperii, tajemniczo oświetlonej i abstrakcyjnie skomponowanej, oraz realizm ujęcia. Jest to więc obraz pod każdym względem wyjątkowy, dzieło wybitne i indywidualne.

Czas namalowania portretu, sądząc po wieku portretowanej (około 70 lat), można przyjąć nie później jak na lata 1591—1593. Sądząc zaś po motywie kotary, którą Marcin Köber nawiązywał na portrecie Zygmunta III z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu z r. 1591, można zacieśnić czas powstania portretu Anny Jagiellonki na rok 1591.

Portret Anny Jagiellonki z zamku na Wawelu mógł powstać w Polsce. Być może, autorem jego był czasowo przebywający w Krakowie artysta niemiecki z otoczenia Rudolfa II, który pozostawał jednak pod silnym wpływem niderlandzkim. Portret ten za granicę dostał się najprawdopodobniej dopiero w w. XVII (przypuszczenie takie nasuwa siedemnastowieczny charakter podpisu). Kto wie, czy obraz ten nie był przeznaczony od razu jako dar dla dworu cesarskiego, w przeciwnym bowiem razie zostałby opatrzony napisem w języku łacińskim. Na możliwość powstania tego portretu

⁴² Portret Anny Jagiellonki z zamku królewskiego na Wawelu był dotychczas uważany za wdowi portret królowej. Stroju Anny Jagiellonki nie można jednak uważać za ubiór wdowy z tego względu, że kwef i podwika były w tym czasie uważane za szczególnie eleganckie dopełnienie stroju świątecznego, noszonego do kościoła przez zameżne szlachcianki (nawet bardzo młode). Na początku wieku XVII ten sposób ubierania przyjął się również wśród mieszczan. Wydaje się, że pojęcie „stroju wdowego” w ogóle nie istniało, ponieważ inwentarze zarówno szlachcianek jak i mieszczek, spisywane zazwyczaj po śmierci męża, wyliczają wprawdzie wszystkie odziedziczone stroje, ale żadnego nie określają jako ubiór wdowy. Nie ma więc danych źródłowych, na podstawie których można by ten czy inny strój nazwać wdowim. Zatem surowy i jakby zakonny ubiór Anny Jagiellonki jest na pewno strojem świątecznym starej, nie cieszącej się już życiem matrony. Cenne wskazówki co do ubiorów zawdzięczałam p. dr Marii Rychlewskiej.

w Polsce wskazują również dwa inne wizerunki Anny Jagiellonki, najwyraźniej na nim wzorowane, tj. portret w pałacu w Wilanowie oraz portret zawieszony obecnie nad wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej przy katedrze krakowskiej⁴³.

2. Portret Anny Jagiellonki w pałacu w Wilanowie⁴⁴ (ryc. 13) posiada w zasadzie ten sam schemat kompozycyjny, upozowanie i strój co wizerunek wawelski, z tą jednak różnicą, że w kompozycji całości brak kotary, dodany jest natomiast z lewej strony na dole stolik przykryty ciemnoczerwoną tkaniną z koroną królewską, a u góry ozdobna tarcza herbowa z godłami państwa i węzem Sforzów pod koroną królewską i wyżej napis majuskułą renesansową „Anna Jagiellonia D.G. Regina Poloniae etc.”

Na piersi królowej obok złotego krzyża zwisa medalion z wyobrażeniem św. Anny Samotrzeciej i napis: „Sanctae Annae Societas Ant. 1581”. Ponadto suknia przepasana jest podwójnym sznurem konopnym. Portret wilanowski wiąże się więc z pobytem Anny Jagiellonki w Warszawie, a szczególnie — jak wskazuje napis na medalionie — z dewocją królowej i jej opieką nad arcybractwem Św. Anny przy warszawskim kościele Bernardynów.

Istotniejsze różnice występują w stylu obu portretów. Przede wszystkim sylwetka królowej w portrecie wilanowskim nie jest skomponowana z taką samą logiką i konsekwencją co w portrecie z Wawelu. Postać królowej jest nienaturalnie poszerzona przez nieumiejętnie namalowany kwef (szczególnie lewej części), zaś niefortunnie umieszczony stolik ujemnie wpływa na kompozycję całości. Wreszcie w por-

⁴³ Dalsze badania powinny wykazać, czy z portretem tym nie dałoby się związać jakiegoś innego obrazu o podobnych cechach. Zagadnienie to nie mieści się jednak w ramach niniejszej monografii, lecz chciałabym zasygnalizować, że znajdujący się obecnie w Wilanowie portret jednej z córek Sebastiana Lubomirskiego (olej na płótnie, wym. 198,5 × 123 cm, nr inw. 128871) jest pod wieloma względami zbliżony do omawianego portretu Anny Jagiellonki. Wskazywałaby na to trafna charakterystyka twarzy, dobry rysunek i modelunek postaci, wspaniałe odtworzenie klejnotów, a przede wszystkim wisząca w lewym rogu, podobnie upięta i modelowana kotara, która też podkreśla zwróconą w prawo postać Lubomirskiej.

⁴⁴ Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. wilanowskiego 355, olejny na płótnie, wym. 103 × 86 cm. Pochodzi ze zbiorów Branickich w Wilanowie.



13. M. Köber, Portret Anny Jagiellonki, 1595 r. Warszawa, Muzeum Narodowe, Oddział w Wilanowie



14. Warsztat M. Köbera, Portret Anny Jagiellonki, z pałacu w Schleissheim koło Monachium

trecie tym brak kotary, gdyż zastosowano inny format. Wielkie różnice zachodzą też w opracowaniu rąk i twarzy. Ręce Anny Jagiellonki na portrecie wilanowskim są pulchne; w rysunku i modelunku bardzo podobne do rąk Anny Austriaczki z Galerii Uffizi. Tak samo rysy twarzy królowej są tu pełniejsze, a wyraz pogodniejszy.

Analogie stylistyczne zachodzące między portretem Anny Jagiellonki w pałacu w Wilanowie a niektórymi pracami Marcina Köbera pozwalają na przypisanie temu artyście omawianego portretu⁴⁵. Portret ten mógłby być

więc identyczny z portretem królowej wspomnianym w kwiecie z r. 1595⁴⁶.

3. Portret Anny Jagiellonki z Bayerische Staatsgemäldesammlungen w Monachium⁴⁷ (ryc. 14). Kompozycja tego obrazu, nigdzie dotychczas nie reproduktowanego, jest identyczna jak w portrecie z Wilanowa. Niewielkie różnice, jakie dają się zauważyć, dotyczą jedynie nieco innego ułożenia łańcuchów z medalionem i krzyżem na piersiach oraz braku sznura konopnego w pasie. Również kartusz herbowy ma nieco inny kształt, a napis określający osobę portretowanej zredukowany został do pierw-

⁴⁵ Wilanowski portret Anny Jagiellonki po raz pierwszy opublikował i hipotetycznie przypisał Köberowi już M. Walicki, *Malarstwo polskie, gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 345, fot. 218.

⁴⁶ Tomkowicz, o. c., szp. LIII.

⁴⁷ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, nr inw. 6890, olej na płótnie, wym. 94 × 84,5 cm. Pochodzi z pałacu w Schleissheim koło Monachium. Obraz ten miał wcześniej numer 8690. W roku 1973 został darowany dla zamku w Warszawie przez Republikę Federalną Niemiec. (Informacja dr Reginy Löwe z Dyrekcji Bayerische Staatsgemäldesammlungen przekazana przez doc. dr. Józefa Lepiarczyka). Wł. Barty-

nowski, *Materiały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego*, Kraków 1908, s. 9, pierwszy zwrócił uwagę na jego podobieństwo do portretu Anny Jagiellonki znajdującego się w Muzeum Cesarskim w Wiedniu (od roku 1936 w zbiorach zamku królewskiego na Wawelu). Również J. Mycielski omawiając stosunki łączące króla Zygmunta III z dworem neuburskim stwierdza, że portret królowej Anny Jagiellonki wiszący w galerii zamku schleissheimskiego jest „podobny do takiegoż portretu królowej znajdującego się w Muzeum Cesarskim w Wiedniu (obecnie na Wawelu)” — zob. Prace Komisji Historii Sztuki, t. I, Kraków 1919, s. VI.

szych liter umieszczonych po obu stronach herbu. Od strony formalnej obraz ten powtarza wszystkie błędy stylistyczne wizerunku wilanowskiego, jak np. niezgrabne skróty rąk i nienaturalne poszerzenie postaci królowej wynikłe z nieumiejętności namalowania przejrzystego, a zarazem sztywnego (krochmalonego) kwefu. Z drugiej strony — zachodzą też różnice. Przede wszystkim skrócone zostały proporcje twarzy, a rysunek dłoni jest nieco inny. Również modelunek całości jest bardziej miękkiej. Z tych to względów monachijski portret Anny Jagiellonki nie może być dziełem Marcina Köbera, lecz tylko repliką warsztatową.

4. Portret Anny Jagiellonki nad wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej. Obraz ten jest również zewnętrznym podobny do portretu z zamku wawelskiego. Przedstawia on królową w całej postaci, w pozie klęczącej. Pod względem artystycznym obraz ten nie ma jednak nic wspólnego z portretem Anny Jagiellonki z zamku królewskiego na Wawelu. Łączy go z nim tylko wspólna poza. Kompozycja obrazu nie jest przekonywująca. Klęcząca poza królowej robi wrażenie złożonej z dwóch części, z górnej, wzorowanej na znajdującej się w Wilanowie replice Köbera, i z dolnej, domalowanej bez wzoru. Postać królowej jest bowiem tak samo nienaturalnie poszerzona, a kwef ułożony równie niezgrabnie. W sposobie opracowania twarzy też można zauważyć wielkie różnice. Jest ona przede wszystkim o wiele młodszą, tak że trudno dopatrzeć się podobieństwa rysów. W tle obrazu po prawej stronie widać

fragment architektoniczny (uskok muru) i stolik z leżącą na nim koroną, widoczną częściowo (a więc podobnie jak w portrecie z Wilanowa), natomiast cały róg obrazu po przeciwnej stronie wypełnia ciemnozielona kotara. Całość potraktowana bardzo płasko i sztywno, a tonacja barwna — surowa i pozbawiona głębi.

Omawiany portret stanowi jeszcze jedną próbę naśladownictwa pierwowzoru z zamku królewskiego na Wawelu, i to pośrednią (poprzez Köberowski portret Anny Jagiellonki z pałacu w Wilanowie), dokonaną przez trzeciorzędny artystę. Portret ten pierwotnie umieszczony był wewnątrz kaplicy Zygmuntowskiej⁴⁸, na obecnym miejscu znajduje się od około r. 1715, po podwyższeniu nawy ambitu południowego Katedry.

d. Portret kardynała Jerzego Radziwiłła z Galerii Corsini we Florencji

Jest to już ostatni obraz⁴⁹ dotychczas łączony z Köberem. Pod względem stylistycznym różni się on jednak najbardziej od dzieł tego artysty. W przeciwieństwie do „graficznego” stylu Köbera portret ten potraktowany został miękkiej i bardzo po malarsku. W portretach Köbera najważniejszymi elementami stylistycznymi są: wyraźna i precyzyjna linia oraz surowa bryła postaci. Tutaj natomiast zwraca uwagę miękkiej, światłocieniowy modelunek, dzięki któremu obraz posiada zdecydowane wa-

⁴⁸ Po raz pierwszy portrety królewskie (Zygmunt I, Zygmunt Augusta i koronacyjny Anna Jagiellonki) jako wiszące w kaplicy Zygmuntowskiej wymienia wizytacja biskupa Jakuba Zadzik, przeprowadzona w roku 1638, gdzie czytamy: „A Ecclesia maiori eadem capella crati aurichalcea eleganti distinguitur. Supra fores ab intra est imago picta Sigismundi primi et contra Sigismundi Augusti, a parte vero Evangelii imago Ser (enissi) mae Annae Jagielloniae exposita habentur” (Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie, Acta Visitationum 43, k. 30. W ciągu wieku XVII portret Zygmunt Augusta musiał zaginać, skoro na jego miejsce powieszono omawiany klęczący portret królowej Anny Jagiellonki. Taką grupę portretów wymienia wizytacja biskupa Andrzeja Trzebieckiego z r. 1670: „...supra portam ingressum capellae extat imago maior Sigismundi primi, supra tabula depicta, circum circa stemmata familiae et Regni sunt depicta. Inferius vero sunt duae imagines ad latera forium, et quidem a parte Altaris imago Annae Reginae Poloniae protunc in statu Virginali existentis, et in die coronationis suae coram hominibus et Regni Proceribus comparentis in

tala depicta tabula subducta, a parte vero altera imago eiusdem Annae Reginae viduae similis magnitudinis ut prior...” (Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Acta Visitationum 52, k. 44—49). Kto wie, czy portret ten nie stanowił pendant do portretu Batorego w kaplicy Mariackiej. Gdyby przypuszczenie to było słuszne, portret Anny Jagiellonki wiszący obecnie nad wejściem do kaplicy Zygmuntowskiej musiałby powstać około r. 1595, tj. wtedy, gdy kaplica Mariacka przekształcona została na kaplicę grobową Stefana Batorego. W r. 1649 kaplica Mariacka została przebudowana przez kanonika Wojciecha Serebryskiego (między innymi poszerzono gotyckie okna i wyłożono ściany czarnym marmurem). Wtedy prawdopodobnie usunięto z niej obrazy. Portret Batorego dostał się do seminarium duchownego (zob. przypis 17), a portret Anny Jagiellonki mógł być przeniesiony do kaplicy Zygmuntowskiej i powieszony na miejscu zaginionego portretu Zygmunt Augusta.

⁴⁹ Galeria Corsini we Florencji, olejny na płótnie, wym. 116 × 86 cm. Kardynał sportretowany jest do kolan, w pozie zwróconej 3/4 w prawo.

lory, a kontur postaci został zatarty, wtopiony w tło. Również poprawne proporcje postaci oraz szeroki sposób malowania wskazują, że portret ten nie ma nic wspólnego z Köberem. Musiał powstać w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku, w czasie jednej z licznych podróży kardynała do Rzymu, gdzie zmarł w r. 1600⁵⁰.

III. WNIOSKI KOŃCOWE

W poprzednich rozdziałach starałam się wykazać, że spośród siedemnastu portretów uważanych dotychczas za mniej lub bardziej pewne dzieła Marcina Köbera tylko sześć wyszło spod jego pędzla. Są to portrety: Stefana Batorego u misjonarzy na Stradomiu w Krakowie i Zygmunta III ze skarbca zamku na Wawelu (oba sygnowane), Zygmunta III w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, Anny Austriaczki w Galerii Uffizi, Anny Jagiellonki z pałacu w Wilanowie i Władysława IV (jako dziecko) z Galerii Burg-hausen koło Alt Öttingen. Przeprowadzona analiza ujawniła ponadto, że pewnymi dziełami Köbera są jeszcze trzy inne portrety, dotychczas z malarzem tym nie wiązane; są to: portret Anny Austriaczki ze Starej Pinakoteki w Monachium, portret Władysława IV jako dziecka i jego siostry Anny Marii z klasztoru De Las Descaizas Reales w Madrycie oraz prawdopodobnie portret trumienny Batorego. Ponadto okazało się prawdopodobne zrekonstruowanie malowanej przez Köbera galerii portretów rodziny Zygmunta III. Jeśli idzie o obrazy odrzucone, to najwybitniejszym z nich jest portret Anny Jagiellonki z zamku krakowskiego na Wawelu, dzieło bardzo zdolnego, a nieznanego artysty, na którym wzorował się Köber. Natomiast inne są częściowo naśladownictwami Köbera (portret Anny Jagiellonki z katedry krakowskiej oraz wszystkie popiersia Batorego) albo zgoła nic ich z Köberem nie łączy (portret kardynała Jerzego Radziwiłła).

Na podstawie wniosków wypływających z analizy stylistycznej dzieł Köbera można powiedzieć, że był on artystą manierystycznym. Świadczą o tym przede wszystkim ciemne, nieokreślone tła, na których umieszcza surowe bryły postaci o wydłużonym kanonie figural-

nym i bardzo wyraźnych, ostrych konturach. Jego manieryzm zaznacza się też w stosowaniu kontrastów barwnych i modelunkowych oraz w sposobie operowania światłem, które nie modeluje bryły, lecz ślizga się po kancisto załamanych fałdach draperii. Z drugiej strony — jako dobry portrecista — przy pomocy umiejętnego, subtelnego i delikatnego modelunku oraz dokładnego i sumiennego rysunku wiernie oddaje nie tylko rysy twarzy, ale i psychikę modela. W portretach Köbera nadto uderza wielka precyzja, z jaką odtwarza on klejnoty oraz miękkość aksamitu czy adamaszku, delikatność koronek i połyskliwość atlasu. Analiza stylistyczna portretów starała się również wykazać, że sztuka Köbera jest pod względem artystycznym niejednorodna, albowiem wartości naprawdę wybitne splatają się w niej z niedostatkami formalnymi, których nie da się wytłumaczyć stylizacją manierystyczną. Takimi najbardziej oczywistymi błędami jego portretów są więc: rozszerzanie sylwety ku dołowi, niezgrabne skróty rąk, nieumiejętność wykreślenia perspektywy, wadliwa budowa anatomiczna, sztywność póz i niekonsekwencje w oświetleniu. To wszystko prowadzi do stwierdzenia, że Köber nie reprezentuje sztuki wyższej klasy, choć jest niewątpliwie zdolnym portrecistą.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze geneza sztuki Köbera. Kiedy ogarnie się wzrokiem cały ten zespół dziesięciu portretów ostatecznie z Köberem związanych, to mimo jednolitości stylistycznej uderza ich różnorodność. Od razu zaznacza się silna różnica między portretem Stefana Batorego, wizerunkami Wazów i portretem Anny Jagiellonki.

Portret Stefana Batorego, pierwsze znane i datowane dzieło Köbera (z roku 1583), wykazuje, że styl jego był już wtedy w pełni ukształtowany, dojrzały. Skłonności do manierystycznej stylizacji nie wyniósł więc dopiero z praskiego środowiska artystycznego hołdującego manieryzmowi. Wiadomo bowiem, że Marcin Köber przebywał w Pradze na dworze cesarza Rudolfa II dopiero w latach 1587—1589, po czym wrócił do Wrocławia. Na styl Marcina Köbera złożyć się musiały zatem tradycje wyniesione z rodzinnego miasta, wzbogacone ele-

⁵⁰ Na taką możliwość powstania portretu wskazuje F. Kopera, *O portretach Stefana Batorego w Galerii Pitti, kardynała Jerzego Radziwiłła w Galerii Corsini we Florencji, oraz o portretach Zygmunta III, królowej Konstancji Austriaczki ze Schleiss-*

heim w Pinakotece monachijskiej, Sprawozdania Komisji Historii Sztuki w Polsce VII, Kraków 1908, szp. CXXVIII. Natomiast w *Dziejach malarstwa polskiego*, s. 159 pisze, że jest on „pięknym portretem przypominającym Koebera”.

mentami zaczerpniętymi z krakowskiego (dworskiego) środowiska artystycznego oraz skłonnością do manierystycznej stylizacji. Ze względu jednak na małą ilość porównawczego materiału zabytkowego zarówno ze Śląska, jak i z Krakowa oraz wobec braku odpowiednich danych źródłowych nie da się na razie określić, co wpłynęło na takie, a nie inne ukształtowanie się jego sztuki w okresie przed wyjazdem do Pragi.

Köberowski portret Stefana Batorego oddziałł z wyjątkową siłą na nasze późniejsze malarstwo portretowe. Stał się prototypem konterfektów tzw. „typu władczego” polskich magnatów w wieku XVII, a nawet jeszcze i w XVIII, a więc w okresie, który w znacznej mierze pokrywa się z epoką sarmatyzmu. Z tego względu Köber może być uważany za twórcę polskiego portretu sarmackiego. Wczesnych przykładów tego typu konterfektów, wzorowanych na portrecie Batorego, dostarczają np. portrety Krzysztofa I Mikołaja (zm. 1603 r.) i Krzysztofa II Radziwiłłów (zm. 1640 r.), znane ze sztychów Leybowicza, oraz portrety: Jana Alberta Radziwiłła (zm. 1626 r.), Bernarda Pretwicza, Lwa Sapiehy (ok. 1630 r.), Łukasza Opalińskiego, Romana Sanguszki i innych⁵¹. We wszystkich tych portretach powtarza się nie tylko władcza poza, ale i podobna gama barwna o przewadze czerwieni i koloru żółtego, uzasadnionych barwą delii i butów.

Pobyt w Pradze nie zmienił w zasadzie stylu artysty, jednakże przyczynił się do rozwoju jego talentu. Wszystkie portrety rodziny Zygmunta III Wazy malowane po powrocie z Pragi

czy Grazu są tylko jeszcze dokładniej wykonane i utrzymane w typie międzynarodowego malarstwa dworskiego. Portretując w r. 1596 członków dworu arcyksiążęcego w Grazu, Köber stał się jednym z licznych wędrownych artystów zatrudnionych na dworach habsburskich. Nie znamy, co prawda, na razie żadnego portretu Köbera z czasów jego działalności w Pradze lub Grazu, lecz być może wśród wielu jeszcze anonimowych portretów arcyksiążęcych, w większości przechowywanych w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, kryją się również prace naszego artysty, trudne na razie do uchwycenia z tego powodu, że Köber, chcąc wywiązać się z powierzonego mu zadania, musiał podporządkować się ostrym wymaganiom stawianym ówczesnym dworskim portrecistom: musiał malować swoje portrety zgodnie z idealnym typem powszechnym na niemal wszystkich dworach europejskich.

A oto cechy portretów dworskich: wyidealizowanie osoby portretowanej z podkreśleniem jej dostojności oraz dystansu w stosunku do poddanych i zachowanie tradycyjnej kompozycji (formy obrazu). Schematyzm ten ograniczał oczywiście możliwości wyrażania się artystów i w związku z tym wszystkie portrety, jakie powstawały dla dworu, są w pewien sposób do siebie podobne. Przypisanie ich poszczególnym malarzom jest więc niezwykle trudne, tym bardziej że większość stanowią obrazy niesygnowane⁵².

W latach siedemdziesiątych i z początkiem lat osiemdziesiątych wieku XVI najsilniejszą indywidualnością wśród malarzy dworskich był

⁵¹ T. Dobrowolski, *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 74.

⁵² Geneza portretu dworskiego jest dość złożona. Ten typ portretu zaczął się wykształcać na dworze habsburskim za cesarza Maksymiliana I (1459—1519, cesarzem od 1493—1511), z połączenia elementów sztuki dworu burgundzkiego ze zdobyczami renesansowego malarstwa północnowłoskiego. Już w tych „maksymiliańskich” portretach podkreślone zostało dostojność osób portretowanych, chociaż nie ma tu jeszcze surowości i dystansu — cech tak charakterystycznych dla późniejszego, właściwego portretu książęcego. W połowie w. XVI, za panowania cesarza Maksymiliana II (1564—1576), malarstwo dworskie zdobyło ostatecznie własny styl; do cech poprzednich dołączyły się jeszcze wpływy niderlandzkie, a pierwszym artystą, który zrealizował typ idealnego portretu dworskiego, był Jakub Seisenegger (w latach 1540—1548 pracował również w Grazu). Stworzone przez niego wzory portretu dworskiego przejęli ma-

larze 2. połowy wieku XVI, jak Łukasz von Valckenborch, Jakub de Monte, a nawet artyści włoscy pracujący dla dworu cesarskiego w Wiedniu, jak np. Giuseppe Arcinboldo, Terzio czy Licinio. Ta inność portretu dworskiego najjaskrawiej wystąpiła na dworze królewskim w Hiszpanii, gdzie malarze dworscy, Antonis Mor i Alonso Sanchez Coello, trzymając się ściśle raz stworzonych wzorów, podporządkowali sobie prawie całą sztukę. Ten sposób malowania zdystansował wielkich weneckich mistrzów, a nawet portrety Tycjana. Wpływ tych dwóch malarzy hiszpańskich widoczny jest również u artystów austriackich, w porównaniu jednak z dworskim malarstwem hiszpańskim — malarstwo austriackie jest mniej konsekwentne, bardziej różnorodne i posiada więcej fantazji. (G. Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LIX, Wien 1963, s. 103—105).

Łukasz von Valckenborch⁵³, zatrudniany na dworach cesarskich w Wiedniu i Pradze, a od r. 1579 także na dworze arcyksięcia Macieja w Grazu, gdzie zajmował się nie tylko malowaniem krajobrazów, ale także stworzył kilka całopostaciowych portretów arcyksięcia, które należą do najlepszych, jakie w tym czasie powstały. Valckenborch połączył w nich bowiem tradycyjną, idącą od Jakuba Seiseneggera kompozycję obrazu z nowym, manierystycznym kanonem postaci. Stosował więc wydłużone formy, jak np. w portrecie księżniczki Sybilli von Cleve (1579—1590), aby tym lepiej wyrazić dworską elegancję. Natomiast ideał ozdobnego, reprezentacyjnego portretu osiągnął przez stosowanie jasnego kolorytu oraz dokładne opracowanie detali. Sukcesem Valckenborcha było przewycięzenie sztywności hiszpańskich portretów Antonisa, Mora i Alonsa Sanchez Coello oraz podporządkowanie swoim wpływom innych mniej zdolnych artystów. Do takich zalicza się np. Niderlandczyk z pochodzenia, Jakub de Monte, powołany w roku 1591 z Wiednia do Grazu przez arcykobietę Marię, żonę Karola II styryjskiego. Jakub de Monte był zręcznym, choć trochę powierzchownym malarzem z kręgu Valckenborcha — w swoich dziełach stosował wprowadzony przez tego malarza typ idealnego portretu dworskiego. W latach od 1591 do 1593 wykonał osiem artystycznie nierównych portretów przedstawiających w całej postaci dzieci arcyksięcia Karola II i Marii. Do ciekawszych obrazów tej serii należą portrety: Ferdynanda (ryc. 15), Maksymiliana Ernesta oraz ich siostr Gregorii Maksymiliany (ryc. 16), Eleonory i Anny, późniejszej żony Zygmunta III. Dalsze portrety namalowane są już przy wydatnym udziale uczniów, być może z powodu śmierci artysty w Grazu w r. 1593⁵⁴.

W wyżej wymienionych portretach arcyksiążąt styryjskich znajdujemy nieoczekiwane analogie do wazowskich portretów Köbera, i to nie tylko w podobieństwie stroju i kompozycji, ale także w sposobie malowania.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej tym obrazom. Najlepszy z nich to portret arcyksięcia Ferdynanda w wieku 13—14 lat (ryc. 15), wykonany w całości własnoręcznie przez Jakuba de Monte i dlatego szczególnie nadający się do porównania stylu i sposobu malowania Jakuba de Monte i Marcina Köbera. W tym samym typie de Monte namalował też portret arcyksię-



15. J. de Monte, Portret arcyks. Ferdynanda, 1592—1593 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

cia Maksymiliana Ernesta, choć go inaczej potraktował niż portret Ferdynanda. Zestawiając Köberowski portret Zygmunta III w zbiorach wiedeńskich (ryc. 8) z portretem arcyksiążąt Ferdynanda i Maksymiliana Ernesta malowanymi przez de Monte nietrudno zauważyć, jak wiele elementów przejął Köber z kompozycji obrazów de Monte oraz sposobu jego malowania.

Następnym artystycznie wyróżniającym się dziełem malarza de Monte jest portret arcyksiężniczki Anny, w wieku lat osiemnastu, późniejszej królowej Polski (ryc. 17). Portret ten artysta namalował w r. 1591, na krótko przed zamążpójściem Anny za Zygmunta III. Przedstawia on arcyksiężniczkę do kolan, stojącą przy stoliku, ubraną we wspaniałą suknię jedwabną koloru jasnozielonego, haftowaną i okrytą klejnotami. Ręką prawą Anna wspiera się o stół, w lewej trzyma rękawiczki. W tle po lewej stronie zawieszona kotara. Portret ten stał się z kolei bezpośrednim wzorem dla analo-

⁵³ Heinz, o. c., s. 117—119.

⁵⁴ Heinz, o. c., s. 121—125.



16. J. de Monte, Portret arcyks. Gregorii Maksymiliany, ok. 1593 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum



17. J. de Monte, Portret arcyks. Anny, ok. 1593 r. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum

gicznego portretu Anny już jako królowej Polski, namalowanego przez Köbera w roku 1595 (zob. ryc. 9), a znajdującego się obecnie w Gallerii Uffizi we Florencji. Oba portrety mają tyle cech wspólnych, że można by je przypisać jednemu artyście, gdyby nie niedociągnięcia natury formalnej, np. błędy w budowie anatomicznej świadczące na niekorzyść Köbera — naśladowcy. Najbardziej uderzające w obu portretach jest identyczne opracowanie twarzy, a przede wszystkim rąk — małych, delikatnych i pulchnych.

Zagadnienie genezy sztuki Köbera pozosta-

nie jednak niewyczerpane, jeżeli poprzestaniemy tylko na stwierdzeniu, że nasz artysta, poznawszy Pragę, Wiedeń i Graz, zaczął naśladować typ tamtejszego portretu, albowiem mniej więcej w tym samym czasie, kiedy maluje idealizowane, reprezentacyjne portrety Wazów, sporządza również replikę wawelskiego portretu Anny Jagiellonki odznaczającego się wybitnym realizmem, typowym dla współczesnej szkoły holenderskiej. Świadczyłoby to o niezdecydowaniu artystycznym Marcina Köbera i nieumiejętności wypracowania sobie indywidualnego stylu.

FRANCISZKA SALEZJA IGNASZEWSKA

FUNDACJA MAŁACHOWSKIEGO

W grudniu 1681 r. przybyły do Krakowa sprowadzone z Warszawy przez biskupa Jana Małachowskiego pierwsze wizytki. Zamieszkały w klasztoru Panien Ofiarowania NMP Zofii Czeskiej, przy ul. Szpitalnej. Przełożoną krakowskich wizytek zamianował Małachowski Katarzynę Krystynę Branicką. Ofiarował im także plac za murami Krakowa, na tzw. Biskupiem. Tu niebawem rozpoczęto budowę klasztoru i kościoła. Wykonanie szczegółowe planów tak kościoła Wizytek jak klasztoru powierzono architektowi Janowi Solariemu. Do budowy zaangażowano najlepsze siły fachowe. Nie wszystkie jednak plany Jana Solariego, zwłaszcza odnoszące się do klasztoru, były możliwe do przyjęcia. Zwracał na to uwagę biskup Małachowski w liście pisanym z Siewierza:

... doszedł mnie abrys kościoła i klasztoru WMściów, który pokazałem Xdzu Solskiemu, generalnemu całej Polski architektowi, i zgodziliśmy się obydwaj na to, że przy drzwiach kościelnych zakrystii i spowiednic panieńskich nie potrzeba. Ciemne także korytarze w samym klasztorze być nie powinny, jakie się w tym abrysie znajdują. Ale niemniej wchód drugi przed kołem klasztornym, który do czeladzi klasztornej na drugie piętro prowadzi, bynajmniej się nie podoba.

¹ Archiwum Sióstr Wizytek w Krakowie, korespondencja biskupa Małachowskiego (dalej cyt.: Krsp. bpa Małach.), list 43 z 24 X 1686.

² Roku Pańskiego 1687 dn. 13 kwietnia za panowania Ojca św. Pana naszego Innocencjusza XII, Leopolda Rzymskiego cesarza, Jana trzeciego Polskiego Króla. Jaśnie Oświecony i Najprzewielebniejszy imć Xdząc Jan z Małachowic Małachowski, Biskup Krakowski i Xżę Siewierski, Fundator klasztoru tego Nawiedzenia Naświętszej Panny położył tegoż dnia pierwszy kamień tego kościoła, ku chwale i honorowi Wszechmogącego Boga we Trzech Osobach jednego, także i Błogosławionej Maryi Panny Nawiedzenia pod Tytułem św. Franciszka Salezjusza, tychże ww. Panien Zakonnych Patryarchy i Fundatora, i św. Augu-

Insze zaś defekty budynku tego dosyć obszernie X. Solksi opisał, jako wiadomy miejsca tamtego¹.

Rozpoczęto budowę w r. 1687 przez położenie kamienia węgielnego pod kościół, której to ceremonii dokonał bp Małachowski 13 kwietnia, przy obecności duchowieństwa i wiernych. W kamień włożono tablicę srebrną z wyrytym na niej napisem, że tegoż dnia i roku, za papieżstwa Innocentego XI i za panowania Jana III, króla polskiego, Jan Małachowski, biskup krakowski, „ku chwale Boga w Trójcy św. Jedyne i na cześć N. Maryi P. pod budowę kościoła z patronem tytularnym św. Franciszkiem Salezym, ten kamień poświęcił”². Nazajutrz położono kamień węgielny pod klasztor, co przeprowadziły wizytki³. Dnia 15 kwietnia została spisana umowa z Janem Solarim⁴ o kierownictwo i dozór całej budowy, jednak ks. biskup wahał się jeszcze oświadczać, że nie zna dobrze tego architekta. Ostatecznie umowa ta z niewiadomych bliżej przyczyn nie doszła do skutku. Chwilowo siostry znalazły się w trudnym położeniu. Bp. Małachowski zaproponował, że dozór mógłby objąć dobrze mu znany Trybulski, ale nie w charakterze architekta,

styna, kościoła Bożego Doktora, ku chwale także Patronów Królestwa Polskiego S. Stanisława Biskupa Krakowskiego, Męczennika, i Błogosławionego Stanisława Kostki, którzy by to Królestwo całe i to miejsce święte w protekcji mieli i bronili, biorąc oraz za Patronów osobliwych: Ś. Michała Arch., Ś. Gabriela, Ś. Rafaela, Ś. Jana Krzyciela, Ś. Jana Ewangelistę, Ś. Ignacego de Loiola, Ś. Franciszka Xawerego, Ś. Alojzego, Ś. Jacka, Ś. Jana Kantego, Ś. Rocha, Ś. Sebastiana, Ś. Klaudiusza, Ś. Katarzynę, Ś. Krystynę, Ś. Annę, Ś. Barbarę, Ś. Gertrudę, Ś. Teresę, Ś. Ursulę, Ś. Różę, Ś. Łucyę.

³ Archiwum Sióstr Wizytek w Krakowie, Księga fundacyj (dalej cyt.: Ks. fund.), s. 28.

⁴ ASW, B-II-a-10.

lecz tylko magistra, i to pod kierunkiem o. Solskiego⁵, a w takim razie nie potrzebowałby przysłać drugiego architekta. Skończyło się na tym, że cały dozór i kierownictwo budowy powierzono Solskiemu, a do pomocy przysłał mu biskup Grabiańskiego, swego podskarbiego, któremu za prace w roku 1689 wypłacili wizytki 1000 zł⁶.

Jednak budowy kościoła, której koszt całkowicie miał pokryć bp Małachowski, jeszcze nie rozpoczynano. Co do budowy klasztoru biskup, znając skromne zasoby pieniężne wizytek, w przewidywaniu, że przy tak ogromnych wydatkach może się zdarzyć odwołanie do jego hojności, jasno sprawę postawił:

Wcześniej przestrzegam, żebyście się WMści nie ubezpieczali na moją szkatułę względem tej budowy, bo sejm Grodzieński wielkich ekspens potrzebuje, zwłaszcza jeśli pół roku trwa, pewnie bym się za te pieniądze podjął wystawić WMOściom klasztor i kościół, które ten sejm nieszczęśliwy z mieszka wyciągnie⁷.

Prace budowlane przy wznoszeniu klasztoru posuwały się szybko przy umiejętnej organizacji matki Branickiej, o. Solskiego i bpa Małachowskiego. Ten ostatni, choć kiedyś czynił wymówki m. Branickiej, że nie jest jej urzędnikiem do wykonywania poleceń, teraz jednak sprawę budowy klasztoru bardzo sobie wziął do serca. Pomimo nadmiernej liczby zajęć, jak np. zarządzanie ogromną diecezją, jaką wówczas była diecezja krakowska, pomimo bardzo poważnego zaangażowania się w prace państwowe, wyjazdów na sejmy i sejmiki, działalność charytatywną itp., znajdował on czas na zajmowanie się najmniejszymi nawet drobiazgami dotyczącymi fundacji. Zwracał uwagę na pewne niedokładności w „abrysie”, jak wówczas nazywano plany, określał, jak głębokie mają być fundamenty, zajmował się wysyłką różnych narzędzi i materiałów potrzebnych do budowy, przeglądał kontrakty z dostawcami cegły, z marmurnikami, starał się o potrzeb-

nych rzemieślników w Kielcach i wysyłał ich do Krakowa⁸, prowadził układy z zarządem miasta, który nie chciał dopuścić rzemieślników do budowy⁹, i zabiegał gorliwie o potrzebne fundusze przez urzędników w dobrach biskupich. Dzięki gorliwości m. Branickiej klasztor został na tyle wykończony, że można już było do niego się przenieść w sam dzień św. Jana Chrzciciela, patrona fundatora¹⁰.

Uporządkowawszy swoje zawile sprawy fundacji, wizytki przystąpiły do budowy kościoła¹¹. Zaczęła się na wielką skalę gorączkowa praca. By wykorzystać okres letni i uniknąć przerw w pracy, sprowadzano materiał równocześnie z różnych stron. Kamieniarze Rafalski i Piotr Kiczka dostarczali kamienie do fundamentów i budowli kościelnej. Wapno zwozili: przedsiębiorca Ventura Briganti i Andrzej Cyrus. Cegłę zamawiano u oo. paulinów ze Skalki, ks. misjonarzy, kanoników regularnych Bożego Ciała, księży od Św. Marka, od Jana Fryzniekiera¹², Piotra Robersona i Ludwika Grabiańskiego. Z tymi ostatnimi było trochę kłopotu. Roberson wziął naprzód pieniądze i pomimo kontraktu, warującego w pierwszym rzędzie dostawę cegły wizytom, sprzedawał ją innym ubocznie. Musiała mu m. Branicka zagrozić zajęciem budulca: „Zawszem żyła w życzliwości z WM. Panem, zaczynam przestrzegam, że jeżeli WM. Pan komu innemu będziesz dawał materiał, jako to teraz czynisz, tedy zaraz napiszę do Xiążęcia Imści, aby wszystką aresztować kazał”¹³. Co do Grabiańskiego zwlekającego z dostawami, tak pisze biskup Małachowski: „... p. Grabiański zapomniał już swojej cegielni i nie tylko o cegle, ale ani o dachówce nie myśli, bo ma teraz rumację z Wawrzeńczyc i Lipowca, gdzie mu się jego arenda skończyła”¹⁴.

W marcu 1692 r. m. Branicka zawiadomiła bpa Małachowskiego o wstępnych przygotowaniach do budowy kościoła, na co biskup odpowiedział: „Z wielkim afektem błogosławię intencji WM. Panny, aby Ten, który da szczęśli-

⁵ Krsp. bpa Małach., list 50, z 18 IV 1687.

⁶ Archiwum Sióstr Wizytek w Krakowie, Księga rachunkowa roczna (dalej cyt. Ks. rach. roczna), s. 44.

⁷ Krsp. bpa Małach., list 43, z 24 X 1686.

⁸ *Ibidem*, list 41, z 13 X 1686.

⁹ *Ibidem*, list 49, z 26 III 1687.

¹⁰ Zob.: *Kronika Wizytek Krakowskich*, s. 136—138. Cały opis podany w: *Historia krakowskiego klasztoru Nawiedzenia NMP*, Kraków 1931.

¹¹ Ks. fund., k. 86. Budowa kościoła trwała trzy lata od r. 1692 do 1695. W archiwum wizytek zachowały się bardzo dokładne notatki, ile materiału użyto

w tym celu, i tak: ks. biskup dał 133 000 zł. Kupiono: kamieni na fundamenty 52 617 szt., cegły zwykłej 1 232 200 szt., cegły sklepianki 156 800 szt., wapna skrzyń 14 812, dachówki karpiastej 109 500 szt., gipsu beczek 15, posadzki marmurowej 78 kop., żelaza w szynach cetnarowych 460 snopów. Ankier żelaznych 10 łokci wzdłuż, 2 cale w kostkę 86 szt., ołowiu 18 cetnarów. Szyb półtorówek 200 000 szt. Złota księżeczek 450 itd.

¹² Por. Ks. rach. roczna, lata 1693—95.

¹³ ASW, B-II-31.

¹⁴ Krsp. bpa Małach., list 85, z 21 V 1693.



1. Ołtarz główny w kościele Wizytek w Krakowie. Fot. Archiwum Wizytek

wie zaczynać początki fabryki Domu Bożego, pozwolił w zdrowiu jak najlepszym skończyć ten Przybytek Boski”¹⁵. Zaszła jednak nieprzewidziana przeszkoda, a mianowicie: starsi krakowskiego cechu mularskiego zabronili klasztorowi kontraktować robotników z Krakowa. Małachowski polecił swemu sufraganowi, bpowi Szembekowi, żeby w tej sprawie porozumiał się z radą miejską Krakowa, gdyż „jest to wielka obelga uczyniona Bogu, żeby nie móc na własnym gruncie budować kościoła”¹⁶. Sprawę jednak załagodzano i przystąpiono do budowy.

Zakon Nawiedzenia od pierwszych lat swego istnienia posiadał ogólny plan sytuacyjny budowy klasztoru wraz z kościołem. Reprodukację jego znajdujemy już w r. 1624 w księdze *Coutumier et Directoire pour les religieuses de la Visitation*. Św. Joanna de Chantal w liście do matki de Bréhard w r. 1620 tak pisała: „Si vous m'en envoyez le plan, je vous ferai dessus celui de notre maison qui vous contentera; et puis c'est que, tant qu'il se pourra il faut faire nos monastères semblables”¹⁷. Wszystkie klasztory wizytek, według życzenia świętej, dla utrzymania jednostajności w całym zakonie starały się budowę swych domów zakonnych, a nawet kościoła, dostosować do tego planu. Pierwowzór ten poddawano adaptacji stosownie do terenu i potrzeb poszczególnych domów. Kościół miał być jednonawowy o trzech przęsłach, z dodaniem prezbiterium. Do ogólnego planu są załączone najdokładniejsze objaśnienia dotyczące budowy klasztoru i kościoła oraz wskazówki o solidności prac murarskich, stolarskich, ciesielskich, wiązań dachowych itd. Autorem tego pierwszego planu był ks. Mikołaj Baytaz¹⁸. Czyjego zaś autorstwa było rozpracowanie ogólnych wytycznych planu kościoła i klasztoru Wizytek w Krakowie? Bezspornie Jana Solariego. Warunki lokalne wymagały bowiem znacznych adaptacji w planie sytuacyjnym zakonu Nawiedzenia; np. kościół obrócony jest nie na wschód, jak w planie,

ale na północ, skutkiem tego cały kompleks budynków musiał być odpowiednio rozmieszczony. I tu Jan Solari doskonale wywiązał się ze swego zadania¹⁹. Za wykonane plany w r. 1686 otrzymał on 16 flor. On również wytyczył poszczególne elementy na placu budowy. Świadczy o tym list Małachowskiego z 26 III 1687 r.:

Dla pędszego zaś uznania abrysu fabryki naszej przyszłej, tak klasztoru jako i kościoła, życzyłbym sobie, aby p. architekt te miejsca, którymi fundamenta tych budynków prowadzić się będą, na pół łokcia przynajmniej rowy wybrać rozkazał albo jeśli rowów brać nie chce, tedy niechaj kołkami te miejsca naznaczy, co dosyć będzie zrobić po świętach, zaraz przed zakładaniem pierwszego kamienia²⁰.

Za przeprowadzenie tych prac otrzymał Solari 36 flor., co stwierdza druga pozycja pod dniem 3 IV 1687 r.: „Tiré pour donner à Solari architecte pour la délinéation des fondements de notre monastère et de l'Eglise”²¹.

Ważnym zagadnieniem była kwestia kierownictwa budowy. Przygotowano więc akt obszerny i szczegółowy następującej treści:

Między przewielebną Panną Katarzyną Krystyną Branicką, matką i przełożoną, i całym zgromadzeniem zakonu Nawiedzenia N. Maryi P. przy Krakowie na Biskupiu zostającym z jednej, a p. Janem Solarim z drugiej strony stanęło pewne i nieodmienne postanowienie w ten sposób. Iż przew. Panna Matka z zgromadzeniem swoim biorąc się do fabryki wystawienia kościoła i klasztoru, pomienionego p. Solariego obiera sobie za architekta tego budynku, który wzajemnie submituje się, że usilną pilnością i osobliwą atencją swoją we wszystkim doglądać będzie, aby ta fabryka podług plany od stron aprobowanej doskonale szła i postępowała, codziennie robotnikom asystując i przestrzegając, aby żadnego nie popadła mankamentu. Któremu to p. Solariemu względem prac poniesionych zgromadzenie pp. zakonnych w roku terażniejszym 1687 na święto św. Marcina realnie trzysta zł. currentis monetae w Koronie wyliczyć przyrzeka. A że pomieniony p. Solari ma niektóre inne swoje prace i warsztaty, tedy na dojrzenie ich pomienione zgromadzenie onemu przez czas ten robotny dziesięć dni, nie pojedynkiem jednak, absentować się pozwala. W tym sobie ogólnie warując, iż gdyby, strzeż Boże,

¹⁵ *Ibidem*, list 74, z 3 IV 1692.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Por. *Oeuvres de Ste Chantal*, Paris 1877, t. 4: list 259, s. 429. „Gdy przyślesz mi plany swojej posesji, polecę wykonać na nim plan naszego domu, który cię zadowoli; zresztą o ile to tylko możliwe, trzeba, by nasze klasztory były jednakowe”.

¹⁸ Św. Franciszek Salezy w r. 1619 polecił Mikołajowi Baytaz, cystersowi, wykonać plany klasztoru Nawiedzenia na podstawie dzieła: L. Binago,

Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae, 1578. Zob. *Oeuvres de St. Fr. de Sales*, Annecy 1911, t. 17, s. 38, n. 4. i t. 20, s. 136, n. 5.

¹⁹ S. Tomkowicz, *Sztuka a żeńskie klasztory w Krakowie*, Czas z 25 XII 1929 pisze o planie, że „koncepcja jest doskonale pomyślana pod względem rozkładu, oświetlenia i komunikacji”.

²⁰ Krsp. bpa Małach., list 49 z 26 III 1687.

²¹ Ks. rach., roczna, s. 192.

jaka w murach szkoda dla nieproporcji albo innej z małej tegoż atencji przyczyna stała się, żeby je rozwałac przyszło, tedy w tym pomienione zgromadzenie szkodować nie ma, ale p. Solari kosztem swoim rzemieślnika zastępować powinien będzie, chyba żeby to było na wolę i rek wizycję przerzeczonego zgromadzenia. Doglądać i tego ma p. Solari, aby według słuszności i sumienia każdego mularza sposobność i umiejętność rozważywszy, proporcjonalną im i według zwyczaju destynował zapłatę. Żeby nieuków i uczniów rzemiosła tego za formalnych w rejestr nie kładł towarzyszów. Do tego przy robocie żadnych nie pozwalał pijatyk, albo piwa, albo gorzałki noszenia, ani poniedziałkowego rannego brał w ekscypcję, przeciwnym w tym połowę tygodniowego jurgieltu wytrącać ma. Statków wszystkich do fabryki należących ochraniać powinien i jeśli się jaka przez niedozór którego robotnika stanie szkoda, z tygodniowych pieniędzy na poprawę wytrącać ma. Przestrzegając przy tym psowania materii, tak w drzewie, jako i tarcicach, gwoździach i powrozach, i inszych należytościach, sztuki i kawalców zabierania. Nie pozwalając czeladzi, aby co sami z siebie, chyba za swoim wyraźnym rozkazem, rozpoczynali, stawiali rusztowanie albo co podobnego czynili. Przy punktualnym na robotę przyjściu i z roboty zejściu ma być przytomnym; wymierzania, murów wiązania i dobrego folowania dozierając. Wcześniej nadto, o defekcie materii którejkolwiek upewniając, aby kielnie nie próżnowały. A jeżeliby czasy niepogodne nastały dzień po dzień, ani się robić nie mogło, tedy w defalkę tygodniowej zapłaty ma to wpadać, dzień jeden niepogodny płacąc, insze bezpłatnie puszczając, toż się ma rozumieć i o świętach przypadających. W niedotrzymanych zaś kondycjach obydwie strony forum sobie w consistorium duchownym krakowskim libera naznaczają. Działo się w Krakowie, dnia piętnastego kwietnia 1687 r.

Umowa miała być podpisana nazajutrz po założeniu kamienia węgielnego pod klasztor, jednak do tego nie doszło ²².

M. Branicka we wszystkim zasięgała rady i zdania bpa Małachowskiego, zapewne i w tym wypadku powiadomiła go, komu chce powierzyć dozór nad budową. Przyczyniło się do tego prawdopodobnie stanowisko Małachowskiego, który z rezerwą odniósł się do propozycji m. Branickiej; pisał: „Architekta tego WMściów nie znam i umie li co, nie wiem, bom go pierwszy raz w klasztoru WMciów widział. Jednak Imć pan sanocki [Franciszek Szembek — przyp. aut.] mógłby dać o nim informacje, gdyż go zażywał do fabryki kościoła” ²³. Nie zaangażowano jednak innego architekta i kierownictwo budowy kościoła powierzono o. Solskiemu. Ks. Solski prowadził te prace bezinteresownie, ale Małachowski starał się nagrodzić go, pisząc



2. Katarzyna Krystyna Branicka
Portret nieznanego malarza w klasztorze Wizytek
w Krakowie, ok. 1700

np. do m. Branickiej: „Posyłam 100 zł Imci X. Solskiemu na trzewiki, które zdarł biegając do rzemieślników WMściów” ²⁴. Również m. Branicka, ponieważ wtenczas nie było jeszcze kanonicznie erygowanej klauzury, z polecenia ks. biskupa nieraz całe dni dozorowała robót na placu budowy, co korzystnie wpływało na ich bieg, bowiem ks. Solski nie mógł być stale na miejscu; a przede wszystkim ciągle był wzywany do Kielc jako przyjaciel i doradca bpa Małachowskiego: „X. Solski jak prędko nie będzie potrzebny zgromadzeniu WM. Panny, proszę, żebyś mi Wmść, Imć znowu pożyczyć raczyła, lubo rzeczy pożyczane nie zawsze zwykły się wracać” ²⁵.

Ks. Solski nie tylko kierował pracami i dozorował je, ale robił potrzebne plany w miarę posuwania się budowy, wyliczał ilości cegieł dla utrzymania symetrii i równowagi poszczególnych elementów budynku czy „wyłamania

²² ASW, B-II-a-1.

²³ Krsp. bpa Małach., list 50, z 18 IV 1687.

²⁴ *Ibidem*, list 76, z 2 X 1692.

²⁵ *Ibidem*, list 88, z 6 VIII 1693.

arkad w oknach”²⁶. W archiwum wizytek zachowała się kartka z wyliczeniem, ile trzeba cegły sklepianki na sklepienie, „którego diameter 18 łokci, długość 45 i pół łokcia”, jak również obliczenie na „wyłamanie arkad w 12 oknach”, jednocześnie z podaniem ceny, jaka się za tę cegłę należeć będzie. Po zidentyfikowaniu pisma kartki z listami ks. Solskiego okazało się, że są to bezspornie jego obliczenia, które w dodatku wykonał na kartce z figurami i pomiarami jakiegos budynku, wyrwanej z *Architekta polskiego*.

Zaangażowanie ks. Solskiego w budowę klasztoru i kościoła Wizytek było bardzo duże i można go uważać właściwie za architekta tych budowli. Starał się jednocześnie o potrzebne materiały do budowy: „Przysłał mi tu Imć X. Solski duży registr ankier do przyszłych murów kościoła WM-ciów, które rozkazałem robić jak najprędzej”²⁷. „Blachy i insze żelaza z Samsonowa”²⁸ przed kilką dni wyprawił Imć X. Solski do konwentu WM. Panny, z którym się dostatecznie rozmówiłem o doskonałym zamknięciu Domu Bożego Wmściów”²⁹ — pisze bp Małachowski. W październiku 1692 r. ks. Solski informował biskupa o stanie budowy upewniając go, że za dwa lata kościół stanie pod dachem. Dziękując za tę pomyślną wiadomość, Małachowski pisał: „słusznie powinienem w tej sprawie mieć communicationem meritorium z Wmścią, ponieważ W. Pan więcej kroków swoich temu miejscu darowałś aniżeli ja cegły”³⁰.

Dla wyręczenia przy dozorze ks. Solskiego przysłał ks. biskup starostę lipowieckiego, swego podskarbiego Mikołaja Ludwika Grabiańskiego³¹. Właściwie przez niego ks. biskup przejął kierownictwo prac w swe ręce. Grabiański np. wydaje polecenie kuźnikom w Kielcach przygotowania tak ankrów, jak sztab żelaznych do wzmocnienia murów, ram i krat do okien, krzyży na facjatę kościelną. Wszystkie też późniejsze kontrakty i umowy przeważnie

zawierane są w obecności Grabiańskiego, przez niego wypłacana należność; on też musiał się starać, by w odpowiednim czasie były dowożone materiały. Jemu również poleca ks. biskup, aby „marmurnika zjednał nie tylko do posadzki, ale też i odrzwia jak najozdobniejsze do kościoła”³². Jednak Grabiański, zajęty widocznie inną pracą, nie spieszył się z wykonaniem zamówienia, o czym biskup zawiadamiał m. Branicką: „Co się tyczy marmurów do kościoła WMPaństwa, trudno się w tym spuszczać na p. Grabiańskiego, bo ten przeniósł się na inną paszę, utuczony na chlebie naszym, co żeby mu się jak najlepiej nadało uprzejmie życzyć”³³.

Zaszedł jednak przy budowie bardzo przykry wypadek który boleśnie odczuł bp Małachowski, a nie mniej matka Branicka. W lipcu 1693 r. część rusztowań postawionych przy kościele nieszczęśliwym wypadkiem zawaliła się, przy czym wielu robotników odniosło rany, a jeden chłopak został zabity. Pociągnęło to za sobą wiele przykrości i kosztów. Zmartwiony biskup pisał: „Ciężko mnie przeniknęła nowina o nieszczęśliwym przypadku kościoła naszego. Niech Imię Pańskie będzie pochwalone na wieki, że nas tą konfuzją i żalem niewymownym napełnić raczył”³⁴.

Już w r. 1693 w maju ks. Solski dał plan wiązań dachowych majstrowi Bartłomiejowi Wereńczykowi, z którym spisano w tym celu umowę; w niej dodano klauzulę, żeby „żaden z czeladzi jego nie ważył się brać trzask, tylko raz na dzień wieczór, i to nie więcej nad półtora łokcia sznura, jako mają w prawie swoim naznaczone. Klocków zaś i kawałków drzewa by najmniej tego brać nie pozwalał, za co majster odpowiedzialnym będzie”³⁵. W marcu 1694 r., jak to przewidział ks. Solski, mury już były wyciągnięte i zaczęto prace przy sklepieniu³⁶. M. Branicka chciała po wybudowaniu kościoła od razu przystąpić do jego konsekracji. Zaprosiła więc w tym celu wcześniej bpa sufragana Szembeka z kazaniem i zawiadomiła

²⁶ ASW, B-II-a-79.

²⁷ Krsp. bpa Małach., list 89, z 19 VIII 1693.

²⁸ Por.: *Przewodnik Katolicki*, Poznań 1964, nr 20, s. 181.

²⁹ Krsp. bpa Małach., list 77, z 24 X 1692.

³⁰ *Ibidem*, list 86, z 9 VII 1693.

³¹ ASW, C-I-a-1. Bardzo ładnie wspomina o nim bp Małachowski w swym testamencie: „Na ostatek następuje wielce uprzejmie szczerzy i nad wszystkie skarby szacowniejszy przyjaciel mój Mikołaj Grabiański, który przez dwadzieścia i trzy lata, z wielkim afektem, za bardzo małą kontentacją, był domowym

moim, ani mnie w najtrudniejszych i bardzo zawikłanych sprawach i okazjach kiedy odstąpił. Godzien ode mnie i moich koligatów niezmierniej wdzięczności. Zalecam go młodszemu Synowcowi memu Józefowi, Staroście Opoczyńskiemu, za osobliwego konsyliarza i przyjaciela. Nie zbłądzi pewnie, jeżeli za jego zdaniem i radą pójdzie i życia swego bieg sporządzać będzie”.

³² Krsp. bpa Małach., list 97, z 29 IX 1694.

³³ *Ibidem*, list 95, z 28 VIII 1694.

³⁴ *Ibidem*, list 86, z 9 VII 1693.

³⁵ ASW, B-II-a-13.



3. Kapliczka w ogrodzie Wizytek

o tym bpa Małachowskiego. W odpowiedzi otrzymała jednak zupełnie niespodziewaną decyzję:

Żeś WMPanna na kazanie poświęcenia kościoła zaprosiła Imci sufragana naszego, bardzo się z tego cieszę. Ale to tylko do uwagi WMPanny podaje, że ja tego kościoła konsekrować nie mogę, póki wszystkie ozdoby nie staną, osobiłwie ołtarze, posadzka marmurowa i obrazy, które do tej ozdoby należą, zaczym

wątpię, aby to wszystko wygotować się mogło na dzień Wszystkich Świętych, o czym znosić się z WMPanną będę, a teraz determinować nie mogę czasu, kiedy się to nabożeństwo odprawić będzie mogło”³⁷.

Przystąpiono do prac nad wystrojem wnętrza kościoła. Grabiański naszkicował projekt wielkiego ołtarza³⁸ i posłał go do zatwierdze-

³⁶ Krsp. bpa Małach., list 91, z 17 III 1694.

³⁷ *Ibidem*, list 94, z 14 VII 1694.

³⁸ Archiwum wizytek posiada oryginalny rysunek wielkiego ołtarza wykonany przez M. L. Grabiańskiego, z jego podpisem i notatką snyderca J. Golonki: „Anno 1695 dnia 17 February odebrałem ten abrys we

13 niedziel po kontrakcie; kontrakt uczyniony dnia 18 Novembry Anno 1694”. Niestety, innych rysunków, planów dotyczących się budowy kościoła i klasztoru archiwum nie posiada. Przypuszczalnie, plany dostarczane majstrom przez używanie tak były zniszczone, że nie było już co chować.



4. Głowa cherubina. Ozdoba u podstawy jednego z bocznych ołtarzy

nia przebywającemu w Kielcach bpowi Małachowskiemu, który go zaakceptował pisząc do m. Branickiej: „Przysłał mi tu p. Grabiański abrys wielkiego ołtarza do kościoła WMściów, dosyć się podobał X. Solskiemu”³⁹. „Ołtarz nasz X. Solski aprobuje, dosyć ma proporcji”⁴⁰.

Teraz Grabiański zaczął pospieszać z pracami wewnątrz kościoła. Z Michałem Pomannem, magistrem Góry Marmurowej OO. Karmelitów Bosych w Dębniku, spisał umowę na dostawę posadзки, głównego portalu do kościoła, gradusów, herbów biskupich i stołu⁴¹. Z Jerzym Golonką, snycerzem i radnym miasta Bytomia, zawarł kontrakt na wykonanie wielkiego ołtarza według swego projektu⁴². Bp Małachowski chciał, by ołtarze, a zwłaszcza wielki, były bogate, podobne ołtarzowi na Wawelu,

i polecił, by całe były złożone, podobnie jak ambona. Mimo wysokiej ceny, jakiej zażądał snycerz Golonka za swą pracę przy wielkim ołtarzu, biskup napisał do Grabiańskiego, by ołtarz skonstruktował, „byle co ozdobnego na chwałę Bożą było wystawione”⁴³. W projektach przesłanych biskupowi widać ślady poprawek ks. Solskiego, którego aprobachie bp Małachowski rysunek ołtarza przedstawił. Porównując rysunek z realizacją dzieła widzimy, że w zwieńczeniu drugiej kondygnacji usunięto drugi przyczółek zamknięty łukiem, a zostawiono tylko trójkątny. Zmieniono kompozycję figuralną aniołów, nadając im efektowniejszą pozę. Tarczę z monogramem N. Marii Panny, św. Józefa i św. Anny, zaprojektowaną w połowie przyczółka, tak że zachodziła na obraz Nawiedzenia, zniżono i oparto na dolnym gzymśie przyczółka. Na belkowaniu pierwszej kondygnacji dodano jeszcze dwa wazony z kwiatami. W projekcie na belkowaniu górnej kondygnacji są dwa wazony z płomieniami z nich wychodzącymi; w miejsce wazonów dano dwa aniołki.

Grabiański, jako architekt, znając różnych przedsiębiorców i rzemieślników, starał się o dalsze elementy do całkowitego wystroju wnętrza. Odrzwia prowadzące na ganeczek nad głównym portalem zamówił, według rysunku i wymiaru podanego przez ks. Solskiego, u Jeźeckiego, zaś balustradę żelazną ganku — u Jerzego Tytla, „magistra” z kuźnicy Twarogowej w dobrach grafa Vertigi⁴⁴. Z Janem Lis-kowiczem, mistrzem kamieniarskim, omawiał odrzwia ze sztukaterią z gipsu do zakrystii, kamienne i gipsowe posągi do wielkiego ołtarza, balasy z białego i czerwonego marmuru, z parapetami do nich z marmuru czarnego, do prezbiterium⁴⁵. Zamówiono również wykonanie furty klasztornej. Grabiański zażądał, aby do tych wszystkich robót użyto kamienia pińczowskiego i z Góry Zakrzewskiej. Marmury miały być polerowane najdoskonalej, bez kitowania rogów. Polerowanie miało być wykonane pumeksem, który powinien być dobrze wymulony, „sputną farbą w chustach utarty i z cynarem dobrze utemperowany”⁴⁶.

Przez wizytki warszawskie zamówiono również obraz św. Franciszka Salezego do wiel-

³⁹ Krsp. bpa Małach., list 97, z 29 IX 1694.

⁴⁰ *Ibidem*, list 98, z 27 X 1694.

⁴² *Ibidem*, B-II-a-30.

⁴² *Ibidem*, B-II-a-30.

⁴³ Krsp. bpa Małach., list 96, z 17 IX 1694.

⁴⁴ ASW, B-II-a-34.

⁴⁵ *Ibidem*, B-II-a-23.

⁴⁶ *Ibidem*, B-II-a-17.

kiego ołtarza ⁴⁷. Dzwony odlano z materiału dostarczonego przez klasztor; za wykonanie większego dzwonu, o wadze 74 funtów, zapłacono 70 zł, za mniejszy 8 zł ⁴⁸. U Kaspra Nieciewicza obstalowano kratę oddzielającą chór zakonny od kościoła. Wykonano ją na miejscu w kuźni, którą dla różnych prac przy klasztorze wystawiono. W umowie było zastrzeżone, że m. Brannicka sama będzie mogła sprawdzać, czy „żelazo nie idzie na stronę, i p. magister nie powinien się będzie o to urażać, owszem, jego samego na to się obliguje, aby doglądał w tym czeladzi swojej, żeby żelazo nie ginęło”. Klasztor miał również prawo zabrać kawałki żelaza zbywającego ⁴⁹.

Pomyślano również o wieżyczce na pomieszczenie dzwonu, którą wzniesiono nad chórem zakonnym. Wykonanie jej powierzono Pawłowi Mniszkowi, magistrowi rzemiosła ciesielskiego, według planów dostarczonych przez ks. Solskiego. Robota miała być wykonana tak gruntownie i dokładnie, jakby blacha zaraz kładziona być miała ⁵⁰.

Według wyrażonej woli fundatora, na konsekrację trzeba było jeszcze rok poczekać. I znów tak się okoliczności ułożyły, że — tak jak poświęcenie klasztoru — odbyła się ona w dniu imienin ks. biskupa Jana Małachowskiego 24 VI 1695 r. Konsekracji dokonał sam bp Małachowski w asyście dwóch jeszcze biskupów. Oprócz kapituły i duchowieństwa zebranego tu z całego miasta przybyło na tę uroczystość mnóstwo osób świeckich i tłumy ludu. Na pamiątkę tego aktu pod posągim św. Augustyna stojącym przy wielkim ołtarzu, po stronie ewangelii, umieszczono tablicę marmurową ze złożonym następującym napisem:

ANNO DOMINI M.D.C.X.C. V. DIE XXIV IUNII ILLUSTRISIMUS ET REVERENDISSIMUS D. JOANNES DE MALACHOVICE MALACHOWSKI DEI ET APOSTOLICAE SEDIS GRATIA EPISCOPUS CRACOVENSIS DUX SEVERIAE ECCLESIAM HANC CUM ALTARI MAIORI IN HONOREM S. FRANCISCI DE SALES EPISCOPI ET CONFESS. A FUNDAMENTIS SUA MUNIFICENTIA EXTRUCTAM CONSECRAVIT ET IN EOD. ALTARI RELIQUIAS SS. ANICETI ET ADRIANI MARTIRUM AC S. FRANCISCI EIUSDEM



5. Biskup Jan Małachowski. Portret z klasztoru Wizytek w Krakowie

INCLUSIT, ET SINGULIS IN DIE ANNIVERSARIO CONSECRATIONIS IPSAM VISITANTIBUS XL DIES DE VERA INDULGENTIA IN FORMA ECCLESIAE CONSVETA CONCESSIT. DIEM VERO DEDICATIONIS HUIUS ECCLESIAE ANNIVERSARIUM, DOMINICAM PRIMAM, POST OCTAVAM FESTI VISITATIONIS B. V. MARIAE ASSIGNAVIT.

Mowę okolicznościową w czasie konsekracji wygłosił ks. Marcin Bielecki, profesor Akademii krakowskiej ⁵¹.

Biskup Małachowski nie żałował pieniędzy również na wykończenie wnętrza świątyni, asygnując ze swej szkatuły nie 12 000 zł rocznie, jak się zobowiązał, ale 20 000 zł ⁵². Polichromię sklepienia powierzono znanemu malarzowi Stanisławowi Aleksandrowi Trycjuszowi ⁵³, a malowanie całego ołtarza — Pawłowi Pielaszyńskiemu ⁵⁴, który jest również autorem: obrazu Nawiedzenia do górnej kondygnacji te-

⁴⁷ Ks. rach. roczna, k. 92. Obraz *Zachwycenie św. Franciszka Salezego* zamówiono przez klasztor Wizytek warszawskich. Pomimo najusilniejszych poszukiwań, nie udało się stwierdzić, kto ten obraz malował. Książki rachunkowe nie podają nawet przelewu pieniędzy. Obraz kosztował 1 168 zł, sprowadzono go w r. 1695.

⁴⁸ Ks. rach. roczna, k. 83.

⁴⁹ ASW, B-II-a-35.

⁵⁰ *Ibidem*, B-II-a-43.

⁵¹ M. Bielecki, *Regia solis iustitiae augusta*, Cracoviae 1695 die mensis iunii. Tekst łaciński, dziś unikat, istnieje tylko w Bibliotece Jagiellońskiej. Polskiego tłumaczenia nigdy nie było.

⁵² Por. Ks. rach. roczna, lata 1692—93 *passim*.

⁵³ ASW, B-II-a-27.

⁵⁴ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów pol-*



6. Świecznik i tablica pamiątkowa przy głównym ołtarzu w kościele Wazytek

goż ołtarza, portretów czterech doktorów kościoła — Ambrożego, Augustyna, Grzegorza i Hieronima⁵⁵, 12 apostołów i portretu św. Joanny Franciszki de Chantal⁵⁶. Obraz św. Magdaleny ofiarował bp Małachowski⁵⁷. U Golonki zamówiono dwa następne ołtarze, ambonę i tabernakulum z całą jego obudową⁵⁸. Mikołaj Tarnakowicz, stolarz ze Skały, wystawił chór muzyczny⁵⁹. Malowanie kościoła było całkowicie ukończone w r. 1698⁶⁰.

Podsumowując dotychczasowe rozważania odnośnie do budowy kościoła i klasztoru Wazytek, można stwierdzić, że kościół i klasztor wybudowano w latach 1692—1695 na schemacie planu sytuacyjnego zakonu Nawiedzenia, po odpowiednio przeprowadzonej adaptacji przez Jana Solariego, który ponadto sam wytyczył poszczególne elementy i odcinki budowy. Kierownictwo powierzono ks. Stanisławowi Solskiemu TJ, który w miarę posuwania się bu-

dowy opracowywał odpowiednie plany częściowe. Wyrecał go w dozorze architekt Mikołaj Ludwik Grabiański.

Nie zapomniał o swej fundacji biskup Małachowski, który w testamencie z 22 III 1694 zapisał zakonnikom bogate paramenty, a wśród nich:

Wszystkie przy tym aparaty moje do zakrystii i służby ołtarzowej należące, prócz niżej mianowanych: to jest ornaty bogatsze trzy, dalmatyk sześć, kap dwie, kielich z pateną złocisty. Wela wszystkie, bursy, antepedie, korporałów sześć, tuwalni przedniejszych dziesięć, mszał nowszy, leguję i naznaczam tymże zakonnym Pannom Nawiedzenia N. M. P. przeze mnie do Krakowa wprowadzonym. Obicie od Wiel. X. Cieńskiego za cztery tys. zł. kupione, aksamitne ze złotą frendzlą i z pasamonem złotym, brytów osiemdziesiąt osiem, do kościoła Św. Franciszka Salezjusza Pannom zakonnym tegoż kościoła ofiaruję z tą kondycją, aby tego obicia nigdy do inszych nie pożyczaly kościołów. Szpalery, Kleopatra nazwane, sztuk nr siedem, od Imci

skich, Warszawa 1851, t. II, s. 101. „Paweł Pieleczyński, malarz warszawski, złożył ołtarz w kościele Św. Krzyża”.

⁵⁵ Ks. rach. roczna, k. 161.

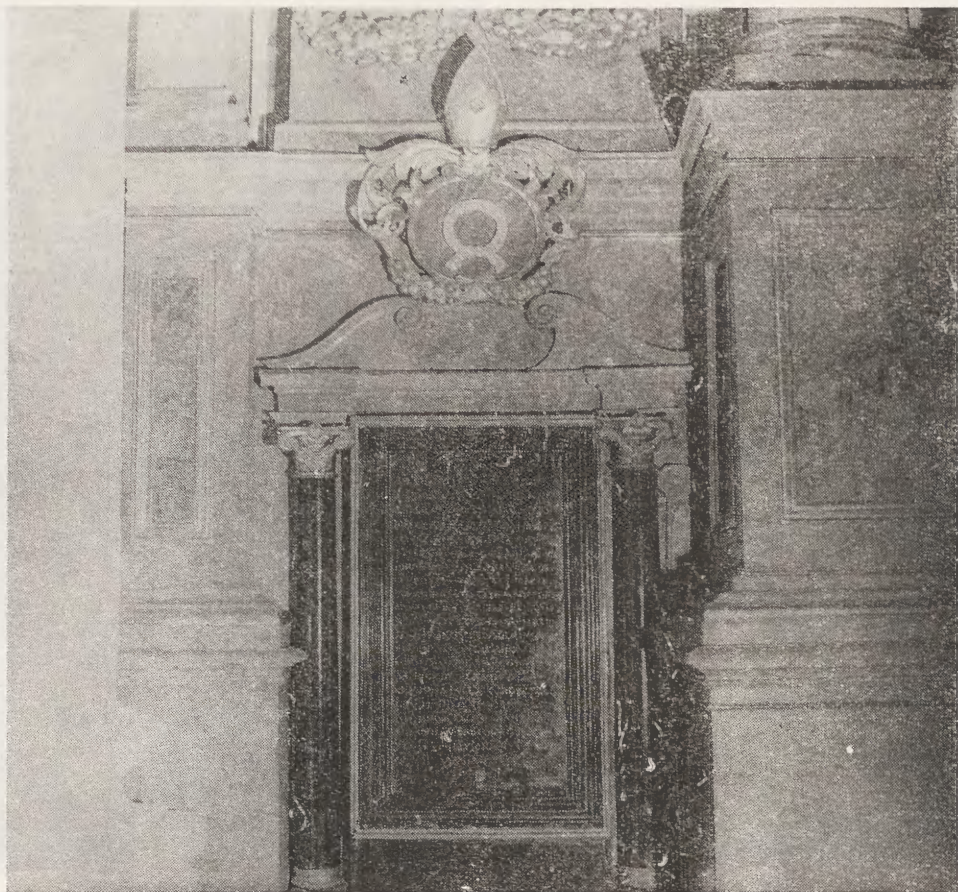
⁵⁶ *Ibidem*, k. 113.

⁵⁷ *Ibidem*, k. 142.

⁵⁸ *Ibidem*, k. 161.

⁵⁹ ASW, B-II-a-42.

⁶⁰ *Ibidem*, B-II-a-27.



7. Tablica pamiątkowa biskupa Jana Małachowskiego w kościele Wizytek

X. Cieńskiego, dziekana krakowskiego, za dwa tysiące kupione, oddawam Pannom zakonnym Nawiedzenia P. Maryi fundacji mojej. Portiery trzy naznaczam Pannom zakonnym naszym na ozdobę kościoła ich. Pacyfikał srebrny z krzyżykiem wewnątrz złotym, waży grzywien dwie i łutów siedem, ten ma być dany Pannom zakonnym Nawiedzenia ⁶¹.

Biskup Małachowski wypełnił swój ślub Bogu złożony, ale niedługo potem, dnia 20 VIII 1699 r. dokonał żywota, z dała od swej siedziby biskupiej, w Jangrodzie. Serce fundatora, zamknięte w srebrnym naczyniu, umieszczone jest w chórze zakonnym kościoła Wizytek we framudze dotyczącej bezpośrednio ściany wielkiego ołtarza.

A teraz przyjrzyjmy się dalszym losom kościoła: Dnia 23 lipca 1755 r. o godz. 2-iej po południu, w jednym z zabudowań klasztornych wybuchł gwałtowny pożar. Klasztor był wtenczas kryty gontem, wszystko płonęło jak zapalka. Nagle zerwał się wicher i płonące głównie przerzucił na budynki przy klasztorze — sta-

nęło w płomieniach 47 domów. Ratunek był trudny, bo ogień szalał po dachach. Wdarł się do kościoła głównym wejściem, chór muzykancki z kolumnami prawie doszczętnie spłonął wraz z pozytywem, darem bpa Małachowskiego. Mocno nadpalone były ołtarze boczne i balasy na galerii, okopcone freski na sklepieniu. Złocenia w ołtarzu wielkim były nadpalone i szerniały.

Odnowieniem kościoła zajął się Józef Komoniecki i za niego to właśnie nastąpiło pierwsze przemalowanie ołtarzy: wielkiego i bocznych, jak również ambony. Według kosztorysu magistra Komonieckiego, wszystka stolarska robota płaska, jak i kolumny miały być koloru szafirowego z żyłkami złotymi. Robota snycerska — złożona. Figury św. Stanisława i św. Augustyna przy wielkim ołtarzu pomalowano na kolor ciała naturalny, rakiety na białą z koronkami złotymi, kapy w kolorze czerwonym z obramowaniem złotym. Kale filunkowe i gzymсы złożone, bazy i podstawy kolumn na kolor szafirowy ze złotymi żyłkami. Co do chóru muzycznego, całą obudowę kwalifikował Komoniecki do koloru szafirowego z żyłkami

⁶¹ *Ibidem*, C-I-a-10. Kopia testamentu.



8. Sklepienie nad głównym ołtarzem w kościele Wazytek

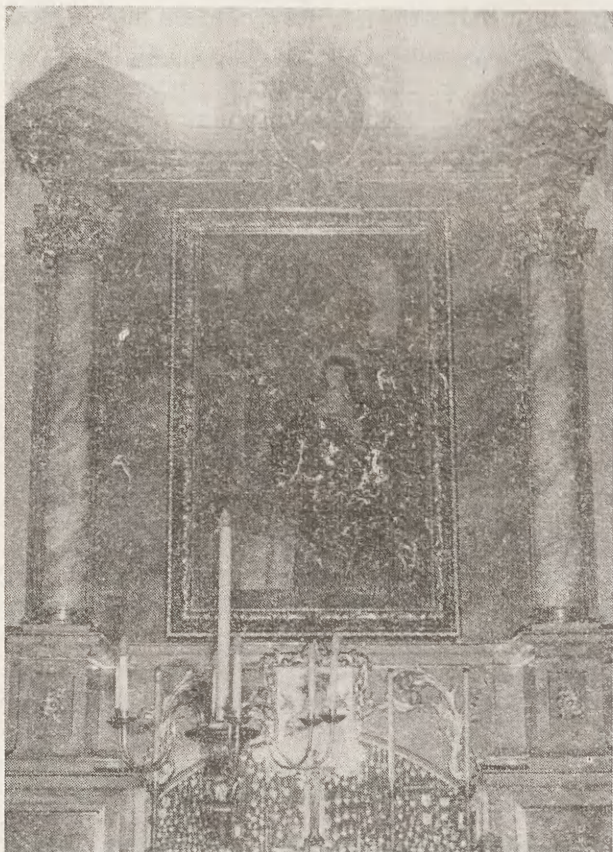
złotymi, podobnie miała być wykonana i ambona. Wazony w górnej kondygnacji wielkiego ołtarza miały być koloru farfurowego, kwiaty w nich o barwie naturalnej. Za tę pracę liczył sobie Komoniecki złp. 3000, z dodatkiem wyżywienia dla siebie i swej żony.

Z Aleksandrem Radwańskim, magistrem profesji malarskiej, spisano umowę celem odmalowania i odświeżenia okopconych fresków. W kontrakcie zawartym 1 marca 1756 r. zobowiązał się on skończyć pracę na 21 sierpnia tegoż roku. Radwański przemalował i odczyścił freski, ponadto u nasady gurtów dodał medaliony z malowidłami przedstawiającymi sceny z życia założycielki zakonu, św. Joanny Franciszki de Chantal, a także malowany asymetrycznie ornament rokokowy, złożony z rocail, ujmujący malowidła w lunetach sklepiennych, zdobiący pasy między stiukowymi ramami oraz ścianę pierwszego przęsła nad ołtarzem wielkim.

Obraz św. Franciszka Salezego z wielkiego ołtarza zdjęto, oczyścił go i odświeżył Radwański.

Po pożarze kościół i klasztor pokryto dachówką.

W sto lat potem, tj. w l. 1875—1877 zaszła potrzeba ponownego odnowienia kościoła. Podjął się tej pracy bezinteresownie Tomasz Pryliński, architekt i konserwator. Był to wielki remont kościoła, który pod względem architektonicznym wypadł dla wyposażenia wnętrza ujemnie. Przystąpiono najpierw do odnowy wielkiego ołtarza, który całkowicie rozebrano, oskrobano ze wszystkiej poprzedniej malatury, aby go na nowo zagruntować pod kolor do dziś istniejący, tj.: kolumny jasnokremowe, obudowa za nimi — jasnopopielata z żyłkami ciemniejszymi. Przemalowano tarczę na przyczółku i umieszczono tylko monogram Maryi. Usunięto relikwiarze w formie piramid (mosiądz posrebrzany, ozdobione kamieniami), które były umieszczone przed kolumnami na wielkim ołtarzu. Również usunięto znaczną ilość rzeźb, aniołów, figur, gdyż Pryliński twierdził, że ornamenty te później dodano i psują one styl renesansu, w którym jakoby kościół był zbudowany, a zatem i ołtarze powinny odpowiadać strukturze kościoła. (Pryliński twierdził, że kościół pochodzi z końca renesansu, a początku baroku; podobno ówczesnie taka panowała mylna o architekturze



9. Portret św. Joanny Franciszki de Chantal
w kościele Wizytek

opinia). Zdjęto z płycin kolumnowych ornament suchego akantu. Przemalowano na kolor szary stojące we wnękach po bokach ołtarza polichromowane figury św. Stanisława i św. Augustyna. Przy tabernakulum w niszach były drewniane, polichromowane figury 4 aniołów trzymających narzędzia Męki Pańskiej; zastąpiono je sprowadzonymi z Wiednia posązkami 4 ewangelistów wykonanymi z białej masy, stojącymi do dziś dnia.

Podobnie postąpiono ze wszystkimi ołtarzami. W ołtarzu bocznym w prezbiterium stały dwa złociste posągi — św. Katarzyny i św. Konstancji — prawie naturalnej wielkości; zdjęto je i zastąpiono parą kolumn stojących na tle żłobkowanych pilastrów. Ołtarz pogłębiono i poszerzono, dając nowe zwieńczenia. Wszystkie zdjęte rzeźby i figury zakupili o. kameduli na Bielanych za 40 korcy ziemniaków. W ołtarzu Serca P. Jezusa i św. Augustyna dano nowy wierzch z kolumnami i toczonymi bazami. Prawie nic z pierwotnego wyglądu nie zachował ołtarz św. Marii Magdaleny stojący w czwartym przęśle kościoła od strony zachodniej. W miejscu dzisiejszych zdwojonych żłobkowanych pilastrów były kolumny o po-

złożonych trzonach, w zwieńczeniu znajdowała się tablica z monogramem Maryi w otoczeniu promieni. Dzisiejsze architektoniczne zwieńczenia pierwotnie miały charakter rzeźbiarski, w jednym była tarcza z kielichem, w drugim monogram Chrystusa; obecne zwieńczenia są jakby powtórzeniem pierwszej kondygnacji w mniejszej skali. Zdjęto wówczas połączone drewniane ozdoby w kształcie esów wychodzących spoza kolumn.

Przerobiono i przemalowano ambonę, zawieszono stacje Drogi Krzyżowej, a obrazy 12 apostołów, które dotychczas wisiały na filarach, jak również obrazy czterech ojców Kościoła, przeniesiono na krużganki klasztoru. Zakupiono nowe ławki, a dawne, z malowanymi landszaftami, dano do Giebułtowa. Wyjęto także z wielkiego ołtarza obraz św. Franciszka Salezego, którego konserwację starannie i sumiennie przeprowadził Józef Cholewicz. Dorobiono nowe drewniane antepedia do wszystkich ołtarzy zastępując dotychczasowe z tkaniny na blejtramach.

W kościele nie było przedsionka. Teraz wymurowano ściany z sufitem, dano drzwi składające się z dwu części, ozdobione filarkami i rzezbami. Poza tymi drzwiami o parę kroków są drugie, z tą różnicą, że nie mają rzeźb, a w oknach jest krata.

Prace snycerskie wykonał Piotr Kozakiewicz, stolarskie — Jan Kalisz, malarskie i pozłotnicze — Franciszek Kiciński. Wielki ołtarz, chór muzyczny, przedsiębiorkę i filary malował W. Jachimowski.

Po ukończeniu prac w samym kościele odnowiono jego fasadę, która większego remontu potrzebowała. Były duże ubytki w rzeźbie i naprawę ich powierzono rzeźbiarzowi E. Stehlikowi. Odnowiono fresk na ścianie klasztoru poza kościołem, od ul. Krowoderskiej, przedstawiający św. Joannę de Chantal unoszoną przez aniołów do nieba. Pracę tę wykonał malarz J. Cholewicz.

O ile p. Pryliński prowadził prace bezinteresownie i z wielką oszczędnością materiału, o tyle nie przyjmował żadnych sugestii ze strony klasztoru. Wszystko jednak odbywało się pod dozorem ówczesnego spowiednika ks. Albina Dunajewskiego, późniejszego kardynała, który ustawicznie przebywał w kościele i nie dał ruszyć fresków doskonale zachowanych, a dobrego pędzla.

Prace murarskie, tynkarskie i ciesielskie prowadzone były przez Stanisława Krzyżanowskie-

go. Fasadę pomalowano wówczas na jednolity kolor.

Wobec zbliżającej się 300-setnej rocznicy założenia zakonu przystąpiono do restauracji fasady w r. 1905—1907. Pracami kierował architekt Jan Zubrzycki. Zdjęto wówczas wszystkie nawarstwione tynki i zeszkrobano polichromię rzeźb figuralnych, której później nie przywrócono ze względu na brak funduszy.

W r. 1934 trzeba było przystąpić do ratowania fresków na sklepieniu w kościele, które skutkiem wilgoci zaczęły płatami odpadać. Podjął się remontu kościoła — również bezinteresownie — Karol Orlecki.

Odnowienie fresków powierzono artyście malarzowi prof. Janowi Bukowskiemu. Odnawiał on i uzupełniał freski na zamku wawelskim, sądzono więc, że z tej pracy wywiąże się bez zarzutu, mając już za sobą wieloletnie doświadczenie. Niestety, odnowa nie wypadła tak dobrze; kolory dano zbyt jaskrawe, a dr W. Dobrowolski w swym przewodniku *Kraków*, s. 31, stawia wprost zarzut, że „nowa polichromia, którą zastąpiono starą, wykonaną przez A. Radwańskiego, wypadła z wielką szkodą dla wartości artystycznej zabytku”. Komisja mająca dokonać odbioru restauracji kościoła uznała, że obraz św. Franciszka Salezego na sklepieniu trzeba przemalować, gdyż postać świętego zwrócona jest nogami do wielkiego ołtarza, co się sprzeciwia zasadom sztuki. Poza tym do podkładu, na którym był zrobiony obraz, użyto piasku ziemnego zamiast rzecznego, skutkiem tego podkład był nietrwały, tynk nie mógł się dobrze związać i odstawał od dawnej wyprawy bardzo trwalej. Trzeba go więc było usunąć wraz z obrazem (obraz ten był przemalowany przez Radwańskiego, podkład musiał niesumienne wykonać malarz). Pod podkładem z wyżej wspomnianego piasku ziemnego znaleziono obraz dobrze zachowany, ale posiekany i skłuty w tym celu, aby druga zaprawa trzymała się trwale na nim. Mimo to podkład okazał się nietrwały. Uznano więc, że dawny obraz trzeba odmalować, wypełniwszy wprawdzie tynkiem miejsca uszkodzone. Dokoła obrazu dano ramę drewnianą, którą, według dawnego opisu, należało pozłocić, ale z braku funduszy pomalowano ją na kolor innych ornamentów. Aniołki umieszczone po bokach tego obrazu są artystycznie wymalowane, pochodzą z poł. XVIII w. Uszkodzone z powodu odpadania tynku, dały się jednak odnowić po wzmocnieniu ich za pomocą spryskiwania. Po dokładnym

zbadaniu balustrady u góry okazało się, że pod kolorem marmurowym, jaki jej nadano przy remoncie w r. 1875, był kolor niebieski i ten wznowiono w jaśniejszym tonie. Niebieskie chmurki nad wielkim ołtarzem wyglądały zbyt ciężko, pomalowano je na jasnożółto-różowy kolor. Zdjęto wówczas obraz św. Franciszka Salezego z wielkiego ołtarza i konserwację jego przeprowadził artysta malarz Stanisław Pochwalski.

Palącą również była sprawa remontu dachu kościelnego i dzwonnicy. Dachówka pokrywająca dach dotąd okazała się zbyt ciężka; osłabione latami krokwie i deski zaczęły się załamywać, dach przeciekał. Po długich naradach zdecydowano się położyć dach miedziany, który byłby nie mniej szczelny, ale lżejszy. I tu inicjatywę ujął w swe ręce Karol Orlecki, starając się o jak najlepszy materiał i powierzając prace fachowym wykonawcom. Blachy miedziane sprowadzono z walcowni „Dziedzice”, roboty ciesielskie wykonał Józef Szczypka, całą pracę położenia nowego dachu zlecono firmie A. Błazek, która dała gwarancję 15-letnią, że w tym czasie wszystkie naprawy przeprowadzi na swój koszt.

W r. 1957 za bezwzględną konieczność uznano wykonanie nowego tabernakulum, gdyż korki zniszczyły nie tylko cyboryum, ale w znacznej części i obudowę. Tę ostatnią dało się jeszcze uratować przez konserwację chemiczną, samo cyboryum okazało się próchnem. Według dawnego drewnianego w stylu barokowym zrobiono identyczne nowe, pancerne, wewnątrz wyłożone blachą mosiężną, wyłaczaną, drzwiczki posrebrzane i pozłacane, rzeźbione. Z dawnego tabernakulum przeniesiono do nowego: kielich srebrny na stronie wewnętrznej i serce na stronie zewnętrznej drzwiczek tabernakulum.

Czas i działania atmosferyczne, a może w poprzednich remontach niezbyt dobre związanie tynków — wszystko to odbiło się na fasadzie i całym budynku kościelnym ujemnie. Tynki zaczęły płatami odpadać. Stan ten trwał latami, pogłębiając rozkład destruktywny. Wreszcie w r. 1971 przystąpiono do konserwacji fasady kościelnej pod kierunkiem inż. Andrzeja Freyera. Przeprowadzono badania makroskopowe i mikroskopowe kamienia i tynku, badania chemiczne tynków, sztukaterii, badania metalu oraz badania na obecność polichromii. Pomimo prawie całkowitego zbiccia tynków w r. 1905—1907, badania odkrywek pozostałych



10. Fasada kościoła Wzytek w Krakowie. Fot. J. Krieger

resztek wykazały, że elewacja była bardzo bogato polichromowana, czego efektem była niezwykle reprezentacyjna fasada. Jest to wybitne dzieło baroku krakowskiego. Przy nowej polichromii przyjęto jako zasadę maksymalne rozcznienie polichromii fasady w celu sporządzenia konserwatorskiego projektu kolorystycznego, umożliwiającego powrót do dawnej kolorystyki lub wprowadzenie kompilacji barw zachowanych z nowo projektowanymi. Ustalono, że obramienia wnęk dolnej kondygnacji posiadały kolorystyczne rozwiązanie. Szyszki wieńczące utrzymane były w kolorze ultramariny, z zielonymi listkami. Kapitele z kamienia pińczowskiego pokryte były polichromią w kolorze czerwonym. Figury św. Floriana i św. Kazimierza miały bogato polichromowane draperie. W wypadku figury św. Kazimierza była to niebieska szata w złote gwiazdki. Tondo w przyczółku zachowało się w formie całkowicie umożliwiającej rekonstrukcję polichromii. Rysunek fryzu posiada kolor niebieskawozielony (morski).

Przy obecnej rekonstrukcji kolorystykę sztukaterii rozwiązano walorowo w stosunku

do koloru podstawowego (jasno). Fryz w zwieńczeniu drugiej kondygnacji utrzymano w kolorze stiuku, tło nawiązano kolorystycznie do stanu z w. XVIII — różowe. Rekonstrukcję tonda przeprowadzono ściśle w oparciu o zachowane fragmenty polichromii. Resztę polichromii płaszczyzn na fasadzie i bocznych ścianach wypracowano kompozycyjnie.

Figury św. Piotra i św. Pawła z pierwszej kondygnacji świadczą o dobrym warsztacie rzeźbiarskim, z cyzellerskim wprost opracowaniem szczegółów anatomicznych i draperii. Figury św. Michała Archaniola i Anioła Stróża świadczyłyby o nieco słabszym poziomie rzeźbiarskim, podobnie jak figury św. Floriana i św. Kazimierza.

Rzeźby te i formalnie, i stylistycznie wiążą się bardzo ściśle z plastyką ołtarza głównego. Analiza dekoracji motywów sztukatorskich na fasadzie wskazuje na jednolitość stylową i wspólne pochodzenie warsztatowe. Ich wykonawcą był Jan Liskowicz; jak wykazały badania archiwalne, był to kamieniarz i sztukator krakowski, posiadający warsztat w budynku przy ul. Grodzkiej 27.

ANEKS

OKAZAŁY PAŁAC SŁOŃCA SPRAWIEDLIWOŚCI

W drugiej połowie XVII w. liczne panegiryki i wiersze ogłaszał Marcin Bielecki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego na katedrze wymowy z fundacji Tylickiego, a także kanonik kolegiaty Św. Anny. Jego cennym poematem okazał się wydany w roku 1693 łaciński panegiryk ku czci poety i profesora Stanisława Biezanowskiego; Bielecki podał tam wiele szczegółów z życia Biezanowskiego.

W dzisiejszych czasach kwiecisty styl Bieleckiego znajduje większe zrozumienie niż przed laty, w czasach pozytywizmu poglądów,

zwłaszcza jeżeli jego wiersze pisane są po polsku, bo i takie panegiryki Bielecki ogłaszał (np. *Wandalskie nimfy pięknej Nowiniance fortunnej małżeńskiej ligi winszują*).

W roku 1695 Bielecki wydał w Krakowie w drukarni Uniwersytetu łaciński panegiryk, pt. *Regia solis Justitiae Augusta* z okazji poświęcenia kościoła Wizytek fundacji Małachowskiego (Estr. XIII, 70), z którego najbardziej charakterystyczne ustępy, pełne symboliki i metafor barokowych, przedrukowujemy niżej w tłumaczeniu polskim, w skróceniu.

Kościół zakonnic pod wezwaniem Nawiedzenia Błogosławionej Panny Maryi, świeżo wybudowany wspaniałomyślną hojnością i kosztem biskupa pod Krakowem na gruncie Biskupim i w święto Narodzenia Jana Chrzciciela uroczyste poświęcony ku

czci św. Franciszka Salezego, Patriarchy zakonu Wizytek, i świętego Augustyna, Doktora kościoła, przez Jaśnie Oświeconego i Najczcigodniejszego Biskupa i księcia Jana z Małachowic Małachowskiego, Księcia Siewierskiego, najczcłiwszego kanclerza Uniwersytetu

Krakowskiego i tegoż kościoła i klasztoru Fundatora.

Na wieczną zaś tego sławnego aktu pamiątkę, wśród ogólnego wesela w dniu tym uroczystym, uwiecznił to zdarzenie mową Marcin Bielecki, doktor filozofii i królewski profesor tego przedmiotu na Uniwersytecie Krakowskim przy kolegium większym, a zarazem Kanonik Tarnowski. Roku zbawiennego 1695 dn. 24 czerwca. (...)

Była wysoka siedziba królewska na wyniosłych kolumnach. Jasna, błyszcząca złotem, nasładowująca złocistym bronzem płomienie, której szczyt pokrywała jaśniejąca kość słoniowa. Srebrne drzwi o dwóch skrzydłach świeciły u progu. Dzieło to artyzmem przewyższało materiał, z którego powstało.

(O widiusz, *Przemiany*, ks. 2).

Sławię dzieło, godne Febusa Apollina, które trzeba wielbić donośnym głosem.

Prorokinie Kameńskie, Muzom pokrewne: użycie nam rosy z Helikonu. Bo wasz święty trud chroni wszystko od zguby. Nawet jak cedr trwale i niespożyte rzeczy ulegają zniszczeniu. Cudowne dzieła rąk ludzkich, wsparte na cedrowych kolumnach, jaśnieją złotem, kością słoniową i marmurem paryskim, są skazitelne jak każda materia.

Jak ciała niebieskie podlegają ustawicznej zmianie, jak wsparte na fundamentach z głazu, pyszne budowle, grożące niejako swą wysokością niebu, jak posągi spiżowe budzące podziw giną ze starości, jak Saturn z biegiem czasu zamiast Jowisza kruszy wielkie kamienie, tak fale czasu jako wilk pożerają wszystko.

Choć na świecie za natchnieniem i pomocą Bożą powstają dzieła świetne i olbrzymie, porwie je czas szybką Pegazową stopą w krainy zapomnienia, jeżeli ich nie uwieczni i nie ożywi natchnienie pióra autora i mówcy.

Znakomite dzieło niebian Pergamum (Troja) po usunięciu posągu bogini Pallady z miejsca, na którym stał, oplakuje swą wielkość straconą.

Tylko perłowe trudy poniesione przez mężów uczonych, przekazują wiecznej pamięci u potomnych czyn zębem czasu pogryzione.

Muzy, nieodstępne towarzyszkki dzieł wielkich, chociaż jako córki jednego z najwyższych bogów cieszą się ustawiczną młodością, jednakże z biegiem lat starzeją się wskutek niepamięci nowych pokoleń, jeżeli kwitnący Apollo nie powieje ku ich głowom wiatrem bożego zaszczytu, jeżeli z córkami Mnemozyny, bogini pamięci, nie zawrze przymierza wiecznego i jeżeli w ten sposób nie uwieczni w pamięci swoich drogich Gracji.

Nauki są darem ogólnym całego świata: — jak księżyc w nocy i słońce we dnie; — ale przecież służą, jako zadatek długowiecznej sławy, znakomitym dziełom książąt, bo oni darami jedną sobie uczonych — a ci czyni ich podają wieczności.

Na agacie, perle należącej do króla Epiru, jak dotąd podziwia to świat, można było genialną sztuką wyrzeźbić Apollina z chórem Muz oraz cały Parnas.

Zaiste, to tajemnica niebieska tą samą sztuką

książęce łaski skreślić i podać chlubną pamięć potomności: — tę pamięć, o którą ci starają się zachłannie.

Cokolwiek pięknego i widzialnego na wyniosłym scenie światowej dokonują łaski książęce, obudzające powszechną miłość, to niechaj opiekuńcze Muzy, dawczynie wiecznej pamięci, zapiszą ku nieśmiertelności.

Gdy tak dobrowolnie i z ufnością marzyłem na Parnasie, nagle ogarnęła mnie burza i ku nowym porwała górom, które z fundamentu pokory pobożnie się wznoszą, współzawodnicząc z gwiazdami. Ale nowa góra to bazylika, którą wznosisz ku niebu swą prawdziwie bohaterską hojnością, znamionującą królów ukoronowanych. Ty, Najdostojniejszy Książę i Biskupie Janie! nektarze dusz i wzorze biskupiej szczodrości.

(...)

Tu niech spieszą godziny dnia z rozmaitym kwieciami i niech jak najwspanialej otoczą rok cały Bogu poświęcony. Niech tu zajaśnieją dni niebieskie nie znające ciemności; niech noc nocy przekazuje tu umiejtność świętych; niech oczy Pana będą otwarte nad tym domem; — niech tu po dniach szczęśliwych następują błogie i wielkie miesiące, pełne łask niebieskich, a z pełności ich niech czerpią wszyscy nędzarze korzający się w modlitwie.

(...)

Na tle jego wysokim jako liliowe kwiaty i świeczniki złote, które były ozdobą świątyni Salomonowej dla cudnego wykonania i drogiego materiału, jesteście wy, dziewice Oblubienicy niebieskiej, której Oblubieńcem Chrystus, ów kwiat polny, lilia padolna, królowa kwiatów i złoto najczystsze. Tajniki myśli i serc Waszych otwarte samemu Chrystusowi, jak złote kandelabry świecić będziecie tu i wieczną straż rozciągać nad Przybytkiem Pańskim.

Ty pierwsza w tym klasztorze czci godniejsza od Westy, tyłu Dziewic Matko, dziewico błogosławiona z powodu córek duchownych, pobożna Katarzyna Krystyno Branicka, z woli Boga Świątłości, Ojca Niebieskiego, który gwiazdy na straże powołuje, a one na Jego wołanie odpowiadają: „Jesteśmy”, tak i ty postawiona jesteś, abyś strzegła tych świętych i złotych naczyń, pełnych oleju i wonności, czyli mądrych dziewic, które masz zachować twoim rodowym herbem Gryfem, w tym pałacu Słońca Sprawiedliwości, jako jego Burgrabina, nieśmiertelnemu Królowi wieków.

(...)

Od złotych ozdób pałacu Słońca Sprawiedliwości przenoszę się na płynne fale otaczające środek ziemi, okrąg świata i podniebne krainy, które zgromadził Wulkan przebywający w sferze słonecznej. Tę świątynię oddaną Słońcu Sprawiedliwości opływają morza wszelkich łask, przez Imię Najświętszej Panny nawiedzającej Elżbietę, a zatem popłyną tu wody nektaru, strumienie miodu i rzeki rozkoszy duchowych — a kosztować ich będą czuwający codziennie u tych podwoi.

(...)

Odwracajcie od Królestwa polskiego wszelkie wewnętrzne i zewnętrzne nieszczęścia grożące ruiną i zachowajcie Najjaśniejszego Monarchę Jana III Sobieskiego i dom jego królewski długo na ziemi, wśród chwalebnych trofeów i świetnych tryumfów. Niech nam go nie zabiera na tron wiekuistej chwały gwiaz-

dziste i złociste niebo, dopóki jego zwycięska i tryumfalna tarcza nie wyjedna światu pożądanego pokoju i póki się nie zamkną dzikie podwoje wojennej świątyni Janusa.

Lecz cóż to?... od stóp królewskiego tronu porywa mnie ku sobie mleczna droga obszaru ziemskiego, po której kroczy tylu biskupów i bohaterów, porywa mnie mitra Twoja, która jest rozkoszą głów ukoronowanych kraju polskiego: Jana Kazimierza, Michała pierwszego i Jana trzeciego! porywasz mnie ku sobie Ty, Panie, Jaśnie Oświecony Książę i Biskupie!... trwała ozdoba bieżącego wieku, bisiorze i purpuro Oblubienicy Chrystusowej, Kościoła świętego ozdobo i ucieczko skuteczna spraw tej naszej Alma Mater Akademii Krakowskiej.

Porywa mnie szczególnie perłowy łańcuch łask Twoich... więc wraz z Imci Magnificencją, świetnym Rektorem, biegniemy za wonnością dobrodziejstw

Twoich... biegniemy wszyscy: wielcy, świetni i mali.. to jest profesorzy, domownicy i klienci Wszechnicy królewskiej... biegniemy wszyscy jej wychowankowie, chcąc oddać cześć szczytnemu imieniu Twojemu! Choć wobec świętych prochów naszego niebiańskiego Patriarchy Jana Kantego codziennie za Ciebie uroczyste zanosimy modły, pragniemy zobowiązać się do tego przy tym akcie wspaniałym, radosnym i w odpusty bogatym, i życzymy Ci, abyś w okazałym pałacu Słońca Sprawiedliwości, niebu poświęconym w uroczystość wielkiego przed Panem, Pana i w dzień urodzin Twoich, szczęśliwy Janie, stał się podobnym weselem i radością kościołowi Św. Anny, Matki chwalebnej Maryi nawiedzającej Elżbietę... kościołowi, mówię, Św. Anny, który szczodropliwością swoją wznosisz ku niebu, od węgielnego kamienia począwszy aż do złotego szczytu Twojej książęcej hojności, Amen.

HENRYK ŚWIĄTEK

KSIEGA UROCZYSTOŚCI I EMBLEMATÓW KRÓLEWSKICH

W zbiorach rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się szczególnego rodzaju rękopis — „Clavis Archivi Urbis Cracoviae” Zygmunta Zaleskiego (rkps 1837), napisany w latach 1691—1694. Kodeks ten sporządzony jest na papierach ze znakami wodnymi papierni polskich i zagranicznych. Zawiera 213 kart folio 31×19 mm. Pisany jest w języku łacińskim, pismem jednolitym, kaligraficznym. Niektóre karty są niezapisane, puste. Prócz części pisanej posiada część rysunkową. Oprawny jest w twardą oprawę, pokrytą wyprawioną skórą cielęcą. Zamykany kiedyś na dwie klamry mosiężne, z których zachowana jedna posiada charakter siedemnastowieczny. Na awersie oprawy tłoczony złotem herb Krakowa¹. J. Bieniarzówna pierwsza scharakteryzowała treść rękopisu², ale ta charakterystyka wymaga pewnego uzupełnienia.

Szczególną uwagę należy zwrócić na czterdzieści osiem rysunków dołączonych do rękopisu. Rysunki te, wykonane sepią, na papierze identycznym jak w części rękopiśmiennej, mają formaty 31×19 , $15,5 \times 19$; jeden rysunek posiada nietypowy format: 55×17 . Niestety, Zaleski nie dopełnił tu dość istotnego warunku: nie opatrzył rysunków wystarczającym komentarzem. Stąd też wiele z nich stało się wkrótce nierozumiałymi. Szczególnie dotyczy

to dużego zespołu emblematów, na których napisy³ głosiły chwałę króla Jana III i Augusta II, ale obrazy⁴ posługiwały się językiem rebusów, zupełnie nieczytelnym bez znajomości tajemnic barokowej ikonologii⁵. Charakter rysunków nie jest jednolity. Widzimy tu tak zwaną architekturę okazjonalną⁶, emblematy i wreszcie alegoryczny obraz. Każdy zaś z tych rysunków wywodzi się z innego źródła.

Projekty dekoracji. Stwierdźmy od razu iż, mimo braku podpisów informacyjnych pod rysunkami „Clavis Archivi”, widzimy, że jest to zespół projektów dekoracji z okazji wjazdów i innych uroczystości w Krakowie z przełomu wieków XVII/XVIII. O ile opisy dekoracji okolicznościowych są u nas dość liczne i nawet dokładne, to wyobrażeń rysunkowych zachowało się niewiele. Szczególne dzieło, jakim jest „Clavis Archivi”⁷, powstało w wyniku potrzeby uporządkowania archiwum Rady Miejskiej w Krakowie⁸. Czyżby więc Zaleski polecił kopiście wszyć do swego rękopisu oryginalne projekty przedstawione Radzie do akceptacji przed ich wykonaniem? Zapewne nie.

Projekty dekoracji były na pewno wykonane w większej skali. Poza tym, projektantami byli ludzie, którzy chyba sprawniej posługiwali się ołówkiem czy piórem niż osoba wy-

¹ Omówienie w niniejszym artykule rękopisu jest streszczeniem szerszego referatu wygłoszonego w Krakowskim Oddziale Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 29 V 1971 r.

² J. Bieniarzówna, *Mieszczanstwo krakowskie XVII w.*, Kraków 1969, s. 95.

³ Napis (inaczej lemma), zob.: Z. Maślińska-Nowakowa, *Formy słowno-obrazowe dekoracji kościoła Św. Anny w Krakowie*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1966, War-

szawa 1969, s. 197; J. Pelc, *Obraz — słowo — znak*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1973, s. 15, 241.

⁴ Zob. Pelc, o. c.

⁵ W. S. Hekscher und K. A. Wirth, *Emblem, Emblembuch*, hasło w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1959; Maślińska-Nowakowa, o. c., s. 191; Pelc, o. c., s. 31—33.

⁶ J. Chrościcki, *Pompa Funebris*, Warszawa 1974, s. 98.

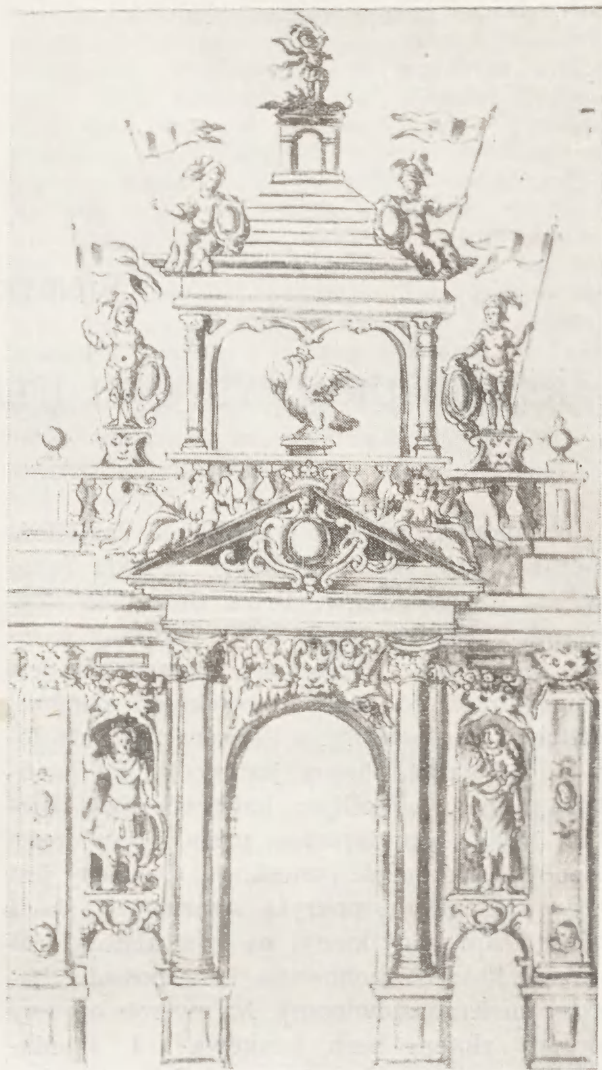
⁷ Bieniarzówna, o. c., s. 94.

konująca rysunki do „Clavis Archivi”. Wydaje się raczej, że rysunki u Zaleskiego są przerysami z niezachowanych projektów dekoracji miejskiej. Autorem tych przerysów może być domniemany kopista rękopisu — Bartłomiej Bojarski⁹. Nie da się jednak wykluczyć, że przynajmniej część z nich (np. łuk triumfalny) przerysował ktoś inny, jak chociażby Zacherla¹⁰, a w każdym razie ktoś obznajomiony z zasadami rysunku. Nie jest to rzecz najistotniejsza, bo i tak mamy tu do czynienia jedynie z odtwarzaniem wzoru, a nie z oryginałem¹¹.

Łuk triumfalny na wjazd Michała Korybuta do Krakowa w dniu 28 września roku 1669, karta kodeksu 175, wym. 31 × 19 mm. Przynaależy do niego inskrypcja łacińska na karcie 176: „Inscriptiones Arcus Triumphalis Serenissimi MICHAELIS AD 1669 Gloria Summa DEUS Tibi sit, Rex Maxime Regum. Et Regi Nostro Regius adsit Honos. (Serenissimo et Potentissimo Principi, ac Domino, Domino, MICHAELI KORIBUTH) D.G Regi Polonorum Magno Duci Lithuaniae Rusiae Prusiae... etc., etc.” Elewacja frontowa, rysunek odrębny lawowany.

Jest to łuk z trzema bramami, złożony z dwóch kondygnacji. Na osi w dolnej kondygnacji wysunięta portykowa brama główna. Nad nią w archiwoltach dwie uskrzydłone postacie. Z atrybutów rozpoznajemy (postać z lewej trzyma w dłoniach wieniec i koronę, postać z prawej — wieniec i miecz) personifikacje nazywane Virtus, Prudentia albo Ivstitia. Postacie przedziela maszkaron. Na belkowaniu uproszczonym spoczywa przyczółek, w którym dostrzegamy kartusz z ornamentem w typie małżowinowym. Na przyczółku dwie siedzące postacie dmą w trąby — to geniusze sławy. Bramę główną flankują dwie bramki dla pieszych; oddzielają je od bramy głównej półkolumny z głowicami korynckimi. Nad bramkami nisze z figurami — po lewej Mars, po prawej Pax. W narożach pilastry zwieńczone maszkaronami. Wyżej belkowanie.

Kondygnacja górna złożona jest z balustrady; na której widoczna arkada z łukiem nad-



1. Łuk tryumfalny Michała Korybuta Wiśniowieckiego, 1669

wieszonym. Wewnątrz orzeł w koronie z rozpostartymi skrzydłami. Na zewnątrz arkady dwie figury rycerzy z tarczami i chorągwiami. Całość łuku wieńczy przyczółek piramidalny z latarnią, nad nią postać św. Michała Archanioła. Na spływach przyczółka symetrycznie usadowione dwie niezidentyfikowane figury z tarczami i chorągwiami.

Źródła pisane. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zachował się współczesny opis tejże bramy¹².

po wyprawie wiedeńskiej, zob.: Dziennik Wileński 1828 m-c X, s. 242; Rozrywki przyjemne, 1826, II. Ponadto Jan Zacherla zatrudniony był już przy wznoszeniu łuków triumfalnych podczas koronacji Marii Ludwiki dnia 15 V 1646; zob.: Archiwum Państwowe Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego (dalej cyt.: APMKr.) Senat. Cons. 1215, s. 48.

¹² Bibl. Jag., rkps 5357, t. 15, k. 90—91.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 94.

¹⁰ Jan Gaudenty Zacherla był wybitnym obywatelom Krakowa, zm. 1696 (ob. K. i St. Estreicherowie *Bibl. Pol.* XXXIV, 64).

¹¹ S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 339. Jan Zacherla wykonywał w Krakowie bramy triumfalne na wjazd Jana III

Brama triumfalna na ul. Floryańskiej koło kościoła P. Maryi wystawiona miała na wierzchu S. Michała, u spodu gracyje z cnotami, w środku orzeł polski, koło którego rycerze z chorągwiami, na których herby województw, oraz portret króla...

Autor opisuje tu łuk począwszy od jego szczytu, przy czym najistotniejsze są dla niego postacie i herby. Ponadto zauważa miejsce dla portretu króla, miejscem tym zapewne było na rysunku owo puste pole na kartuszu na przyczółku. Na tym autor kończy relację. Pomija nie tylko opis samej bramy wraz z jej konstrukcją, ale nie widzi również tak rzucających się w oko figur symbolicznych, których w dolnej części łuku pozostało jeszcze sześć. Nie chodzi tu o opis jakiegoś innego łuku triumfalnego z orłem, gdyż na trasie przejazdu budowano tylko jeden taki łuk z orłem i on był zazwyczaj najokazalszy. Autor relacji dostrzega jedynie górującą część łuku i temu, co widzi, poświęca swoją uwagę.

Łuk triumfalny na wjazd Jana III Sobieskiego do Krakowa w dniu 2 lutego 1676 roku. Karta kodeksu 178. Elewacja frontowa lewej części łuku posiada rysunek architektoniczny niedokończony, na obciętej karcie, w nietypowym wymiarze 55 × 17 mm.

Jest to łuk z trzema bramami, z wysuniętym portykiem, o dwóch kondygnacjach. Konstrukcyjnie nieomal identyczny z opisanym łukiem Michała Korybuta z r. 1669. Oba łuki różnią się tym, że na łuku Jana III zamieniono dawne pilastry z maszkaronami na półkolumny z kapitelami korynckimi, dodano girlandy kwiatowo-owocowe w sklepieniu bramy głównej, a orła usadowiono bezpośrednio na szczycie przyczółka portykowego. Zdjęto też, lub niedorysowano, latarnię na słabo uwidocznionym przyczółku nad arkadą górnej kondygnacji. Brak tu również figur wolno stojących¹³. Jest to w istocie dawny łuk króla Michała z roku 1667, w którym jedynie zmieniono części składowe. Istniał bowiem zwyczaj rozbierania po uroczystościach tego rodzaju łuków i przechowywania ich do następnych uroczystości¹⁴. Dziś, po trzystu z górą latami, odnajdujemy poszczególne elementy tych łuków. Natrafiamy na nie w magazynach muzealnych,

¹³ Być może dlatego, że nowe figury dla jednego z dwóch łuków triumfalnych wystawionych dla Jana III zamówiono właśnie w Warszawie, zob.: APMKr., Senat. Cons. 1217, s. 105, 121, 210, 212.

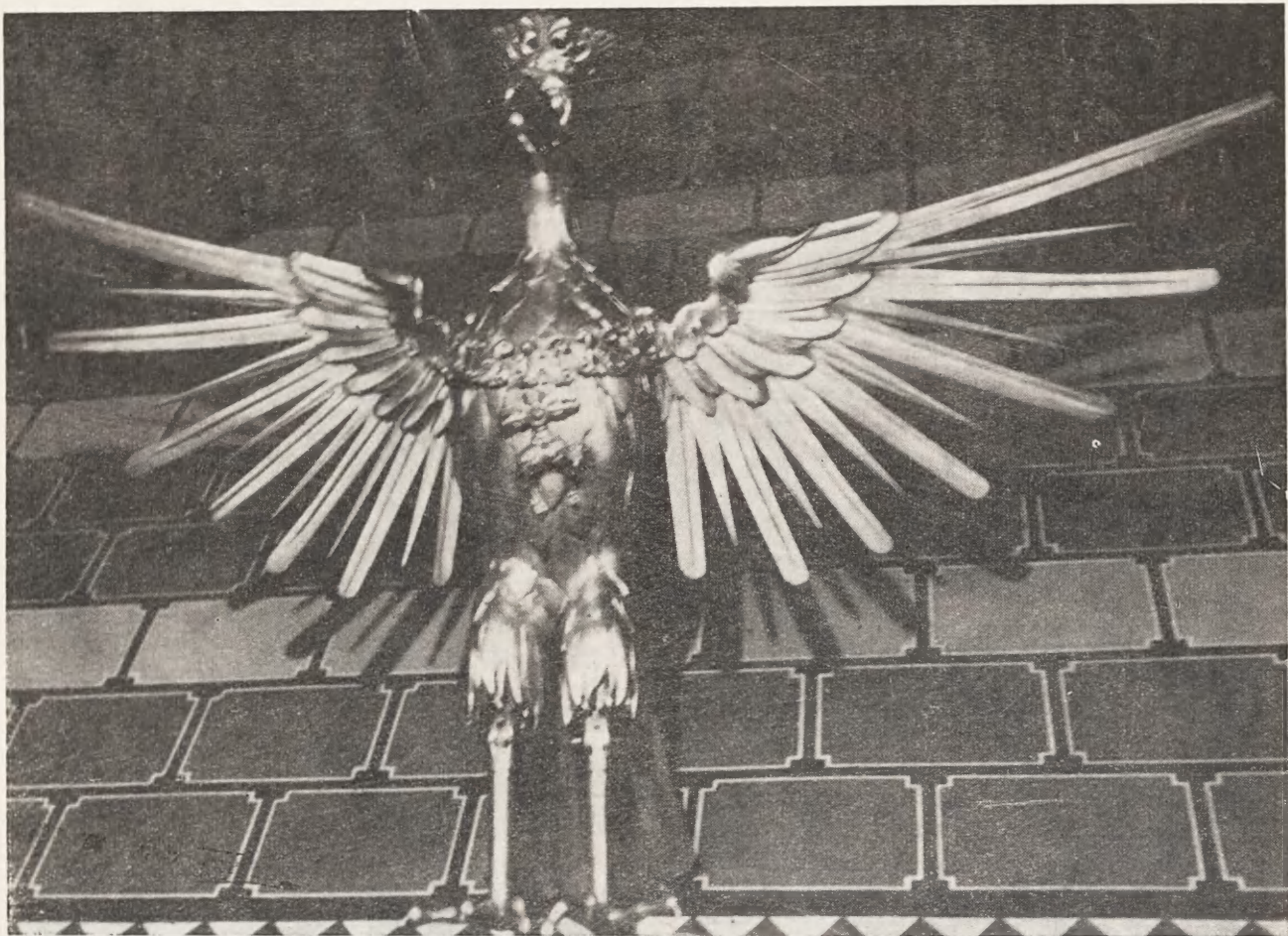


2. Łuk tryumfalny Jana III Sobieskiego, 1676

kościelnych lamusach itp.¹⁵. Niektóre z tych fragmentów — i to dość istotne — czekają dotąd na odkrycie. Tak właśnie ma się rzecz z drewnianym orłem, poruszającym do niedawna jeszcze skrzydłami, a znajdującym się w północnej nawie kościoła Mariackiego w Krakowie. Jest to orzeł Wazów z orderem Złotego Runa na piersi. Orzeł ten w obecnym swoim miejscu nie ma jakiegoś szczególnego uzasad-

¹⁴ J. Chrościcki, *Architektura okazjonalna w XVI—XVIII wieku w Polsce*, Warszawa 1969, s. 216, 217, 218; tenże, *Pompa Funebris*, s. 49, ryc. 21; s. 51, ryc. 22.

¹⁵ Tenże, *Pompa Funebris*, s. 113.



3. Orzeł mechanicznie poruszany, z Orderem Złotego Runa, z łuku tryumfalnego Zygmunta III Wazy, ok. 1600 r.

nienia. Mechanizm znajdujący się wewnątrz ptaka wyznacza mu natomiast centralne miejsce na łuku tryumfalnym¹⁶.

Parokrotne używanie tej samej dekoracji tłumaczy, dlaczego łuk króla Wiśniowieckiego, a także łuk Jana III pod względem stylistycznym stanowi anachronizm. Żaden z tych łuków nie zawiera elementów architektoniczno-rzeźbiarskich właściwych epoce, w jakiej one występują. Łuki te — nie licząc drobnego wyjątku: kartusza małżowinowo-chrzastkowego — tkwią w epoce manieryzmu, a więc w okresie około sto lat wcześniejszym. Łuk Michała Korybuta wraz z opisanym łukiem Jana III należy uznać za znacznie wcześniejszy.

Łuk tryumfalny z orłem poruszającym mechanicznie skrzydłami pojawił się po raz pierwszy w Krakowie podczas wjazdu koronacyjnego

Henryka Walezego w roku 1574. Pisze o nim Mateusz Strykowski:

Na Grocką też ulicę w Rynku w pierwszym wejściu
Bramę obudowano czynią wdzięczność szczęściu
W koło pięknie obitą, na wirzchu trębacz
Urząd swój wypełniają, aże serce skacze.
Na wierzchu Orzeł biały, w piersiach lilie miał,
Gdy król szedł, obracał się, skrzydłami jak żywy
chwiał¹⁷.

Od tego czasu łuk tryumfalny z orłem mechanicznie poruszającym występuje nieomal nieprzerwanie przez cały wiek siedemnasty¹⁸. W diariuszu Marcina Golińskiego, rajcy kaziemierskiego, czytamy na przykład pod datą 2 II 1633 relację z okazji wjazdu Władysława IV: „Na rynku były dwa łuki tryumfalne, na jednym orzeł biały nachylający głowę, opuszczający skrzydła i obracający się”; oraz pod datą

¹⁶ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. IV, cz. II, Miasto Kraków, s. 22, il. 903.

¹⁷ M. Strykowski, *Przestawnego wjazdu do Krakowa i pamięci godnej koronacji Henryka Walezego... przez...*, Kraków 1574, k. C.

¹⁸ S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 107—170, tamże literatura przedmiotu; ponadto: J. Bielski, *Dalszy ciąg „Kroniki Polskiej”*, Warszawa 1851, s. 166—167; P. Piasecki, *Kronika*, Kraków 1870, s. 80—81, 174—184, 191—193.

9 I 1649, podczas wjazdu Jana Kazimierza: „Drugą bramę na Grodzkiej ulicy przed Pipanem z różnymi figurami i napisami, a w pośrodku orzeł się kłaniał biały, obracając się na obie strony”¹⁹.

Geneza. Przedstawiony u Zaleskiego łuk triumfalny winno się cofnąć w datowaniu do początkowego okresu panowania Zygmunta III. Genezy tego łuku należy zatem szukać w sztuce z przełomu wieków XVI/XVII.

Wnioski. S. Komornicki twierdził, że wzorów architektonicznych do — jak to określał — dekoracji chwilowej należy szukać w twórczości budowniczej i rzeźbiarskiej Canavesich, Michałowicza, Santi Gucciego czy Moranda²⁰. W naszym wypadku pójdziemy nieco innym tropem, a mianowicie w publikowanych szeroko po Europie wzorach graficznych. Jednym źródłem były tu wzorniki Witruwiusza, Albertiego, Serlia i innych; drugie źródło stanowiły zrealizowane już projekty architektury okazjonalnej. Do takich właśnie należy brama triumfalna wzniesiona przez P. P. Rubensa w r. 1635, której sztych z r. 1641 posłużył za wzór bramy triumfalnej wzniesionej w Gdańsku w r. 1646²¹. I jak to było w zwyczaju, bramę tę rozbierano, przechowując ją dla dalszych uroczystości. Tym więc sposobem witała ona jeszcze Augusta II w r. 1698, przy czym zmianie uległy jedynie inskrypcje i treści aluzyjne²². Podobnie długą historię musiał przejść nasz krakowski łuk triumfalny, zanim trafił na kartę „Clavis Archivi” jako łuk triumfalny wystawiony na cześć Michała Korybuta Wiśniowieckiego. Przemawia za tym styl manieryzmu i wcześniejsze relacje opisujące identycznie funkcjonujący łuk triumfalny z orłem.

Łuk triumfalny na wjazd cesarza Rudolfa do Wrocławia w roku 1577, według sztychu Johanna Twengera.

Podobnie jak wspomniana wyżej brama triumfalna projektu Rubensa doczekała się upamiętnienia w specjalnym miedziorycie, tak też miała się rzecz z łukiem triumfalnym wykonanym na wjazd cesarza Rudolfa do Wro-



4. Rydwan koronacyjny Jana III Sobieskiego i Marii Kazimierzy

clawia w r. 1577, a upamiętnionym na sztychu Johanna Twengera. Łuk na sztychu Twengera tak w ogólnej konstrukcji i funkcjonowaniu, jak i rozmieszczeniu poszczególnych figur odpowiada łukowi krakowskiemu. Znajdujemy w nim więcej analogii aniżeli w jakimkolwiek innym znanym łuku triumfalnym, łącznie z łukiem gdańskim. Łuk wrocławski posiada ponadto dwa charakterystyczne szczegóły, a mianowicie — orła i loggię muzyczną. Tu bowiem trzeba wyjawić, że owa arkada z orłem i balustradą z łuku krakowskiego jest właśnie loggią muzyczną, na której „odzywała się muzyka głosowa i instrumentalna ... i ustawionych było ośm pięknie ubranych panien, śpiewających wdzięcznymi głosami, przy odgłosie szalamejów”²⁴. Tak jak na łuku wrocławskim, byli umieszczeni muzykanci na łuku krakowskim.

¹⁹ Diariusz Marcina Golińskiego, Bibl. Jag., rkps 5357/II, t. 15, s. 47, 54; APMK, Senat. Cons. 1215, s. 48; Senat Cons. 462, s. 1224, Reg. Sept. 2040.

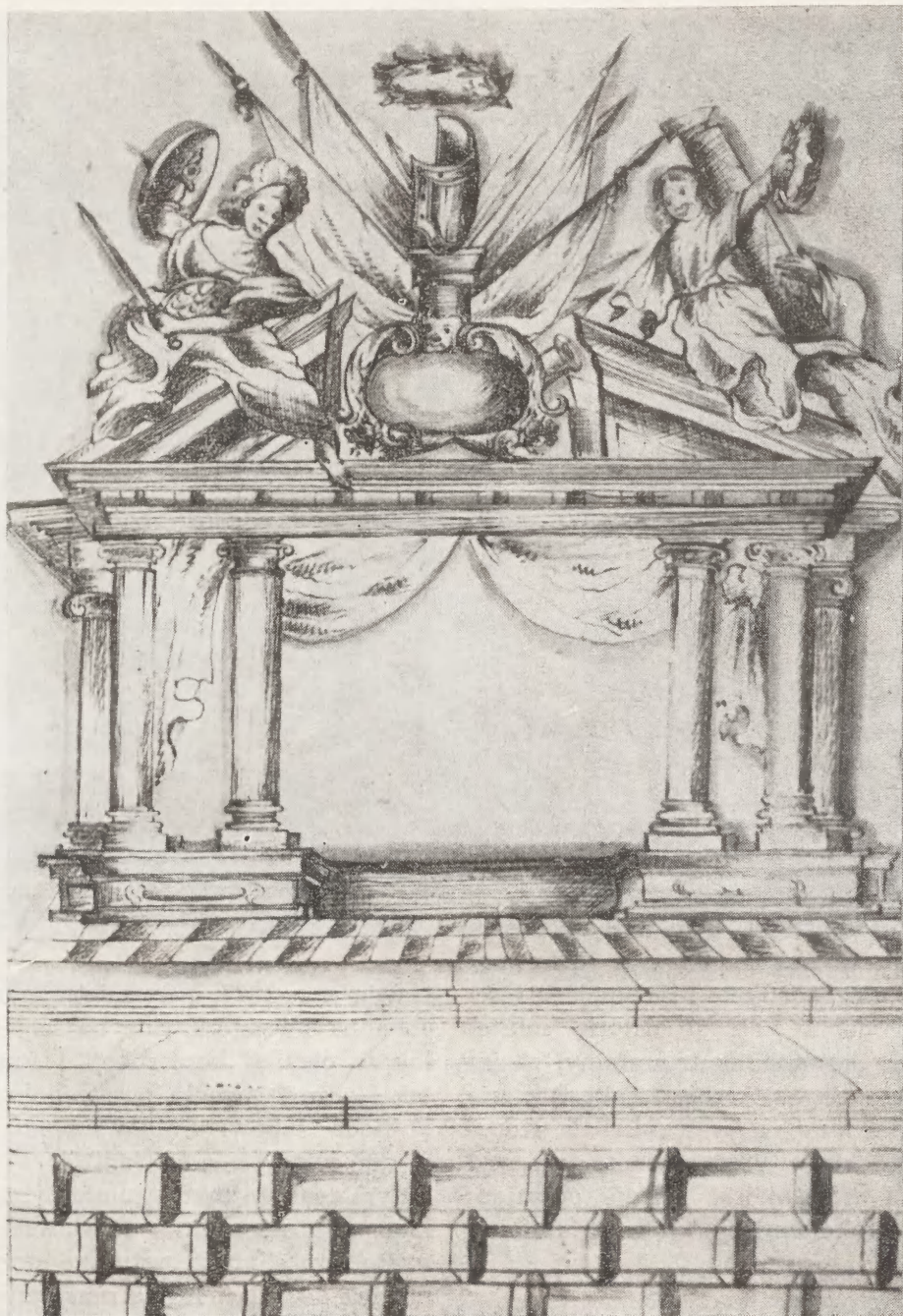
²⁰ S. Komornicki, *Kultura staropolska*, Kraków 1932, s. 593.

²¹ J. Chrościcki, *Pompa Funebris*, s. 104—105, ryc. 20, 21, 22.

²² *Ibidem*, ryc. 22.

²³ V. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, Lipsk 1939, t. XXXIII, s. 510; Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie, sygn. inw. 35243/1—2.

²⁴ Opis wjazdu arcyksiężniczki Anny Austriaczki do Krakowa w roku 1592, podaje w spisie Ambroży Grabowski, *Ojczyście wspominki*, Kraków 1845, t. I, s. 38.



5. Scena teatralna dla baletu na Wawelu z r. 1676

Porównania. Porównując łuk wrocławski z krakowskim, widzimy niewątpliwe analogie. Twórca łuku krakowskiego znał miedzioryt wrocławski i do pewnego stopnia na nim się wzorował. Niemniej łuk krakowski nie kopiuje tak wiernie architektury starożytnego Rzymu jak łuk wrocławski. Jego elementy bliższe są renesansowym tradycjom lokalnej architektury krakowskiej. Szczególnie jest to widoczne przy porównaniu loggii tego łuku z niszą grobowca biskupa Padniewskiego w katedrze wawelskiej. Jeszcze bliższe związki łączą

nasz łuk z wybitnym dziełem snycerki krakowskiej — ołtarzem głównym z kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie. Ołtarz ten, ukończony w r. 1637, dał początek nowej odmianie trójpolowego retabulum wzorowanego na motywie łuku triumfalnego²⁵. W tym miejscu należy jednak uzupełnić cytowaną informację Stolota wyjaśnieniem, że nie chodzi tu

²⁵ F. Stolot, *Główne typy kompozycyjne drewnianych ołtarzy w Małopolsce w: Sztuka około roku 1600, Materiały Sesji SHS w Lublinie, Warszawa 1974, s. 350.*

o łuk triumfalny w klasycznym rzymskim znaczeniu tego słowa. Krakowski ołtarz Bożego Ciała jak gdyby wzorował się na łukach triumfalnych wznoszonych w Krakowie na przełomie XVI/XVII wieku.

Wnioski. Powyższe stwierdzenia wyjaśniają inspirującą rolę architektury łuków triumfalnych w stosunku do dużej grupy ołtarzy małopolskich z pierwszej połowy wieku XVII²⁶. Po drugie — prowadzą do wniosku, że projektanci łuków triumfalnych krakowskich byli zapewne projektantami wspomnianej grupy ołtarzy. Po trzecie — pozwalają się dopatrzeć w wymienionej grupie ołtarzy wyglądu wielu nie zachowanych już łuków triumfalnych krakowskich z przełomu wieków XVI/XVII. W sumie wszystko to razem świadczy o doniosłym znaczeniu, jakie odgrywała architektura łuków triumfalnych. Potwierdza to również list ks. Jakuba Wujka, datowany w Pułtuskach dnia 1 czerwca 1568, w którym czytamy: „Już w oktawę Bożego Ciała wzniesiono z niemałym wysiłkiem ołtarz na kształt łuków rzymskich (podkreśl. autora) tak zbudowany, by przyciągał oczy widzów i samą nowością, i pięknym wyglądem”²⁷ (tłum. autora).

Kompozycja aluzyjna na podwójną koronację Jana III i Marii Kazimiery w dniu 2 lutego roku 1676²⁸. Karta 192. Rysunek wykonany sepią, lawowany.

Przedstawia ona na tle pagórkowatego krajobrazu rydwan ciągniony przez orły i lwy. W rydwanie, trzymając się za ręce, siedzi para ludzi: kobieta w powłóczystym chitonie i mężczyzna w stroju rzymskiego wodza. Z boku przy drodze klęczy postać w długim płaszczu, która — porzuciwszy przed sobą chorągiew z herbem Krakowa — jak gdyby witała nadjeżdżających. Nad rydwanem unosi się orzeł trzymający w szponach i dziobie koronę oraz tarczę z herbem Janina. Jest to aluzja do wjazdu Jana III i Marii Kazimiery do Krakowa.

Króla witano w Krakowie kilkakrotnie. Najokazalszym, a zarazem niezwykłym był wjazd 29 stycznia 1676 r. na podwójną koronację pary królewskiej, która miała miejsce w dniu 2 lutego 1676 r. Wjazd ten odbył Jan III konno:

²⁶ Stolot, o. c., s. 350, 341, ryc. 1.

²⁷ J. Otrębski, *Uczcijmy ks. Jakuba Wujka*, Polonia Sacra, Warszawa 1950, nr. 1, s. 68.

²⁸ Aluzja to jedna z form przedstawień alegorycznych; aluzja albo allegacja występuje wte-



6. Castrum doloris w kościele Mariackim w Krakowie, 1697

Miał na sobie suknię niebieskiego koloru w złociste kwiaty, na koniu siwym i na siedzeniu białym usarskim bogatym. Przed nim szły chorągwie petyhorskie i usarskie, po tym kawalkada. Po zadzie poprowadzono rumaki i konie jezdne bogato przybrane, dalej Piechota, Dragonia, Semenowie i Karoce różne: a najprzód królewska z wierzchu aksamitna czerwona, miasto gałek korony złociste z białymi piórami strusimi, wewnątrz była białą materią wyfutrowana, konie gliniaste, szor aksamitny karmazynowy ze srebrem złocistym, na woźnicach żupany atlasowe niebieskie i ferezyje niebieskie z sukna francuskiego, na hajdukach łagoszowych z takiegoż sukna żupany i delie z katankami i na każdym hajduku srebra grzywien 12. Królowa tegoż dnia prywatnie wjeżdżała do zamku; a podczas wjazdu solennego Króla kazała się Królowa zanieść w aksamitnej lektycze hajdukom do jednej kamienicy w mieście, skąd patrzała na wjazd. Za nią Królewicowie dwaj w karocy jechali

dy, gdy malarz bierze pod uwagę zamawiającego, np. wielkie cykle alegoryczne malowane przez Rubensa są aluzją do panowania Marii Medici i Henryka IV, zob.: Maślińska-Nowakowa, *Formy słowno-obrazowe...*, s. 202.

z damami... W mieście były dwa łuki triumfalne, jeden przy kamienicy margrabskiej, drugi na początku Grodzkiej Ulicy. Trwał ten wjazd aż do zachodu słońca²⁹.

Wjazd miał więc charakter sarmacki. Przypominać musiał słynny wjazd Ossolińskiego do Rzymu w r. 1631, gdzie orientalny przepych broni i siodeł splotał się z bogactwem żupanów, delii, drogich kap i czapraków. Wszystko to razem odbiegało od rzymskiego poczucia piękna, niemniej jednak owe antyczne wzory odtwarżane w Krakowie odpowiadały widocznie gustom nie tylko Jana III, ale również mieszczanom krakowskim. Pozostałoby więc wskazać wzór kompozycyjny dla powyższego obrazu. Najbliższy wydaje się tu cykl aluzyjny P. P. Rubensa do panowania Marii Medici i Henryka IV. Cykl ten, złożony z 21 sztychów, znany był w Europie dzięki spopularyzowaniu go przez licznych rytowników wymienionych u Naglera³⁰. Zapewne trafił on i do Krakowa. Tutaj zaś znanym kolekcjonerem europejskich sztychów był autor „Clavis Archivi” — Zygmunt Zaleski³¹. Jeszcze więc raz uwidacznia się nam przemożny wpływ Zaleskiego w inspirowaniu dekoracji i programu uroczystości miejskich.

Scena teatralna dla baletu wystawionego w sali Senatorskiej na Wawelu w dniu 12 kwietnia roku 1676. Karta 191, rysunek odręczny, lawowany.

Rysunek przedstawia architekturę przypominającą fronton świątyni greckiej, ustawionej na trzech tarasowych stopniach, w tym wypadku stanowiących proscenium. Architektura wzniesiona na proscenium stanowi oprawę sceny właściwej. Flankują ją dwie kolumny jońskie wspierające belkowanie, uproszczone, zwieńczone przyczółkiem. Przyczółek ten zawiera kartusz z panopliami, tarczą z herbem Janina i wieniec laurowym. Na spływach widzimy półleżące postacie. Postać z lewej strony, w sukni, w hełmie, z tarczą i mieczem — to zapewne Atena. Postać po prawej — to For-

titudo. Podwieszona kurtyna sceny ukazuje przestrzeń otwartą, nie zabudowaną.

Konstrukcja całej tej architektury staje się jasna, a jest przy tym interesująca dla historyka teatru. Widzimy tu bowiem po raz pierwszy w warunkach polskich scenę teatru dworskiego z wieku XVII. Nie znaliśmy dotychczas tego rodzaju ujęć w Polsce³². Rysunki bowiem rzutów i rozplanowania dekoracji scenicznych u Sarbiewskiego³³, nie zawierają oprawy scenicznej, widzianej w elewacji frontowej.

Jan III oglądał balet napisany przez Stanisława Morsztyna w Krakowie 12 kwietnia 1676 r.³⁴. Wykonawcami byli słudzy rejestrowi i panny z fraucymeru Marii Kazimiery. Pojawiło się na nim szesnaście chórów bożków i postaci z bieżącego życia, które — ukazując się stopniowo — wielbiły rycerskie zasługi króla



7. „Odbijaj światło i wróżbę”

i uciechy życia w czasie pokoju. Pierwszych pięć chórów zakończyło wejście Sławy, a dalszych dziesięć — wejście Europy³⁵.

Na pytanie, gdzie teatr ów został odprawiony, daje nam odpowiedź Ambroży Grabowski: „Z poblizszych nam czasów już wyraźnie wiadomo, że widownia do podobnych wystaw urządzana była w izbie senatorskiej i już

²⁹ Bibl. Jag., rkps nr 5357/II, t. 15, k. 93.

³⁰ G. K. Nagler, *Künstler-lexicon...*, München 1843, s. 582—583. Zbiory Graf. Bibl. PAN w Krakowie, sygn. inw. 16110—16117.

³¹ K. Buczkowski, *Dom Hippolithów w Krakowie*, Rocznik Krakowski XXII, Kraków 1929, s. 107, 117.

³² K. Targosz-Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV (1635—1648)*, Kraków 1965.

³³ M. K. Sarbiewski, *Poetike*, b. m. 1625;

Bibl. Czart., rkps 1858 k. 301, a także: T. Sinko, „Poetyka” Sarbiewskiego, Rozprawy AU Wyd. Filologicznego, t. LVIII, nr 3, Kraków 1916, s. 43.

³⁴ A. Grabowski, *Starożytności historyczne polskie*, Kraków 1840, s. 102; K. Estreicher, *Teatra w Polsce*, Warszawa 1953, t. I, s. 151.

³⁵ Bibl. Ossol., rkps 337 k. 38r. — 38v.; W. Roszkowska, *Diariusz życia teatralnego na dworze Jana III*, Pamiętnik Teatralny, t. XVIII, Warszawa 1969, s. 574.

może po raz ostatni daną tu była komedia wierszem polskim przez dworzan w Niedziele przewodnią 1676 dla króla Jana”³⁶.

Castrum doloris wystawione na egzekwiach za Jana III Sobieskiego w kościele Mariackim w Krakowie dnia 13 września roku 1697. Karta 196. Rysunek odręczny przedstawia przestrzenną kompozycję architektoniczno-rzeźbiarską. Do rysunku przynależy inskrypcja łacińska na karcie 195: „Inscriptiones ad Exequias Divae Memoriae Joannis III (in Ecclesia archiepiscopicali, AD 1696”.

Architektura tu przedstawiona składa się z wysokiego cokołu z kartuszem na osi. Na cokole znajduje się trzypiętrowa struktura, złożona z zespołu panopliów i sarkofagu podtrzymwanego przez orły. Wieńczy go tarcza z herbem Janina. Całość flankowana jest graniastymi obeliskami. Obeliski te zakończone są tar-



8. „Raz i na zawsze”

czami z herbami Korony i Litwy. Przy obeliskach stoją dwie postacie: jedna w hełmie rzymskim, pancerzu i z tarczą, druga — w połowiczystym chitonie, trzyma w prawej ręce niezidentyfikowany przedmiot, w lewej — rozwiniętą wstęgę. Głowa tej postaci posiada ślady późniejszego przerysowania. Nad całością rozpięty jest baldachim, nad którym uskrzydłony geniusz dmie w trąbę. Niedokładności rysunku, jak również późniejsze zniekształcające obrysy utrudniają dziś zidentyfikowanie opisanych dwóch figur. Rozpoznanie ich wydaje się jednak niezbędne.

³⁶ Grabowski, o. c.

³⁷ E. Wienecke, *Der Einzug Augustus der Starken in Krakau*, Die Burg III z 4 X 1942, Kraków 1942 s. 407—434; M. Schedel, *Muza na Helikon*, Kraków 1697, s. 8—9; Bibl. Jag., rkps 5357/II, t. 15, s. 98.

Aby tego dokonać, należy spojrzeć na wydarzenia, jakie się rozgrywały w dniach 11—13 września 1697 roku w Krakowie. Otóż 12 września odbył się tu uroczysty wjazd Augusta II³⁷. Pomimo splendoru, jaki starało się roztoczyć stronnictwo saskie, wjazd stanowił dla miasta niewątpliwe zaskoczenie. Ustawiono dwa łuki triumfalne, z których jeden miał, jak zwykle, poruszanego mechanicznie orła na szczycie³⁸. Pojawiły się też na mieście emblematy. Sytuacja była politycznie niepewna. Dziesięciotyśięczny korpus wojsk saskich towarzyszący Augustowi spowodował napięcie nastrojów w mieście. Zresztą i sam August, jak wspomina kronikarz, „do koronacji szedł w zbroi...”³⁹. Czy w tej sytuacji był czas i sposobność na zamawianie i wybudowanie tak bogato rozbudowanego architektonicznie i rzeźbiarsko Castrum doloris dla Jana III? Egzekwie pogrzebowe Sobieskiego w katedrze na Wawelu dnia 13 września były tak skromne, że pomimo obecności na nich Augusta II nawet kronikarze nie zwrócili na nie większej uwagi. Jeden z nich, szeroko rozpisujący się o strojach uczestników pochodu koronacyjnego, zaledwie napomyka, że egzekwie odbyły się: „przed katafalkiem”⁴⁰.

Zestawienie tych okoliczności narzuca więc odpowiedź: zastosowano dawniejsze elementy architektury nadające się do Castrum doloris w kościele Mariackim. Czternaście lat wcześniej, dnia 14 grudnia 1683 roku wystawiono na Rynku krakowskim z okazji zwycięskiego powrotu króla spod Wiednia: „słupy trzy wysokie... a obok słupów dwie osoby rżnięte, jedna Mars, z prawej strony, trzymająca na tarczy herb króla i napis ... z lewej statua Palladis z herbem królowej w rękę i napisem”⁴¹. Figur tych zapewne nie zniszczono. Przypuszczalnie przechowano je razem ze słupami, a ponieważ dotyczy tej samej osoby Jana III — nie wahano się ich powtórnie użyć.

Wnosimy stąd, że widoczne na Castrum doloris figury to Mars i Pallas Atena. Pozostałe zaś rzeźby i panopliony są kompilacją jakichś bliżej nam nie znanych dekoracji, pochodzących — podobnie jak Mars i Atena — z dawniejszych czasów.

³⁸ Wienecke, o. c.

³⁹ Bibl. Jag., rkps 5357/II, t. 15, s. 106.

⁴⁰ Ibidem, k. 100.

⁴¹ J. Louis, *Pierwszy obchód zwycięstwa pod Wiedniem w Krakowie*, Kraków 1883, s. 4, 5, 6, 7.

Emblematy. Są to rysunki lawowane tuszem na kartach od 181 do 205, w liczbie 41 sztuk. Emblematy rozmieszczone są po dwa, a w jednym wypadku po trzy — jeden nad drugim. Tworzą cztery grupy tematyczne.

Grupa I — to emblematy wystawione z okazji koronacji Jana III Sobieskiego i Marii Kazimierzy w dniu 2 lutego 1676 roku.

Grupa ta obejmuje czternaście emblematów. Rysunki, ujęte w prostokąty, przedstawiają na tle pejzażowym obrazową część emblematu⁴². Nad nią widoczna jest półkolistie rozwinięta wstęga z napisem⁴³. Brak tu jednak trzeciego członu właściwego dla emblematu, to jest podpisu⁴⁴. Okoliczność ta potwierdza zdanie Z. Maślińskiej-Nowakowej, że „w XVII—XVIII wieku bardzo mało emblematów mogło się mierzyć z formalną i treściową dyscypliną emblematów Alcatiego”⁴⁵. Inwencja kompozycyjno-graficzna omawianej tutaj grupy emblematów jest nadzwyczaj skromna; nie zawiera nawet wyraźnych cech stylowych. Elementami symbolicznymi w obrazie są ręce, ramię, serce, róg obfitości, ptak orzeł, tarcza itp. Powtarzający się w obrazie motyw tarczy z herbami Janina wyjaśnia nam w tym wypadku adresata, czyli Sobieskiego. Aluzje zawarte w tej grupie emblematów odnoszą się do:

1. Małżeństwa Sobieskiego z Marią Kaziemierą. — Karta 187, napis: „Reflexa lumen et omen”; karta 185, napis: „Simul et semper”.

2. Sławia dotychczasowe przewagi wojenne Jana III. — Karta 186, napis: „Ab hac vigilia tutior orbis”. Rysunek poniżej, napis: „Decori et robori promptvs”.

3. Wyrażają nadzieję pokładaną w Janie III jako wodzu. — Karta 188, napis: „Casus quicunque sequatur”; rysunek poniżej, napis: „Ipsa sibi merces”; Karta 189, napis: „Iam favent nomina rebus”.

4. Zalecają roztropność, rozwagę, chwałę cnotę piękności, pracy, uczciwości i miłości. — Karta 212, napis: „Sic firmat consilia prudens”; rysunek poniżej, napis: „Hac nisi custodia tu-



9. „Tymi sposobami łączą się królowie”



10. „Dzięki tej straży bezpieczny jest świat”



11. „Niech służy na każdy przypadek”

⁴² Obraz ten nazywany bywa również ikoną, zob.: Maślińska-Nowakowa, o. c., s. 204—206, tamże literatura przedmiotu.

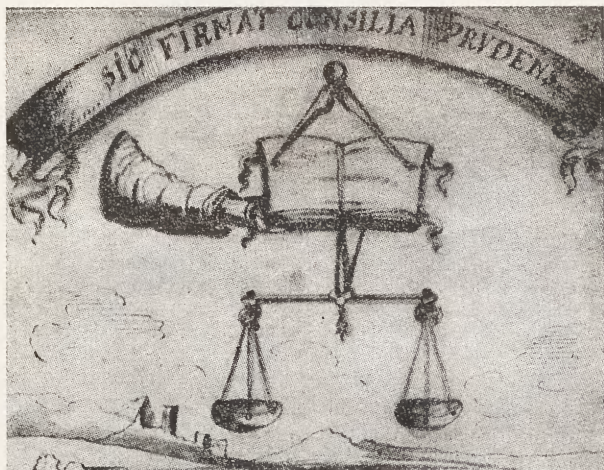
⁴³ Napis na emblemacie określa się też z greckiego lemmą, Maślińska-Nowakowa o. c.

⁴⁴ Podpis, inaczej epigram, zob.: Maślińska-Nowakowa, o. c., s. 204—206.

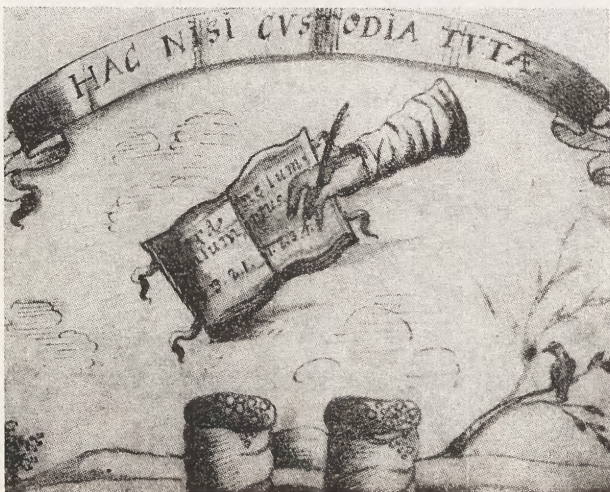
⁴⁵ Ibidem.



12. „Oto imiona rzeczom sprzyjają”



13. „Roztropny tak plany rozważa”



14. „Bez pilnowania nie ma wydatków”

tae”; karta 213, napis: „His auspitiis negotia nostra”; rysunek poniżej, napis: „Cura ac diligentia fructum”.

Analiza treści zawartych w tej grupie emblematów nasuwa szereg wniosków. Splecione ręce, ręka kobieca z męską opancerzoną, nad nimi płonące serce, wreszcie orzeł unoszący herb Janina i promieniujące słońce (karta 185), stanowią aluzję do małżeństwa Jana III z Marią Kazimierą. Ten emblemat miał w Krakowie uzasadnienie tylko jeden raz, a mianowicie 2 lutego 1676 roku, podczas uroczystości koronacji Jana III i Marii Kazimierzy⁴⁶. Jest on ponadto ważny dlatego, że jednocześnie datuje pozostałe emblematy ujęte w obramienia prostokątne.

Program literacki. Prócz aluzji do szczęśliwego małżeństwa pary królewskiej podano w tej grupie emblematów ciekawy program polityczny. Z jednej strony, sławi się zalety Sobieskiego jako wodza (karta 188, 189 i następne), z drugiej zaś doradza się królowi zachowanie rozwagi w sprawach dotyczących gospodarowania skarbem państwa itd. (karta 212). Napisy wskazują na konieczność doglądania spraw państwowych (karta 213). Całość jest umiarkowana w komplementach, praktyczna i rzeczowa w radach. Odczuwa się tu mieszczańską trzeźwość i umiar. Jan III był królem świeżo obranym, a doświadczenia wielu lat zalecały ten umiar.

Autor tekstów. Wśród ówczesnych profesjonalistów trudniących się układaniem panegiryków zwraca uwagę osoba profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Stanisława Bieżanowskiego (1628—1693): „Opiewał on zarówno osobistości ze świata uniwersyteckiego, jak i wyróżniających się uczniów, zarówno królów, znanych wielmożów ... jak zwykłych łyków miejskich”⁴⁷. Szczególnie zaś wślawił go panegiryk pt. *Oriens Byzantinus in Austria et Pannonia triumphatus Joanni III opere panegyrico erectus*, 1683⁴⁸. Jemu więc należy przypisać autorstwo cytowanych wyżej tekstów⁴⁹, choć nie sposób uwolnić się od wrażenia, że w tym wypadku Bieżanowski zapewne współpracował z Zygmuntem Zaleskim. Zaleski był bowiem autorem tekstów do emblematów na wjazd Jana III do Krakowa w roku 1683⁵⁰.

⁴⁶ Bibl. Jag., rkps 5357/II, t. 15, s. 106.

⁴⁷ *Polski Słownik Biograficzny*, 1936, t. II s. 91—93.

⁴⁸ *Ibidem*, tamże literatura przedmiotu.

⁴⁹ Bibl. Ossol., rkps 337, k. 1.

⁵⁰ Bibl. Jag., rkps 1837, k. 183.

Za współpracą Biezanowskiego z Zaleskim przemawiałby trzeźwy, chciałoby się rzec — kupiecki rozsądek w dawkowaniu komplementów. Twórczość Biezanowskiego była bowiem napuszczona, barokowa⁵¹. Wypada dodać, że teksty te nie są też wybranymi cytatami z literatury starożytnej, których zbiór znajduje się w dziele Walthera *Lateinischer Sprichwörter*⁵².

Grupa II — emblematy wystawione w Krakowie w dniach 24—27 grudnia 1683 roku, z okazji zwycięskiego powrotu Sobieskiego spod Wiednia.

Grupa obejmuje dziewięć emblematów. Rysunki ujęte są w wieńce z liści dębowych, nad którymi dostrzegamy rozwinięte wstęgi z napisami. W części przedstawieniowej, opartej o schemat tła z krajobrazami, występują prócz takich symboli, jak herb Janina, orzeł, lew, korona, wieniec, kula ziemiska, militaria, również postacie ludzkie. Emblematy te są rozbudowane symbolicznie i kompozycyjnie bardziej niż emblematy poprzedniej grupy. Aluzje koncentrują się tu wokół zwycięstwa Sobieskiego pod Wiedniem.

1. Jan III uratował świat. — Karta 180, napis: „Haec susti/nent orbem”. Rysunek poniżej, napis: „Sic Fama Regnorum”.

2. Jan III wódz tryumfator. — Karta 181, napis: „Digna la/bori merces”; rysunek poniżej, napis: „Fulmi potens Volucris Lechidum Non tantum potuit / Regnante IOANNE sub Iove quando sunt”.

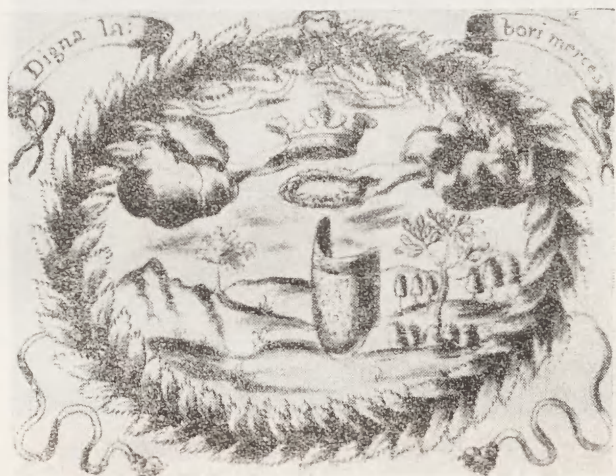
3. Tryumfy zależą od szczęścia. — Karta 182, napis: „Ab hac fortuna omnis”; rysunek poniżej posiada napis: „Sic floret honore Deus”.

Do tej grupy należy zaliczyć emblemat o nietypowych rozmiarach. Zajmuje on całą stronę na karcie 190 i przedstawia w części obrazowej panoplion i w nietypowy sposób ustawioną tarczę herbową Janina. Nad nią unoszą się dwa orły. Obraz ujęty jest w wieniec z liści dębowych i laurowych. Jak można więc wnosić, emblemat czci wodza, niewątpliwie powracającego spod Wiednia Jana III. Napis głosi: „Tandem bonis a vibus omen”.

Opisana grupa emblematów poświęcona jest zatem zwycięstwu Jana III obchodzonemu uroczystości w Krakowie w dniach 24—27 grudnia



15. „Pod tą opieką nasze układy”
w trójkącie:
„Konieczne — uczciwe — pożyteczne”



16. „Godna trudu nagroda”



17. „Od tej fortuny zależy wszystko”

⁵¹ *Polski Słownik Biograficzny*, 1936, t. II, s. 91—93; Pelc, o. c., s. 230.

⁵² H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen 1967.



18. „Tak czcياً nagradza Bóg”



19. „Zatem na znak dla dobrych ptaków”

1683 r.⁵³. Stanowi jeden z pierwszych przejawów polskiej chwały wokół wiedeńskiej wiktorii. Treść emblematów sprawia wrażenie, że są one odbiciem relacji uczestników, ich doznań i odczuć z wyprawy. Nie mogło być wszak inaczej. Przecież powracający z wojny jako naczyni świadkowie mogli udzielić krakowianom szczegółowych informacji o jej przebiegu. Opinie i sądy tych ludzi musiały więc głęboko zapadać w umysły ówczesnych mieszkańców Krakowa. Prawdy zawarte w napisach: „Haec sustinent orbem” oraz „Sic Fama Regnorum” (karta 181) w zdumiewająco trafny sposób uogólniały potoczystą relację Paska o tejże wyprawie:

Słyszałem to z ust jednego godnego pana z francuskich (krajów) człowieka, który mówił, że Poloni sunt genioris Germaniae, bo to jest rzecz pewna, że już by był Wiedeń trzech dni więcej nie wytrzymał, który gdyby zginął, zginęłyby wszystkie ditiones Imperii et bonequentur i drugie chrześcijańskie państwa.

Tenże Pasek powiada dalej,

że nie wielkość ani moc wojska, ale niebieskie biją nieprzyjaciela moce, żebyśmy wiedzieli, że nie rozum ani experientia nasza, ale ręka boska daje nad nieprzyjacielem i przyszłość zwycięstwa. Wzięliśmy chłostę w czwartek, żałujemy za grzech w piątek, a znów Bóg nas podniesie w sobotę, z psalmistą wierząc, że kogo dziś zafrasuje, to go jutro miłuje⁵⁴.

I oto autor tekstów następnej grupy emblematów, jakby słuchając tych opowieści Paska, formułuje jego refleksje: „Od tej fortuny... zależy wszystko”, „Tak czcياً nagradza Bóg” (tłum. autora). Jednak malarzowi tych emblematów jakby zabrakło w chrześcijańskiej ikonografii symbolu Opatrzności; zastępuje ją więc postacią pogańskiej Fortuny. Niefrasobliwość swoją posuwa do tego stopnia, że wkłada jej w dłoń ewangelię, a na niej umieszcza krzyż, symbol chrześcijańskiej wiary.

Autor tekstów w tym wypadku nie budzi żadnych wątpliwości. Wyjaśnia to podpis na karcie 183 omawianego rękopisu: „Inscriptiones Triumphi Celeberrima Victoria ad Viennam ... Joannis III Ad 1683 ... Haec, et sequentia omnia, sunt Inventionis, et Compositionis Sigismundi Ioannis Zaleski!”⁵⁵. A zatem jest nim autor rękopisu, Zygmunt Jan Zaleski.

⁵³ Bibl. Jag., rkps 1837, k. 183; J. L      , o. c., s. 9–10; S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 141–142.

⁵⁴ J. Pasek, *Pamiętniki*, Warszawa 1955, s. 350.

⁵⁵ Bibl. Jag., rkps 1837, k. 183–183 v.

Grupa III — emblematy nieukończone. Na karcie 194 znajdują się trzy nietypowe emblematy; brak im mianowicie najistotniejszej części emblematu, to jest obrazu. Rysownik przykładający wiele uwagi do obramowania emblematu — miejsca na obraz pozostawia puste! Rysunki, które jakaś inna ręka później tam dorysowała, nie mają nic wspólnego z regułami sztuki tworzenia emblematów. Znalazły się tam przypadkowo. Mimo to te trzy niedokończone emblematy są dla nas cenne. Warto dociec, na jaką okoliczność zostały pomyślane. Treść napisów daleko odbiega od atmosfery radości tryumfu czy pochwały. Uderzają one w ton zgoła odmienny! Na pierwszym emblemacie czytamy napis: „Corona Musicae” a w miejscu niewypełnionym obrazem: „Omnia si perdes famam in Servare mem/ento?”. Emblemat środkowy ma napis: Nichil est in Homine. Na dolnym emblemacie: „Locus Sigilli Vacat”.

Ten wyraźny, a smutny zwrot może w tych okolicznościach występować chyba tylko w jednym wypadku — śmierci. Nie możemy tu jednak wskazać, o czyją śmierć chodzi. Brak obrazu z symbolem — poza może jednym: koroną, wkomponowaną w obramienie — pozostawia drogę dedukcji. Jeżeli na sąsiadujących kartach 195 i 196 znajdujemy napisy dla Sobieskiego z roku 1696, to najprawdopodobniej również i te trzy niedokończone emblematy odnoszą się do oprawy uroczystości żałobnych jemu poświęconych. Jak już wyżej wspomniano, egzekwie za Jana III odprawiono w Krakowie dnia 13 września 1697 roku w dwóch miejscach: w katedrze na Wawelu i w kościele Mariackim. Nic nie wskazuje jednak na to, aby emblematy te pochodziły z katedry wawelskiej. Są one natomiast bliskie kartuszowi z cokołu opisanego *Castrum doloris*. W obu wypadkach występuje podobny motyw kartusza skomponowanego z orłami.

Grupa IV — emblematy na wjazd koronacyjny Augusta II do Krakowa w dniu 12 września 1697 roku.

Rozmieszczone są podobnie jak dwie pierwsze grupy emblematów — po dwa na jednej stronie. Scena symboliczna umieszczona na tle krajobrazu. Nad nią widoczna rozciągnięta wstęga z napisem. Całość obrazu ujęta w kar-



20. „Oddalaj błyskawice wojny”



21. „Obrodzone koronami”



22. „Sady służą swymi imionami”. Emblem z książki Silvestro Petrasancta *De Symbolis Heroicis*, Amsterdam 1634

tusz. Grupa ta operuje podobnym zestawem symbolicznych skrótów wyobrażeniowych, jak dwie wyżej omówione grupy, ale zawiera i nowe elementy. Janina została tu zastąpiona herbem Wettynów lub monogramem AR pod koroną. Ponadto nadzwyczaj często występuje tu motyw monarchy. Emblematy tej ostatniej grupy wyznaczają następujące hasła:

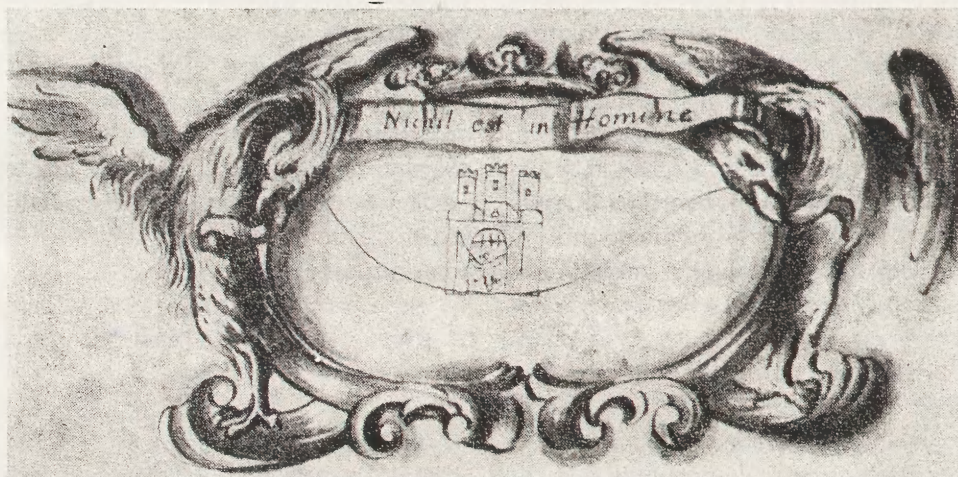
1. August II królem Słońce. — Karta 202, rysunek u dołu posiada napis: „Caelo Vicinus et Unus”; karta 204, napis: „Nil Destinat Imis”.

2. August II monarchą miłościwym i obrońcą. — Karta 205, rysunek u dołu posiada napis: „Regit Ac Tegit”; karta 201, napis: „Victor Dirimet Enis”, rysunek poniżej posiada napis: „De Caelo Gratia Votis”.

3. August II opiekunem sztuk. — Karta 203, rysunek u dołu, napis: „Cedriso”.

Emblematy te świadczą, że jest to realizacja haseł politycznych i ambicji Augusta II. Nie jest już ten program tak oględny, jak w wypadku Jana III. Emblematy związane z Augustem II są wyraźnie inspirowane przez kręgi stronnictwa saskiego.

Autorem tekstów jest zapewne Rafał Kazimierz Arteński (zm. 1699), profesor teologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Znał on na pewno *Emblematy* Alcatiusa. Miał je w r. 1632⁵⁶. Napisał panegiryk pod tytułem *Thronus Regni Poloniae...*⁵⁷, w którym umieścił opisy i cytaty z emblematów krakowskich na wjazd Augusta II w roku 1697. Z powyższego druku wynika, że rękopis Zaleskiego uwzględnił jedynie część z tych emblematów. Brak na przykład emblematów z cytami z *Eneidy* Wergiliusza: „Ima Premit Vir-



23. „Nic nie ma w człowieku...”

4. August II monarchą katolickim. — Karta 198, napis: „Faeta Coronis”, rysunek poniżej posiada napis: „Solii Fundamina Magni”.

Program literacki tej grupy emblematów zawiera aluzje do przyszłego panowania Augusta II. Charakteryzuje go jednak inna treść niż omówioną grupę emblematów na wjazd koronacyjny Jana III. Naśladować Ludwika XIV, przyrównuje się tu monarchę do słońca (karta 202). Nowym elementem jest też ukłon w kierunku stronnictwa saskiego (karta 201). Przedstawia się króla jako mecenasa sztuk (karta 203) oraz prawego katolika (karta 198).

tute Potens Caelesitia Tangit”⁵⁸. Czym zatem mógł się kierować Zaleski w wyborze emblematów do swego dzieła? Jako autor napisów do podobnych emblematów, wydaje się, że również i w tym wypadku współpracował on z Arteńskim.

Wzory graficzne dla wszystkich czterech kolejnych grup emblematów krakowskich odnajdujemy w księdze emblematów pt. *De symbolis heroicis libri novem*, Antwerpia 1634. Autor: Silvestro Petrasancto, Romano E Soc. Iesu. Autorzy emblematów krakowskich czerpali z tej książki w sposób wyraźny, choć nie dosłowny. Emblematy kartuszkowe grupy III — z orłami trzymającymi w dziobach wstęgi z napisami — w zestawieniu z kartuszkami emblematowymi z wymienionej księgi Silvestra Petrasancta świadczą, że autorowi krakowskiemu

⁵⁷ R. C. Arteński, *Thronus Regni Poloniae... Augusto II*, Cracovia [br.], a także J. Pelc, o. c., s. 231—233.

⁵⁸ Arteński, o. c., s. 15.

posłużyło za wzór to dzieło. To samo dotyczy zastosowanych w obrazach krakowskich symboli rąk, opancerzonych ramion itp. Również oprawa kartuszuwa emblematów Augusta jest bardzo bliska kartuszom z cytowanej księgi Petrasanta. Mimo to emblematy krakowskie tak w swojej formie graficznej, jak treściowej nie kopiowały wzorów zachodnich. Treści w nich zawarte były dostosowane do chwili. W ten sposób powstawała nowa symbolika nie znana księgom zachodnim, jak na przykład ręka wyrastająca z półksiężyca i zarzucająca się na kulę ziemską — (zagrożenie tureckie). W ten sposób rodziły się też nowe sentencje literackie, jak chociażby: „Gromowładny ptak Lechitów za króla Jana nie mógł więcej zdziałać, gdy był pod władzą Jowisza”.

Wnioski. Po omówieniu całości rysunków z rękopisów Zaleskiego nasuwają się pewne spostrzeżenia: Pomimo zniszczeń dokonanych przez Szwedów w 1655 roku w Krakowie i ogólnego zubożenia mieszczaństwa tradycje pochodów i wjazdów zachowały jeszcze dużo z dawnego blasku i świetności. Architektoniczna oprawa tych uroczystości czerpała wzory z tradycji miejscowych, oddziaływała jednocześnie w sposób istotny na stolarkę artystyczną

jednej z grup małopolskich wieku XVII. Kultura literacka Krakowa dotrzymywała kroku ówczesnemu ogólnemu poziomowi kultury europejskiej. Skomplikowana symbolika barokowa była, jak widać, dostępna i zrozumiała dla krakowian. Pochody i wjazdy nie były też wydarzeniami improwizowanymi. Podlegały zasadom starannej reżyserii. Dzieliły się na część aktorską — pochod, wjazd, i plastyczno-dekoracyjną — bramy, emblematy, oraz literacko-propagandową, czy też programowo-polityczną — programy emblematów. Niewątpliwie dużą rolę odgrywała też w nich muzyka — o czym świadczą balkony muzyczne na łukach tryumfalnych. Strona literacko-plastyczna i teatralna posiadały jednak dominujące znaczenie. Wacław Potocki ofiarowuje królowi swój najwybitniejszy poemat, *Wojnę chocimską*, tworząc jednocześnie epigramaty. Stanisław Morsztyn wystawia sztukę teatralną, a mieszczenie — Zacherla i Zaleski, opracowują program, czuwają nad dekoracją, dobierają hasła stosowne do sytuacji. Opierają się przy tym na ogólnie przyjętym w Europie sposobie tworzenia aluzji.

Całość tego rodzaju imprez świadczy o wysokim poziomie umysłowym, o kulturze i wyrobieniu artystycznym.

JANINA BIENIARZÓWNA

RADA MIEJSKA W CZASACH SASKICH

Okres saski należy do najmniej zbadanych w historii Krakowa. Jedynie drugi najazd szwedzki doczekał się monografii Piwarskiego i Górnego¹, lecz już następne dziesiątki lat stanowią właściwie białą plamę, którą należy stopniowo wypełniać. Artykuł niniejszy jest próbą scharakteryzowania krakowskiej rady miejskiej w okresie 1697—1763, rady, która nadawała ton życiu miasta, jakkolwiek daleka była od demokratycznej reprezentacji jego mieszkańców. W omawianym okresie coraz bardziej zacieśniała się w swoim własnym kręgu i niezależnie od trudnej sytuacji, w jakiej przyszło jej działać, w dobie skrajnego upadku miasta, pozostawała przeważnie głucha na potrzeby ogółu obywateli.

Krakowska rada miejska w czasach saskich obierana była w sposób przewidziany przywilejem Jana III Sobieskiego z dnia 30 grudnia 1677 r., który ceniła sobie wysoko i drżała, aby go jej nie odebrano. Uzyskała bowiem prawo elekcji nowych rajców na miejsce zmarłych i wyboru rady urzędującej w liczbie ośmiu osób, co dotąd było prerogatywą wojewody krakowskiego². Jeszcze w 1712 r. instrukcja posłom miejskim na sejm zawierała m. in.

punkt: „Ne in praeiudicium liberae electionis consulum na sejmie przysłym aliquid statuat, będą mieć IchMPP w pilnej attendencyi”³. W sto lat później, z początkiem 1778 r. obchodzono uroczyste wotywy w kościele Mariackim jubileusz „pierwszych lat stu od pozwolenia wolnego spomędzy siebie wybierania” prezydentów. Okolicznościowe kazanie wygłosił wówczas radziecki syn Jan Kanty Toryani, dr teologii i profesor obojga prawa w Akademii Krakowskiej⁴.

Wyborów dokonywała rada w pełnym składzie 24 osób, przestrzegając przy elekcji zasady uprzedniego stażu bądź na stanowisku ławnika, bądź syndyka miasta, jakkolwiek zdarzało się niejednokrotnie, że był to staż tylko formalny, nie spełniający podstawowego wymogu nabrania doświadczenia w sprawach miejskich na niższych stanowiskach. Znamy szereg wypadków, kiedy wybór do rady następował bezpośrednio po wyborze do ławy, który zresztą również był w ręku rajców. Przypadki, kiedy ów staż był czystą formalnością, stanowiły w XVIII w. około 16%, jeśli pominiemy lekarzy i doktorów prawa, których te zasady nie obowiązywały⁵.

¹ A. Górny, K. Piwarski, *Kraków w czasie drugiego najazdu Szwedów na Polskę 1702—1709*, Kraków 1932, Biblioteka Krakowska, nr 77.

² *Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa (1507—1795)*, wyd. F. Piekosiński, t. II, Kraków 1890, s. 496—498; J. Bieniarzówna, *Mieszkaństwo krakowskie XVII w. Z badań nad strukturą społeczną miasta*, Kraków 1968, s. 16—17.

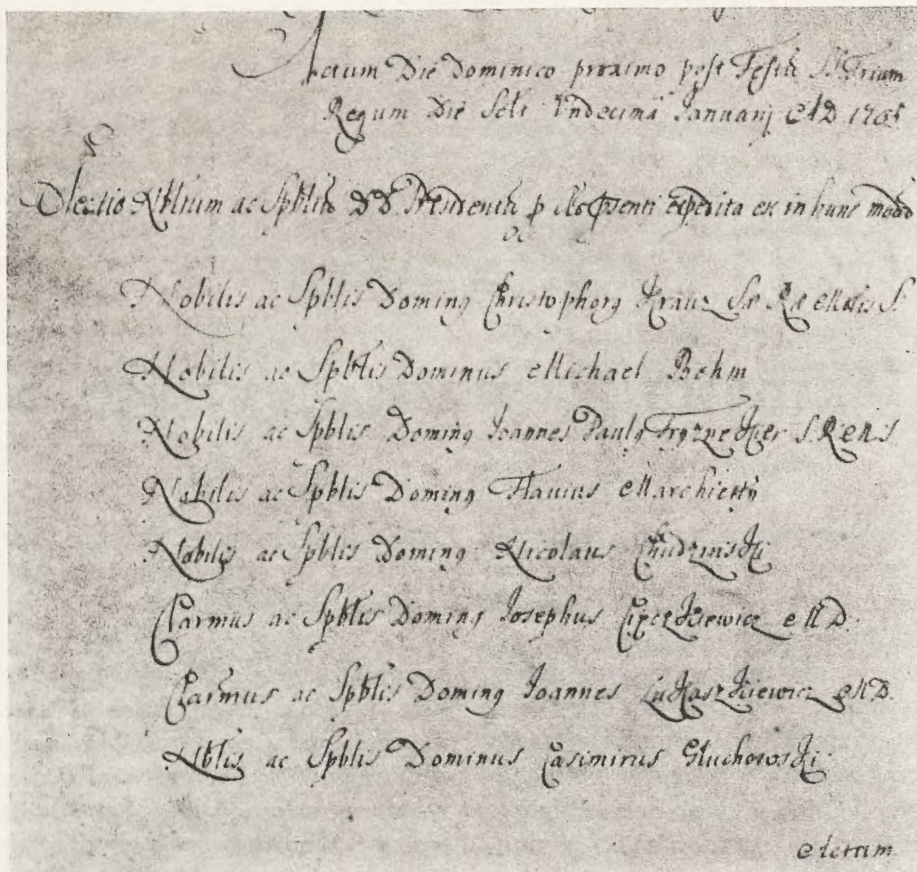
³ Archiwum Państwowe Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego E 25 n1b. Rękopisy pochodzące z Archiwum Państwowego w Krakowie cytowane są dalej bez proveniencji.

⁴ Jan Kanty Toryani, *Kazanie o długim wszelkiej zwierzchności trwaniu pod czas solemnej wotywy*

o szczęśliwie IMCiów Panów Prezydentów Stołeczne-go Miasta Krakowa obranie, Kraków 1778.

Na końcu kazania, dedykowanego prezydentowi Eichbergerowi i radnym miasta, dodano przywilej Jana III, wydany w Gdańsku w 1677 roku, w sprawie wolnego wyboru rajców krakowskich.

⁵ W jednym roku awansowali kolejno do ławy i rady miejskiej: Flawiusz Marchetti (1696), Stanisław Laskowicz (1706), Łazarz Deriakubowicz (1709), Sebastian Mamczyński (1721), Paweł Dzierzgwa (1726), Jan Feliks Bajera (1727), Jan Feliks Treffler (1742), Michał Wohlman (1747), Stanisław Jan Fachinetti (1759) i Michał Florkowski (1759). Używany w dalszym ciągu w tekście skrót RK oznacza: rajca krakowski.



1. Wpis rady urzędującej z 1705 r. w księdze radzieckiej. APKr.

W czasach saskich przewinięło się przez radę krakowską 86 radnych. 35 spośród nich to nowi przybysze na terenie miasta. W 13 wypadkach obserwujemy zjawisko bezpośredniego wyboru syna po ojcu.

Prawdziwą dynastię założyli w XVIII-wiecznym Krakowie Laskiewiczowie, których aż czterech zasiadało w radzie, poczynawszy od Stanisława, bogatego kupca z przełomu XVII i XVIII w., do radnego Jana, zmarłego w 1796 r. Trzy pokolenia w radzie prezentują kupcy sukiennicy Zalescy: Jan, niemal 50 lat zasiadający w krakowskim magistracie, zmarły w 1697 r., Zygmunt Jan, wielki miłośnik miasta, zasłużony twórca kodeksu przywilejów miejskich, którego najprawdopodobniej osiągnął wielką zaraza 1707 r., i Józef, zmarły w 1759 r.

Wbrew dawnym rygorom wybór syna za życia ojca nie należał do rzadkości. W XVIII stuleciu nie budził już takich sprzeciwów jak w wieku XVII. Były np. duże trudności z wejściem do rady Stanisława Łopackiego, syna Jacka, w 1694 r., mimo wcześniejszego pisma królewskiego zezwalającego na jego wybór za

życia ojca⁶. Nie widać już tych oporów, jeśli chodzi o Jana i Zygmunta Zaleskich, równocześnie fungujących pod sam koniec XVII stulecia w krakowskim magistracie, ani w wypadku Michała i Józefa Behmów, którzy występują równocześnie w latach 1702–1712, a nawet w 1703 r. równocześnie są w radzie urzędującej. Nepotyzm przybiera na sile w latach 30-tych i 40-tych XVIII stulecia, kiedy to najpierw umacniają swoje wpływy rodziny Toryanich, Soldadinich i Deriakubowiczów, później Laskiewiczów, Szastrów i Florkowskich. W latach 1729–1748 równocześnie są w radzie miejskiej Łazarz i Jakub Konstanty Deriakubowiczowie, przy czym pierwszy, Ormianin z pochodzenia, w radzie od 1709 r., od 1730 r. przez lat 18 nieprzerwanie pełni funkcje prezydenta. Aptekarz Paweł Jan Soldadini (RK 1701–1738) pod koniec życia funguje razem ze swoim synem Franciszkiem (RK 1726–1768). Franciszek Toryani, architekt, radny w latach

⁶ Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa, t. II, s. 585–586.

1718—1744, wieloletni Ionher, miał oparcie od 1732 r. w swoim synu Karolu, z którym bądź na przemian, bądź razem, jak w 1739 i 1741 r., sprawuje urząd prezydenta. Przez kilka lat fungują równocześnie Michał Szaster i syn jego Piotr, aptekarze, a także Józef i Michał Florkowscy (w latach 1759—1764).

W innych wypadkach wybór syna następował w kilka lub kilkanaście lat po śmierci ojca. Czasem dotyczyło to rodzin lekarskich, jak np. w wypadku Stanisława i Jana Antoniego Słowakowiców, czasem kupieckich, czego przykładem mogą być Andrzej i Stanisław Węgrzynowicowie, z rodziny zasiadającej z górą 100 lat w krakowskim magistracie, a także Bartschowie. Maciej Bartsch (Barszcz), bogaty kupiec winny, piastował urząd w latach 1724—1736, a jego syn Józef wszedł do rady w 1747 r. Potomkowie tej rodziny odgrywali także rolę w senacie Wolnego Miasta Krakowa.

W imię wspólnych interesów patrycjuszowskie rody mieszczańskie łączyły się z sobą węzłami małżeńskimi, stanowiąc w rezultacie zespół blisko z sobą powiązanych rodzin. Licznych przykładów dostarczają metryki kościoła Mariackiego. I tak Michał Awedyk ożenił się z Jadwigą Behmówną; Michał Behm ożeniony był z Krauzówną, a Jan Dzianotti z córką Pawła Soldadini. Jan Laskiewicz pojął za żonę Annę Toryani, a jej siostrę Elżbietę — Jan Feliks Treffler. Karol Toryani miał za żonę Barbarę Mamczyńską itd.⁷ Wszystkie wymienione nazwiska, nie uwzględniając wielu innych, zawiera „Series et ordo dominorum consulum Cracoviensium” w Archiwum Państwowym Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego (rkps. 1477). Przynależność do którejś z patrycjuszowskich rodzin była wysoko ceniona i stanowiła powód do chwały.

Nepotyzm w radzie miejskiej budził sprzeciw pospólstwa. W memoriale skierowanym do króla w 1747 r. podkreślano, że wprawdzie formalnie przestrzega się dekretu Zygmunta I

z 1521 r., ale rajcy „tak sobie poradzili, że umyślnie samych zięciów, szwagrow bliskością skolligowanych na radzieństwo obierają, przez co wzmocniwszy się, jedno tchnąc kilku, insi ich choćby chcieli przy słuszności przekryskować, nie potrafią, a przez to pospólstwu w każdym punkcie wielkie dzieją się praejudicia”⁸.

Wśród 86 rajców z czasów saskich przybyłe z zewnątrz, w liczbie 35, ludzie, którzy dopiero w pierwszym pokoleniu osiedli w Krakowie, stanowili prawie 42% rady. Dziesięciu z nich to byli Włosi, w tym trzech z Wenecji. Łącznie nazwisk włoskich występuje w ówczesnej radzie 12. Stanowili przeciętnie 1/8 część rajców. Początkowo byli to: Belli, Briganti, Federici, Marchetti, Meglioruci; później do lat 50-tych: Dzianotti, Fachinetti, Toryani, Soldadini. Był to zresztą element silnie spolonizowany, na co znajdujemy ciekawy dowód. Testament Dominika Meglioruci, konsyliarza królewskiego i członka krakowskiej rady miejskiej, spisany w 1737 r. w języku polskim, przetłumaczony był następnie na język włoski. Za wiarygodność tekstu ręczyli: Jan Gianotti (Dzianotti), Franciszek Soldadini, Karol Toryani, Antoni Maria Belli i Stanisław Fachinetti, motywując, że posiadają „una perfetta intelligenza del linguaggio polacco et italiano”⁹. Wybrany w 1718 r. rajcą architekt i sztukator Franciszek Toryani mawiał, że ludzie więcej są winni ojczyźnie, w której żyją, niż tej, w której się urodzili¹⁰.

Drugie miejsce wśród przybyszów zajmowali Ślązacy w liczbie 7, wśród których, obok niemieckich, spotykamy również nazwiska czysto polskie, jak np. Gałeczka i Dzierzgwa¹¹. Jest również przybysz z Moraw — Krystian Jüngling¹², gorący polski patriota z czasów konfederacji barskiej, który rozpoczyna imigrację z Moraw, bardzo żywą na przełomie XVIII i XIX w. Po jednym radnym dostarczyły Szczecin i Bawaria¹³.

Przy niektórych osobach nie podano miej-

⁷ J. Sygański, *Metryki kościoła Maryackiego i katedry na Wawelu*, Lwów 1912, passim.

⁸ L. Rymar, *Udział Krakowa w sejmach i sejmikach Rzeczypospolitej*, Rocznik Krakowski VII, Kraków 1905, s. 253.

⁹ K. Gł. 781 (bez strony).

¹⁰ K. Gł. 1477, s. 56.

¹¹ Jan Gałeczka przyjął prawo miejskie w 1691 r. Libri iuris civilis (dalej cyt.: L. i. c.) 1425, s. 97; Paweł Dzierzgwa — w 1712 r. L. i. c. 1425, s. 129. Z okolic Opawy pochodził Maciej Bartsch (pr. m. 1711, L. i. c. 1425, s. 127). Jan Karli przybył również z Opa-

wy (pr. m. 1707, L. i. c. 1425, s. 120), a Baltazar Schultz z Wrocławia (pr. m. 1731, L. i. c. 1425, s. 139).

¹² Przyjął prawo miejskie w 1729 r. L. i. c. 1425, s. 135; M. Frančić, *Jüngling Chrystian* w: *Polski Słownik Biograficzny*, (dalej cyt.: PSB), t. XI, s. 328—329.

¹³ Byli to: Baltazar Hintz, który przyjął prawo miejskie 16 XI 1734 r., a do rady wszedł w 1747 r. L. i. c. 1425, s. 143; K. Gł. 1477, s. 96; Jerzy Sonner (Sohner), przyjął prawo miejskie w 1736 r. i również w 1747 r. wszedł do rady miejskiej, L. i. c. 1425, s. 146; K. Gł. 1477, s. 96.



2. Pasowanie na „kawalera Złotej Ostrogi” (czyli „eques auratus”) przez Augusta II. Archiwum UJ, Liber diligentiarum

sca pochodzenia w momencie wpisu do ksiąg przyjąć, ale nazwiska, takie jak Fischer, Feistmantel, Wohlman, świadczyły co najmniej o niemieckich przodkach.

Wśród rajców Ślązaków rodem warto zwrócić uwagę na Pawła Dzierzgwę. Urodzony w okolicy Strzelc Wielkich w latach 80-tych XVII stulecia jako chłop pańszczyźniany w dobrach Krzysztofa Leopolda grafa Colonna, 24 VI 1699 r. został przezeń zwolniony z poddaństwa. Po przybyciu do Krakowa pracował jako subiekt u Jana Gałeczki, również ze Strzelc pochodzącego. W 1712 r. przyjął obywatelstwo miejskie. 14 lat później został ławnikiem i zaraz potem wszedł do rady miejskiej. Jest to tym ciekawsze, że ówczesny magistrat miał równocześnie silne urazy antymiaścetckowe i nie dopuszczał do swojego grona w ogóle krakowskich rzemieślników. Jakże były motywy akceptacji kandydatury Dzierzgwy do rady miejskiej, po formalnym tylko stażu w ławie, trudno powiedzieć. W radzie urzędującej nie odegrał on jednak większej roli, jakkolwiek występował w sprawach miasta w Trybunale Radomskim¹⁴.

Z miast polskich przenieśli się do Krakowa Jan Zaleski, rodem z najbliższego Kazimierza,

który przyjął prawo miejskie jeszcze w 1648 r.¹⁵, Wojciech Śleszkowski z Kalisza (pr. m. 1654)¹⁶, Adam Drużyński z Brzeska (pr. m. 1666)¹⁷. Wszyscy trzech zaliczani być mogą do starszego pokolenia w radzie, gdyż zmarli u schyłku XVII wieku. Niedługo po nich zakończył swoją długoletnią radziecką karierę Jacek Łopacki, lekarz, rodem z Krosna (pr. m. 1652)¹⁸. Z Jazłowca pochodził Ormianin Łazarz Deriakubowicz, który prawo miejskie przyjął w 1693 r., do rady wszedł w 1709 r. i zmarł jako starzec liczący 93 lata, czynny do końca życia w radzie urzędującej¹⁹. Rodem z Wiślicy był Jan Stanisław Dzidowski, lekarz²⁰; z Suraża pochodził kupiec Tomasz Mercinkowski²¹.

Kazimierz w XVIII stuleciu wydał dwu wybitnych przedstawicieli krakowskiej magistratury: Ignacego Michałowskiego, profesora Akademii, lekarza i matematyka²², oraz prawnika, wielokrotnego posła na sejmy, Pawła Nieśniewskiego²³. Inny prawnik, Andrzej Szafałkowiec, pochodził z Chęcina, gdzie jego ojciec był rajcą²⁴. Ostatnim z szeregu rajców doby saskiej, pochodzącym z miasta polskiego był Jan Gieppert (Geppert), ceniony lekarz wysoko postawionych osobistości, rodem z Leszna, wybrany do rady w 1742 r.²⁵.

Ogółem na 13 rajców wywodzących się w czasach saskich z miejskich ośrodków pozakrakowskich, wliczając w to i sąsiedni Kazimierz, sześciu to lekarze, dalej 2 prawników z uniwersyteckim wykształceniem i tylko 5 kupców. Jeszcze ciekawiej zarysowuje się ta grupa w układzie chronologicznym. Pięciu z owych radnych uzyskało tę godność w latach 1654—1679, pięciu w okresie 1700—1709, a jedynie dwaj lekarze: Ignacy Michałowski z Kazimierza i Jan Gieppert z Leszna, dostali się w skład magistratu w latach późniejszych: pierwszy w 1718 r., drugi w 1742 r. Mniej więcej od połowy lat dwudziestych XVIII w. krakowska rada miejska zaczyna się zamykać w coraz to ciasniejszym kręgu i o ile dopuszcza obcych, to spoza granic kraju.

Interesujące wyniki dała próba przeanalizowania

¹⁴ L. i. c. 1425, s. 129; K. Gł. 1477, s. 67; K. Gł. 1478, s. 132.

¹⁵ L. i. c. 1425, s. 27.

¹⁶ L. i. c. 1425, s. 44.

¹⁷ L. i. c. 1425, s. 70.

¹⁸ L. i. c. 1425, s. 39.

¹⁹ L. i. c. 1425, s. 100; K. Gł. 1477, s. 46, 99; 1478, s. 109. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków*, cz. II, *Kościół i klasztor Śródmieście*, 1,

pod red. Adama Bochnaka i Jana Samka, Warszawa 1971, s. 29.

²⁰ L. i. c. 1425, s. 104.

²¹ L. i. c. 1425, s. 96; przyjął prawo miejskie w 1689 r.

²² K. Gł. 1477, s. 57.

²³ K. Gł. 774, s. 377—405.

²⁴ K. Gł. 1425, s. 111.

²⁵ K. Gł. 1477, s. 83; L. i. c. 1425, s. 149.

zowania udziału procentowego rajców przychodzących z zewnątrz w stosunku do pełnego składu krakowskiej rady miejskiej. Wzięto pod uwagę zarówno odsetek rajców krakowian w pierwszym pokoleniu, jak i odsetek z mniej niż ćwierćwiekowym stażem w mieście. W drugim wypadku można mówić o faktycznym zastrzyku nowej krwi, gdyż trudno za przybyszów uważać radnych nieraz już od pół wieku zasiedziały w mieście.

Udział nowych rajców w krakowskiej radzie miejskiej:

Rok	Przybysze w I. pokoleniu	Przybysze posiadający obywatelstwo krakowskie poniżej 25 lat
1700	37,5	20,8
1710	37,5	28,3
1720	41,6	16,6
1730	34,6	17,3
1740	23,5	0,
1750	25,0	25,0
1760	22,6	4,5

Stosunkowo duży procent przybyszów widzimy w radzie na przełomie XVII i XVIII w., najwyższy w 1720 r. Prawdopodobnie miało to związek z dużymi ubytkami ludności miejskiej w okresie dwu epidemii 1677/8 i 1707/8 r. Odsetek ten spada do zera w 1740 r., co stanowi jeszcze jeden dowód zamykania się rady we własnym kręgu w latach 30-tych. Lata 40-te przyniosły w tym względzie dość zasadnicze zmiany. W 1742 r. zostaje wybrany wspomniany Jan Gieppert z Leszna, w 1745 r. Andrzej Eichberger ze Śląska²⁶. W 1747 r. na siedmiu nowo obranych jest 5 obcych: Baltazar Hintz ze Szczecina, Krystian Jüngling z Moraw, Baltazar Schultz z Wrocławia, Bawarczyk Jerzy Sonner i Michał Wohlman²⁷, przy którego nazwisku nie zapisano w księdze przyjęć miejsca pochodzenia.

Lata 40-te są okresem, kiedy spotykamy w radzie najwięcej nazwisk niemieckiego

brzmienia; do wymienionych trzeba bowiem jeszcze dodać Jana Feliksa Trefflera, Karola Tuszka, Józefa Feistmantla, najprawdopodobniej również obcych.

Równocześnie rada staje się coraz bardziej jednolita pod względem zawodowym i składa się niemal wyłącznie z kupców. Inaczej było na początku XVIII stulecia, kiedy reprezentowany w niej był stosunkowo silnie element, rzec można, inteligencki, dzięki dużemu odsetkowi w składzie magistratu lekarzy, obecności w nim prawników z uniwersyteckim wykształceniem, drukarza w osobie Jerzego Romualda Schedla. Rekordowym pod względem ilości lekarzy w radzie był rok 1700, kiedy zasiadało w niej aż siedmiu: dwu Łopackich Jacek i Stanisław, Jakub Reynekier, Stanisław Słowakowic, Jan Zajączkowic, Jan Dzidowski i Józef Częczkiewicz²⁸.

W 10 lat później rada krakowska liczy już tylko 4 lekarzy i ten stan rzeczy utrzymuje się przez całe dziesięciolecie, kiedy sztukę medyczną reprezentowali Stanisław Łopacki, Ignacy Michałowski, który bardziej wyróżnił się jako matematyk i określany był jako „mathaeseos scientiarum cultor” z oficjalnie przysługującym mu tytułem matematyka JKM²⁹; Jan Słowakowic, dziekan wydziału medycznego w 1719 r. i sekretarz królewski od 1713 r.³⁰, oraz Kazimierz Tuater, również profesor Akademii, zaprzysiężony geometra³¹, uzupełniali to grono. Łopacki i Michałowski reprezentowali uniwersytet w radzie również i w 1730 r., przy czym pierwszy przez szereg lat był podówczas radnym seniorem, wchodzącym z roku na rok w skład prezydentów. Wybrany w 1742 r. Jan Gieppert, wychowanek uniwersytetu rzymskiego, był przez kilka lat jedynym i ostatnim już, w badanym okresie, przedstawicielem lekarzy w radzie, a sądząc z zachowanego inwentarza jego biblioteki — lekarzem o dobrym przygotowaniu. Wszyscy wymienieni lekarze kończyli studia za granicą, głównie w Padwie, a także i w Rzymie³². Łącznie w czasach saskich znamy 12 lekarzy-rajców krakowskich.

Dla ścisłości historycznej warto jednak zaznaczyć, że w okresie najbardziej tragicznym,

²⁶ L. i. c. 141, K. Gł. 1477, s. 88.

²⁷ L. i. c. 1425, s. 143, 135, 139, 146, 150; K. Gł. 1477, s. 84, 85, 94, 96.

²⁸ J. Bieniarzówna, *Mieszczaństwo krakowskie XVII w.*, s. 58.

²⁹ Bibl. Jag., rkps 5350, s. 401; K. Gł. 1477, s. 57.

³⁰ *Archiwum nacji polskiej w Uniwersytecie Pa-*

dewskim, t. I, *Metryka nacji polskiej w Uniwersytecie Padewskim (1592—1745)*, przygotował H. Barycz, Wrocław 1971 w: *Źródła do dziejów nauki i techniki*, t. X, s. 383.

³¹ K. Gł. 1477, s. 53, 67; *Archiwum nacji polskiej w Uniwersytecie Padewskim*, t. I, s. 407.

³² K. Gł. 1477, s. 83; K. Gł. 807.

**NOBILIBUS
CLARISSIMIS
Spectabilibus ac Consultissimis Viris
S. R. M. Secretariis.
DOMINO DOMINO PROCONSULI
PAULO IOANNI
FRYZNEKER.
Consulibusq; Urbis Metropolitanæ
Cracoviensis.**

D.	NICOLAO	KROLIK.
D.	JOANNI	KRAKIER.
D.	MICHAELI	BEHM.
D. M.	JOANNI	ZAIACZKOWICZ, M. D.
D.	ANDREÆ	CYRUS.
D. M.	STANISLAO	LOPACKI, Med: Doct;
D.	FLAVIO	MARCHETTI.
D.	DOMINICO	MEGLORUCI.
D.	NICOLAO	CHUDZINSKI.
D.	ALBERTO	SREBRNICKI.
D.	AURELIO	FEDERICI.
D. M.	JOSEPHO	CZĘCZKIEWICZ, M. D.
D. M.	JOANNI	DZIDOWSKI, Med: Doct.
D.	PAULO	SOLDADINI.
D.	PAULO	NIESNIOWSKI.
D.	ANDREÆ	SZAFALKOWIC.
D.	JOSEPHO	BEHM.
D.	JOANNI	GALECZKA.
D.	STANISLAO	LASKOWICZ.

DD. PATRONIS COLENDISSIMIS.

3. Dedykacja M. Szumlińskiego dla burmistrza Pawła Jana Fryznekiera i rajców, 1709, Bibl. Jag.

w czasie wielkiej zarazy 1707 r., ani jeden z lekarzy-rajców nie pozostał w Krakowie³³. Dopiero w 1708 r. wciągnięto do rady urzędującej lekarza — Jana Dzidowskiego.

Podobnie jak w XVII wieku, w radzie krakowskiej reprezentowani byli również prawnicy. Często startowali jako syndycy, rzadziej niż w poprzednim okresie jako pisarze miejscy. Na przełomie XVII i XVIII w. najwybitniejszą rolę spośród prawników odgrywa Jan Paweł Fryznekier (zm. 1722), syn rajcy krakowskiego

Pawła, zmarłego w 1687 r., w radzie od 1688 r., który po studiach uniwersyteckich pracował w grodzie krakowskim w kancelarii dekretów, a następnie w kancelarii króla Jana Sobieskiego, gdzie doszedł do stanowiska pisarza dekretowego zadwornego³⁴. Od 1682 do 1688 r. był pisarzem miejskim. Na czołowe miejsce w mieście wybił się w okresie drugiej wojny szwedzkiej. Był wielokrotnie przedstawicielem miasta na sejmach. Posłował m. in. pod naciskiem okupanta szwedzkiego na koronację Stanisława Leszczyńskiego w Warszawie, za co otrzymał później naganę od Augusta II³⁵.

Stosunkowo bogatą karierę prawniczą miał za sobą Paweł Nieśniowski, rajca kazimierski w latach 1681—1690, namówiony przez Jana Gaudentego Zacherlę do objęcia stanowiska syndyka w Krakowie, które piastował przez 11 lat³⁶. Bywał posłem miasta do króla, m. in. w 1706 r. pracował nad zebraniem praw i przywilejów Krakowa w jeden kodeks. O zainteresowaniach historyczno-prawnych Nieśniowskiego świadczy rękopis zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej, a będący ongiś jego własnością, który zawiera różnorakie polskie orzecznictwo prawne z XVI i XVII stulecia³⁷.

Trzecim prawnikiem zasiadającym w radzie krakowskiej na początku XVIII wieku był Andrzej Szafalkowic, syn rajcy z Chęcin, który w 1686 r. doktoryzował się z filozofii na uniwersytecie krakowskim. Zanim w 1702 r. wybrany został rajcą, pełnił funkcje syndyka³⁸. Bywał posłem miasta na sejmy, a nawet w 1724 r. wydrukował ogłoszoną w sejmie „Mowę do Najjaśniejszego i Niezwyciężonego Króla JMci Pana N. M.”. Fryznekier, Nieśniowski oraz Szafalkowic stanowią trzon rady urzędującej w pierwszym dwudziestoleciu XVIII w. Nie wydaje się natomiast, aby wybitniejszą rolę odegrał syndyk Paweł Markiewicz, radny w latach 1714—1721, którego wpis do katalogu rajców zaopatrzonego uwagą: „emerito senio datus erat consulatus”³⁹ — „wysłużonemu starcowi zostało nadane radziectwo”.

Warto zwrócić uwagę, że w latach 30-tych i 40-tych opinię biegłych w prawie uzyskują praktycy, będący często przybyszami z ze-

³³ Bibl. Jag., rkps 5357, s. 97.

³⁴ K. Gł. 1477, s. 65.

³⁵ Górny, Piwarski, o. c. s. 57; Bibl. Jag., rkps 5357, t. III, s. 95.

³⁶ K. Gł. 1477, s. 59; nr 774, s. 337—405; nr 1307, s. 484.

³⁷ K. Gł. 1477, s. 59; Bibl. Jag., rkps 2255.

³⁸ *Książka pamiątkowa Arcybractwa Miłosierdzia*, Kraków 1884, s. 305; K. Gł. 1477, s. 49, s. 79; *Statuta nec non Liber promotionum philosophorum ordinis in Universitate Studiorum Jagellonica ab anno 1402 ad annum 1849*, wyd. J. Muczkowski, Kraków 1849, s. 355.

³⁹ K. Gł. 1477, s. 54.

wewnątrz: Włoch — Paweł Soldadini, rajca od 1701 r., zmarły w 1738; Paweł Dzierzgwa i Jan Jerzy Karli — Ślązacy z pochodzenia; Jerzy Sonner — Bawarczyk, rajca w latach 1747—1776, który zyskał sobie opinię „in iure utroque peritus”⁴⁰. Spośród nich tylko Sonner przeszedł przez miejską syndykaturę, podobnie jak Jan Gałeczka, syn kupca i rajcy, o którym nic bliżej nie wiadomo. Prawnikiem nowego typu był wybrany w 1759 r. w skład krakowskiej rady Jan Kozłowski, zapisany na studia uniwersyteckie w 1736 r., pełniący funkcje syndyka, o którym zapisano w katalogu rajców, że był doskonałym znawcą prawa ziemskiego i miejskiego, a równocześnie biegłym i doświadczonym praktykiem⁴¹.

I znowu przy analizie radnych-prawników spotykamy się z podobnym zjawiskiem jak i przy lekarzach. Rada miejska drugiej ćwierci XVIII stulecia ma raczej negatywne stanowisko wobec osób z uniwersyteckim wykształceniem i nie stara się wciągnąć ich do swojego grona.

Przez lat 26 sprawował w Krakowie urząd rajcy Franciszek Toryani, zmarły w połowie marca 1745 r., wielokrotny lonher miasta, kupiec, ale równocześnie architekt, rodem z włoskiej Szwajcarii z Tessynu, gdzie istniała licznie rozgałęziona, wybitna rodzina tego nazwiska. On to od 1701 r. zaliczony w poczet sekretarzy i serwitorów królewskich, a w 1734 r. odznaczony tytułem kawalera Złotej Ostrogi, robił plany kościoła Św. Anny, w 1717 r. pracował przy budowie nie istniejącego pałacyku Elżbiety Sieniawskiej na Wesołej pod Krakowem, wymieniany był w 1726 r. w związku z bliżej nie znanymi realizacjami architektury okazjonalnej na uroczystości pogrzebowe hetmana w. kor. Adama Mikołaja Sieniawskiego. W 1734 r. zaprojektował bramę tryumfalną przy ul. Grodzkiej, na wjazd koronacyjny Augusta III, a prawdopodobnie także i bramę przy ul. Floriańskiej. Współpracował również przy renowacji kościoła Mariackiego, zainicjowanej przez archiprezbitera Jacka Łopackiego, a w latach 1738—1740 kierował odbudową zamku wawelskiego. Prowadzenie przezeń przez 20 lat

METROPOLIS REGNI POLONIARVM CRACOVIA.

Inter crebrā Martis fulmina, cūm dirā
succumberet pestilentia

Vî Fatorum

J A C T A T A.

Ac tandem pristino vigori.

Dom ad festivos Feriarum Paschaliū applausus, in
Ecclesiis Cathedrali S. VENCESLAI; Archipre-
sbyterali B. V. M. & Collegiata S. ANNÆ,
summo concursu Cleri, & populi, solennes
Superis, pro averſa ab Urbe Mortis vio-
lencia, grates persolveret.

RESTITUTA.

P E R

M. MARTINUM XAVERIUM SZUMLINSKI,
In Inclita Universitate Cracoviensi AA. LL.
& Philosophiæ Doctorem & Professore.

Obsequiosô calamô posthumæ memoriæ

DE LINEATA.

Anno Domini MDCCLXIX. Die jx. Aprilis.

CRACOVIAE
TYPIS ACADEMICIS.

4. *Metropolis Regni Poloniarum Cracovia*, M. Szumlińskiego, 1709

gospodarki miejskiej doprowadziło do poważnych zatargów z pospółstwem⁴².

Kupcy stanowili jednak trzon krakowskiej rady i całkowicie wyeliminowali element rzemieślniczy z władz miejskich. Było ich w radzie czasów saskich 51, a może nawet i 57, wliczając do tej grupy także i radnych nie zidentyfikowanych pod względem zawodu. Stanowili ok. 66% ogółu radnych. Wśród 56 założycieli Kongregacji Kupieckiej (1722 r.) było 21 aktualnych lub przyszłych radnych (13 raj-

⁴⁰ K. Gł. 1477, s. 42, 67, 84, 96.

⁴¹ K. Gł. 1477, s. 96; J. Bieniarzówna, *Kozłowski Jan*, PSB, t. XV, s. 9.

⁴² K. Gł. 1477, s. 56, 96; J. Ptaśnik, *Gli Italiani a Cracovia*, Roma 1909, s. 51; Z. Rewski, *Konieczność poznania dawnej sztuki Szwajcarii*, Biuletyn Hi-

storii Sztuki 1948, t. X, s. 45; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków, Kościoły i klasztory śródmieścia*, 1. Warszawa 1971, red. A. Bochnak i J. Samek, s. 1.; M. Rożek, *Ostatnia koronacja w Krakowie i jej artystyczna oprawa*, *Rocznik Krakowski* XLIV, Kraków 1973, s. 101.

ców, 9 ławników i 34 innych kupców podpisało akt utworzenia Kongregacji)⁴³. W 1750 r. na 57 kupców sprowadzających towar z Wrocławia było 14 radnych, nie licząc wdów po rajcach⁴⁴. Stanowiło to ilościowo 1/4 kupców i 27,80% sztuk sprowadzanego do Krakowa towaru, co świadczy o roli rady w życiu gospodarczym miasta.

Droga do radziectwa wiodła niejednokrotnie przez uprzednią praktykę w znanych firmach kupieckich. Widać wyraźnie przy przyjmowaniu prawa miejskiego, że kupcy forytują swoich krajanów, a cały ten proceder znamy ze *Wspomnień* Ambrożego Grabowskiego. Piszemy, co następuje:

Kupiec z Krakowa, potrzebując chłopca do terminu w swym handlu, pisał do krewnych swoich, aby mu tam na miejscu, skąd sam pochodził, wyszukano takowego. Przybywał terminator boso, ubogo, jak zwykle dzieci po wsiach i miasteczkach chowają się. Obejmował miejsce w sklepie, używany do wszelkich posług, i handlowych, i domowych. Po kilku latach praktyki kupiec wyzwalał go na czeladnika, przypuszczał do stołu razem z sobą i rodziną, wyznaczał małą pensję roczną i tym sposobem młodzieniec wstępował w nową dla siebie erę i prawie zaczynał należeć do rodziny. ... Jeżeli w domu tym były córki dorastające lub dorosłe, wnet kojarzyły się małżeństwa ... Teść dawał mu zapomogę, wprowadzał do gremium, czyli kongregacji kupieckiej, wyrabiał mieszczaństwo krakowskie — i osadzał w sklepie lub kramie żelaznym; po czym nowy kupiec zaczynał takie samo zatrudnienie i życie, jakiego nauczył się i nawykł w domu teściowym⁴⁵.

W ciągu 10—15 lat od przyjęcia obywatelstwa taki czy inny „famulus”, czyli czeladnik lub subiekt sklepowy, potrafił się wkręcić do krakowskiej rady. I tak Jan Gałęczka ze Strzelc Wielkich, subiekt Henryka Kluga, przyjął prawo miejskie w 1691 r., a rajcą został w 1706 r. Maciej Bartsch, rodem z Opawy, największy kupiec winny lat 30-tych, przy wpisywaniu do księgi przyjąć prawa miejskiego określony był

jako „nobilis Bekowej famulus”; rajcą został w 1722 r. W tych samych latach awansował Wojciech Fischer, subiekt Tomasza Mercinkowskiego. Paweł Dzierzgwa ze Strzelc Wielkich potrzebował 14 lat od przyjęcia prawa miejskiego (1712) do wejścia do rady (1726)⁴⁶. W latach 30-tych kilku spośród subiektów, lub jak wówczas mówiono „kierowników interesów” (negotiorum gestor), najpierw przyjmuje prawo miejskie, a następnie dochodzi do najwyższych urzędów, że wspomnieć jeszcze Andrzeja Eichbergera z firmy Laskiewiczów, Jerzego Sonnera z firmy Krzysztofa Bartla⁴⁷, czy też robiącego w mieście nadzwyczaj szybką karierę Michała Wohlmana z firmy Bartschów, który w 1740 r. przyjmując prawo miejskie, w 1747 r. został najpierw ławnikiem i zaraz potem radnym i wcale mu nie przeszkodziło. że był konwertytą z luteranizmu⁴⁸. Równocześnie z nim wszedł do rady Baltazar Hintz, również konwertyta⁴⁹. Wcześniej, bo w 1726 r., uwagę, że wyrzekł się błędów heretyckich, zamieszczono przy nazwisku Michała Szastra, aptekarza⁵⁰.

Początek epoki saskiej jest schyłkiem pomysłości wielkiej firmy kupieckiej Krauzów, dostawców na dwór Jana III Sobieskiego, z których czterech zasiadało w drugiej połowie XVII stulecia w krakowskim magistracie. W 1700 r. umiera Andrzej Krauz (RK 1690—1700), w 1708 Krzysztof (RK 1674—1708), a sądząc z inwentarza pośmiertnego umierał raczej w trudnych warunkach materialnych⁵¹.

Na początku XVIII stulecia Krauzów dyktansuje Stanisław Laskowic, obrotny kupiec wyrobów żelaznych, uważany za najbogatszego krakowskiego hurtownika w pierwszym dziesięcioleciu XVIII stulecia, a w każdym razie obciążonego najwyższą ze wszystkich, 6000 zł polskich wynoszącą kontrybucją na rzecz szwedzkiego okupanta. Obok handlu trudnił się również udzielaniem pożyczek pod zastaw, a spo-

⁴³ S. Kutrzeba, J. Ptaśnik, *Dzieje handlu i kupiectwa krakowskiego*, Rocznik Krakowski XIV, Kraków 1910, s. 157—158.

⁴⁴ M. Kulczykowski, *Kraków jako ośrodek towarowy Małopolski Zachodniej w drugiej połowie XVIII w.* w: *Studia z historii społeczno-gospodarczej Małopolski*, z. 6 pod red. C. Bobińskiej, Warszawa 1963, s. 44.

⁴⁵ *Wspomnienia* Ambrożego Grabowskiego, wyd. S. Estreicher, t. I, Kraków 1909, Bibl. Krak., nr 40, s. 307.

⁴⁶ Jan Gałęczka: L.i.c. 1425, s. 97; K. Gł. 1477, s. 82. Maciej Bartsch: L.i.c. 1425, s. 127; K. Gł. 1477,

s. 65. Wojciech Fischer: L.i.c. 1425, s. 128; K. Gł. 1477, s. 61. Paweł Dzierzgwa: L.i.c. 1425, s. 129; K. Gł. 1477, s. 67.

⁴⁷ Andrzej Eichberger: L. i. c. 1425, s. 141; K. Gł. 1477, s. 88. Jerzy Sonner (Sohner): L. i. c. 1425, s. 14; K. Gł. 1477, s. 96.

⁴⁸ L.i.c. 1425, s. 150; K. Gł. 1477, s. 94.

⁴⁹ L.i.c. 1425, s. 143; K. Gł. 1477, s. 96.

⁵⁰ K. Gł. 1477, s. 70.

⁵¹ J. Bieniarzówna, *Krauz Andrzej, PSB*, t. XV, s. 246—247; *Krauz Krzysztof* (zm. 1676), *Krauz Krzysztof* (zm. 1708), *PSB*, t. XV, s. 247—249; *Krauz Stanisław, PSB*, t. XV, s. 249.

rzządzony po śmierci Laskowica inwentarz wymienia kilkadziesiąt osób posiadających u niego fanty zastawne⁵². Po Stanisławie zasiadał w krakowskiej radzie syn jego Wawrzyniec (RK 1722—1743) „in re oeconomica et mercantili prospiciens”. Katalog rajców wspomina o jego dalekich podróżach handlowych, ale o jego obrotach, z braku ksiąg celnych dla danego okresu, trudno coś bliżej powiedzieć⁵³. W połowie stulecia wybijają się rajcy Jan i Józef Laskiewiczowie. Najbardziej rzutki Franciszek nie wszedł wszakże w skład radzieckiego gremium.

W handlu suknem zasłynęli Bajerowie. Po śmierci Jana Feliksa, radnego, zmarłego w 1747 lub 1749 roku, interes prowadziła wdowa po nim Zofia, która w 1750 r. sprowadziła z Wrocławia 17 sztuk towaru sukienniczego, co stanowiło, jak oblicza Mariusz Kulczykowski, ok. 510 postawów, przy czym firma bazowała głównie na pochodzącym z Leszna suknie wielkopolskim, które stanowiło w latach 1755/6 ok. 90,5% zasobu⁵⁴.

Do najbogatszych kupców winnych należał zmarły w 1736 r. radny Maciej Bartsch (Barszcz). Wino przechowywał aż w trzech piwnicach, a wartość jego obliczano — w momencie sporządzania spisu inwentarzowego w 1738 r. — na 103 077 złp, natomiast znajdujące się na składzie korzenie tylko na 36 690 złp. Inwentarz wymienia 250 beczek i 148 antałów wina, a w trakcie jego spisowania nadeszło 21 beczek miodu węgierskiego i 13 beczek wina. Bartsch trudnił się również udzielaniem pożyczek pod zastaw i w inwentarzu pośmiertnym wyszczególniono 76 osób posiadających u niego fanty zastawne, należące m. in. również do kolegów z rady miejskiej. Nic dziwnego, że Bartsch mógł sobie pozwolić na bogatą fundację w kościele Mariackim, o której wspomina tzw. Pruszc: „Szósty ołtarz św. Jana Nepomucena w kaplicy, którą w tych czasach reperował, przyozdobił i fundacją ubogacił Maciej Bartsch, radca krakowski, z grobem dla siebie i swoich sukcesorów”⁵⁵.

Wydaje się, że zasługiwałyby na zbadanie rola kupca krakowskiego i radnego Łazarza Deriakubowicza, Ormianina, który posiadał



5. Epitafium rajcy Mikołaja Królika (zm. 1711) w kościele Mariackim

cenną znajomość języków orientalnych. W kościele Mariackim ufundował ołtarz z czarnego marmuru, z obrazem przedstawiającym wskrzeszenie Łazarza w kaplicy pod tym samym wezwaniem. W tejże kaplicy znajduje się epitafium Deriakubowiczów, Łazarza (RK 1709—1748) i syna jego Jakuba Konstantego (RK 1729—1758)⁵⁶.

Wyróżniający się kupcy nie powinni nam jednak przesłaniać faktu słabości ówczesnego handlu krakowskiego, którego wzmocnieniu służyć miało utworzenie Kongregacji Kupieckiej.

⁵² J. Bieniarzówna, *Laskiewicz (Laskowie) Stanisław*, PSB, t. XVI, s. 523.

⁵³ K. Gł. 1477, s. 60.

⁵⁴ M. Kulczykowski, *Kraków jako ośrodek towarowy Małopolski Zachodniej*, s. 85.

⁵⁵ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 430, s. 478; P. H. Pruszc, *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa*, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1861, s. 58.

⁵⁶ K. Gł. 1477, s. 46; K. Gł. 775, s. 154—8.

* * *

Była dotąd mowa o radzie krakowskiej jako całości, w jej pełnym składzie 24 osób. Wiadomo jednak, że ster władzy spoczywał w ręku tzw. rady urzędującej. „Consules præsidentes” — stąd późniejsi prezydenci — byli wybierani co roku w liczbie ośmiu. Każdy z nich przez 6 tygodni pełnił kolejno funkcje burmistrza. Gdy rzucimy okiem na zestaw rajców-prezydentów, widzimy, że nawet w łonie samej rady byli ludzie uprzywilejowani, częściej niż inni pełniący kierownicze funkcje. Rzecz jasna, wobec niekwestionowanej dożywotności urzędu, niejeden rajca w podeszłym wieku nie był w stanie pełnić funkcji urzędowych, niektórzy jednak odznaczałi się niesłychaną żywotnością i właśnie pod koniec swoich dni przejawiali w radzie największą aktywność. Wydaje się również, że niejednemu spośród krakowskich rajców zależało, żeby wchodzić w skład magistratu, licząc na korzyści stąd płynące (zwolnienie od podatków), ale woleli czas poświęcać własnym interesom, a nie urzędowaniu. Stąd mamy nazwiska tylko sporadycznie pojawiające się wśród prezydentów, zwłaszcza wówczas, gdy siły fizyczne pozwalały panu radnemu aktywnie oddawać się interesom, natomiast w wieku zaawansowanym chętnie wyżywano się we władzach miejskich. Przykładem może być wspomniany Łazarz Deriakubowicz, wybrany w 1709 r., który w latach 1712—1723 tylko dwukrotnie zasiadał w radzie urzędującej, widzimy go stale od 1730—1745 r. Zmarł w 1748 r. w wieku 93 lat.

Spośród rady urzędującej rekrutowali się posłowie miasta na sejmy i sejmiki. Wymienić tu trzeba Jana Pawła Fryznekiera, stronnika saskiego, który odegrał w mieście poważną rolę w czasie okupacji szwedzkiej i brał udział w poselstwach za Augusta II⁵⁷. Posłowali też na sejmy Paweł Nieśniowski⁵⁸, Andrzej Szafałkiewicz⁵⁹, Jan Dzianotti⁶⁰, później Franciszek Soldadini⁶¹ i Karol Toryani⁶². Wielokrotnie reprezentował miasto w różnych okazjach Jakub Deriakubowicz, syn Łazarza, o czym świadczą jego mowy, zachowane w rękopisie⁶³.

⁵⁷ K. Gł. 1477, s. 65; K. Gł. 1307, s. 475 Bibl. Jag., rkps 5357, t. III, s. 95.
⁵⁸ K. Gł. 1307, s. 484.
⁵⁹ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 413 t. I, s. 201; K. Gł. 1477.
⁶⁰ Bibl. Jag., rkps 5350, s. 399.
⁶¹ K. Gł. 1477, s. 106; Bibl. Jag., rkps 5349, t. II, s. 478.

Skład krakowskiej rady urzędującej ustalono dla lat 1699—1723, 1730—1752, 1756—1763⁶⁴. W pierwszym z wymienionych okresów dominowali w radzie: Michał Behm, oddany burmistrz zwłaszcza w okresie groźnej zarazy lat 1707/8, oraz trzech prawnicy — wspomniany Jan Paweł Fryznekier, Paweł Nieśniowski i Andrzej Szafałkowic. Radni Włosi pilnowali również swoich interesów. Nie odgrywał wprawdzie już żadnej roli Marek Aureli Federici, zmarły w 1718 r. po długoletniej chorobie, ale natomiast twardo dbali o interesy nacji na przemian lub wspólnie występujący w radzie urzędującej: Bonawentura Briganti, zm. w 1702 r., Flawiusz Marchetti, Dominik Meglioruci i Paweł Soldadini. Jedynie w 1704 r. nie było wśród prezydentów żadnego Włocha; w innych latach mają zapewnione swoje przedstawicielstwo. Ilustruje to poniższe zestawienie:

Włosi w krakowskiej radzie urzędującej
w latach 1699—1723

(B = Briganti, M = Marchetti, Me = Meglioruci,
S = Soldadini)

1699 M	1704 —	1709 M	1719 M
1700 B	1705 M	1710 S	1720 brak danych
1701 B	1706 S	1711 M	1721 M S
1702 S	1707 M Me	1712 M S	1722 M
1703 M	1708 S	1713 M	1723 Me S

Już nie tak konsekwentnie reprezentowani byli w radzie urzędującej lekarze. Nie widać ich w latach: 1707, 1711, 1718 i 1723. W pozostałych mamy jednego lub dwu prezydentów z tytułami doktorów medycyny, jak wiadomo, z reguły profesorów uniwersytetu, a w 1706 r. nawet trzech: Dżidowskiego, Łukaszkiewicza i Zajączkowica. Wraz z dwoma prawnikami: Nieśniowskim i Szafałkowiczem, majoryzowali wówczas kupców. Podobnie, tylko z przewagą prawników, wyglądała sprawa w roku 1704 i 1717. W latach 1702, 1708, 1709, 1714—1717 i 1719 lekarze i prawnicy stanowili połowę członków rady urzędującej. W ciągu 24 przebadanych lat trzykrotnie widzimy przewagę tzw. inteligencji miejskiej, 8 razy obserwujemy

⁶² K. Gł. 1477, s. 109.
⁶³ Bibl. Ossol., rkps 120, s. 517, 520.

⁶⁴ Skład rady urzędującej wpisywany był co roku bądź do ksiąg radzieckich (Consularia), bądź do tzw. Senatus Consulta. Wynotowywał również rajców urzędujących Żegota Pauli w rkps Bibl. Jag. 5350.

równowagę, w 11 wypadkach większość członków rady urzędującej stanowią kupcy.

Lata trzydzieste i czterdzieste XVIII w., dla których posiadamy również dokładne dane, przynoszą zmiany. Seniozem rady jest do r. 1738 Stanisław Antoni Łopacki, zasiadający w radzie od 1696 r., ale poprzednio specjalnie się nie udzielający. Bez żadnych przerw urzędował wówczas w magistracie Łazarz Deriakubowicz, a niewiele mu ustępował Michał Awedyk. Z krakowskich Włochów na pierwszym miejscu znaleźli się Toryaniowie. Raz Franciszek, architekt, raz syn jego Karol pełnili funkcje prezydentów. Wybijają się wówczas również Jan Dzianotti i Franciszek Soldadini, syn Pawła. Był to wreszcie okres dużego znaczenia Jacka Zayfreta i Józefa Zaleskiego. Z wyjątkiem Łopackiego, wszystko to byli kupcy, bo przecież i Franciszek Toryani, architekt, nie gardził kupiectwem. Wymienieni wyżej radni przez kilka lat wcale nie spieszyli się z uzupełnianiem wakansów wynikłych skutkiem zgonów. Zamykali się we własnym kręgu i doprowadzili do silnych tarć z ludnością. Miejsca radzieckie pozostawały nieraz wolne od 5 do 9 lat. Przykładowo: Maciej Bartsch zmarł w 1736 r. — na jego miejsce wybrano Łukasza Szostakiewicza w 1742 r.⁶⁵ W 1737 r. przeniósł się do wieczności Paweł Dzierzgwa. Następce jego — Jana Feliksa Trefflera — wybrano również w 1742 r.⁶⁶ W 1738 r. ubyło trzech radnych: Józef Wadowski, Paweł Soldadini i Stanisław Łopacki⁶⁷. Kolejne elekcje na opróżnione miejsca odbyły się w latach 1744, 1745, a nawet na miejsce Łopackiego w 1747 r. Po zmarłych w latach 40-tych członkach rady wybór następował już szybciej. Miejsca wakowały rok, dwa, a najwyżej trzy. Nie posiadamy, niestety, żadnych przesłanek źródłowych, jakie były wśród ówczesnej rady koncepcje władzy. W każdym razie jest to okres najdalej posuniętego nepotyzmu.

Mimo wszystko rada nie była wówczas monolitem i w jej gronie dochodziło czasem do poważnych zatargów, jak np. w 1736 r., kiedy

doszło aż do sprawy sądowej. Maciej Bartsch, Franciszek Soldadini i Franciszek Toryani, pokłóciwszy się na Piasku, wyzwali się na pojedynki i poranili, przez co tumult rozniečili⁶⁸. Tło tego sporu nie jest, jak dotąd, znane.

W latach 1756—1763 nie ma już tak zdecydowanej przewagi pewnej grupy osób w radzie. Pozycja Piotra Szastra, który rok rocznie zasiadał wśród prezydentów, była raczej wyjątkowa, przy czym wspierał go swoim autorytetem ojciec jego, Michał, zasiadający w radzie od 1726 r. Nieprzerwanie do 1768 r. widzimy jeszcze w radzie urzędującej Franciszka Soldadiniego, natomiast Karol Toryani nie odgrywa już tak wiodącej roli. Oba wymienieni przedstawiciele nacji włoskiej uzyskali w 1764 r., w czasie koronacji Stanisława Augusta Poniatowskiego, tytuł kawalerów Złotej Ostrogi.

Problem awansu, czy też wyróżnienia poprzez uzyskiwanie zaszczytnego tytułu sekretarza, czy też „konsyliarza” królewskiego był aktualny w czasach saskich, podobnie jak upowszechnił się w ciągu XVII wieku⁶⁹. 25 krakowskich radnych czasów Augusta II i Augusta III zostało w ten sposób wyróżnionych, co stanowiło 28% wszystkich. W drugiej połowie XVII w. — dla porównania — odsetek ten dochodził do 37%. Wśród sekretarzy królewskich mamy 5 lekarzy. Listę tę rozpoczyna Jacek Łopacki (RK 1654—1702). Mamy dalej Jana Dominika Zajączkowica (RK 1691—1717), Jana Stanisława Dzidowskiego (RK 1700—1718), Jana Antoniego Słowakowicza (RK 1713—1721), wreszcie Jana Giepperta (RK 1742—1746), konsyliarza JKM. Tytuł kawalerów Złotej Ostrogi przyznano Stanisławowi Słowakowicowi (RK 1679—1701), a także Ignacemu Michałowskiemu (RK 1718—1739), przy czym ten ostatni chlubił się jeszcze dodatkowym wyróżnieniem jako „uprzywilejowany matematyk królewski”⁷⁰.

Z prawników tytuł sekretarski przysługiwał Janowi Pawłowi Fryznekierowi, który faktycznie pełnił sekretarskie funkcje w królewskiej kancelarii zadwornej, Andrzejowi Szafałkowi-

⁶⁵ Data śmierci Macieja Bartscha 1 XI 1736 r. znana jest z jego epitafium w kościele Mariackim. Wybór następcy podaje K. Gł. 1477, s. 84.

⁶⁶ Pogrzeb Pawła Dzierzgwy odbył się 15 IV 1737 r. Archiwum Mariackie, rkps 590 (bez strony). Wybór Trefflera 30 VIII 1742 — K. Gł. 1477, s. 84.

⁶⁷ Inwentarz pośmiertny Józefa Wadowskiego spisany został w 1738 r. K. Gł. 54, s. 369; Bibl. PAN w Krakowie, rkps 463, s. 113; Pogrzeb Pawła Solda-

adiniego odbył się w grudniu 1738. Arch. Mariackie, rkps 590 (bez strony); Z. Gajda, *Łopacki Stanisław Antoni*, PSB, t. XVIII, s. 408.

⁶⁸ Bibl. Jag., rkps 5350, s. 411.

⁶⁹ Por. J. Bieniarzówna, *Mieszczanstwo krakowskie XVII w.*, s. 70—75.

⁷⁰ *Archiwum nacji polskiej w Padwie*, t. I, s. 327; K. Gł. 1477, s. 87.

cowi (RK 1702—1728) i wreszcie wybitnemu znawcy prawa ziemskiego i miejskiego Janowi Kozłowskiemu, który wszedł do rady w 1759 r. Kozłowski otrzymał również w 1764 r., w czasie uroczystości koronacyjnych Stanisława Augusta Poniatowskiego, tytuł kawalera Złotej Ostrogi⁷¹. Pozostali sekretarze królewscy, ewentualnie kawalerowie Złotej Ostrogi, to byli kupcy: Andrzej Belli (RK 1661—1706), Mikołaj Królik (RK 1663—1711), Stanisław Michał Segnitz (RK 1670—1707), dwaj Krauzowie — Andrzej i Krzysztof, którzy pozostawali w żywym kontakcie z Janem III Sobieskim. W szeregu sekretarzy znaleźli się także: Stanisław Węgrzynowicz (RK 1709—1736) i Michał Wohlman, radny od 1747 r. Charakterystyczną grupę stanowili tu Włosi: Dominik Meglioruci (RK 1697—1737), Franciszek Toryani (RK 1718—1745) i Franciszek Soldadini (RK 1726—1768). Niektórzy ze znaczniejszych kupców otrzymywali także tytuł kawalerów Złotej Ostrogi (equites aurati). August II przyznał je 7 rajcom⁷². August III w 1734 nadał tę godność Maciejowi Bartschowi, Pawłowi Soldadiniemu, Janowi Karli, a także Ignacemu Michałowskiemu⁷³. Stanisław August pasował na kawalerów Złotej Ostrogi Józefa Feistmantla, Baltazara Hintza i Jana Kozłowskiego⁷⁴.

Wspomniane wyróżnienia wzmacniały pozycję krakowskich radnych w kręgu mieszczaństwa polskiego. Sytuacja miasta Krakowa jako całości była jednak bardzo niekorzystna. Uprzywilejowanie grupy radzieckiej działało na niekorzyść najliczniejszej warstwy rzemieślników. Rada uważała się za coś lepszego od ogółu mieszczan, co z kolei doprowadzało do wzrostu zadrążeń między gminą a patrycjatem.

W połowie XVIII wieku doszło do zaostrzenia stosunków w łonie samego pospółstwa. Dumnie noszący się ordynek kupiecki uważał, że cechowi nie są zdolni do zajmowania się sprawami publicznymi (incapaces ad munia civitatis) i wobec tego kupcy sami organizowali obrady pospółstwa i sami też rozkładali podatki. Wywołało to opozycję ze strony rzemieślników, którzy wnieśli oficjalny protest do ksiąg radzieckich⁷⁵.

Do dalszego zaostrzenia zatargu poszło o rzecz, zda się, błahą — o zakaz noszenia broni przez rzemieślników, co poczytali oni sobie za dyshonor. Rozporządzenie rady w tej sprawie z 1743 r. ordynek rzemieślniczy interpretował więc w ten sposób, że ów zakaz dotyczy tylko czeladzi. Senior ławników, jeden z Laškiewiczów, Józef, przeinaczył jednak rezolucję cechowych, rozszerzając zakaz również i na mistrzów. Konsekwencje były daleko idące. Przywódca cechów Tomasz Miernikowicz, karczmarz, został przez radę, za upór w tej sprawie, usunięty ze stanowiska. Rada przeciwstawiła się jego ponownemu wyborowi, uznając „fatum Miernikowicz esse rudem hominem, litterarum ignarum, ac ideo huius loci incapax”. Poprzednio wiedząc, że był „nieliterak”, uznawano, że „licet litterarum ignarum, naturaliter tamen ratione praeditum et experientiam practicam in rebus et negotiis civitatis habentem per totam communitatem concordibus votis electum toties approbaverat”⁷⁶.

Sprawa okazała się nie tak prosta i trafiła przed sąd asesorski, ściągnęła też na krakowską radę wiele kłopotów. Pospółstwo z Miernikowiczem na czele potrafiło spowodować wysłanie do Krakowa komisji królewskiej z Karolem Wielopolskim, koniuszym w. kor., na czele. Radę oskarżono o niewłaściwą gospodarkę funduszami miejskimi, przy czym główne zarzuty skierowane były przeciw długoletniemu lonherowi Franciszkowi Toryanemu, zmarłemu, nawiasem mówiąc, w okresie trwania procesu. Miernikowicz został uniewinniony, rada skazana na zwrot poniesionych przezeń kosztów⁷⁷.

Warto dodać, że Miernikowicz znalazł sobie możliwych protektorów, m. in. biskupa chełmińskiego, który zwracał się do rady miejskiej w sprawie złożenia go ze stanowiska starszego pospółstwa „sine demerito et sine inquisitione” (bez powodu i bez przesłuchania)⁷⁸.

Prawdopodobnie o Miernikowiczu wspominał jako o buntowniczym obywatelu w przemówieniu z dnia 15 X 1745 r. rajca Jakub Konstanty Deriakubowicz. „Nie pamięta ingratulus civis, kiedy zostawał in gravissima detentione vinculis oneratus, a magistrat miał nad

⁷¹ Bibl. Jag., rkps 5349, t. II, s. 486.

⁷² A. Grabowski, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*, Kraków 1852, s. 135.

⁷³ M. Rożek, *Ostatnia koronacja w Krakowie i jej artystyczna oprawa*, Rocznik Krakowski XLIV, Kraków 1973, s. 109.

⁷⁴ Bibl. Jag., rkps 5349, t. II, s. 486.

⁷⁵ Bibl. Jag., rkps 5350, s. 423.

⁷⁶ Wyrok Augusta III, króla polskiego, w sprawie sporów między radą a pospółstwem krakowskim, tudzież ordynacja dla m. Krakowa, K. Gł. 1482.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 413, t. I, s. 253.

nim kompassą i onemu dopomógł ad libertatem". Bronił się dalej Deriakubowicz, jeden z oskarżonych w wytoczonym przed sąd królewski procesie, że nie jest żadnym „kolligatem” Toryaniego i mało tego — sam służył pospółstwu jako deputat w grodzie, dbał o prawa miejskie, interweniował w sprawach gminy. Warto przytoczyć jego własne słowa: „coram magnatibus zelabam, pro interesse communitatis pracowałem, podróży w ciężkie mrozy odprawiałem, dni całe i tygodnie trawiłem na usługach communitatis przez kilka lat, wierciałem piętą, ściany podpierałem i zawsze Deo auxiliante z dobrą powracałem ekspedycją” — dodajmy — zapewne nie bez osobistych korzyści⁷⁹.

Komisja królewska działająca w 1745 r. nie położyła jednak kresu wewnętrznym tarciom, które w następnych latach nabrały szerszego rozgłosu. W 1747 r. podano królowi memoriał, którego tytuł brzmiał „Punkta ratione praejudicionis ex parte hon. Communitatis contra nobilem ac spectabilem magistratum Cracoviensem vigore decreti assessorialis J.K.Mci ex mente decreti praesentis commissiorialis podane”. Żali się tam pospółstwo, że mu nie czytają praw i przywilejów, „aby nie wiedzieli, co na sejmie mówić, choć cierpią praejudicium”. Skarży się, że rachunki miejskie nie bywają mu przedkładane. Dalej zaś „obserwacyi żadnej pospółstwo od magistratu nie ma i czasem, gdy kto o dobru pospolitem mówi, buntownikiem go nazywają, od bywania na sesjach w pospółstwie odsądzają, jako to od starszeństwa communitatis p. Fludzińskiego sine convictione, p. Rozworskiego i p. Kruszyne, prawdziwie mówiących”⁸⁰.

Inną ważną sprawą poruszoną w memoriale był problem wysyłania posłów miejskich na sejmy, problem bardzo istotny, bo pociągający za sobą znaczne wydatki, pokrywane przez pospółstwo. Żalono się przed królem, że radni

„extra mentem kogo się im podoba wyprawiają, jeszcze takowych, którzy tylko z magistratem trzymają, [a] na mieszczan biją”. W rezultacie pospółstwo wybrało sobie własnych delegatów na sejm. Świadczy o tym list podkancle-rzego Michała Wodzickiego pisany do rady krakowskiej (25 IX 1748), w którym ubolewa, że w mieście nie ma jedności, a spory i niesnaski „dobrego mieć nie dopuszczają rządu”. Dziwi się również, że rada nie mogła zapobiec wysłaniu posłów spoza własnego grona „mając po sobie prawo, iż tylko od samego magistratu dependet electio posłów”. Upomina też radę, aby zapobiegła zaciągnięciu przez pospółstwo pożyczki na ten cel a także ostrzega, aby na ubogich ludzi nie wkładano kontrybucji na pokrycie owej delegacji⁸¹.

Sprawa oparła się o sądy asesorskie, które około 1753 r. zakazały cechowym krakowskim uchwalania bez wiedzy rady jakichkolwiek ordynacji, „które mogły być in praeiudicium miasta”⁸². Nieco wcześniej August III w swoim postanowieniu „o sesjach pospółstwa i responsach” z dnia 20 sierpnia 1753 podkreślał, że „stan rzemieślniczy jako in suis desideriis ma zawsze wolną drogę do szlacheckiego magistratu rekurs czynić, tak protektorów cechom naznaczonych znosiemy”⁸³. Sprawa owych „protektorów” wymagałaby w przyszłości wyjaśnienia. W każdym razie listem z dnia 30 I 1754 donosił Wodzicki radzie, że zalecił kancelarii koronnej, „aby na to dała pilne baczenie, że takowe cechów krakowskich sancita (jeżeli się kiedy jakie trafiają) nie były ad approbationem JKMci podane”⁸⁴.

Powyższa sprawa, która wymagałaby szczegółowego przebadania, jest dowodem powiązań rady krakowskiej z pewnymi kołami magnaterii i wysokich urzędników państwowych, a równocześnie świadczy o zdecydowanej i świadomej postawie krakowskich rzemieślników czasów saskich.

⁷⁹ Bibl. Ossol., rkps 120, s. 522, 524.

⁸⁰ L. Rymar, *Udział Krakowa w sejmach i sejmikach Rzeczypospolitej*, Rocznik Krakowski VII, Kraków 1905, s. 253. Sprostowano mylnie podane nazwisko „Hudziński” na „Fludziński”.

⁸¹ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 413, t. I, s. 271.

⁸² Tamże, s. 292.

⁸³ S. Krzyżanowski, *O sejmikowaniu mieszczaństwa krakowskiego*, Rocznik Krakowski II, Kraków 1899, s. 223.

⁸⁴ Bibl. PAN w Krakowie, rkps 413, t. I, s. 292.



Katedra na Wawelu w r. 1859. Litografia F. Stroobanta do dzieła L. Łętowskiego o katedrze krakowskiej, 1859

MICHAŁ ROŻEK

WNĘTRZA KATEDRY WAWELSKIEJ PRZED STU LATY

W zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie znajduje się kilka nieznanых akwarelowych przekazów ikonograficznych do wnętrza królewskiej katedry na Wawelu. Wszystkie pochodzą z połowy ubiegłego stulecia i stanowią przedmiot niniejszego artykułu. Autorami akwarel są Bogumił Gąsiorowski i Jan Kanty Wojnarowski.

J. K. Wojnarowski: *Wnętrze kaplicy Św. Krzyża z grobowcem Władysława Jagiełły* (syg. IR 728, wym. 394 × 288 mm). Akwarela przedstawia północną część kaplicy Świętokrzyskiej, ze stojącym w północno-zachodnim narożu sarkofagiem Jagiełły, nad którym wznosi się baldachim, zwieńczony niewielkimi — brakującymi dziś — kulami. Po prawej stronie, w niszy ściennej mieści się na specjalnym parapecie tryptyk Św. Trójcy. Stopnie ołtarza są porozbijane, a obok mensy przy arkadzie wejściowej leży oparty o ścianę kamień z gmerkiem i nazwiskiem Jana Michałowicza z Urzędowa oraz datą 1575, pochodzący z sąsiedniej kaplicy biskupa Filipa Padniewskiego. Uwagę zwraca także zamurowane okno w ścianie północnej. Posadzka w kaplicy wykonana jest z nieregularnych kamiennych bloków. Ponownie powróćmy na moment do wspomnianego gmerku Jana Michałowicza z Urzędowa. Jeśli w pełni dowierzać inwentaryzacji Wojnarowskiego, to

kamień ten ma kształt zbliżonego do owalu wieloboku, którego centrum zajmuje wpisany w późnogotycką tarczę gmerk, otoczony napisem: „JOANIS MICHAEL... URZENDOV. 1575”. Natomiast gdy porównamy z nim obecny gmerk wmurowany w południową, zewnętrzna ścianę kaplicy Padniewskiego, to od razu stwierdzimy narzucające się różnice tak w treści napisu, jak i w ogólnym kształcie. Obecny gmerk sprawia wrażenie nowego, odkutego podczas ostatniej restauracji¹.

J. K. Wojnarowski: *Wnętrze kaplicy Św. Krzyża z grobowcem Kazimierza Jagiellończyka* (syg. IR 729, wym. 392 × 282 mm). Akwarela stanowi pendant do poprzedniej, dając doskonałe wyobrażenie o wyglądzie południowej części kaplicy z sarkofagiem króla Kazimierza Jagiellończyka, nakrytym baldachimem zwieńczonym kwiatonami, zakończonymi kulami. Po lewej stronie, w niszy stoi otwarty tryptyk Matki Boskiej Bolesnej. Okno w ścianie południowej jest zamurowane, zatem kaplicę oświetlały kiedyś tylko dwa okna umieszczone w ścianie zachodniej. Pomiędzy sarkofagiem królewskim a ledwo zaznaczonym fragmentem pomnika biskupa Kajetana Sołtyka spostrzegamy kamienne głazy, nad nimi zaś procesyjny baldachim. W posadzce znajduje się płyta z czytelnym napisem: „SEPULCHRUM

¹ Przed stu laty Ambroży Grabowski podał, że kamień z gmerkiem Jana Michałowicza z Urzędowa znajdował się w latarni kopuły kaplicy biskupa Filipa Padniewskiego, skąd został wyjęty w roku 1833 podczas przebudowy kaplicy. Julian Pagaczewski przypuszczał, że w trakcie przebudowy kamień wmurowano w południową ścianę. Kaplicę odrestaurowano i przebudowano w latach 1832—1840. Zatem gmerk ten nie był wmurowany w czasie przebudowy w 1. poł. XIX w., skoro jest jeszcze na akwreli Wojnarowskiego. Dodajmy, iż w połowie XIX stulecia Józef

Mączyński zanotował, że w roku 1832 wyjęto z kopuły kaplicy Padniewskiego gmerk Jana Michałowicza z Urzędowa i złożono go w kaplicy Świętokrzyskiej, por.: Amb. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, wyd. V, Kraków 1866, s. 83; J. Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, Rocznik Krakowski XXVIII, Kraków 1937, s. 38; Archiwum Państwowe Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego, Bibl. syg. 1209 — „Ośmnaście kartek notat z wędrowki po Krakowie Józefa Mączyńskiego”.



1. J. K. Wojnarowski, Kaplica Św. Krzyża z grobowcem Jagiełły, 1852. Bibl. Jag.



2. J. K. Wojnarowski, Kaplica Św. Krzyża z grobowcem Kazimierza Jagiellończyka, 1852. Bibl. Jag.

MICHAELIS PRIMI REGIS POLONIAE MDCLXXIII". Obie omówione akwarele malowane lekko, o zgaszonych kolorach są sygnowane i datowane — 1852.

Wśród akwarel Wojnarowskiego związanych z katedrą mamy jeszcze do odnotowania *Pomnik Michała Bogorii Skotnickiego* (syg. IR 708, wym. 638 × 476 mm), dłuta Stefana Ricciego (ok. 1809 r.); pomnik ten w zmienionej formie znajduje się dzisiaj w kaplicy św. Wawrzyńca, przeniesiony tam z kaplicy Szafranców w trakcie ostatniej restauracji, kiedy musiał ustąpić miejsca pomnikowi kardynała Jerzego Radziwiłła (dzieło Piusa Welońskiego). Na nowe miejsce przeniesiono jedynie cokolwiek z alegoryczną postacią oraz pewnymi elementami należącymi doń. Natomiast nie zrekonstruowano ciekawej architektonicznej ramy ujmującej całą rzeźbę, stanowiącej z nią integralną całość. Otóż niegdyś — tak jak to wyobraża nasz rysunek — właściwy monument poświęcony Skotnickiemu wstawiono w niszę nawiązującą do pseudodoryckiej arka-

dowej, rustykowanej bramy, ujętej w narożach surowymi doryckimi kolumnami. W ten sposób powstała urzekająca pięknem, majestatyczna neoklasyczna architektura, silnie kontrastująca z romantyczną już, pełną nastroju rzeźbą. Niestety, z początkiem XX wieku pierwotna nisza uległa bezpowrotnemu zniszczeniu, bowiem w związku z przejęciem kaplicy Szafranców przez rodzinę Radziwiłłów i ustawieniem w niej pomnika poświęconego kardynałowi Radziwiłłowi epitafium Skotnickiego przeniesiono najpierw w r. 1903 do kaplicy Czartoryskich, a potem ok. 1907 r. do kaplicy św. Wawrzyńca, którą w XIV w. fundował Jarosław Bogoria ze Skotnik, późniejszy arcybiskup gnieźnieński. Tym samym poprzez rodzinne związki pomnik Michała Skotnickiego, pozbawiony, niestety, pierwotnej architektury, znalazł się w kaplicy Skotnickich, a przedstawiona akwarelka jest bodaj jedynym materiałem ikonograficznym do pierwotnego wyglądu całej rzeźby².

² W zbiorach Ambrożego Grabowskiego znajduje

Kolejne widoki katedry są dziełem krakowskiego wedytysty, malarza-inwentaryzatora za- bytków miasta, Bogumiła Gąsiorowskiego.

B. Gąsiorowski: *Wnętrze kaplicy Wazów* (syg. IR 722, wym. 362 × 240 mm). Arty- sta dał wygląd ujętego od wejścia, ożywionego ludzkim sztafażem wnętrza kaplicy dynastii Wazów, która zasadniczo po dzisiejszy dzień nie uległa żadnym większym zmianom.

B. Gąsiorowski: *Ołtarz główny w ka- tedrze* (syg. IR 721, wym. 466 × 334 mm). Ma- lowany ze środka prezbiterium, przedstawia niezachowane urządzenie tej części kościoła ka-edralnego. Uwagę zwraca pokrycie ścian ol- brzymimi purpurowymi bretami, obszytymi złotymi galonami. Natomiast arkady oddziela- jące ambit od prezbiterium są oszklone. Na mense ołtarza stoją, zachowane do dziś w ka- plicach św. Trójcy i św. Wawrzyńca, wielkie neogotyckie relikwiarze, a cyborium wieńczy paludament, obecnie zlikwidowany. I jeszcze jeden dość istotny szczegół: otóż na środko- wym zworniku ostatniego przęsła prezbiterium zauważamy znacznych rozmiarów barokowy kartusz herbowy, zakrywający zwornik. Obec- nie kartusz ten, jak i parę innych, wisi na północnej ścianie prezbiterium. Dodajmy przy tej okazji, że kiedyś zworniki sklepienne za- kryte były barokowymi kartuszami, aktualnie pozostał tylko jeden: nad kopułą konfesji św. Stanisława. Kompozycję tę — podobnie jak poprzednią — ożywia ludzki sztafaż³.

Nieco więcej szczegółów do pierwotnego wyglądu prezbiterium dorzuca obraz cenionego w swoim czasie malarza wnętrz kościelnych i pałacowych Saturnina Świerzyńskiego, prze- chowywany w galerii katolickiego polskiego seminarium w Orchard Lake (k. Detroit), w stanie Michigan w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Jest to stosunkowo duże

plótno (ok. 70 × 45 cm), na którym autor przedstawił, jak głosi napis na odwrociu: *Wi- dok wnętrza kościoła katedralnego na zamku w Krakowie, prezbiterium zwane, 1870*, a za- tem o kilkanaście lat późniejsze od akwarel Gąsiorowskiego⁴. Dotychczas nie posiadaliśmy tak dokładnie oddanego wnętrza prezbiterium krakowskiej katedry sprzed przebudowy z cza- sów kardynała Jana Puzyny (zm. 1911), poza reprodukowanymi litografiami belgijskiego ma- larza Franciszka Stroobanta, dołączonymi do monumentalnego dzieła biskupa Ludwika Łę- towskiego (*Katedra krakowska na Wawelu*, Kraków 1859). Romantyk Stroobant w swych rysunkach zatarł ostrość architektonicznych konturów i linii na rzecz miękkości, światło- cieniowości wnętrza. Inaczej czynią Wojnarow- ski, Gąsiorowski czy Świerzyński, który z do- kładnością obiektywnego realisty oddał per- spektywę wnętrza, jak i wszystkie detale skła- dające się na jego urządzenie. Mamy zatem przeszklone arkady do ambitu, obicie ścian dro- gimi bretami, lamowanymi galonami, znako- micie odtworzony ołtarz główny, nie brak po prawej baldachim nad tronem biskupim (nota- bene pozostałość po ostatniej koronacji w roku 1734), a przede wszystkim pierwotnych stall, z zapleckami wykonanymi z purpurowej aksa- mitnej materii, podzielonej galonami. Trzeba bowiem pamiętać, że obecne zaplecki zaprojek- tował ok. 1901 r. Sławomir Odrzywolski, re- konstruuje je na podstawie bardzo nikłych fragmentów, a wykonał przemyski stolarz Fer- dynand Majerski. Stan prezbiterium zachowa- ny na obrazach Świerzyńskiego i Gąsiorow- skiego przetrwał do schyłku XIX stulecia, to jest do restauracji katedry przeprowadzonej za autokratycznych rządów kardynała Jana Puzy- ny, a zrealizowanej według projektu Sławomira Odrzywolskiego⁵.

się akwarelka przedstawiająca pomnik Skotnickiego, pozbawiony architektonicznego obramowania, por.: Archiwum Państwowe Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego, E 142, s. 108; Archiwum Kapituły Me- tropolitalnej Krakowskiej — Restauracja katedry. Dziennik budowy V, s. 365 nn.

Ostatnio pomnik Michała Bogorii Skotnickiego omówił, nie uwzględniając pierwotnej architektury, T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasyczna i roman- tyczna w Polsce. Ze studiów nad importem włoskim i świadomością estetyczną*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1974, s. 65—68 (tu literatura doty- cząca Skotnickiego).

³ W zbiorach katedry krakowskiej, obecnie w Ar- chiwum Kapitulnym, znajduje się obraz Bogumiła

Gąsiorowskiego, sygnowany i datowany 1847, a przed- stawiający widok prezbiterium z wielkim ołtarzem, malowany od strony konfesji św. Stanisława. Dodaj- my, że obraz jest bardzo zniszczony.

⁴ Za wskazanie i udostępnienie fotografii tego przekazu ikonograficznego oraz za cenne uwagi ser- decznie dziękuję naszemu redaktorowi prof. dr. Karo- lowi Estreicherowi.

⁵ Ostatnie, w wielu przypadkach wzbudzające sze- reg kontrowersji odnowienie katedry (1895—1910) wy- wołało mnóstwo polemik i dyskusji, by tylko wspom- nieć m.in.: K. Bąkowski, *Odnowienie Wawelu*, Kraków 1901; J. Bryl, *Obecna restauracja katedry na Wawelu*, Lwów 1901; W. Ekielski, *Impresje z katedry na Wawelu*, Architekt IX, 1908, nr 10,



3. J. K. Wojnarowski, Pomnik Skotnickiego w katedrze na Wawelu, 1868, Bibl. Jag.

Ponownie wracając do akwarel z Biblioteki Jagiellońskiej przedstawiamy następną, Bogumiła Gąsiorowskiego: *Nawa główna katedry od strony konfesji św. Stanisława* (syg. IR 504, wym. 368 × 242 mm). Ujęta od południowo-zachodniego filara konfesji, daje wyobrażenie, jak przed z górą stu laty wyglądała nawa główna z chórem muzycznym, okrągłym oknem w fasadzie oraz nagrobkami zlokalizowanymi w tej części kościoła. Na pierwszym planie, przy filarach — tak jak obecnie — sto-

ją barokowe marmurowe pomniki biskupów Marcina Szyszkowskiego i Piotra Gembickiego. Poniżej, na samym dole akwareli można zauważyć fragmenty trzech płyt leżących w posadzce. Środkowa — z herbami Łabędź i Odrowąż — przedstawia kanonika Pawła Szydłowieckiego, zm. 1506 (zachowana, wmurowana koło kaplicy Zygmuntońskiej), natomiast dwie boczne aktualnie znajdują się w tzw. Bramie Wazów, wiodącej od północy na Wawelskie Wzgórze.

s. 107—110; F. Kopera, L. Lepszy, *Katedra na Wawelu, jej przeszłość i obecna restauracja*, Petersburg 1901 (*Życie i Sztuka* I, nr 15); K. Lanckoroński, *Nieco o nowych robotach w katedrze na Wawelu*, Wiedeń (1903); W. Łuszczkiewicz, *Restauracja kościoła katedralnego na Wawelu*, Kraków 1888; J. Mehoffer, *Uwagi o sztuce. Odpowiedź na list hr. Karola Lanckorońskiego w sprawie restauracji katedry na Wawelu*, Kraków 1903; S. Odrzywolski, *Katedra na Wawelu*, *Architekt* I, 1900, nr 1, s. 3—4; tenże, *Restauracja katedry na Wawelu*, *Architekt* II, 1901, nr 4, s. 49—54, 65—71, 81—89; W. Prokesch, *Z katedry na Wawelu*, *Tygodnik Ilustrowany* 1904, nr 11, s. 207—209; L. Puszet, *Nowe*

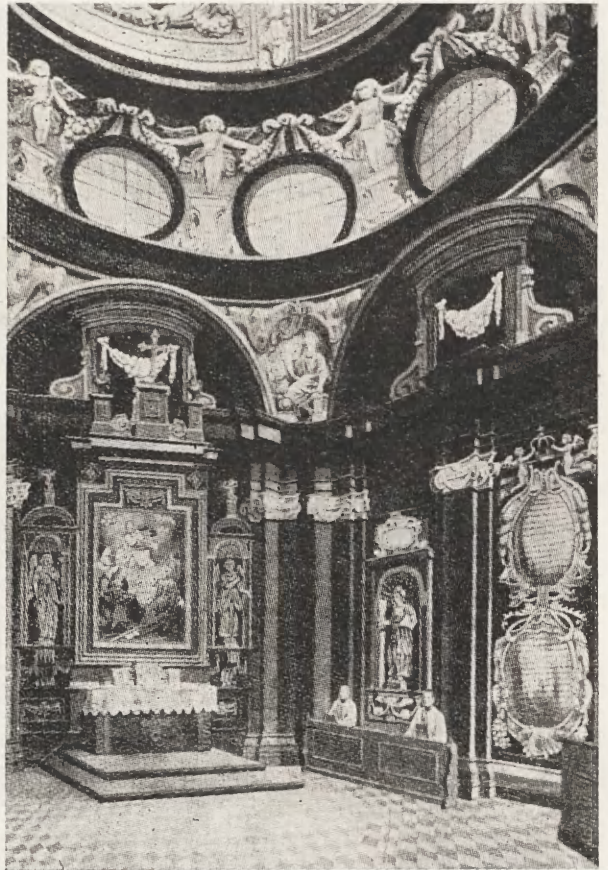
klejnoty stołecznego miasta Krakowa, Kraków 1901; Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. I, Kraków 1900, s. 434 i. n. (Z protokołów posiedzeń Grona); tamże t. II, Kraków 1906, s. 377 nn.; artykuły Stanisława Tomkowicza ogłaszane na łamach *Kalendarza Krakowskiego Józefa Czecha na r. 1892, 1896—1911* oraz tegoż, *Katedra na Wawelu i jej obecna restauracja*, Kraków 1901 i artykuł *Die Restaurierung der Domkirche auf dem Wawel in Krakau* w: *Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und historische Denkmale*, 1902, t. I, szp. 211—218; J. Żuławski, J. Nekanda Trepka, *Wawel, katedra i zamek po restauracji*, Kraków (br.).

Na ścianach, pod gzymsem wiszą gobeliny z *Historią Jakuba*, których dzisiaj tak brakuje w katedrze. Przy wejściu do świątyni, po lewej stoi pomnik Piotra Kmity (zm. 1553), a po prawej jest płyta kanonika Stanisława Borka (zm. 1556), obecnie umieszczona na filarze obok sarkofagu króla Władysława Łokietka. I tu jeszcze jedna uwaga — okrągłe okno w fasadzie pozbawione jest maswerku, który zaprojektował i wykonał dopiero przed rokiem 1864 krakowski rzeźbiarz Edward Stehlik⁶.

Dwie dalsze akwarele Gąsiorowskiego są typowym inwentaryzacyjnym rysunkiem. Przedstawiają ołtarz srebrny w kaplicy Zygmuntowskiej wraz z całą ścianą wschodnią (syg. IR 727, wym. 365 × 247 mm) oraz renesansową niszę z pomnikiem króla Jana Olbrachta (syg. IR 863, wym. 368 × 243 mm). Przy pierwszej warto podkreślić, że Gąsiorowski pokazał dawne barokowe, nie istniejące zwieńczenie ołtarza w kaplicy Zygmuntowskiej, a nadto antepedium z herbami Gonzagów (teraz w skarbcu katedralnym). Natomiast przy akwareli z pomnikiem Jana Olbrachta spostrzegamy na gotyckim sklepieniu kaplicy św. Andrzeja fragmenty rokokowej polichromii, uderzająco przypominającej podobną, zachowaną w sąsiedniej kaplicy biskupa Andrzeja Stanisława Kostki Załuskiego.

Wszystkie akwarele wykonał Bogumił Gąsiorowski około roku 1850. Najprawdopodobniej w związku z omówionymi przekazami ikonograficznymi pozostaje plan katedry z czasu ok. 1850 (syg. IR 885, wym. 475 × 322 mm).

Prezentowane na tym miejscu widoki wnętrza katedry powstały w specyficznych warunkach, kiedy nie stało królów i państwa polskiego, a Kraków wraz z katedrą urastał do symbolu trwałości i ciągłości narodowej. Na historyczno-dydaktyczny charakter katedry zwrócono uwagę wkrótce po pierwszym rozbiórze Polski, gdy za Wisłą, opodal wawelskie-



4. B. Gąsiorowski, Kaplica Wazów, 1850. Bibl. Jag.

go wzgórza panoszył się już austriacki zaborca. Otóż podczas pamiętnej wizyty w Krakowie (1787) ostatniego monarchy, Stanisława Augusta, biskup-sufragan Józef Olechowski powitał go w katedrze tymi słowami:

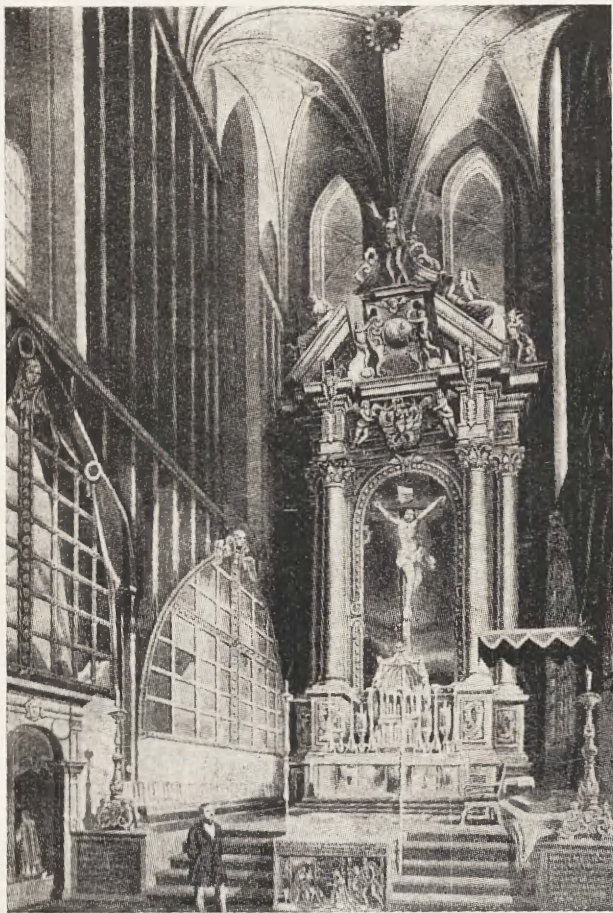
Tyle ta bazylika ma związków z dziejami narodu polskiego, tyle z epokami pomyślności i różnych przypadków tej monarchii, iż gdyby żadnej nie było pisanej historii krajów polskich, ściany i marmury jej w większej części poznać by ją dały⁷.

Świątynia wawelska, z jej pomnikami, grobami królów, a od początku XIX stulecia bo-

⁶ Wspomina o tym E. Stehlik, *Kilka uwag obecnej budowy kościoła Ś. Trójcy w Krakowie dotyczących*, Kraków 1864, s. 39. Dodajmy tutaj, że w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się akwarela Gąsiorowskiego wyobrażająca wnętrze kaplicy św. Trójcy w katedrze, która była przedmiotem mego artykułu, por.: M. Rożek, *Nieznany przekaz ikonograficzny do wyglądu wnętrza kaplicy królowej Zofii (św. Trójcy) w katedrze na Wawelu*, *Biuletyn Historii Sztuki*, t. XXXV, Warszawa 1973, s. 273—275.

⁷ Powitanie Najjaśniejszego Stanisława Augusta króla Polskiego... uczynione w kościele katedralnym

krakowskim imieniem kapituły katedralnej i duchowieństwa przez JMci X. Józefa Olechowskiego biskupa uranopolitańskiego, suffragana archidiacona katedralnego, audytora i sędziego generalnego krakowskiego, kawalera Orderu S. Stanisława, dnia 16 czerwca 1787, k. A₂ r; toż samo: F. Lichocki, *Diariusz przyjazdu Najjaśniejszego Stanisława Augusta króla Polskiego szczęśliwie nam teraz panującego do miasta stołecznego Krakowa, w Krakowie 1787*, s. 6—7; por.: M. Rożek, *Stanisław Leszczyński i Stanisław August w Krakowie*, *Rocznik Krakowski XLII*, Kraków 1971, s. 67—75.



5. B. Gąsiorowski, Ołtarz główny w katedrze na Wawelu, ok. 1850. Bibl. Jag.

haterów narodowych, była obiektem szczególnego zainteresowania poetów, malarzy, którzy w duchu romantyzmu pobudzali do życia zastygłe w kamieniu postacie, nadając im nowy, narodowy, patriotyczny sens.

Z miłości do katedry powstał, zapomniany dziś, pełen historiozoficznych rozważań poemat krakowskiego barda doby romantyzmu, Edmunda Wasilewskiego, pt. *Katedra na Wawelu* (1841), którego mottem był jakże znamienny biblijny cytat: „A dom ten będzie za przypowieść wszystkim przechodzącym” (*Paralipom*, II, 7, 21). Ożyły w strofach poety gotyckie mury, katedralne pomniki ruszyły w poetycki korowód, „święty taniec pamiątek (...) wielki polonez duchów”, a u genezy całości

tkwiła bezgraniczna miłość Wasilewskiego do ojczystych dziejów zawartych w kamieniach czcigodnej wawelskiej świątyni. Znakomicie uchwycił rolę Wasilewskiego wielki uczony Józef Kallenbach, pisząc, że „to pierwszy u nas poeta, co wielkość historyczną Krakowa umiał zakląć w słowo poważne i drżące wzruszeniem, to pierwsze dziecko pogrobowej chwały Wawelu, zasłuchane w niej i rozkochane”⁸.

Dodajmy tutaj, że w kilkadziesiąt lat po Wasilewskim, w pół wieku później Stanisław Wyspiański, który od dziecka pamiętał strofy swego poprzednika, w genialnym *Akropolis* (1904) ponownie ożywi postacie z katedralnych pomników i powiedzie je w rezurekcyjną, świętą noc ku zmartwychwstaniu... Ojczyzny. On to w dialogu Starca z Córkami w *Wyzwoleniu* (1903) powie o katedrze jakże znamienne słowa: „Tu wszystko jest Polską, kamień każdy i okruczeństwo każdy, a człowiek, który tu wstąpi, staje się Polski częścią... Otacza was Polska wieczyście nieśmiertelna” (akt I, w. 977—979, 992—993)⁹.

W czasach romantyzmu niepowtarzalną atmosferę katedry znakomicie uchwycił młody Zygmunt Krasiński, który — przejeżdżając w kwietniu roku 1833 przez Kraków — zwiedził wawelską świątynię, a później nie omieszkał podzielić się wrażeniami z serdecznym przyjaciелеm, Henrykiem Reevem. Pisał więc o niej:

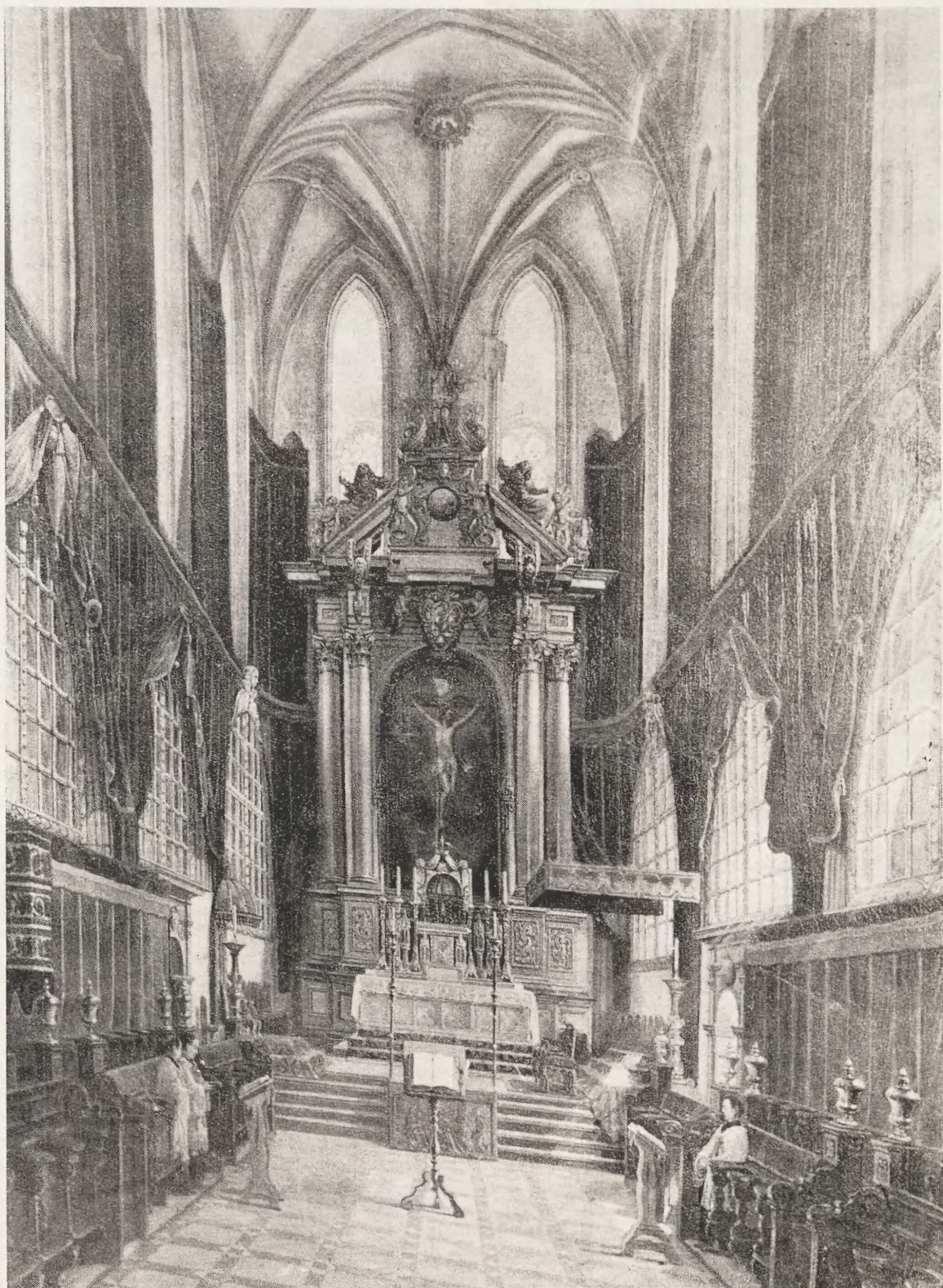
...zagłębiłem się cały w przeszłość, której symbole wznoszą się przede mną w arabeskach gotyku, w fantastycznych arkadach i nawach katedry. Spójrz wraz ze mną na rycerzy, którzy zrywają się ze swoich grobowców, na królów wybranych przez naród, którzy idą przed ołtarz i padają na kolana, aby otrzymać namaszczenie Pańskie. Cała dawna Polska powstała na mój głos; oto ona! oto ona! ona! Spójrz, jaka jest wielka, wspaniała, iskrząca od broni, huczna od krzyku, harmonijna od pieśni — tarcza przeciw niewiernym, osłaniająca Europę w gigantycznej walce, od bram Konstantynopola po mury Wiednia. A obecnie nie ma więcej śladów dawnej Polski: oto przeszłość skończona, wypełniona, poetyczna...¹⁰.

Podobnie odczuł katedrę, pojmując jej wyjątkowy wprost urok, Honoré de Balzac, który w roku 1847 zdążając do pani Hańskiej, przy

⁸ O twórczości i roli Edmunda Wasilewskiego, por.: E. Wasilewski, *Wybór poezji*, opr. M. Janion, Kraków 1955, s. VII—LXXII; Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816—1846*, Kraków 1971, s. 218—220; J. Kallenbach, *Edmundowi Wasilewskiemu w siedemdziesiąt rocznicę śmierci*, Pamiętnik Literacki, t. XIV, Lwów 1916, s. 228.

⁹ O krakowskich i wawelskich motywach w twórczości Wyspiańskiego, por. m.in.: A. Waśkowski, *Kraków w twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1957; J. Dobrzycki, *U źródeł wizji wawelskich Wyspiańskiego w: Kronika Miasta Krakowa 1959—1960*, Kraków 1962, s. 95—116.

¹⁰ Tłumaczenie K. Estreichera, por.: K. Estreicher, *Kraków — przewodnik dla zwiedzających*, Kraków 1903, s. 10.



6. S. Świerzyński, Prezbiterium katedry na Wawelu 1870, Seminarium Duchowne w Orchard Lake (USA)



7. B. Gąsiorowski, Katedra na Wawelu, nawa główna, ok. 1850. Bibl. Jag.

okazji zatrzymał się w Krakowie, odwiedzając także katedrę. W relacji z podróży poświęcił nieco miejsca krakowskiej świątyni:

jęcych miasto i jego okolice, wyd. 3, Kraków 1938, s. 165. Oryginał: *Correspondance de Sigismond Krasinski et de Henry Reeve*, opr. J. Kallenbach, t. III, Paris 1902, s. 51–52 „Je veux aujourd’hui que le dix-neuvième siècle ne soit pas pour moi; je me replonge tout entier dans les temps dont les symboles s’élèvent autour de moi en arabesques gothiques, en arcades fantastiques et en nefs de cathédrales. Regardez-moi tous ces chevaliers qui sortent de leurs tombeaux, tous ces rois élus par la Nation, qui marchent vers l’autel et tombent à genoux pour recevoir l’huile du Seigneur. Regardez tous ces aïeux à moi qui frémissent tout autour. La vieille Pologne tout entière s’est levée à ma voix; la voilà! elle est là! Voyez-vous comme elle est grande, comme elle est superbe, étincelante d’armes, bruyante de cris, harmonieuse de chants, seule bouclier de l’Europe contre les infidèles, soutenant à elle seule cette lutte gigantesque depuis les portes de Constantinople jusqu’aux murs de Vienne? Et à présent, il n’y a plus de traces de cette vieille Pologne: c’est un passé fini, complet, poétique”.

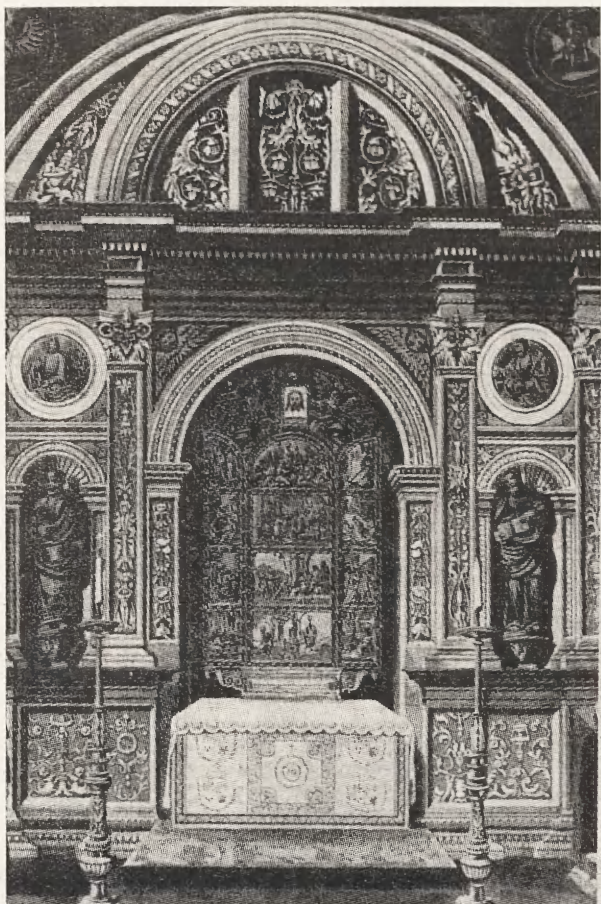
¹¹ H. Balzac, *Podróż do Polski*, Warszawa 1931 (wstęp i tłumaczenie T. Żeleńskiego-Boya), s. 37–38.

...kościół krakowski wart jest, aby jechać do Krakowa; pełen jest kaplic z grobowcami, gdzie nagromadzone bogactwa nie mają nic równego, chyba w Rzymie lub w niektórych kościołach belgijskich. Widzi się srebrne rzeźbione trumny, na których bokach wyobrażono bitwy liczące po osiemset figur, ludzi i koni. Istnieją tam w kaplicach brązowe drzwi, na których z obu stron widnieją arabeski zupełnie różne, jak na owych szalach bez podszewki, a cudowne wykonanie świadczy, że w XIV wieku robiono w brązie i w miedzi może biegłej niż dzisiaj. W tym kościele są istne skarby, a i tak nie mogłem zobaczyć tego, co nazywają specjalnie skarbcem, nie stało czasu na uzyskanie koniecznego pozwolenia. Pełno tam zresztą srebrnych posągów, ołtarzy z rzeźbionego srebra, świętych naczyń. Batorowie, Korybutowie, Jagielloni i inne konstelacje polskie są tam¹¹.

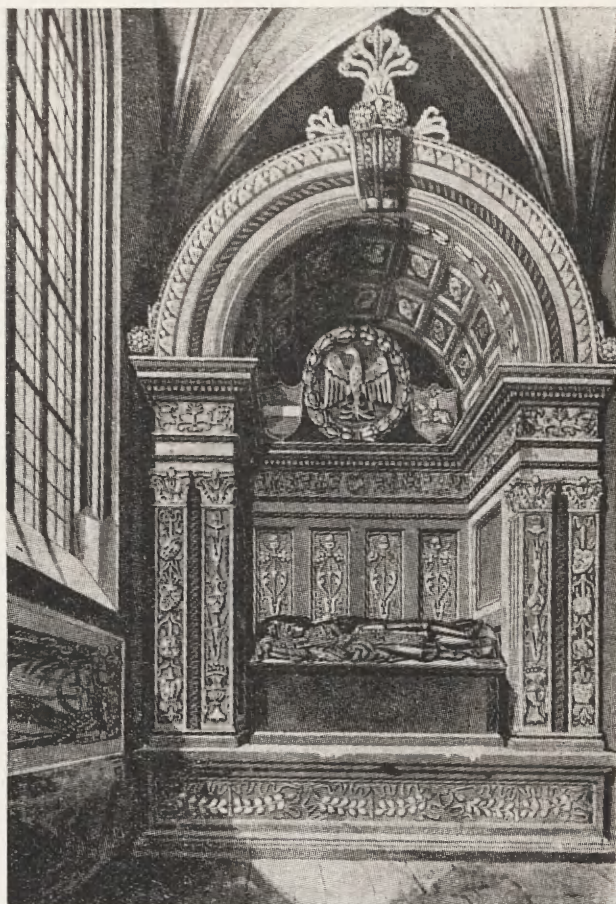
Wszyscy odwiedzający katedrę w XIX stuleciu odczuwali w niej atmosferę historii, a zarazem przez dotykalny kontakt z przeszłością uczyli się jej, by potem przekazać niezapomniane wrażenia swoim bliskim i przyjaciółom. W owym czasie do Krakowa przyjeżdżano nie tylko dla zwiedzania zabytków, lecz na szczególną lekcję historii, której udzielały krakowskie pomniki, a przede wszystkim katedra. Jak bowiem pisał w roku 1845 wielki miłośnik Krakowa, Józef Mączyński,

...spomiędzy wszystkich kościołów, które Krakowowi wyjednały imię drugiego Rzymu, pierwszeństwo przyznać należy kościołowi katedralnemu, temu chrześcijańskiemu i polskiemu Panteonowi ... Tu, wśród powierzonych Bogu pamiątek i wspomnień, żyjesz wielkim życiem przeszłości, tu, jeżeli tylko umiesz czytać uczuciem, gmach ten stanie ci się kamienną księgą

Oryginał cyt. za: H. de Balzac, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, Revue des deux mondes, vol. 41, Paris 1927, s. 662: „L’église de Cracovie vaut la peine d’aller à Cracovie, elle est pleine de chapelles à tombeaux où les richesses prodiguées n’ont rien de comparable qu’à Rome et dans quelques églises de Belgique. On y voit des cercueils de vermeil exécutés au repoussé, qui, sur leurs longues faces, représentent des batailles à sept ou huit cents personnages et chevaux. Il y existe des portes de chapelle en bronze ciselé dont les deux côtés offrent des arabesques entièrement différentes comme celles des châles sans envers, et d’une exécution merveilleuse, qui prouve qu’au XIV^e siècle on façonnait le bronze et le cuivre peut-être mieux qu’on ne le travaille aujourd’hui. Cette église a des trésors, et encore n’ai-je pu voir ce qu’on nomme spécialement le trésor: le temps me manquait pour obtenir la permission nécessaire. D’ailleurs, les statues en argent, les autels en argent au repoussé la vaisselle sacrée, tout y abonde. Les Battori, les Koribut, Jagellons et autres constellations polonaises, sont là”. O krakowskiej wizycie Balzaka, por.: M. Rożek, *Balzac w Krakowie*, Rocznik Krakowski XLV, Kraków 1974, s. 89–100.



8. B. Gąsiorowski, Ołtarz w kaplicy Zygmuntowskiej, ok. 1850. Bibl. Jag.



9. B. Gąsiorowski, Pomnik Jana Olbrachta na Wawelu, 1852. Bibl. Jag.

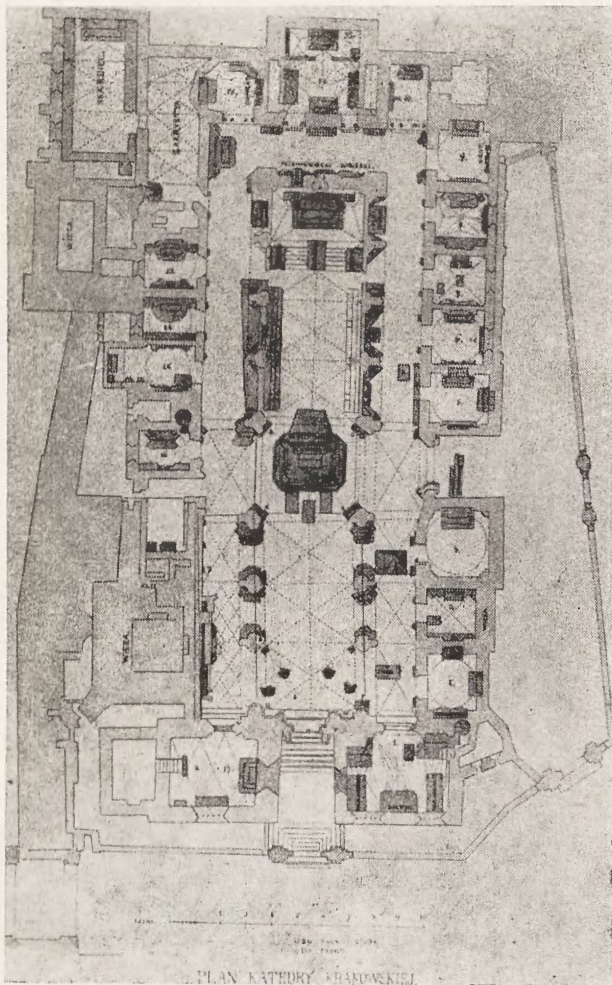
dziejów kraju i kościoła i będziesz w niej czytał to, co cię zachwyci, rozczuli, nauczy i cnotliwym uczyni ¹².

Katedralne mury, owa zaklęta w kamieniu księga historii, uczyły zatem ojczystych dziejów, a do pielgrzyma zwiedzającego jej wnętrze świątynia ta przemawiała zespołem pomników, ołtarzy, a przede wszystkim zespołem dawno zgasłych imion i nazwisk, wyznaczających historyczną ciągłość dla rozdartego na części państwa. Zdawano sobie wtedy jasno sprawę, że do katedry — sanktuarium narodowego Polski — nie można było wejść bez wzruszenia, lęku, drżenia wewnętrznego, bo zawierała się w niej ogromna wielkość, jaką przemawiała cała historia Polski, cała nasza przeszłość. Gdy bowiem brakło królów, owego dawnego, przebrzmiałego świetnego, pełnego gwaru życia na Wawelu, ten katedralny, a zarazem dworski kościół otrzymał nowe znaczenie: pierwszej w Polsce świątyni o funkcji nie tylko religijnej, lecz nade wszystko narodowej

mauzoleum, więcej — pomnika dziejów ojczystych. Ten stan rzeczy przetrwał do początku XX wieku. Była to jakby przejściowa faza katedry w oczekiwaniu, że jeszcze raz przyjdzie oglądać jej murom koronację królewską, a tym samym wolną i niepodległą Polskę. Nie doczekali tej wzruszającej, podniosłej chwili dziewnastowieczni romantycy, nie doczekał Wyspiański, lecz myśl zrodzona w czasach niewoli przybrała realne kształty dopiero w okresie wielkiej europejskiej zawieruchy, to jest w latach pierwszej wojny światowej. Dla tego pokolenia Wawel był nadal „streszczeniem dziejów narodu, znakiem widowym naszej jedności, symbolem naszej dawnej wielkości i chwały”, a wszyscy marzyli o tym, by „z uroczystymi dźwiękami dzwonu Zygmuntowskiego zabrzmiała i popłynęła ponad wolną polską krainą pieśń pociechy i pokrzepienia, hymn wesela i dziękczynienia! «Te Deum laudamus» ¹³.

¹² J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa*, t. II, Kraków 1845, s. 3.

¹³ Cytat z S. Tomkowicza, *Zamek na Wawelu*. Odczyt wygłoszony w Warszawie w styczniu



10. Plan katedry na Wawelu z poł. XIX w., Bibl. Jag.

Właśnie tym ludziom zrodzonym w niewoli, „wychowanym” między innymi na murach krakowskiej katedry, przyszło po wojnie budować nowy, niepodległy byt — Polskę. 31 października 1918 r. Kraków ponownie przeszedł pod władzę polską, a rozbiorowa poezja wraz z ikonografią Wawelu dobrze spełniła swe narodowe zadanie, podtrzymując w okresie niewoli patriotycznego ducha. Tych kilka ogólnych, nie roszczących sobie bynajmniej pretensji do wyczerpania tematu uwag, skreślonych

na marginesie dziewiętnastowiecznych widoków wawelskiej katedry, pozwoli zrozumieć, dlaczego malowano jej wnętrza i czym była dla naszych pradziadów.

Wszystkie przedstawione widoki katedry krakowskiej wraz z planem, z wyjątkiem obrazu z Orchard Lake, pochodzą ze zbiorów Szymona Dutkiewicza (1802—1877), zasłużonego zbieracza, jednego z prekursorów rysunkowej inwentaryzacji zabytków Krakowa¹⁴. We wczesnej młodości podopieczny biskupa Jana Pawła Woronicza, wyrósł Dutkiewicz w atmosferze historyzmu i wielkiego wprost pietyzmu dla przeszłości, który panował na dworze krakowskiego ordynariusza. Był zaprzyjaźniony z Lucjanem Siemieńskim, Wincentym Polem oraz wybitnym badaczem przeszłości katedry, biskupem Ludwikiem Łętowskim, autorem do dziś niezastąpionego dzieła *Katedra krakowska na Wawelu*. W tej atmosferze zrodziła się myśl rysunkowej inwentaryzacji zabytków krakowskich. Na krótko przed rokiem 1850 zaczął ją Dutkiewicz realizować, a po tragicznym pożarze Krakowa w 1850 r., ze zdwojonym zapalem i energią kontynuował to monumentalne dzieło. Do współpracy zaprosił dwóch krakowskich malarzy: Bogumiła Gąsiorowskiego i Jana Kantego Wojnarowskiego, a do odczytywania napisów znakomitego historyka Franciszka Piekosińskiego¹⁵. W ten sposób z biegiem lat powstała imponująca kolekcja obejmująca akwarele zabytków Krakowa, pomników, epitafiów, a wśród nich niepoślednie miejsce przypadło katedrze. W r. 1872 starzejący się Dutkiewicz postanowił w godne ręce sprzedać swą kolekcję. Przy tej okazji skreślił te słowa:

...oko znawcy oceni zapewne trud trzydziestoletni około tego dzieła, podjęty przez prywatnego miłośnika rzeczy ojczystych. Nie mając ich komu przekazać, właściciel pragnąłby przynajmniej, aby ta prawdziwie królewska kolekcja w godne dostała się ręce, które by ją uszanować, a co większa, publiczny użytek zrobić z niej mogły i umiały. Zbiór ten pomników kra-

1917 r., Warszawa 1917, s. 34, 36. Problem Wawelu, katedry w literaturze polskiej XIX stulecia porusza na szerokim tle historycznym S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 202—223.

¹⁴ W. Żurowska-Górecka, *Dutkiewicz Szymon (1802—1877)* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VI, Kraków 1948, s. 16—17; W. Ślesieński, *Starożytnictwo małopolskie w latach 1800—1863* w: *Sztuka i Krytyka. Materiały do Studiów i Dyskusji*, t. VII, Warszawa 1956, s. 276.

¹⁵ M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Gąsiorowski Bogumił (1819—1887)* w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. VII, Kraków 1948—1958, s. 346—347. O problemie inwentaryzacji krakowskich zabytków w XIX stuleciu, por.: J. Dużyk, A. Treiderowa, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, *Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie*, t. III, Wrocław 1959, s. 201—280.

kowskich w akwarelach, podług dołączonego szczegółowego spisu, oczekuje nabywcy ¹⁶.

Wydał wtedy, niestety, pozbawiony ilustracji, drukowany katalog swoich zbiorów zatytułowany *Zbiór pomników i napisowych nagrobków w główniejszych kościołach krakowskich* (Kraków 1872). Obejmuje on w sumie 437 pozycji, z tego katedra ma wraz z planem 167

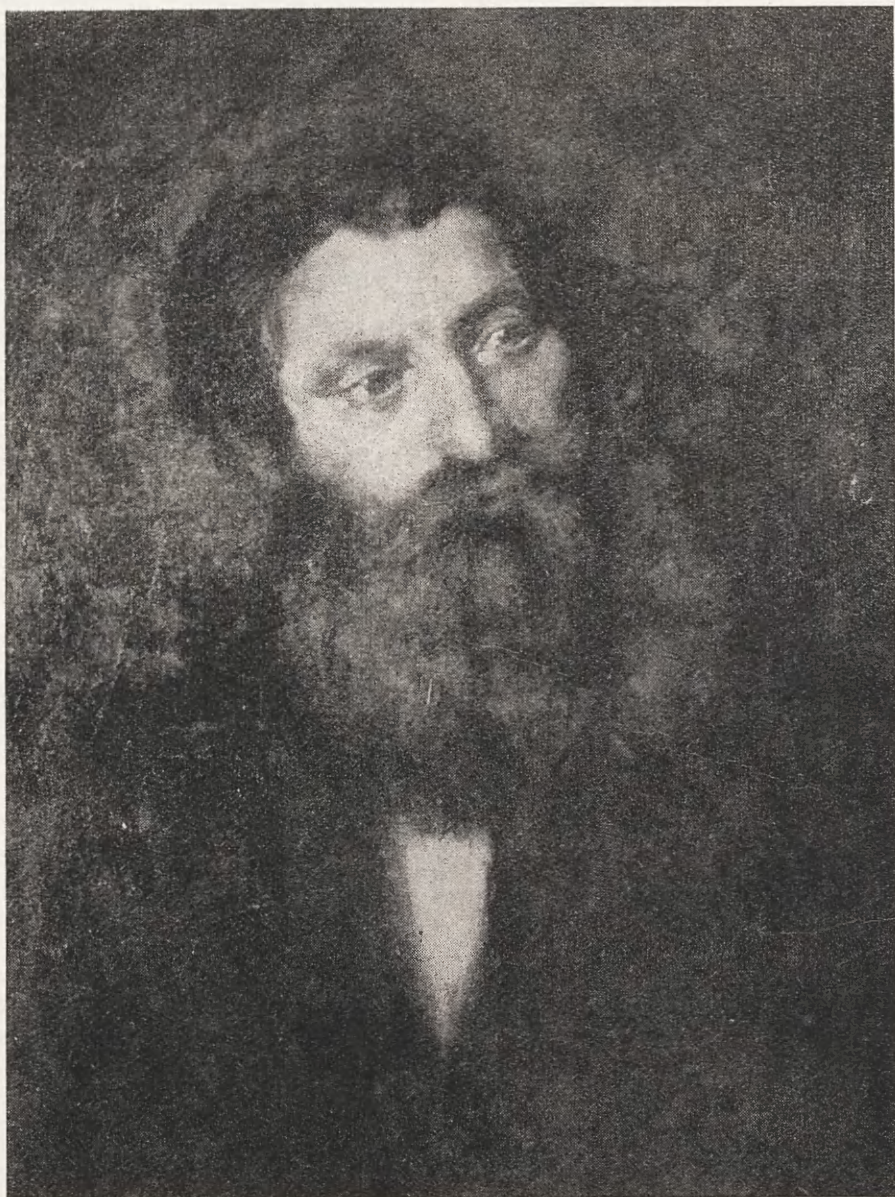
¹⁶ Sz. Dutkiewicz, *Zbiór pomników i napisowych nagrobków w główniejszych kościołach krakowskich*, Kraków 1872, s. 5—6.

¹⁷ Dodajmy tu, że w oddziale rękopisów Biblioteki

pozycji. W przypadku katedry są to w większości akwarele pomników, epitafiów.

Po śmierci Dutkiewicza kolekcja, zgodnie z życzeniem zmarłego, została przekazana w depozyt Bibliotece Jagiellońskiej ¹⁷. Z niej — wyłączwszy obraz z Orchard Lake — pochodzą wykorzystane w niniejszym artykule widoki wnętrza krakowskiej katedry.

Jagiellońskiej pod syg. 3754 znajduje się „Szymona Dutkiewicza album pamiątkowe”, zawierające m.in. widoki pałacu biskupiego w Krakowie po pożarze i Collegium Minus.



M. Gottlieb, Portret być może Izaaka Gottlieba, ojca artysty. Kraków 1878 (?),
wł. prywatna

ZOFIA SOŁTYSOWA

DZIEŁO MAURYCEGO GOTTLIEBA

Twórczość Maurycego Gottlieba związana jest tak silnie z Krakowem i z atmosferą Matejkowskiej majsterszuli, iż trudno ją od tego podłoża oddzielić. Na przykładzie Gottlieba widzimy, jak silny był wpływ Matejki na jego uczniów i jak wielka była jego zasługa w podniesieniu atmosfery artystycznej Krakowa.

Jeszcze za życia Maurycego toczyła się na ten temat dyskusja. Warto ją w tym miejscu przypomnieć.

W recenzji z wystawy prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, zamieszczonej w Czasie z dnia 24 VII 1879 r. nr 172, wysunięto zarzut (być może pióra L. Siemieńskiego), że Szkoła niesłusznie chęłpi się dziełami Gottlieba, gdyż z uwagi na jego krótki pobyt w tejże Szkole nie jest słuszne zaliczenie go w poczet jej uczniów.

Z polecenia Matejki Marian Gorzkowski ogłosił w Czasie z dnia 3 VIII 1879 pismo Dyrekcji Szkoły Sztuk Pięknych:

Sprawozdanie o wystawie Szk. Szt. Pięknych w gazecie Czas w numerze 172 zawiera niedokładności; na pytanie rzucone w tym artykule, czy krakowska Szkoła Sztuk Pięknych słusznie szczyci się obrazami Maurycego Gottlieba, autor sprawozdania zaprzecza temu. Maurycy Gottlieb wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie w roku 1874 i pracował w tejże Szkole w oddziale malarstwa, gdy jednak pewien tejże Szkoły naszej profesor okazywać mu zaczął dość wiele niechęci, wtedy Gottlieb, nie mając nadziei uzyskania u wspomnianego profesora słusznego i bezstronnego ocenienia prac swoich, musiał z tejże Szkoły w Krakowie usunąć się. Następnie Gottlieb przebywał

w różnych miejscach, lecz nie pracował ani pod Angelusem, ani pod Siemiradzkim, jak to autor sprawozdania podaje. W czasie bytności dyrektora Matejki w Rzymie Gottlieb sam prosił, by mógł być przyjętym na powrót do Szkoły w Krakowie, a otrzymawszy zachęcającą odpowiedź, przybył tu w początkach roku teraźniejszego i zapisał się do oddziału historycznego malarstwa. W Krakowie więc właściwie podmalowywał wszystkie postacie *Chrystusa w synagodze* i w Krakowie zaczął malować niektóre inne szkice na wystawie będące. Sprostowanie to czyni się tym konieczniejsze, że jest ktoś z jakąś powagą artystyczną, który by nierad zaliczać ani Gottlieba, ani innych zdolniejszych artystów w poczet Szkoły Sztuk Pięknych¹.

I

Maurycy Gottlieb urodził się dnia 28 II 1856 roku w Drohobyczu, jako syn Izaaka i Felicji z Tiegermanów. Ojciec jego posiadał przedsiębiorstwo naftowe i zaliczał się do klasy drobnomieszczańskiej². Wśród Żydów zamieszkujących licznie Drohobycz był ceniony za prawość oraz wiedzę talmudyczną. Te cechy wszczepił w swoje dzieci, szczególnie w najstarszego syna Maurycego. Maurycy miał liczne rodzeństwo, z którego jeszcze trzech bracia: Marcin, Filip i Leopold, poświęcili się karierze artystycznej, Stanisław obrał zawód prawnicy, zaś siostra Anna — pedagogiczny. Izaak Gottlieb, choć wierzący i praktykujący, nie zamknął się w kręgu getta, ale pociągnięty ruchem pozytywizmu i asymilacji postanowił dać wykształcenie dzieciom w szkołach ogólnie-

¹ Pod kierunkiem Angelego — wbrew temu, co pisze Gorzkowski — Gottlieb studiował w roku 1877 na Akademii Wiedeńskiej. (M. Waldman, *Maurycy Gottlieb*, Kraków, 1932, s. 28 oraz fragment listu do ojca, tamże, s. 59). Również należy przyjąć, że Gottlieb nie podmalowywał postaci *Chrystusa w synago-*

dze w Krakowie. Obraz ten został rozpoczęty już w Rzymie w roku 1878 jako trzeci z cyklu obrazów o tematyce religijnej (fragment listu Gottlieba w: M. Waldman, o. c., s. 70).

² M. Waldman, *Maurycy Gottlieb*, s. 9.



1. Malarnia Władysława Łuszczkiewicza w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w roku 1874/75. Fotografia zapewne Walerego Rzewuskiego. Wokół sztalugi z portretem Jana Matejki zgrupowani są koledzy M. Gottlieba, a uczniowie

W. Łuszczkiewicza, stojącego w środku, z ręką opartą o portret Matejki

W pierwszym rzędzie u dołu siedzą (od lewej): Antoni Stopa, Michał Pociecha, Kazimierz Pochwalski, Maurycy Gottlieb, Damian Krajewski. W środkowym rzędzie stoją: Tadeusz Sroczyński, Zygmunt Papieski, Walery Kryciński, Stanisław Tondos, Władysław Łuszczkiewicz, Jacek Malczewski (oparty o sztalugę), Eugeniusz Czernyński,

Seweryn Bieszczad. U góry stoją: Tadeusz Rybkowski, Józef Koniuszko

kształcących. Zdecydował się na krok śmiały: na oddanie syna Maurycyego do internatu bazylianów w Drohobyczu. Dla kilkunastoletniego chłopca wychowanego w atmosferze domowej zetknięcie się z nauczycielami i kolegami innego wyznania nie było łatwe. Głoszone hasła równouprawnienia pod względem narodowym, wyznaniowym w praktyce odbiegały od założeń. Nieśmiały chłopiec spotykał się w szkole z dowodami nieprzychylności zarówno ze strony kolegów, jak nawet nauczycieli.

„Stało się. Zapisano mnie do gimnazjum. Wprawdzie jeszcze i inni ojcowie zapisali swych synów do gimnazjum, tworzyliśmy jednak taką mniejszość, że się nam porządnie chrześcijanie dawali we znaki”³. Maurycemu nauka w szkole sprawiała duże trudności, zaliczał się do najsłabszych uczniów. Jedynie w historii czynił postępy. W rysunkach był najlepszy nie tylko w klasie, ale w całej szkole. Sława rysownika łagodziła szkolne przykrości. Na talent chłopca zwrócił uwagę nauczyciel rysunków Sikora, który przekonał ojca Maurycyego, że przy braku

zamiłowania i uzdolnień do przedmiotów ogólnokształcących powinien go skierować na studia malarskie. Argumenty Sikory widocznie zdecydowały i w roku 1869 trzynastoletniego Gottlieba odwiózł ojciec do Lwowa i oddał w opiekę i pod kierownictwo profesora rysunków Michała Godlewskiego.

Izaak Gottlieb nie zrezygnował z dania synowi ogólnego wykształcenia. Ucząc się rysunku Maurycy uczęszczał równocześnie do gimnazjum niemieckiego we Lwowie. Jednak i tu jego pobyt trwał krótko. Za skarykaturowanie jednego z profesorów został ze szkoły usunięty. Od tego czasu, nie przerywając nauki rysunku wciąż u prof. Godlewskiego, uczył się prywatnie, zdając jako eksternista egzaminy z zakresu niższej szkoły realnej w Stryju.

We Lwowie Maurycy rysował dużo i był pilnym uczniem. Poza tym rozczytywał się w dziełach o sztuce i życiorysach sławnych artystów.

Stolicą ówczesnego świata artystycznego w tej części Europy był wówczas Wiedeń. Tam też w 1872 r. wysłał ojciec szesnastoletniego Maurycyego na dalsze studia. Po złożonym egzaminie wstępnym został przyjęty do Akademii

³ *Ibidem*, s. 9 — fragment pamiętnika Gottlieba.



2. Maurycy Gottlieb. Fragment fotografii zbiorowej

Wiedeńskiej. Gottlieb wybrał modny w owym czasie dział malarstwa historycznego i rozpoczął studia pod kierunkiem cieszącego się wówczas sławą dobrego pedagoga prof. Wurzingera. Z tego okresu studiów nie zachowały się żadne jego rysunki.

W Wiedniu po raz pierwszy zetknął się Gottlieb z wielkimi dziełami sztuki w muzeach i na wystawach. Na jednej właśnie z wystaw w wiedeńskim Belwederze Gottlieb zobaczył *Rejtana* Matejki. Dzieło wywarło na egzaltowanym chłopcu tak silne wrażenie, że zapragnął poświęcić się polskiemu malarstwu narodowemu i stać się „polskim artystą”. Rozumiał jednak, że bez dokładnej znajomości języka polskiego, polskiej historii, literatury i kultury marzenia tego nie zrealizuje. Zaczął więc pilnie studiować język polski, historię oraz narodowe stroje polskie. O przysłanie książek polskich prosił w listach siostrę Annę, do której też skierował słowa o miłości Ojczyzny:

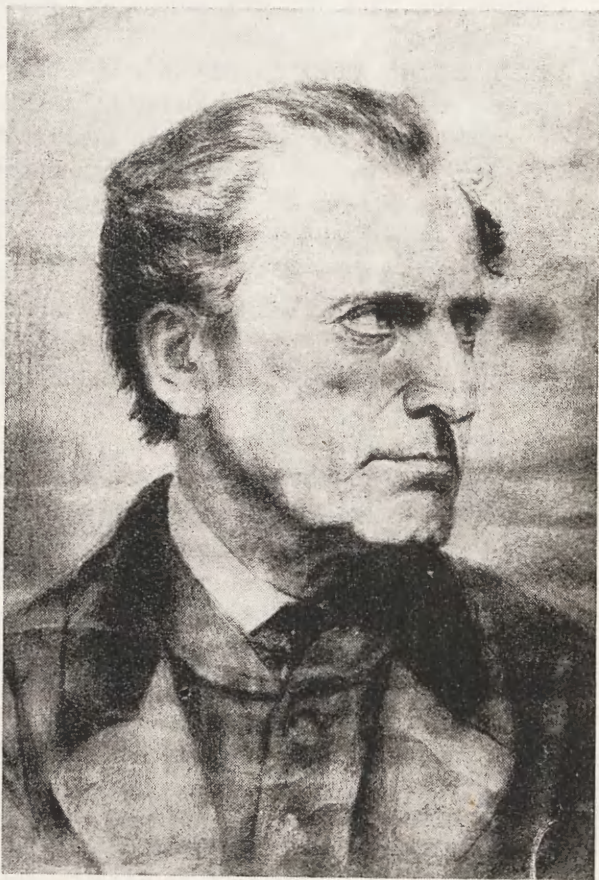
Bardzo mi się podobała, wielką radość sprawiła mi Twoja miłość do Ojczyzny. Kochaj ją dalej, abyś

⁴ *Ibidem*, s. 14 — fragment listu Gottlieba do siostry Anny.

nie żyła jak niewolnica, tylko jak Polka kochająca Ojczyznę i wolność. Bo kto nie kocha wolności Ojczyzny, ten niewolnikiem jest i kara boska ciąży nad takim człowiekiem. Gdzie jestem i dokąd idę, ciche, gorzkie brzmienia skargi okrażają mój umysł i zdaje mi się, że na smutek Ojczyzny się skarżą i że mnie do czynu wzywają, a ja nic czynić nie mogę, tylko tę pociechę dla niej mam: ciernie dostały się twemu losowi w udziale, ale weź je jako zrządzenie losu; także i róża rozwija się z cierni ⁴.

Matejko wstąpił dopiero na drogę sławy. *Rejtan* był jego pierwszym obrazem, który, uzyskując złoty medal w Paryżu oraz świetne recenzje, wzbudził podziw publiczności, a równocześnie oburzenie rozdrażnionych purytanów-patriotów. Gruntował jednak sławę artysty. Ważniejsze jednak niż tematyka obrazu były jego wartości malarskie. Z taką maestrią pędzla, biegłością i precyzją mało kto malował w Wiedniu czy w Monachium. Gottlieba na pewno zafascynowała technika Matejki, jego zdolność przekazania tematu w sposób pozornie łatwy, a równocześnie sugestywny.

Tematyka dzieł Matejki jak i jego styl malarski porwały Gottlieba — zapragnął studiować pod kierunkiem mistrza. Z listu pisanego



3. Michał Godlewski, nauczyciel, 1873. Do r. 1939 wł. rodziny we Lwowie, zaginiony



4. *Odaliska*, 1878. Do r. 1939 wł. E. Reitera we Lwowie

w 1873 r. do ojca dowiadujemy się, że Maurycy zwrócił się listownie do Jana Matejki z prośbą o przyjęcie go do grona swych uczniów⁵. Nie mogąc się jednak doczekać odpowiedzi, skończył kilka kompozycji, które miał zamiar wysłać Matejce, „aby zdziałały, czego list proszący nie zdziałał”. Początkowo ojciec nie chciał się zgodzić na wyjazd syna z Wiednia, ale w końcu uległ prośbom i gdy nadeszła od Matejki odpowiedź przychylna, Maurycy natychmiast wyjechał do Krakowa. Był to rok 1873.

Wstąpił do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, i to zgodnie ze swymi marzeniami do pracowni Matejki, do tzw. oddziału czwartego, czyli początkowego. Świadectwo szkolne Gottlieba z czasów studiów krakowskich, tzn. z r. 1873/4, podpisane przez Matejkę, wykazuje ocenę bardzo dobrą, pilność z pierwszego okresu niedostateczną, później bardzo dobrą⁶.

W Krakowie pod wpływem Matejki Gottlieb poświęcił się malarstwu o tematyce polskiej. Powstało wtedy kilka kompozycji, z których

najbardziej znane to: *Kawalerowie Inflanccy proszą o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi*, *Albrecht Brandenburski odbierający inwestyturę od króla Zygmunta Starego*, *Zygmunt August i Giżanka*, *Przysięga Kościuszki w Krakowie*, *Bolesław Chrobry w Kijowie*.

W tym czasie powstał pod wpływem patriotycznego nastroju autoportret w stroju szlacheckiego. Z tegoż okresu pochodzi też kilka portretów.

Przykrości, jakie spotykały Gottlieba z racji jego pochodzenia, niestety wzrosły w Szkole krakowskiej. Gottlieb obdarzony dużą wrażliwością głęboko je przeżywał. Jego judaizm nie był powierzchowny. Wychowanie w domu rodzicielskim nacechowane atmosferą religijną, udział w modlitwach w bożnicy drohobyckiej wprowadziły go w krąg wrażeń i przeżyć estetycznych, które go nigdy nie opuściły.

Inaczej myśleli ludzie z jego koleżeńskiego otoczenia szkolnego. Raziły ich trudności językowe Gottlieba, jego obcy wygląd, jego wyznanie. Był przedmiotem ich złośliwości tym większych, im szerszy podziw budził jego talent u profesorów i znawców sztuki. Stawał się po prostu konkurentem do uznania i powodzenia. Łagodziła te przykrości głęboka przyjaźń, jaka nawiązała się między nim a dwoma szkolnymi kolegami — Walerym Krycińskim i Zygmuntem Papieskim. Pomimo tego Gottlieb postanowił przerwać studia w Szkole Sztuk Pięknych i wyjechać za granicę. Udał się do prof. Wurzingera, skąd po krótkim okresie powrócił na parę miesięcy do Drohobycza. Wiemy, że malował tam kilkanaście portretów, przeważnie z kręgu swojej rodziny.

W r. 1876 dziewiętnastoletni artysta, zaopatrzonego w list polecający Matejki do Karola Piloty'ego, wyjechał na studia do Akademii w Monachium. Piloty, tak jak i Matejko, poznał się na zdolnościach Gottlieba i otoczył go opieką. Roczny pobyt w Monachium korzystnie wpłynął na rozwój artysty, nie dokonała tego jednak akademicka nauka, której styl zupełnie mu nie odpowiadał, lecz kontakt z dziełami mistrzów holenderskich i włoskich w Pinakotece monachijskiej. Gottlieb w Monachium poświęcał się wyłącznie malarstwu, maluje niesłuchanie intensywnie. Prowadzi korespondencję z rodzi-

⁵ *Ibidem*, s. 15 — fragment listu Gottlieba do ojca 1873.

⁶ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Księga świadectw z roku 1873/4—76/7.

ną oraz przyjaciółmi — Krycińskim i Papieskim, zwierając się im ze swych osiągnięć⁷.

W okresie monachijskim zmieniała się zdecydowanie tematyka jego obrazów. Porzucił malarstwo historyczne o tematyce polskiej i poświęcił się malarstwu rodzajowemu o tematyce żydowskiej oraz portretowaniu Żydów. W Monachium powstały takie dzieła, jak: *Shylock i Jessyka*, *Ahaswer*, *Pijak*, *Głowa osiwiatego starca*, *Izraelita*, *Głowa starej kobiety w dużym czepcu*, *Staruszka w złotym czepcu*, *Ślub żydowski*. Dzieła te już u współczesnych wzbudziły uznanie. Obraz zatytułowany *Shylock i Jessyka* był reprodukowany w r. 1876 w Wiener Illustrierte Zeitung, w rok później wystawiono go na wystawie we Lwowie, a w 1878 w Warszawie.

Po rocznym pobycie Gottlieb opuścił Monachium. Na krótko zatrzymał się w Drohobyczu i znów podążył do Wiednia. W ogóle cechuje artystę pewien niepokój, jakby gorączka, pędząca go ciągle z miejsca na miejsce. Teraz powodem jego decyzji, aby znowu wrócić do Wiednia, była sława Makarta.

Były to najświetniejsze czasy Makarta. Jego bogaty styl wtórnego baroku, tematyka tak odpowiadająca owym czasom (właśnie rozpoczęła się „la belle epoque”), odpowiadały szerokiemu ogółowi Wiednia. Makart dbał zresztą o sławę, czy nawet o reklamę, którą przerwała dopiero jego przedwczesna śmierć. Nic dziwnego, że młodzież malarską interesowały jego sukcesy.

Pod wpływem Makarta pozostawał H. Angeli, do którego szkoły dostał się Gottlieb w r. 1877. Poprzez osobę profesora również i na młodego malarza silnie oddziałał wpływ Makarta. Studia w Wiedniu pod kierunkiem Angeli trwały rok; rezultatem ich był bogaty dorobek artystyczny. Obserwujemy już zupełną dojrzałość artystyczną Gottlieba, co kontrastowało z bardzo młodym wiekiem, a świadczyło o talencie. Do prac tego okresu należą: *Uriel Acosta i Judyta van Straaten*, *Sulamit*, *Autoportret w stroju Araba* oraz kilka portretów, z których najlepszy jest portret prezesa Gminy Izraelickiej w Wiedniu i protektora Gottlieba — Ignacego Kurandy.

Gottlieb namalował wówczas także kilka obrazków o tematyce wschodniej, jak *Handel niewolnicami w Kairze*, *Studia Żydów*, oraz cykl kartonów ilustracyjnych do *Natana Mędr-*



5. *Na balkonie*, ok. 1878. Do r. 1939 zb. L. Holzera w Krakowie

ca G. Lessinga, na zamówienie znanej firmy wydawniczej Bruckmanna w Monachium. Inny, nowy rodzaj malarstwa stanowił cykl obrazów religijnych: *W synagodze w Dzień Pojednania*, *Chrystus przed sądem* i *Chrystus wygłaszający kazanie w świątyni*.

Gottlieba interesowała postać Chrystusa. I znów tutaj wystąpił dramat idealisty, albowiem w społeczeństwie katolickim artysta znalazł mało uznania dla swych dzieł religijnych, a Żydzi potępiali go za przedstawianie postaci Chrystusa, i to w dodatku w murach synagogi.

Pobyty w Wiedniu urozmaiciły dwie podróże: do Budapesztu i do Monachium. Do Budapesztu wyjechał w maju 1877 r., a więc w czasie wojny rosyjsko-tureckiej, kiedy to sejm węgierski przyjmował posłów tureckich. Gottlieb miał tam malować duży obraz historyczny zatytułowany *Przyjęcie posłów w sejmie węgierskim*. Z powodu zmiany sytuacji politycznej i stosunku Austro-Węgier do Francji dzieło nie zostało zrealizowane. Artysta wykonał tylko portret członka parlamentu węgierskiego, Wahrmana. W miesiąc później, bo w czerwcu 1877 r., Gottlieb wrócił do Monachium na zaproszenie wydawcy Bruckmanna, w celu zawarcia umowy

⁷ Korespondencja Gottlieba zaginęła w czasie ostatniej wojny. Tylko fragmenty jego listów znajdują się w monografii M. Waldmana.



6. *Spór robotników we Włoszech*, ok. 1878. Do r. 1939 wł. inż. Harszana we Lwowie, zaginiony

o współpracę. Artysta zobowiązał się do wykonania cyklu kartonów ilustrujących *Uriela Aco*stę Karola Gutzkowa oraz *Natana Mędrca* G. Lessinga w technice grisaille, nadającej się najlepiej do reprodukcji. Do *Natana Mędrca* wykonał dwanaście szkiców i trzy kartony. Nie dokończył jednak pracy, gdyż na skutek wzrostu antysemityzmu w Niemczech Bruckmann, oceniając sytuację jako niekorzystną dla publikacji dzieł autorów żydowskich, przerwał współpracę. Okres współpracy Gottlieba z Bruckmanem był jedynym w jego życiu, w którym nie miał kłopotów finansowych. Wykonując jednak na zamówienie prace malarskie w tonacji czarno-białej, nie miał możliwości zajmowania się kolorystyką. Kiedy Bruckmann

wystąpił z propozycją, aby artysta malował dla wydawnictwa obrazki o dowolnej tematyce po 60 marek za sztukę, ten dał odpowiedź odmowną.

W trudnościach natury materialnej zawsze dopomagał Gottliebowi ojciec; niestety — pożar rafinerii w Drohobyczu doprowadził do katastrofy finansowej rodzinę i z tej strony artysta już na pomoc dalej liczyć nie mógł. Sytuacja była tym trudniejsza, że chciał wyjechać na studia do Włoch, zaś drohobycka gmina żydowska, do której zwrócił się o pomoc finansową, dała mu odpowiedź odmowną tłumacząc się, że „w Drohobyczu należy raczej mularzy niż malarzy wspierać”.

Wakacje w roku 1878 Maurycy spędził, jak

zwykle, w swych rodzinnych stronach, odpoczywając i wykonując portrety bliskiej rodziny. Wówczas powstał również portret poety i muzyka Władysława hr. Tarnowskiego z Wróblewic.

Tymczasem dzięki poparciu I. Kurandy Akademia Wiedeńska przyznała Gottliebowi

chłodnym, jasnym kolorystą. Z natury uprzejmy, skłonny do szerokich i szlachetnych gestów, miał wielu przyjaciół i rozległe stosunki.

W Rzymie Gottlieb oddał się studiom nad dziełami mistrzów włoskich, których zarówno technika, jak i koloryt zawsze go pociągały. Na okres ten przypada praca nad trzecim dziełem



7. *Machabeusze*, szkic, 1874. Kraków, zb. M. Chajesa

stypendium oraz wolny bilet na przejazd do Rzymu. W październiku więc 1878 r. wyjeżdża artysta do Włoch. Skromne fundusze nie pozwoliły mu na takie warunki pracy, o jakich marzył. Napotykał także na trudności związane z wynajęciem pracowni i jej urządzeniem oraz ze sprzedażą obrazów. W rozwiązaniu tych kłopotów pomógł mu Henryk Siemiradzki. Ułatwił wynajęcie pracowni w tym samym co on domu, za co Gottlieb był mu bardzo wdzięczny. Wysoko cenił Siemiradzkiego jako artystę i człowieka, a bliski z nim kontakt uważał za bardzo dla siebie zaszczytny. Siemiradzki stał wtedy u szczytu sławy. Po sukcesach w Rosji rozpoczął swą międzynarodową karierę malarza tematów starożytnych, utrzymanych w

z cyklu obrazów o tematyce religijnej, rozpoczętym w Wiedniu, a mianowicie nad obrazem *Chrystus w świątyni*.

Zachwycony Rzymem Gottlieb postanowił pozostać tam kilka lat, a może nawet osiąść na stałe. Stało się jednak inaczej, i to przypadkowo. W zimie 1878 r. do Rzymu przybył Jan Matejko z żoną. W czasie przyjęcia urządzonego przez polskich malarzy na cześć mistrza, na którym był i Gottlieb, kilka serdecznych słów Matejki skierowanych do byłego ucznia wystarczyło, aby ten zdecydował się bez wahania wrócić do Krakowa na studia pod kierunkiem uwielbianego mistrza⁸. Tak więc po paru mie-

⁸ A. Wiesenberg, *Maurycy Gottlieb. Szkic*

siącach zawitał znów do Krakowa, przywożąc z sobą — zaczęte już po rozmowie z Matejką — obrazy o tematyce narodowopolskiej: *Kazimierz Wielki nadający Żydom prawa w Polsce, Kazimierz i Estera, Jankiel i Zosia*.

Powrócił wiosną 1879 r. i został ponownie przyjęty do Szkoły Sztuk Pięknych na oddział kompozycyjny, którym kierował sam Jan Matejko⁹. W tym okresie krakowskim Gottlieb przeżywał drugą wielką miłość (pierwsza do Laury Rosenfeld, której zachowało się kilka portretów) — do Karoliny Rosengarten, zamieszkałej w majątku w Pleszowie.

Był to jeden z jego najszcześniejszych okresów w życiu. Niestety — bardzo krótki.

Dnia 17 VII 1879 r. Maurycy Gottlieb zmarł w Krakowie w szpitalu, na skutek infekcji po operacji gardła.

Śmierć młodego artysty głęboko wstrząsnęła polskim światem artystycznym. Matejko, który był na pogrzebie, tak pisał do swej żony:

... Zastałem wiesz co? Oto karta pogrzebowa Maurycego Gottlieba znanego ci z Rzymu — zdawało mi się, że śnię. Obracałem kartę na wszystkie strony, jakbym chciał wyjaśnienia pomyłki dośledzić. Wtem nadszedł

biograficzny, Złoczów 1888, s. 33 i 40—43, fragment korespondencji M. Gottlieba: „Po toaście na cześć Matejki jeden z malarzy, p. Łaszczyński, powiedział: «Moi panowie, wśród nas bawi obecnie młody, a z talentu już znany w Polsce artysta Gottlieb. Młodzieniec ten jest Izraelitą. Nam wszystkim stał się drogim i miłym, jakkolwiek od niedawna do Rzymu przybył: a stał się nam drogim dlatego, że pozostaje uczciwie przy wyznaniu i tradycji swych ojców, pochodzenia się swego nie zapiera, a ojczyznę swą, Polskę, jako prawy Polak miłuje. Jego dzieła wykazały, że i Izraelici do sławy kraju przyczynić się mogą, a twórca tych obrazów sam udowodnił, w jakiej zgodzie z nimi żyć możemy. Pijmy więc za zdrowie Gottlieba, by służył swym wyznawcom w naszym kraju jako przykład». Wszyscy gratulowali. Matejko i Siemiradzki powtórzyli słowa: brawo, brawo. Głos zabrał Gottlieb, prosił o wyrozumiałość dla poprawności języka polskiego, ostatnio przebywał za granicą i nie miał okazji do mówienia tym językiem. Dziś czuje się w obowiązku przytoczenia jednego epizodu ze swego życia, który się ściśle łączy z osobą honorowanego w tej chwili mistrza. Obraz *Rejtan* wywołał na młodej jego wyobraźni tak ogromny wpływ, że postanowił wszelkie zwalczyć trudności i opór ojca, i brak wszystkich funduszy, a oddać się upragnionemu zawodowi i Matejkę za przewodnika pierwszego obrać. Przyjechał więc z Wiednia do Krakowa z kilkoma tylko krajcami w kieszeni. Koledzy krakowscy nader niesumienne z nim sobie postępowali, a jedynie Matejko, gdy do niego w tym względzie z głęboką czią przybył, przyjął go jako człowieka, sprawy jego się ujął a «wpływ na nim wywierał jak Chrystus na swych

Gorzowski twierdząc fakt nieszczęśliwy, dodając, że pogrzeb właśnie przez rynek przeciąga. Naturalnie siedliśmy na wózek stojący przed domem spiesząc za biedaka zwłokami. Pierwszy raz byłem w życiu na pogrzebie żydowskim, widziałem tam ojca, starego Gottlieba, biedak płakać nie mógł strętwiąły, dziękował mi za przyjazd dla syna, troskał się nawet, czy mnie deszcz nie zmoczy żądając, bym jechał w krytym jakimś powozie. Strach było patrzeć na tego człowieka. Deszcz z piorunami taki, jakiego nie pamiętam dawno, zakończył smutny obrzęd zostawiając wrażenie doznane silniejszym na później. Gottlieb nieboszyk umarł na anginę... (wyraz nieczytelny — Z. S.), był chory od paru dni, ale się nie leczył. Dopiero gdy objawy choroby przybrały rozmiary zatrważające, wezwano dr. Rybczyńskiego — następnego zaś dnia odwieziono biednego do szpitala Św. Łazarza — tam też po operacji umarł w parę godzin. Szkoda go, był prócz niezwykłych zdolności człowiekiem pełnym popędów, natury ujmującej dobrocią i bezinteresownością wszystkich bliżej go znających¹⁰.

Chcąc w jakiś sposób pocieszyć ojca Gottlieba, Matejko w czasie rozmowy prowadzonej po pogrzebie obiecał, że dopomoże w studiach malarskich drugiemu synowi, Marcinowi. W dwa lata później, tzn. w 1881 r., Marcin rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie¹¹. Następnie na skutek trudnych wa-

uczniów i drogę mu utorował w przyszłości». Po tym przemówieniu Matejko serdecznie ucałował Gottlieba, później Siemiradzki, hr. Kalczycki i inni. „Gdy mnie Siemiradzki całował — pisze malarz w jednym z listów rzymskich — ścisnął mnie serdecznie i zawołał: jesteś Pan naszym przyjacielem. Matejko, ten wielki mistrz, gdy swe usta na moje usta i twarz położył uślać mi mnie. Zaprawdę! Mistrzowie ci nigdy nie całowali niegodnego. Dążenie me będzie większym. Tak. Chcę się stać godnym tych całusów i uścisków. Czyż w rzeczywistości tylem zdziałał? Jak chętnie bym wszystkie uprzedzenia, które zawisły nad moimi biednymi współwyznawcami, usunął. Jak chętnie bym nienawiść panującą nad tym cierpiącym narodem zmazał, a Polaków z Żydami pogodził, boć przecież dzieje obu narodów są historią cierpień i niedoli. Nieprawdaż, nieskromnością z mej strony, że się uważam za takiego apostoła? Lubo siły nie posiadam do osiągnięcia takich dążeń, to jednak od ziomeków dowiedziona sympatia i wiadomości o mnie w polskich pismach podane udowodniły, że na prawej drodze do celu”.

⁹ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, poz. 93, Wykaz świadectw uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie poczynawszy od roku szkolnego 1877/8 zaprowadzony do roku 1880/81. Pobyt Gottlieba w szkole nie trwał nawet pół roku i dlatego na świadectwie nie ma ocen. Jest tylko adnotacja: „umarł 17 lipca 1879 roku w Krakowie”.

¹⁰ *Listy Matejki do żony Teodory, 1863—1881*, (wyd. M. Szukiewicz), Kraków 1927, s. 174.

¹¹ Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Spis świadectw uczniów Szkoły Sztuk Pięknych

runków materialnych przerwał je, by po pewnym czasie podjąć je w Monachium, a później znów w Krakowie¹². Marcin poświęcił się malarstwu rodzajowemu, później przeważnie kopiował dzieła swego brata Maurycego — podpisując je zresztą jako kopie.

Bogata twórczość malarska Maurycego Gottlieba trwała zaledwie pięć lat — od 17 do 23 roku życia.

Prawie w każdym czasopiśmie polskim ukazywały się artykuły poświęcone życiu, twórczości i śmierci artysty. Między innymi St. Rządkowski w Tygodniku Ilustrowanym tak pisał o zmarłym: „Był zawsze Żydem, choć był i Polakiem łącząc w sobie te dwie natury w jedną, z której rozkwitło zamiłowanie dla sztuki historycznej. Judaizm i kraj rodzinny stały się jego ideałem, któremu też zapragnął poświęcić całą swą działalność w przyszłości”.

Gottlieb pochowany został na cmentarzu żydowskim w Krakowie. W trzynaście lat później, w roku 1892 odbyła się uroczystość odsłonięcia pomnika na jego grobie. W związku z tym przemawiali na cmentarzu profesorowie i artyści Szkoły Sztuk Pięknych, między innymi i prof. Łuszczkiewicz, podkreślając wybitny talent artysty¹³.

Proste słowa wykute na nagrobku najlepiej charakteryzują uznanie współczesnych:

Barwami pisał podniosłe pieśni
Dla braci, których miłował.
Śmierć go wydarła światu zawczasie,
Świat pamięć o nim zachowa.

II

Gottlieb był naturą nerwową, niecierpliwą, namiętną. Jakby w przeczuciu, że przyjdzie mu

żyć krótko, chciał jak najwięcej poznać i dać z siebie.

Na lata, w których żył, przypada wzrost antysemityzmu, spowodowany różnymi czynnikami — gospodarczymi, społecznymi i politycznymi. Sytuacja taka istniała nie tylko w Polsce, lecz w całej Europie. Można jednak powiedzieć, że Gottlieb w Polsce mimo tych lub owych przykrości szybko znalazł uznanie, i to jeszcze za życia.

Sztuka Maurycego Gottlieba nie była zjawiskiem odosobnionym. Mimo cech indywidualnych mieściła się w prądach realizmu nurtujących Europę. Słusznie wymienia się nazwiska trzech malarzy, którzy zaważyli na twórczości Gottlieba: Matejko w Krakowie, Piloty w Monachium i Makart w Wiedniu. Pamiętajmy jednak, że ważnym źródłem malarstwa historycznego był i Paryż, a tam jego główny reprezentant — Paul Delaroche. Malarstwo historyczne otwierało artyście najłatwiej drogę do uznania. Gottlieb wybrał je, bo skłoniło go do tego poczucie patriotyczne oraz zachwyt dla Matejki. Toteż prace Gottlieba z okresu krakowskiego, tak pod względem tematycznym jak i formy, nawiązują silnie do malarstwa mistrza. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, jeśli się weźmie pod uwagę, że studia u Matejki rozpoczął jako siedemnastoletni chłopiec.

Niestety, w czasie drugiej wojny, wskutek okupacji hitlerowskiej większość dzieł artysty została zniszczona. Obrazy jego znajdowały się przeważnie w posiadaniu prywatnych właścicieli. Pozostające w rodzinie Gottliebów portrety zaginęły także. Po wojnie nieliczne z obrazów zostały wysłane za granicę. Dziś, być może, znajdują się w Izraelu.

za II półrocze 1881/82, oddział I-szy, L. III. Świadcstwo Gottlieba Marcina z Drohobycza, wyznania mojego. Świadcstwo podpisane jest przez profesora oddziału Feliksa Szynalewskiego, wszystkie oceny są bardzo dobre. Drugie świadectwo, z roku 1882/3 (poz. 34), również podpisane przez Feliksa Szynalewskiego, podobnie wykazuje oceny przeważnie bardzo dobre. W obu świadectwach ocena zachowania — wzorowa.

¹² Archiwum Domu Matejki Nr H.S.81445. List E. M. Gottlieba do Jana Matejki z Monachium z dnia 14.X.1890 r. „Przecznym Mistrzu. Niżej podpisany, który się ośmiela do Wnego Pana z prośbą udać, jest bratem ś.p. słynnego artysty malarza Maurycego Gottlieba, byłego ucznia Wgo Pana Dyrektora. Na orzeczenie ś.p. brata mego ja także się tej sztuce poświęciłem i byłem uczniem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Lecz niestety przez złe stosunki finansowe rodziców musiałem przerwać studia, aby pracą dla rodziny na chleb codzienny zarabiać. Ale zamiłowanie

do sztuki i pociąg do tejże oraz to, że czuję w sobie, że posiadam na tyle zdolności, by się stać znakomitym malarzem, zniewoliły mnie do wyjazdu do Monachium, aby się dalej kształcić. Siostra moja, która jest nauczycielką Szkoły Miejskiej w Drohobyczu, utrzymuje jako tako rodzinę, lecz ja nie przemyślałem, w jaki sposób się mam utrzymać. Ośmielałem się zatem udać do Wnego Pana Dyrektora, tym więcej, że jak mi kiedyś nieboszczyk mój ojciec wspominał, Wny Pan miał go nad grobem ś.p. brata Maurycego zapewnić, że się Wny Pan Dyrektor losom drugiego jego syna zajmie. Wnemu Panu zapewne łatwo będzie mi wyjednać stypendium tu albo w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, dokąd bym chętnie pospieszył za zezwoleniem Wnego Pana Dyrektora. Z najgłębszym szacunkiem E. M. Gottlieb. Adres: Akademie der bildenden Künste in München”.

¹³ Kurier Polski, nr 80 z 30 VI 1892, Kronika krakowska.



8. Portret starca, ok. 1874. Warszawa,
Muzeum Narodowe

Obraz *Kawalerowie inflanczy proszą Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda* to temat, który zapewne sam Matejko podsunął swemu uczniowi. Gottlieb dał kompozycję zwartą i jasną. Również stroje są możliwie wierne historycznie. Kompozycje matejkowskie, szczególnie w przedstawieniach wielofigurowych, zachował Gottlieb nawet po opuszczeniu pracowni mistrza, co dość wyraźnie występuje w niektórych późniejszych pracach, np. w obrazach *Żydzi modlący się* czy *Chrystus wygłaszający kazanie*. Również inne prace powstałe w Krakowie, jak: *Albrecht Brandenburski odbierający inwestyturę od króla Zygmunta Starego*, *Zygmunt August i Giżanka* czy *Posłowie cesarscy przed Janem III*, wykazują duży wpływ Matejki.

Tu także na uwagę zasługuje kilka autoportretów artysty. Do najlepszych zaliczyć należy: *Autoportret w stroju szlachcica* oraz *Ahaswera*. Pierwszy z nich powstał w roku 1874 w Krakowie, w czasie studiów Gottlieba u Matejki. Widać tu atmosferę patriotyzmu i poczucia narodowego panującą w Krakowie w Szkole Sztuk Pięknych. Gottlieb namalował siebie odzianego w strój polski, przepasanego litym pasem, z ręką na karabeli, na tle pochmurnego nieba. Na ramiona ma narzuconą delię, której złote zapięcie w formie łańcucha

odcina się migotliwą plamą od ciemniejszego tła. Spod gęstych czarnych włosów, nakrytych konfederatką, patrzą wyraziste oczy.

Autoportret drugi powstał dwa lata później. Widzimy tu postać pochyloną, ubraną w strój antyczny, ze złotym diademem na głowie. Jest to personifikacja legendarnego Żyda-Wiecznego Tułacza. Na twarzy — jeszcze młodej — maluje się wyraz smutku. Cała uwaga artysty skoncentrowana jest na twarzy Ahaswerusa, celem oddania wyrazu psychicznego. Tragizm postaci podkreśla jeszcze silniej szaroalabastrowa karnacja ciała, przybierająca w partiach twarzy odcień srebrzystozielonkawy. Postać Ahaswerusa potraktowana jest malarsko z silnym uwzględnieniem światłocienia. Jedynie elementy dekoracyjne, jak diadem na głowie czy kolczyk w uchu, są malowane plastycznie, przy użyciu grubo nakładanej farby. Wpływ Rembrandta zaznacza się tu wyraźnie. Również w manierze rembrandtowskiej malowany jest *Autoportret w czarnym kapeluszu* z dużym rondem, znajdujący się obecnie w Muzeum Świętokrzyskim. Oprócz tych autoportretów Gottlieb namalował jeszcze siebie jako Araba oraz co najmniej cztery autoportrety w codziennym ubiorze.

Prawdziwy jego talent zabłysnął w portretach męskich i kobiecych, jakie artysta — nie-



9. Kawalerowie inflanccy proszą Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda, 1874. Do r. 1939 wł. S. Hillingera w Wiedniu, zaginiony

zależnie od innych rodzajów malarstwa — malował chętnie. Właśnie portrety należą do jego najlepszych dzieł. Gottlieb portretował członków rodziny, swych znajomych lub protektorów. Malarze, którzy wcześniej zajmowali się przedstawieniem Żydów, czynili to raczej powodowani chęcią uzyskania niebanalnego tematu. Dlatego do swych obrazów wybierali modele przeważnie spośród Żydów ubogich, prostych, ubranych w tradycyjne stroje, często wysuwając na plan pierwszy cechy najmniej korzystne, czasem nawet karykaturalne. Należą tutaj: Aleksander Gierymski, Piotr Michałowski, Jan Feliks Piwarski czy Franciszek Kostrzewski. Gottlieb pokazał nam Żydów rozmaitych, wykształconych, o wysokiej kulturze.

Portrety zaczął Gottlieb malować bardzo, wcześniej, już w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, i od samego początku spotykały się one z pozytywną oceną. Najlepszym dowodem jest recenzja zamieszczona w Czasie z wystawy prac uczniów Szkoły Sztuk Pięknych:

Sala olejnych malowideł przeważnie wypełniona portretami głów. Są tu głowy starców i kobiet z natury zalecające się charakterem i prawdą. Znać jesz-

cze pewne trudności kolorystyczne. Oprócz portretów Bieszczada, Koniuszki, Krajewskiego, Pocięchy uderzają tu pewną siłą i werwą portrety pędzla p. Gottlieba. Znać już wykształceńszy talent, może jednak zbyt wcześnie rzucający się w naśladownictwo typów z potężnych kreacji Matejki. Wzór zaiste godny naśladowania, lecz naśladownictwo może się wyrodzić w manierę, gdy się rozpoczyna zbyt wcześnie.

Nie wyrodziło się jednak w manierę, gdyż widzimy, że portrety Gottlieba różnią się od portretów Matejki. Artysta nie heroizował tak jak Matejko i malował bez akcesoriów określających stan społeczny portretowanego, a więc portrety bardziej kameralne.

Do najlepszych portretów należy *Portret Ignacego Kurandy*, prezesa gminy izraelickiej w Wiedniu, protektora Gottlieba, oraz *Portret Emila Beresa*, również jego opiekuna i serdecznego przyjaciela. W portrecie Kurandy artysta okazał się typowym realistą. Wszystkie formy szczegółowe lekko tylko zaakcentowane są podporządkowane ogólnej sylwecie postaci. Nie ma w portrecie tym nic konwencjonalnego. Te same cechy, choć pozbawione linearyzmu, posiadają dalsze portrety Gottlieba: wspomniany



10. *Zygmunt August i Giżanka*, 1874. Wł. prywatna, Izrael



11. *Posłowie cesarscy przed Janem III*, 1873. Do r. 1939 wł. L. Hirscha w Wiedniu, zaginiony



12. Autoportret w stroju szlacheica, 1874. Do r. 1939
zb. Felsena w Wiedniu, zaginiony

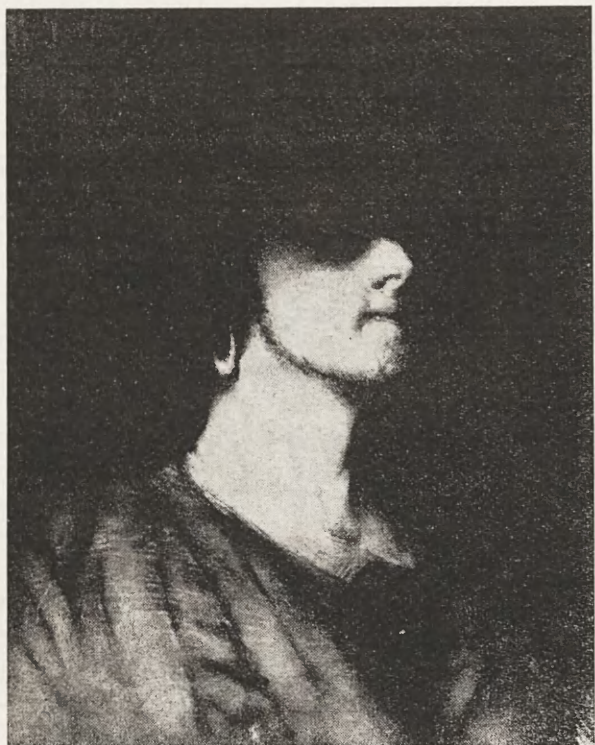


13. Ahaswer albo autoportret w koronie, 1876. Kraków,
Muz. Narodowe

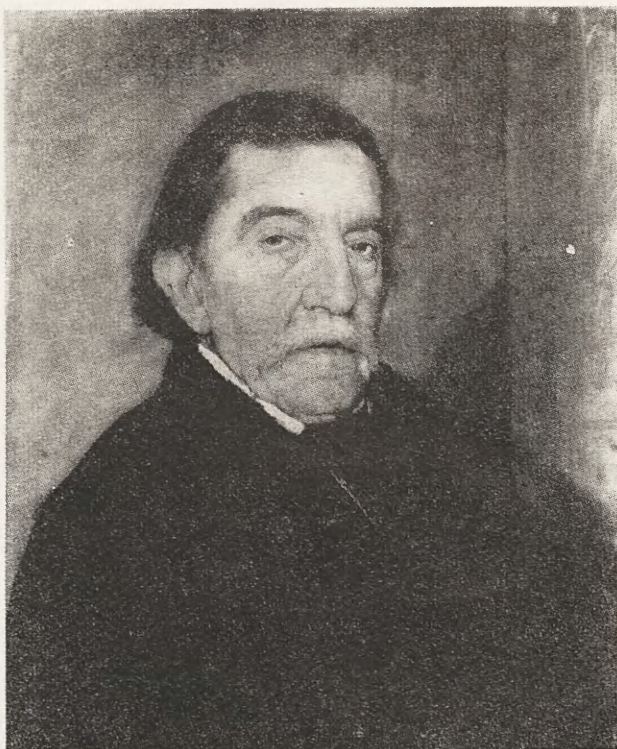
portret Emila Beresa, Władysława Tarnowskiego w Muzeum Śląskim, malarza Franciszka Żmurki w Muzeum Narodowym w Poznaniu, plastyczny *Portret aktora*, przy którym malarz zastosował silny światłocień, a wreszcie studia głów starców w Muzeum Narodowym w Warszawie. Do jednego z nich służył jako model ten sam starzec, który pozował Matejce do postaci Skargi. Interesujące jest studium głowy Zygmunta Augusta i portret rabina, których ciemne postacie wtopione są w tło, a światło rozjaśnia tylko fragmenty twarzy.

Trudno powiedzieć, który z portretów kobiecych jest najlepszy — wszystkie mają wysoką wartość artystyczną. Ileż piękna i wyrazu zawiera na przykład portret należący do Muzeum Narodowego w Warszawie, przedstawiający młodą kobietę w czarnej sukni z jasnym koronkowym kołnierzykiem, z wpiętym we włosy czerwonym kwiatem. Dzięki prostocie środków artysta tym silniej podkreślił charakter modelu. Portret utrzymany jest w chłodnej, zielonkawoszarej tonacji barwnej, doskonale harmonizującej z poważnym i zadumany wyrazem twarzy. Dobry był również (niestety, zniszczony w czasie wojny) portret siostry artysty Anny, przedstawiającej dziewczynę o regularnych rysach twarzy i czarnych oczach, ubraną w kosztowne futro, spod którego widać strojną, złotem haftowaną suknię. Również bardzo ozdobne jest nakrycie głowy, które stanowi haftowany złotem czepek. W uszach tkwią połyskliwe, długie, złote kolczyki. W podobnym stylu jest utrzymany portret siostry artysty, Anny, ubranej w czarną suknię i fantazyjny kapelusz ze strusim piórem. Bardzo interesujący jest *Portret Laury Rosenfeldówny*. Z ciemnego tła wyłania się twarz młodej kobiety okolona jasnymi włosami przepasanymi czarną aksamitką, z białym kwiatem. Do dekoracyjnych portretów przepełnionych dużą dozą liryzmu i romantyzmu należy portret *Dama z wachlarzem*. Obraz, który do roku 1964 uchodził za dzieło Al. Kotsisa, a którego analiza stylistyczno-porównawcza oraz odsłonięta sygnatura potwierdziła atrybucję portretu.

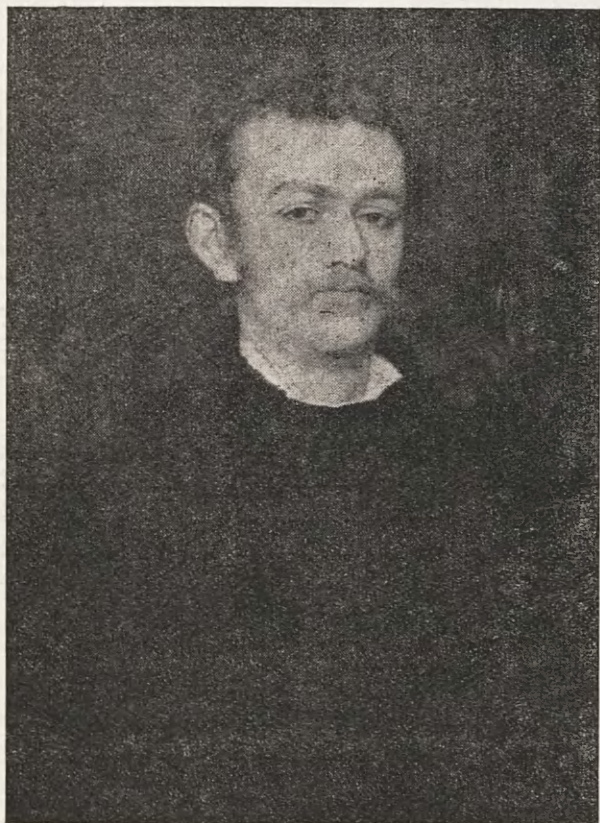
Poza licznymi portretami kobiet z rodziny Gottlieba warto wymienić jeszcze obraz znajdujący się w Muzeum Śląskim, zatytułowany *Sulamit*, oraz *Studium blondynki*. Sulamit to imię oblubienicy z *Pieśni nad pieśniami*; Gottlieb przedstawił tu kobietę ubraną w zielono-niebieską suknię z białymi rękawami. Czarne, bujne włosy przepasane są czerwoną wstążką. Szy-



14. Autoportret w kapeluszu, 1876. Kielce, Muz. Świętokrzyskie



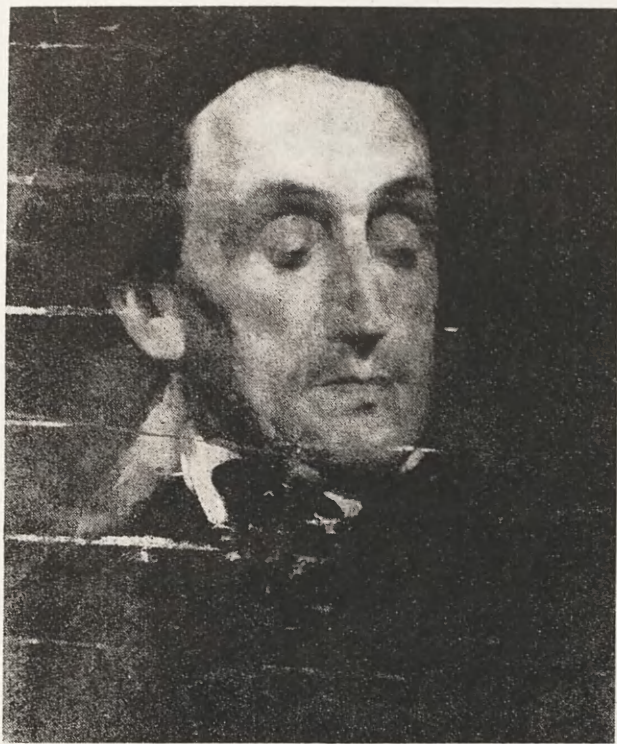
15. Ignacy Kuranda, prezes Gminy Izraelickiej w Wiedniu, 1878. Kraków, Muz. Narodowe



16. Władysław Tarnowski z Wróblewic, fragment 1878. Bytom, Muz. Śląskie



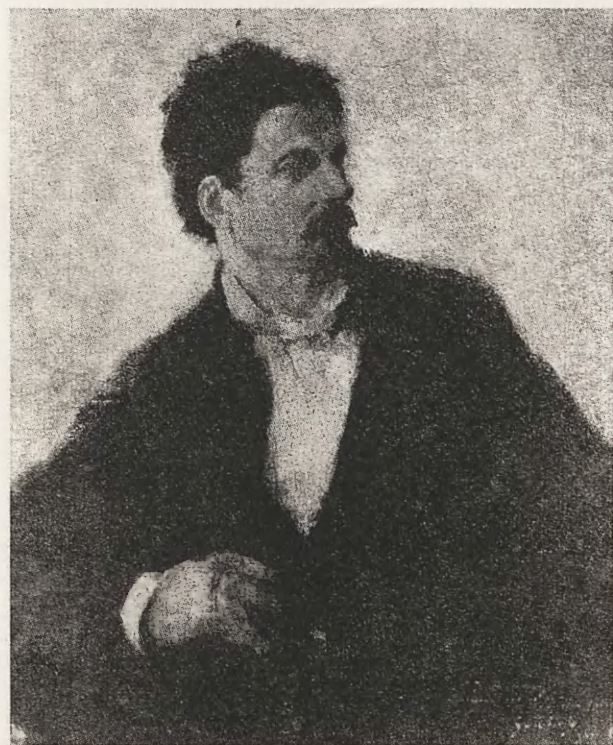
17. E. Beres, adwokat, 1878. Do r. 1939 w Krakowie, zb. R. Beresa



18. *Szkic do portretu aktora*, 1878. Kraków, zb. doc. A. Międzyńskiego



19. *Portret aktora*, 1878. Do r. 1939 wł. rodziny we Lwowie, zaginiony



20. *Franciszek Żmurko*, malarz, ok. 1879. Poznań, Muz. Narodowe



21. *Portret Żydówki*, ok. 1876. Warszawa, Muz. Narodowe



22. *Laura Rosenfeld*, 1877. Do r. 1939 zb. R. Beresa
w Krakowie



23. *Siostra artysty Anna*, 1877, zaginiony



24. *Siostra artysty Anna w stroju renesansowym*, 1877,
w Warszawie, zb. J. Sandla



25. *Sulamit*, 1877. Bytom, Muz. Śląskie



26. *Dama z wachlarzem*, 1877. Kraków, zb. M. Chajesa



27. *Głowa*, fragment z *Damy z wachlarzem*, 1877. Kraków, zb. M. Chajesa



28. *Studium blondynki*, 1876. Do r. 1939, zb. R. Beresa w Krakowie



29. *Żydówka ze Wschodu*, Do r. 1939 wł. R. Beresa w Krakowie

ję zdobią sznury czerwonych korali. W prawej ręce kobieta trzyma otwarty wachlarz z piór. Studium blondynki jest portretem córki gospodarza, u którego Gottlieb mieszkał w Monachium, i jest jednym z nielicznych portretów malowanych w jasnej tonacji.

Gottlieb malował przeważnie na płótnie lub tekturze, wyjątkowo zaś kilka obrazków o małych formatach namalował na desce, między innymi: *Żydówka ze Wschodu* i *Japonka*. W pierwszym zastosował wyrazistą fakturę — plastyczność ornamentów i haftów stroju wschodniego — rysując rączką pędzla w grubej warstwie świeżej farby.

W okresie monachijskim w latach 1876—1877 Gottlieb, pod wpływem Rembrandta, wykonał kilka studiów głów i kompozycji. Są to: *Staruszka w złotym czepcu* i *Staruszka w czepcu*, z tym, że studium drugie nie posiada tyle ciepła, spokoju oraz harmonii co pierwsze. Również w manierze rembrandtowskiej utrzymany jest obraz pod tytułem *Pijak*.

Cechy rembrandtowskie występują silnie w obrazie zatytułowanym *Pisarz tory* oraz w obrazie *Przy łóżu śmierci*. Swą wrażliwość na barwy Gottlieb podporządkował w tych dwóch dziełach jednolitości brunatnej.

W obrazie *Przy łóżu śmierci* na plan pierwszy wysuwa się jasna, prawie biała plama pościeli, na której spoczywa pod czerwonym baldachimem, zaznaczona tylko lekkim konturem postać zmarłego. Przy łóżku klęczy pełna dramatycznego ruchu postać kobieca, obok zaś stoi modlący się zakonnik.

Dziełem, które właściwie otworzyło Gottliebowi drogę do uznania, był obraz namalowany w Monachium w roku 1876, pt. *Shylock i Jessyka*. Spotkał się on z przychylną krytyką, a reprodukcja dzieła miała ukazać się w *Wiener Zeitung* (1876), co stało się dla artysty początkiem nawiązania stosunków z firmą wydawniczą Bruckmana w Monachium. W r. 1877 obraz znalazł się na wystawie we Lwowie, a w rok później został wystawiony w Warszawie, budząc powszechne uznanie. Temat do swej pracy zaczerpnął Gottlieb z *Kupca weneckiego* Szekspira. Wybrał scenę pożegnania ojca z córką przed udaniem się na ucztę. Ekspresja rąk w tym obrazie przypomina dzieła Tycjana.

Z listu Gottlieba z 27 czerwca 1876 r. dowiadujemy się, że Piloty, pod którego kierunkiem artysta studiował w Monachium, korygował jego obraz, lecz nie kazał mu zrobić prawie żadnych zmian:

...zgađł, że twarz Jessyki z pamięci malowałem, i raz-
dził więc nie wcześniej wystawić obraz, dopóki z na-
tury twarzy nie wymaluję. Jeśli nie znajdę odpowied-
niego modelu, a chcę obraz już jako mistrzowskie
dzieło wystawić, o ile bym do czternastu dni nie był
gotów z obrazem, to w domu go wykończę, a kochana
siostra posłuży mi jako model do twarzy i rąk. Chcę
też mój obraz bardzo solidnie wykonać, by nie tylko
wychwalano ujęcie tematu, ale też i wykonanie, opra-
cowanie. Wystawię Jessykę w towarzystwie portre-
tów, które zamierzam wykonać w Drohobyczu, a we
Wiedniu i potem w Monachium wystawić.

Niestety, jak większość prac Maurycego
Gottlieba, tak i ten obraz zaginął w czasie
wojny — prawdopodobnie spłonął w czasie po-
wstania w Warszawie.

Zachowała się natomiast dobra kopia tego
obrazu wykonana w r. 1887 przez brata nieży-
jącego już wówczas artysty, Marcina, i przez
niego sygnowana. Marcin był również uczniem
Matejki i studiował w Szkole Sztuk Pięknych
w Krakowie w latach 1881—1883. Kopia różni
się ogólnym kolorytem i pewnymi szczegółami,
ale oddaje doskonale romantyczny nastrój
kompozycji.

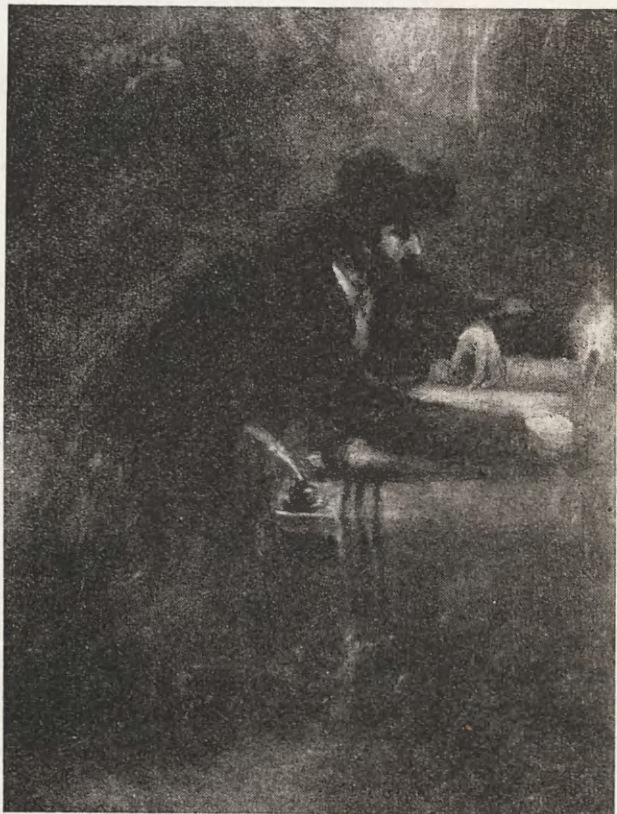
Drugie wielkie dzieło — *Uriel Akosta i Ju-
dyta van Straaten* — powstało w r. 1877 w
Wiedniu. Odbiega ono jednak od monumental-
ności *Shylocka*, a kompozycja nie jest tu tak
zwarta. Scena rozgrywa się w ogrodzie; na ka-
miennej ławce siedzi Judyta, obok niej z ręką
na oparciu Uriel. Bogactwo stroju Judyty —
futra, koronki, tiule, atłasy oddane są przez
artystę z wielką maestrią.

Oprócz tematów zaczerpniętych z literatury,
Gottlieb malował również sceny z życia co-
dziennego. Do takich należy świetny, niewiel-
kich rozmiarów obrazek pt. *Ślub żydowski*, wy-
konany w technice grisaille. Pomimo sprowa-
dzenia światła do bieli, szarości i czerni obraz
posiada wartości malarskie.

W technice grisaille wykonał Gottlieb trzy
duże kartony i szereg szkiców do *Natana Mędr-
ca* Lessinga, na zamówienie księgarza Bruk-
mana w Monachium. Następnie miał ilustro-
wać *Uriela Akostę* Gutzkova oraz *Fausta*
Goethego. Jak już wspomniano poprzednio,
Bruckman wstrzymał dalszą pracę. Niewyko-
rzystane szkice leżały do pierwszej wojny świa-
towej w magazynach wydawnictwa, skąd je wy-
dostał i uchronił przed zniszczeniem dr Rudolf
Beres, syn portretowanego przez Gottlieba Emila
Beresa. Dziś znajdują się częściowo w Izraelu,
a częściowo w zbiorach prywatnych, ale rów-
nież za granicą. Jeden duży szkic do *Natana*



30. *Staruszka w czepcu*, 1876. Do r. 1939 zbiory
R. Beresa



31. *Pisarz tory*, ok. 1876. Kraków, zb. M. Chajesa



32. *Przy łożu śmierci*, ok. 1876. Kraków, zb. M. Chajesa



33. *Shylock i Jessyka*, 1876. Do r. 1944 w Warszawie, w zb. Z. Tabęckiej, zniszczony

Mędrca, zatytułowany *Recha i Sittach*, jest w posiadaniu Muzeum Sztuki w Łodzi.

W spuściźnie Gottlieba oddzielną grupę stanowią trzy płótna powstałe w latach 1877—1879 o tematyce religijnej: *W synagodze w Dzień Pojednania*, *Chrystus przed sądem* i *Chrystus wygłaszający kazanie w świątyni*. Dzieła te powstały pod wpływem wewnętrznych konfliktów etyczno-moralnych artysty. *Żydzi modlący się w dzień pojednania* to dzieło przepełnione atmosferą skupienia i powagi. Na pokrowcu tory napis po hebrajsku: „ofiara za zbawienie duszy Maurycego Gottlieba bł. p.”, który to napis zamalował dopiero na usilne prośby swego ojca tłumacząc, że i tak dzieło przeżyje mistrza. W obrazie tym znów są widoczne wpływy Matejki, głównie w układzie kompozycyjnym oraz w ujęciu typów kobiet na balkonie. Pozostałe dwa obrazy *Chrystus przed sądem* oraz *Chrystus wygłaszający kazanie* nie zostały wykonane. Pierwszy na skutek próśb i perswazji Ignacego Kurandy, opiekuna artysty; drugi z powodu przedwczesnej śmierci artysty. Obraz pod tytułem *Chrystus*

wygłaszający kazanie, znajdujący się do roku 1939 w warszawskim Muzeum Narodowym, został silnie zniszczony w czasie drugiej wojny światowej.

W obrazach stanowiących ostatnie prace artysty oraz w niektórych dziełach pochodzących z okresu rzymskiego, jak: *Handel niewolnic w Kairze*, *Salome z głową św. Jana* czy *Taniec Salome*, obserwujemy duże rozjaśnienie i bogactwo kolorystyczne. Gottlieb zaczął stosować śmiało zestawienia barw, nieraz nawet dość ryzykowne, które dzięki artystycznej intuicji tego wybitnego kolorysty stwarzały pełną harmonię całości.

W czasie swego pobytu w Rzymie Gottlieb poświęcił również kilka prac barwnej tematyce wschodniej, na przykład: *Handel niewolnic*, *Arabka* itp.

Ostatnią wreszcie pozycję stanowią rysunki i szkice Gottlieba. Niestety, zachowało się ich niewiele, a z powodu rozproszenia wśród prywatnych właścicieli są trudno dostępne. Najwcześniejszy rysunek, przedstawiający trzech konnych rycerzy przed grupą ludzi, pochodzi



34. Uriel Akosta i Judyta van Straaten, 1877. Leningrad, Ermitaż



35. Ślub żydowski, 1876. Jerozolima, Muzeum Bezalel



36. *Natan mędrzec i rycerz zakonny*, 1878. Do r. 1939 zb. R. Beresa w Krakowie



37. *Faust i Małgorzata*, 1878. Do r. 1939 wł. Laury Sternowej w Krakowie, zaginiony

jeszcze z czasów szkolnych trzynastoletniego artysty i wykazuje biegłość techniczną oraz zdolności kompozycyjne. Podobnie szkic piórkowy *Machabeuszy*, pochodzący z czasów krakowskich. Również z tego okresu pochodzą szkice ołówkowe *Stańczyk* i *Druciarz*. Zbiorowy portret rysunkowy przedstawiający Gottlieba, Papieskiego i Krycińskiego, portret Krycińskiego oraz wykonany kredką szkic do *Druciarza* świadczą wymownie o precyzji i czystości linii rysunku Gottlieba, która tak ważną rolę odegrała w jego obrazach olejnych. Ciekawy jest również szkic olejny zatytułowany *Pospolite ruszenie*, a przedstawiający zabawę chłopców ulicznych w powstańców, którymi dowodzi stary żołnierz w konfederatce na głowie. Scena rozgrywa się na tle portalu. Postacie, mimo że zarysowane zaledwie pociągnięciami pędzla, są pełne naturalności. Szkic powstał w okresie krakowskim; raz Matejko wysłał

Gottlieba na ulicę Łobzowską, aby narysował tam portal jednego z domów. Tymczasem malarz, zobaczywszy zabawę chłopców, kilkoma pociągnięciami pędzla utrwalił ją na płótnie. Szkic ten ofiarował później Marianowi Gorzkowskiemu.

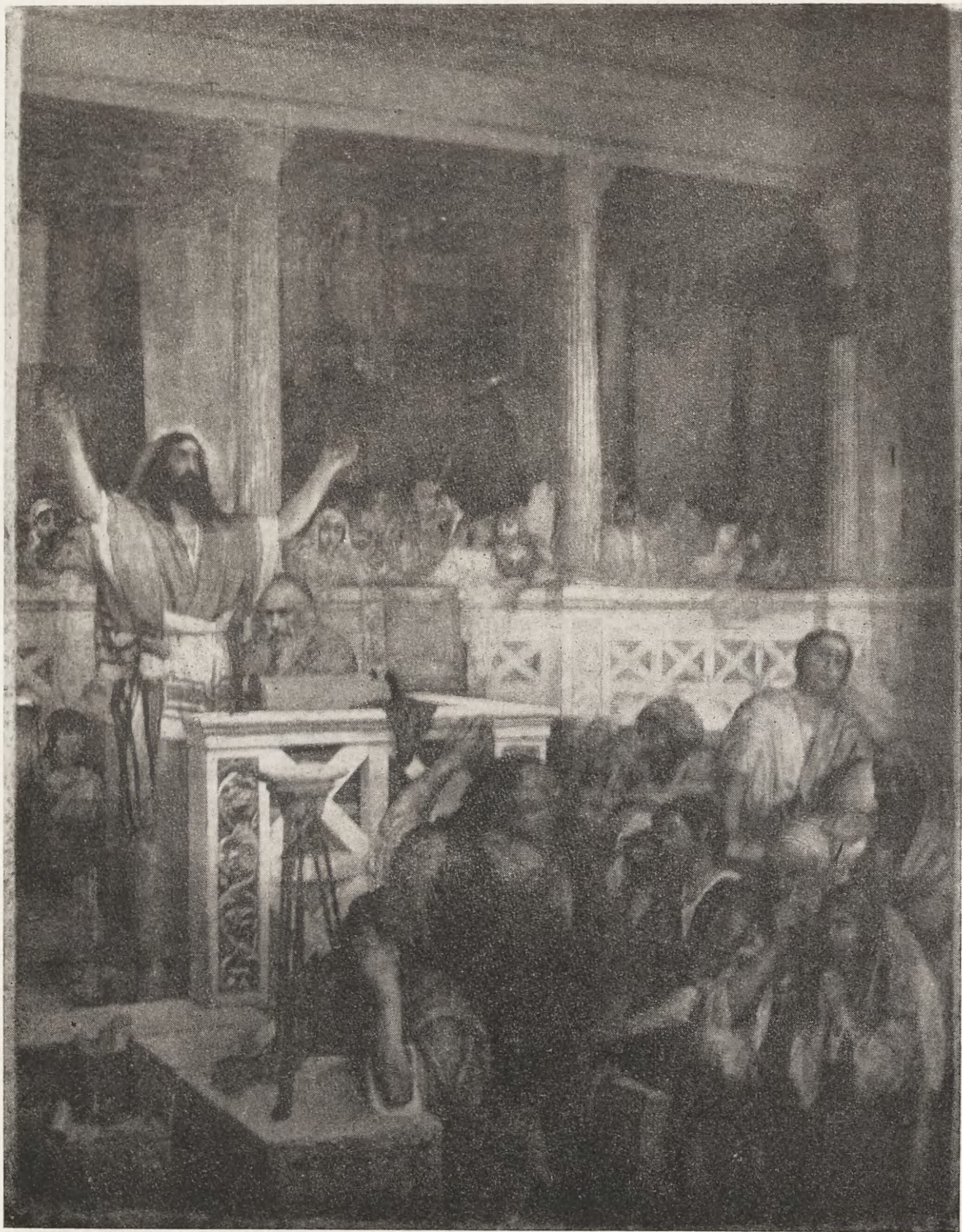
Gottlieb mimo młodego wieku był dojrzałym artystą. Rysownik i kolorysta — poszukiwał kierunku i jako człowiek młody uległ wpływom wielkich indywidualności. Droga wiodła go od dobrej szkoły krakowskiej heroicznych kompozycji Matejki, poprzez teatralne i dekoracyjne płótna w duchu Makarta do nastroju i kolorytu Rembrandta¹⁴. W ostatnich pracach rembrandtowskie operowanie światłocieniem zostaje zastąpione przez modelowanie brył, głównie za pomocą plam barwnych. Gdyby nie przedwczesny zgon artysty, jego twórczość poszłaby — zapewne — w kierunku impresjonizmu.

¹⁴ W kwietniu i w maju 1938 r. urządzono w Warszawie, w antykwariacie Museionu przy ul. Wareckiej, wystawę dzieł Maurycego Gottlieba. Obrazy na tę wystawę — jak czytamy we wstępie katalogu — sprowadzono z zagranicy. Jerzy Wolf pisząc recenzję z tej wystawy w *Głosie Plastyków* (1938, VI, 94) sugeruje,

jakoby Gottlieb był również w Paryżu i że atmosfera szkoły paryskiej wpłynęła na jego malarstwo. Brak jednak danych, by przypuszczać, że Gottlieb choćby krótko przebywał w Paryżu. Wszystko wskazuje, że są to obrazy Marcina Gottlieba.



38. *W synagodze w Dzień pojednania*, 1878. Tel-Aviv, Muzeum Miejskie



39. *Chrystus w świątyni*, 1878. Warszawa, Muzeum Narodowe



40. *Taniec Salome*, 1879. Kielce, Muzeum Świętokrzyskie



41. *Pospolite ruszenie*, 1874. Kraków, zb. J. Chajesa



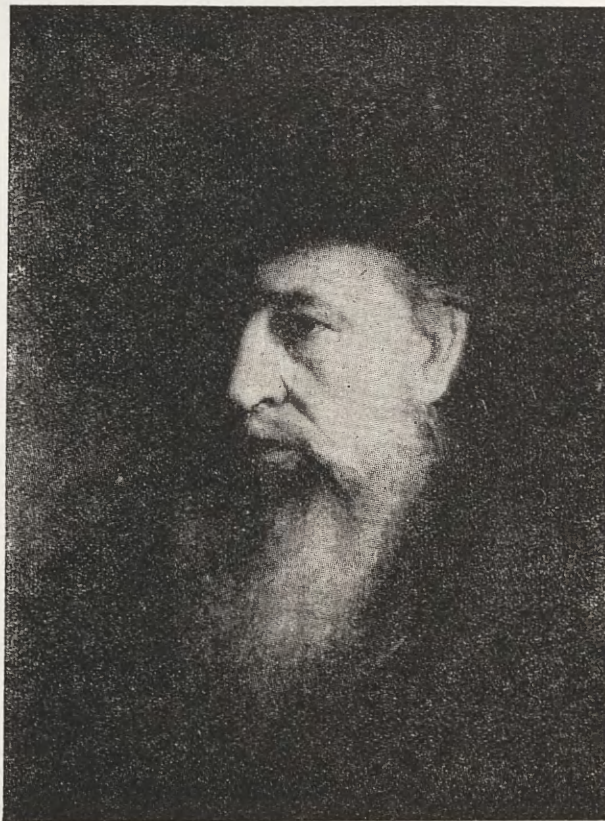
42. *Siostra artysty Anna*, ok. 1876. Muzeum Narodowe w Warszawie



43. *Druciarz*, 1873. Kraków, wł. prywatna



44. *Tyrolczyk*, 1874. Kraków, Muzeum Narodowe



45. *Rabin*, ok. 1874. Warszawa, Muzeum Narodowe



46. Portret trzech artystów w Wiedniu: M. Gottlieba, Z. Papieskiego, W. Krycińskiego, 1875. Do r. 1939 wł. R. Beresa w Krakowie



47. Salome, 1878. Muzeum Narodowe w Warszawie



48. Rachela. Państw. Zb. Sztuki na Wawelu



49. Judyta, 1878. Muz. Nar. w Warszawie



50. *Młoda dama*, 1878. Wł. prywatna

SPIS OBRAZÓW, SPIS WYSTAW I BIBLIOGRAFIA M. GOTTLIEBA

Losy spuścizny Maurycego Gottlieba są dramatyczne. Niestety, po jego zgonie (1879) nie spisano tych obrazów i szkiców, które przeszły w posiadanie rodziny. W ciągu najbliższego półwiecza (po r. 1879—1929) z wolna przechodziły one na własność muzeów polskich oraz większych kolekcji i prywatnych właścicieli w kraju i za granicą; wpływały także w handlu antykwarem (Dorotheum w Wiedniu, Stieglitz w Krakowie, Museion Fajertaga-Dąbrowskiego w Warszawie i w Lamusie T. Wierzejskiego we Lwowie).

Nasuwa się tutaj pytanie, czy przy organizowaniu wystawy Maurycego Gottlieba w 1938 r. w wspomnianym antykwariacie warszawskim Museionu nie zaszła pomyłka i czy części tam wystawionych obrazów nie należy przypisać jego młodszemu bratu Marcinowi (1867—1936), również uczniowi Matejki, który później kształcił się w Monachium? Niestety, wspomniane obrazy nie są dzisiaj znane. Wymieniam je na końcu chronologicznego spisu, bez bliższego datowania.

Wiele obrazów M. Gottlieba w muzeach w Krakowie, w Warszawie, w Poznaniu, w Katowicach (dziś w Bytomiu) mimo okupacji hitlerowskiej ocalało.

Smutniejszy był los zbiorów prywatnych, zwłaszcza jeżeli ich właściciele zginęli w czasie okupacji. Nie posiadamy wiadomości o losach portretów przechowywanych w rodzinie Gottlieba we Lwowie i w Drohobyczu, a żadne poszukiwania, jak dotąd, nie dały rezultatu.

Ocalały natomiast szczęśliwie obrazy i szkice z kolekcji R. i Z. Beresów oraz M. Chajesa z Krakowa.

W ciągu drugiej wojny światowej część dzieł Gottlieba przedostała się do ówczesnej Palestyny i dziś znajdują się one w Izraelu; wiemy, że jest ich tam co najmniej czternaście. Z tego osiem w zbiorach trzech tamtejszych muzeów: w Narodowym Muzeum Bezalel w Jerozolimie, w Muzeum Miejskim w Tel Avivie oraz w Muzeum Mishkan Leomanuth w Ein Harod. Poza tym sześć obrazów znajduje się w zbiorach prywatnych.

Załączony spis obejmuje wiadomości o wszystkich dziełach M. Gottlieba, o jakich można było uzyskać informacje, czasem jednak sprzeczne lub niedokładne. Stąd niewykluczone są pomyłki. Wątpliwości oznaczałam znakami zapytania.

I. OBRAZY

1869

Stopy, rys. ołów. pap.

1870

Głowa mężczyzny (M. Godlewskiego?), rys. kred.

1871

Kantor ze Stryja, portret chłopca, ol. pł. dat. sygn.

1872

Portret kobiety, ol. pł. — *Studium czaszki i kości*, rys. ol. pap. — *Rysunek perspektywiczny*, ol. pap. — *Sie-*

demnaście szkiców, ol. piór. pap. — *Sokrates*, rys. ol. pap. — *Studium stóp*, ol. pap.

1873

Cierpiący na ból zębów, rys. ol. pap. — *Druciarz*, rys. kred. pap. — *Głowa starca*, ol. pł. — *Głowa starca*, rys. kred. pap. — *Król Sobieski*, rys. ol. — *Mojżesz przed faraonem*, rys. kred. pap. — *Portret chłopca z rodziny Gottlieba*, ol. pł. — *Drugi portret mężczyzny* (M. Godlewski?), rys. cz. kr. pap. — *Stańczyk*, rys. ol. pap. — *Studium postaci siedzącej i głów*, rys. piór. pap. — *Szkic*, ol. pap.

1874

Akt męski, rys. kred. — Autoportret w stroju szlacheckim, ol. pł. — Bolesław Chrobry przed bramą kijowską, rys. ol. pap. — Chłopak leżący, rys. piór. pap. — Człowiek wychodzący przez okno, rys. pap. — Druciarz, rys. ol. pap. — Druciarz (Słowak), rys. ol. — Głowa pazia, ol. tekt. — Hołd rycerzy inflanckich, ol. pł. — Korjolan pod murami Rzymu, rys. ol. sep. — Machabeusze, pap. tusz — Mężczyzna w białym kapeluszu, ol. pł. — Pacta conventa, ol. pł. — Portal, szkic ol. pap. — Portret W. Krycińskiego, ol. drz. — Pospolite ruszenie, ol. pł. — Przysięga Kościuszki w Krakowie, rys. ol. pap. — Rzeka, rys. ol. pap. — Scena historyczna, ol. pł. — Scena z życia Dymitra Samozwańca, ol. pł. — Sobieski przyjmuje postów austriackich, rys. ol. pap. — Studium starca (model Piotra Skargi J. Matejki), ol. pł. — Szkic, rys. ol. — Szkic matki z dzieckiem, ol. pap. — Typ polski, rys. piórkiem. — Zygmunt August, ol. pł. — Zygmunt August i Giżanka, ol. pł. — Zygmunt August i Giżanka (postacie stojące), ol. tekt. — Zygmunt August z Barbarą, rys. ol. pap.

1875

Czaty, ol. pł. — Druciarz, ol. pł. — Grający w szachy, rys. piór. — Kryciński, Papiński, Gottlieb, rys. tusz. — Młody rabin, ol. pł. — Portret chłopca, ol. pł. — Portret chłopca z rodziny artysty, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret Żyda, ol. pł. — Rabinek. — Studium głowy i postaci żołnierza, ol. pap. — Studium portretowe starca, ol. pł. — Szkic do Shylocka i Jessyki, ol. pł. — Żydowska dziewczyna z różą, ol. pł.

1876

Ahaswerus, ol. pł. — Autoportret, ol. pł. — Autoportret w czarnym kapeluszu, ol. pł. — Dama z woalką, ol. pł. — Głowa kobiety, studium, ol. pł. — Głowa młodej kobiety, studium, ol. pł. — Głowa siwego starca, ol. pł. — Izraelita w stroju arabskim, ol. pł. — Kobieta, studium, ol. drz. — Kobieta w dużym czepcu, ol. pł. — Mężczyzna, studium portretowe, ol. pł. — Pijak, ol. pł. — Pisarz tory, ol. tektura — Poranna toaleta, rys. kr. i piór. pap. — Portret blondynki, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, ol. tekt. — Portret kobiety z rodziny Gottlieba, ol. pł. — Portret mężczyzny w czarnym kapeluszu, ol. pł. — Portret młodej kobiety, ol. pł. — Portret młodej kobiety, ol. pł. — Portret starego mężczyzny, ol. pł. — Portret p. Goldammera, ol. pł. — Portret. Z. Hirschdörfera, szkic, ol. pł. — Przy łożu śmierci, ol. pł. — Przywitanie Natana, ol. pł. — Rabinek, ol. pł. — Shylock i Jessyka, ol. pł. — Staruszka w czepcu, ol. tekt. — Studium głowy, ol. pł. — Studium głowy starca, ol. pł. — Studium młodej kobiety, ol. pł. — Studium portretowe, ol. tekt. — Studium portretowe, rys. ol. pap. — Ślub żydowski, ol. pł. — Uratowanie Rechy (do Natana Mędrca), ol. pł. — Żydzi przy modlitwie, rys. ol. pap. — Portret bankiera, ol. pł. (odnowiony ok. 1935).

1877

Arab (autoportret), ol. pł. — Chrystus przed sądem, ol. pł. — Dama z wachlarzem, ol. pł. — Głowa mężczyzny, ol. pł. — Handel niewolnicami, ol. pł. — Ko-

bieta w czepcu i z kolczykami, ol. deska — Mnich i Krzyżowiec (do Natana Mędrca), ol. pł. — Odaliska, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, w futrze i czepcu, ol. pł. — Portret kobiety w kapeluszu (siostra artysty?), ol. tekt. — Portret Laury Rosenfeld, ol. pł. — Portret młodej kobiety z kwiatem we włosach, ol. pł. — Portret pani S. F., ol. pł. — Portret Rabina, ol. tekt. — Postaci Żydów, rys. piór. pap. — Powitanie Natana przez Rechę, ol. pł. — Powitanie Rechy i Natana Mędrca, ol. pł. — Staruszka w czepcu, ol. pł. — Studium tęgiego mężczyzny, ol. pł. — Sulamit, ol. pł. — Uriel Acosta i Judyta, szkic ol. tekt. — Uriel Acosta i Judyta van Straaten, ol. pł. — Uriel Acosta w synagodze, ol. pł. — Tułacz, ol. pł. — Żebraczka, ol. pł.

1878

Chrystus po ubiczowaniu, szkic tekt. — Chrystus przed sądem, ol. pł. — Chrystus w świątyni, ol. pł. — Chrystus wygłaszający kazanie, szkic, ol. tekt. — Głowa aktora, ol. pł. — Głowa starego mężczyzny, ol. pł. — Głowa starca, studium, ol. pł. — Japonka, ol. drz. — Jezus wśród rybaków w Kafarnaum, ol. pł. — Józef i Putyfara, szkic. ol. gris. pł. — Mężczyzna w czerwonym fezie, ol. pł. — Młoda kobieta, studium, ol. pł. — Na balkonie, szkic ol. pł. — Natan Mędrzec i rycerz zakonny, ol. gris. tekt. — Ocalenie Rechy z płomieni, szkic ol. gris. tekt. (z cyklu do Natana Mędrca). — Portret Emila Beresa, ol. pł. — Portret Ignacego Kurandy, ol. pł. — Portret Karoliny Rosengarten, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. — Portret ojca, ol. pł. — Portret p. Abendroth, ol. pł. — Portret p. Fieschnera, ol. pł. — Portret parlamentarzysty węgierskiego Wahrmana, ol. pł. — Portret siostry — Anny, ol. pł. — Portret Władysława Tarnowskiego, ol. pł. — Powitanie Natana przez Rechę, ol. gris. tekt. — Recha i Sittah, (szkic do Natana Mędrca), ol. pł. — Rycerz zakonny, ol. gris. tekt. — Rycerz zakonny i Dajah, ol. gris. pł. — Saladyn i Sittah (do Natana Mędrca), ol. pł. — Saladyn i braciszek klasztorny, ol. gris. pł. — Saladyn i Sittah przy szachach, ol. gris. pł. — Salome, ol. deska — Sąd Salomona, ol. pł. — Scena końcowa z Natana Mędrca, ol. tekt. — Scena uliczna, szkic ol. — Scena w klasztorze, ol. gris. pł. — Scena z „Fausta”, Małgorzata w kościele, ol. tekt? — Sittah, ol. gris. — Sittah i Dajah, ol. gris. tekt. — Sittah, Suttan i Natan, ol. gris. pł. — Sittah, Suttan i Natan, z cyklu do Natana Mędrca, ol. tekt. — Staruszka w złotym czepcu, ol. pł. — Starzec z obnażonym torsem, ol. pł. — Studium dziewczynki z czarnymi oczami, ol. pł. — Studium mnicha i kobiety, ol. pap. — Szkic głowy aktora, ol. pł. — Zakonnik i rycerz zakonny pod palmami, ol. tekt. — Żydówka ze wschodu, ol. drz. — Żydzi modlący się w Dzień Pojednania, ol. pł.

1879

Błogosławieństwo rabina, ol. pł. — Chrystus w świątyni, ol. pł. — Esterka, ol. pł. — Jankiel cymbalista (z Pana Tadeusza), ol. pł. — Jankiel i Zosia, szkic ol. pł. — Kazimierz i Esterka, szkic ol. pł. — Kazimierz Wielki nadaje prawa Żydom w Polsce, szkic ol. pł. — Portret artysty, ol. pł. — Portret kobiety, ol. pł. —

Portret Franciszka Żmurki, ol. pł. — *Powódź*, ol. pł. — *Strwożona córka w objęciach ojca*, ol. pł. — *Taniec Salome*, ol. pł. — *Węzeł gordyjski*, ol. pł.? — *Wyjście Maurów z Granady*, ol. pł. — *Żydowska dziewczyna (Rebeka?)*, ol. pł. — *Żydzi proszący Kazimierza Wielkiego o przyjęcie do Polski*, szkic ol. pł.

Dzieła wątpliwe, zapewne Marcina Gottlieba

Cadi z Bagdadu, ol. pł. — *Chrystus (głowa)*, ol. pł. —

Dama z mufką, ol. pł. — *Dama z papugą*, ol. pł. — *Ecce Homo*, ol. pł. — *Głowa starca*, rys. kred. pap. — *Kompozycja*, rys. kred. — *Kupiec lewentyński*, akw. pap. — *Miłość i trwoga*, ol. pł. — *Młody rybak*, ol. pł. — *Scena biblijna*, rys. ol. pap. — *Studium*, rys. kred. — *Sylwety*, rys. węgiel pap. — *Śmierć i wyzwolenie*, akw. pap. — *Taniec*, ol. pł. — *Wenecjanin*, pastel, pap. — *Zakonnik*, pastel, pap. — *Złote łańcuchy*, akw. pap.

II. WYSTAWY

1877

Szkoła Przemysłowa we Lwowie, 4 obrazy: *Shylock i Jessyka*, *Arab*, *Staruszka w czepcu*, *Uriel Acosta i Judyta*.

1878

Zachęta w Warszawie, 4 obrazy: *Shylock i Jessyka*, *Uriel Acosta i Judyta*, *Autoportret w stroju Araba*, *Żydzi modlący się w Dzień Pojednania*.

1879

Salon Sztuk Pięknych Ungra w Warszawie.
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie: *Shylock i Jessyka*, *Studium głowy mężczyzny*, *Wypędzanie Maurów z Granady* (szkic).

1880

Zachęta w Warszawie, 4 obrazy.

1887

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Krakowie, Sukiennice. Wystawa urządzona z okazji krajowej wystawy rolniczo-przemysłowej.

1890

Zachęta w Warszawie — szkic olejny: *W bożnicy*.

1893

Zachęta w Warszawie, *Błogosławieństwo rabina*.

1906

Zachęta w Warszawie — *Chrystus w synagodze*.

1913/14

Zachęta w Warszawie — akwaforta z obrazu *Shylock i Jessyka* wykonana przez Ignacego Łopieńskiego.

1923

Wystawa Pamiątkowa w Krakowie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.

1932

Kraków, Muzeum Narodowe, Wystawa prac Maurycego Gottlieba.

1952

Moskwa, Wystawa polskiego malarstwa XIX w. *Ahasverus*, *Portret Kurandy*.

1954

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Polskie malarstwo rodzajowe w XIX i XX w. *Przyłóżu śmierci*, *Pisarz tory*.

1956

Izrael, Ein Harod, Mishkan Leomanuth, Wystawa jubileuszowa z okazji setnej rocznicy urodzin Maurycego Gottlieba.

III. BIBLIOGRAFIA

zawiera w układzie chronologicznym życiorysy, nekrologi, recenzje, reprodukcje dzieł M. Gottlieba w poszczególnych monografiach i omówieniach jego twór-

czości oraz wiadomości i wzmianki umieszczone w czasopismach.

1874

Wystawa uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, Czas, dn. 28 VII 1874.

1877

Z wystawy Sztuk Pięknych we Lwowie, Tydzień Literacki, 1877, nr 3947. — Tygodnik ilustrowany, II półr. s. 212—213 (B. Zawadzki)

1878

Maurycy Gottlieb, Dziennik dla wszystkich (Lwów) 1878 (41), 1. — L. Dębicki, Gottlieba „*Shylock*

i Jessyka”, Czas 1878. — nr 257, s. 1 — *Obrazy M. Gottlieba na wystawie Towarzystwa Zachęty Przyjaciół Sztuk Pięknych*, Tygodnik Mód i Powieści. Warszawa 1878, nr 34, s. 397. — S. Rzątkowski, „*Natan Mędrzec*”, kopia obrazu Gottlieba, Tygodnik Ilustrowany, Warszawa 1878, nr 135, s. 55. — *Z twórczości artystycznej M. Gottlieba*, Tydzień Literacki, Artystyczny, Lwów 1878, t. 6, nr 23, s. 367. — A. Kozakiewicz, i Z. Trembecki, *Gottlieb na wystawie w Wiedniu*, Czas 1878, nr 287, s. 1—2. — *Shylock i Jessyka*, drzeworyt wg obrazu M. Gottlieba, Biesiada Literacka 1878, nr 107, s. 39.

1879

W roku 1879 w związku ze śmiercią artysty ukazały się w czasopismach wspomnienia i reprodukcje jego dzieł:

Biesiada Literacka 1879, nr 186, s. 61; Bluszcz 1879, nr 36, s. 287; Czas 1879, nr 164, s. 2 nr 177, s. 2; Dziennik dla Wszystkich, Lwów 1879, nr 74, s. 2; nr 76, s. 3; (K. Bartoszewicz) Kłosa 1879, nr 734, s. 3; (W. Gerson) Kłosa 1879, nr 736, s. 87; Kronika Rodzinna, Warszawa 1879, nr 15, s. 477; Kłosa 1879, nr 185; Przegląd Tygodniowy, Warszawa 1879, nr 31, s. 371; Świt 1879, nr 5, s. 36; (St. Rząskowski) Tygodnik Ilustrowany 1879, nr 188, s. 74; Tygodnik Ilustrowany 1879, t. II, s. 88.

St. Grudziński, *M. Gottlieb*, Tygodnik Powszechny, Warszawa 1879, nr 33, s. 513; Kłosa, 1879 s. 178. — *Obraz M. Gottlieba „Chrystus nauczający w Kafarnaum”*, Tydzień Polski, Warszawa 1879, t. 8, nr 20, s. 319. — W. Gerson, „*Uriel Acosta*”, obraz M. Gottlieba, Kłosa 1879, nr 716, s. 178. — H. Sienkiewicz, „*Chrystus przed sądem*”, obraz M. Gottlieba, Gazeta Polska, Warszawa 1879, nr 271, s. 2. — J. Matejko, *Gottlieb*, Biesiada Literacka 1879, nr 157, s. 14—15. *Wizyta w pracowni M. Gottlieba*, Korespondencja zagraniczna, Bluszcz 1879, nr 31, s. 245. — J. Mycielski, *100 lat dziejów malarstwa polskiego*, 1879, s. 714. — M. Gorzkowski, *Otwarte pismo Dyrekcji Szkoły Sztuk Pięknych*, Czas dn. 3 VIII 1879, nr 177. — *Pogrzeb M. Gottlieba*, Przegląd Tygodniowy, Warszawa 1879, nr 33, s. 398. W. G. [Wojciech Gerson] *Kilka słów o Maurycym Gottlieb i jego rodzinie*, Kłosa 1879, 2, s. 89—90. — *Gryglewski Aleksander i Maurcy Gottlieb*, Biesiada Literacka 1879, 2, 361. — *Spuścizna artystyczna po M. Gottlieb*, Tydzień Polski, t. 9, 1879, nr 30, s. 475. — H. Sienkiewicz (Litwos), *Wspomnienie o Gottlieb*, Niwa 1879, t. 16, z. 120, s. 924 (przedruk w: tenże, *Pisma*, t. 47, 1902 oraz tenże, *Pisma*, t. 46, 1937). — *W dzień sabatu*, Kłosa 1879 (2) 56. — A. Kraushar, *Wiersz pamięci M. Gottlieba*, Kłosa 1879, nr 734, s. 55. — *Wystawa obrazów M. Gottlieba w Salonie J. Ungra*, Tydzień Polski, Warszawa 1879, nr 27, s. 427; nr 35, s. 555; nr 45, s. 715. — *Wystawa obrazów M. Gottlieba w Salonie J. Ungra w Warszawie*, Tygodnik Mód i Powieści, 1879, nr 49, s. 582. — W. Maleszewski (Sęp), *Obrazy M. Gottlieba w Salonie Sztuk Pięknych J. Ungra*, Biesiada Literacka 1879, nr 203, s. 322. — *Recenzja z wystawy szkiców M. Gottlieba w Krakowie*, Tygodnik Powszechny, Warszawa 1879, nr 35, s. 533. — *Wystawa szkiców M. Gottlieba w Krakowie*, Tydzień Polski, Warszawa 1879, t. 9, nr 27, s. 427. — „*Chrystus nauczający w Kafarnaum*” M. Gottlieba, Tygodnik Powszechny, Warszawa 1879, nr 28, s. 447. — *Matejko, Gottlieb*, Bies. lit., półr. I, s. 14—15. — *Oesterreichische Kunstchronik* nr 7, s. 110.

1880

Z tragedii „Natan Mędrzec” (G. Lessinga), Kłosa 1880, nr 2, s. 184. — *Shyllock i Jessyka*, Kłosa 1880, nr 1, s. 21. — [H. Struve] *Sprawozdanie Komitetu TZSP za r. 1880*, s. 66. — *Chrystus w Kafarnaum* M. Gottlieba, Tydzień Polski, Warszawa 1880, t. 10, nr 4, s. 63. — A. Pietkiewicz, *Obraz Gottlieba z Natana Mędrca Lessinga*, Kłosa 1880, nr 794, s. 182. — H. Struve,

Przegląd artystyczny, Kłosa 1880, t. XXX nr 757; I 758. — *Chrystus nauczający w Kafarnaum*, Kłosa 1880, nr 1, s. 329.

1881

H. Struve, *Przegląd artystyczny*, Kłosa 1881, t. I, s. 329. — *Gwiazda*, Kalendarz Petersburski 1881, s. 100.

1886

Uriel Acosta, Tygodnik Powszechny 1886, nr 1, s. 9.

1887

Wyprzedaż szkiców i obrazów po zmarłych artystach w Krakowie, Czas 1887, nr 230, s. 3.

1888

J. Wiesenberga, *M. Gottlieb 1856—1879, Szkic biograficzny*, Łódź 1888.

1889

Szkice, Świat (Krak.) 1889, 76.

1892

Odkrycie pomnika M. Gottlieba na cmentarzu, Świat (Krak.) 1892, 339. — *Odsłonięcie pomnika M. Gottlieba*, Kurier Polski 30 VI 1892, nr 180. — *Wspomnienie o M. Gottlieb*, Myśl 1892, nr 13, s. 105. — S. Spitzer, *Pamiętka odsłonięcia pomnika M. Gottlieba, artysty malarza*, Kraków 1892. I. Suesser, *Mowa wygłoszona 29 czerwca z okazji odsłonięcia pomnika M. Gottlieba*, Kraków 1892. — W. Feldman, *Mowa z okazji odsłonięcia pomnika dla malarza M. Gottlieba*, Kraków 1892. — *Autoportret*, Świat (Krak.) 1892, 337.

1893

B. Spira, *Szkic biograficzny artysty malarza M. Gottlieba* (w języku żydowskim), Kraków 1893, s. 16.

1897

Uriel Acosta, Wędrowiec 1897, nr 4, s. 877.

1898

M. Gorzkowski, *Jan Matejko*, Kraków 1898, s. 221—222.

1899

Sokół, *Uczczenie pamięci M. Gottlieba*, Głos 1899, nr 12, s. 287. — S. Spitzer, *Ku uczczeniu pamięci M. Gottlieba*, Kraków 1899, ss. 4. *Jednodniówka na cele funduszów pomnika dla M. Gottlieba malarza*, Kraków 1899. — *Wielbicieli funduszu pomnika dla M. Gottlieba*, Jednodniówka, Kraków 1899 (tu fotografia artysty, repr. *Chrystusa w świątyni*, wstęp przez Ign. Suessera, rysunek Leopolda Gottlieba z r. 1899, przedstawiający alegorię śmierci Maurycego).

1902

Uriel Acosta, Ziarno 1902, s. 11 — *Ilustrowany Katalog Obrazów i Rzeźb XIX w.*, Kraków 1902.

1903

Ognisko rodzime, Tygodnik ilustrowany, Łódź 1903, XIII. — *Uriel Acosta*, Ognisko 1903 (8) tabl. 1.

1905

E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1854—1904*, Kraków 1905, s. 83.

1906

Shyllock i Jessyka, Świat (Warsz.) 1906, s. 24.

1907

Maurycy Gottlieb, Nasz Kraj 1907, nr 2, s. 165. — *Żydzi modlący się*, Świat (Warsz.) 1907, nr 33, s. 1.

1908

T. Korpala, *Maurycy Gottlieb*, Znicz, Wilno 1908/1909, nr 16, s. 105—108. — *Shyllock i Jessyka*, Biesiada literacka 1908, nr 2, s. 60.

1911

M. Goldstein, *Wystawa prac p. M. Gottlieba*, Jedność, Lwów, 1911, nr 18.

1912

M. Treter, *Nowe malarstwo polskie w Galerii Miejskiej we Lwowie*, Lw.

1913

Uriel Acosta, Ziarno 1913, 424.

1918

Kat. zbiorów Edwarda Rajchera, Wiedeń 1918.

1923

M. Gottlieb 1856—1879, *Wystawa pamiątkowa urządzona przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 24 czerwiec — 31 lipiec 1923*. Katalog, Kraków 1923, TPSP, ss. nłb. 18. — Trepka J. Nekanda, *Recenzja z wystawy*, Głos Narodu 29 VI 1923. — *Katalog M. Gottlieb, Wystawa Pamiątkowa*, Kraków 1923. — *Maurycy Gottlieb 26 reprodukcji obrazów mistrza* (Wydanie wielbicieli artysty), Wiedeń, 1923, wstęp Feliksa Kopery; *Meisterwerke von Maurycy Gottlieb 1856—1879*, Wien.

1924

Meisterwerke von Maurycy Gottlieb, herausgegeben von den Verehrern des Künstlers, Wien 1924, wstęp M. Scheyer, s. 8, 26 tablic.

1926

J. Kleczyński, *Nowe dzieła sztuki w Muzeum Narodowym*, Kurier Warszawski, Warszawa 1926, nr 160. — A. Kraushar, *Trzy nieznane portrety zmarłego w roku 1879 artysty malarza M. Gottlieba*, Świat Artystyczny 1926, nr 43, s. 10.

1927

J. Matejko, *Listy do żony Teodory 1863—1881*, Kraków 1927 (wyd. M. Szukiewicz).

1928

Encyklopaedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1928 — 34, t. VIII.

1929

F. Kopera, *Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku*, Kraków 1929, t. III, s. 399—405. — A. Prędski, *Zapomniane pięćdziesięciolecie śmierci M. Gottlieba*, Echo Tygodnia, Warszawa 1929, nr 30, s. 4; F. Klein, *Sto lat malarstwa polskiego 1800—1900*, Kat. Kr.

1930

J. Topass, *Maurice Gottlieb, monographie*, Paris 1930, ss. 29, tablic 21. — Thieme-Becker, *Lexikon der bildenden Künstler*, Lipsk 1930, t. XIV, s. 423.

1932

M. Waldman, *M. Gottlieb 1856—1879. Biografia artystyczna*, Kraków 1932, ss. 86, tablic 2. — *Katalog wystawy pamiątkowej dzieł M. Gottlieba* (w Muzeum Nar. w Krakowie, Marzec). Z powyższej wystawy ukazały się następujące recenzje: W. Berkelhammer, *Miesięcznik Żydowski*, z. 3, s. 280—283; J. Cybis, *Głos Plastyków*, nr 2, s. 21; J. Dobrzycki, *Czas*, nr 51, s. 3; S. Gottlieb, *Kultura*, nr 17, s. 2; A. Gottliebowa, *Miesięcznik Żydowski*, z. 3, s. 221—224 (w języku żydowskim); T. Szantroch, *Gazeta Literacka*, nr 7, s. 115; *Sztuki Piękne*, nr 1, s. 13; W. Terlecki, *Sztuki Piękne*, nr 3, s. 93—100.

1933

D. Lazer *Mistrz Matejko skarży...*, Nowy Dziennik 1933, nr 102, s. 13—14.

1934

L. Strakun, *Niepiękne sztuki w Sztukach Pięknych*, Wiadomości Literackie, Warszawa 1934, nr 47, s. 5.

1935

M. Goldstein i K. Dresdner, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, Lwów 1935, s. 19.

1938

M. Gottlieb 1856—1879. Wystawa prac nieznanych. Katalog. Warszawa 1938. Kwiecień, Antykwariat, Muzeion, ss. 8, 14 tablic. Ukazały się następujące wzmianki z powyższej wystawy: W. Husarski, *Głos Plastyków*, nr 1, s. 125; W. Husarski, *Czas*, nr 128, s. 6; M. Wallis, *Wiadomości Literackie*, nr 20; J. Wolff, *Wystawa prac nieznanych M. Gottlieba*, *Głos Plastyków*, nr 1, s. 94; W. Bunikiewicz, *Z wystawy*, *Kurier Warszawski* 1938, nr 105, s. 26; J. Sienkiewicz, *Katalog galerii malarstwa polskiego*, MNW; M. Janoszanka, *Wielki tercjarz*, Poznań, s. 223—226.

1949

K. Winkler, *Maurycy Gottlieb*, *Dziennik Literacki* III, nr 32/127, 7 VIII 1949.

1952

500 lat malarstwa polskiego (album), Warszawa 1952, s. 84, 85. — J. Zanoziński, *Wrażenia z wystawy realistycznego malarstwa polskiego XIX wieku*

w Moskwie, Przegląd Artystyczny 1952, nr 3.
A. Tichomirow, *Wystawa polskiego malarstwa realistycznego w ZSRR*, Przegląd Artystyczny 1952, nr 3, s. 7.

1953

M. Rogoyska, *Maurycy Gottlieb*, Przegląd Kulturalny, październik 1953. — J. Sandel, *Maurycy Gottlieb uczeń Matejki*, Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego, Warszawa 1953, nr 4 (8).

1954

J. Sandel, *Losy nieznanego obrazu Maurycego Gottlieba*, Przegląd Artystyczny rok 1954, nr 3. — *Katalog wystawy polskiego malarstwa rodzajowego wieku XIX i XX*, Kraków 1954. — T. Stankiewicz, *Vermeer, Gottlieb, Guttuso; na marginesie Przeglądu Artystycznego*, Tygodnik Powszechny, nr 42 (481), Rok X, Kraków, 17 X 1954, s. 6.

1956

M. Gottlieb Commemorative Exhibition on the Occasion of the Centennial of His Birth, February — March 1956 (Mishkan Leomanuth, Ein Harod).

1957

J. Matuszczak, *Galeria malarstwa polskiego*, Muz. Górnolśląskie w Bytomiu; R. Zrębowicz, *Malarstwo polskie w Galerii Muzeum Sztuki w Łodzi*; J. Sandel, *Maurycy Gottlieb, uczeń Matejki*, *Wiedza i Życie* nr 4, s. 226—231.

1959

T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1959, s. 500.

1960

T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1960, t. II, s. 95. — H. Pieńkowska, *M. Gottlieb w: Polski Słownik Biograficzny*, t. VIII/3, Wrocław—Warszawa—Kraków 1960, s. 386—87.

1962

Malarstwo polskie od XVI do początku XX w. (Kat. MNW).

1963

A. Osęka, *Malarz tragiczny*, Polska 1963, nr 9, s. 40—41.

1965

A. Ryszkiewicz, J. Dąbrowski, *Szekspir w plastyce polskiej*, Wrocław 1965, s. 36—41; *Kindlers Malerei Lexicon*, Zürich, t. 2 (A. Ryszkiewicz).

1968

T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie 1764—1964*, Wrocław 1968, s. 180.

1969

Wystawy jubileuszowe 150-lecia ASP w Krakowie 1818—1968, MNK.

1970

K. Estreicher, *Bibliografia Polska XIX w.*, t. IX; *Mishkan Le Omannt. Museum of Art, Ein Harod, Jerusalem*.

1971

B. Modrzejewska, A. Oborny, *Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach. Zbiory malarstwa polskiego*, 1971.

1972

L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji polskich*, t. I, Lwów 1933 (druk powielony), II wyd. druk. Warszawa 1972.

1973

A. Oborny, *Muzeum Świętokrzyskie w Kielcach — Pałac*, s. 8. (Katalog).

1974

J. Witz, *Polscy malarze, polskie obrazy*, Warszawa 1974, s. 272—279; *Wer., Maurycy Gottlieb 1856—1879*, Przekrój nr 1528 z 22 VII 1974.

1975

Polska bibliografia sztuki 1801—1944, t. I. *Malarstwo polskie cz. 1*, Wrocław; A. Ryszkiewicz, *Słownik artystów polskich*, t. II Wrocław, s. 427.

KRONIKA KONSERWATORSKA

W ramach 30-lecia PRL i związanej z tym działalności konserwatorskiej w Krakowie przedstawiamy bardzo cenny wykaz badań konserwatorskich przeprowadzonych w Krakowie w latach 1945—1957. Materiały do tego wykazu i badań, częściowo zrealizowanych, częściowo będących w realizacji, znajdują się w Urzędzie Konserwatorskim Krakowa, a także w Dyrekcji Rewaloryzacji Krakowa.

Z badaniami konserwatorskimi pozostają w ścisłym związku prace konserwatorskie wykonane w latach 1945—1975. Ich spis obejmuje ogromną ilość zabytków ruchomych i nieruchomych. Ramy Rocznika Krakowskiego są obecnie zbyt szczupłe, by mieścić szczegółowe omówienia wspomnianych prac konserwatorskich wraz z ogromnymi materiałami ikonograficznymi i planami architektonicznymi. Niemniej wspomniane spisy ułatwią zorientowanie się w materiałach i pracach konserwatorskich Krakowa.

ALEKSANDER KUDER

WYKAZ BADAŃ I PRAC KONSERWATORSKICH W OKRESIE 30-LECIA PRL

A. BADANIA:

Blok nr 16 — 1968 r.

„ 21 — 1968 r.

„ 25 — 1973 r.

„ 26 — 1969 r.

„ 30 — 1968 r.

Bożnica Izaaka ul. Kupa — 1955 r.

„ Poppera ul. Szeroka 16 — 1965 r.

„ Stara ul. Szeroka 26 — 1955 r.

Cmentarz Łuczanowice — 1974 r.

Collegium Juridicum — 1974 r.

„ Jezuickie — 1973 r.

„ Kołłątaja — 1972 r.

„ Maius — 1947 r.

„ Minus — 1970 r.

„ Nowodworskiego — 1972 r.

Domy przy ulicach i placach:

Św. Anny 4 — 1967 i 1970 r.

„ 11/13 — 1966 i 1971 r.

Augustiańska 13 — 1966 r.

„ 15 — 1967 i 1968 r.

„ 26 — 1967 i 1969 r.

Batorego 12 — 1972 r.

Bożego Ciała 31 — 1967 r.

Botaniczna 1 — 1973 r.

Bracka 2 — 1956 r.

„ 3/5 — 1965 r.

„ 4 — 1969 r.

„ 6 — 1973 r.

„ 8 — 1966 i 1973 r.

„ 10 — 1973 r.

„ 13 — 1962 i 1974 r.

„ 54 — 1971 r.

„ 5 — 1958 r.

Floriańska 1 — 1970—1971 r.

„ 3 — 1970—1972 r.

„ 4 — 1962 r.

„ 5 — 1970—1971 r.

„ 6 — 1962 r.

„ 7 — 1970—1971 r.

„ 9 — 1970—1971 r.

„ 11 — 1970—1971 r.

„ 12 — 1962 r.

„ 13 — 1970—1971 r.

„ 14 — 1965 i 1972 r.

„ 15 — 1970—1971 r.

„ 16 — 1969 r.

Floriańska 17 — 1962 r.

„ 18/20/22 — 1962 r.

„ 19 — 1971 r.

„ 25 — 1971 r.

„ 26 — 1972 r.

„ 30 — 1968 r.

„ 35 — 1972—1974 r.

„ 37 — 1962 r., 1972 r.

„ 39 — 1972 r.

„ 40 — 1960 r.

„ 43 — 1972 i 1973 r.

„ 45 — 1968 i 1973 r.

„ 47 — 1973 r.

„ 49 — 1966 r.

„ 51 — 1974 r.

„ 53 — 1974 r.

„ 55 — 1969 i 1974 r.

„ 57 — 1969 i 1974 r.

Franciszkańska 4— 1969 r.

Gołębia 6 — 1962 r.

Grodzka 1 — 1967—1973 r.

„ 2 — 1965 r.

„ 3 — 1972 i 1973 r.

„ 5 — 1970 i 1973 r.

„ 6 — 1970 r.

„ 7 — 1967 r.

„ 9/11 — 1967 r.

„ 13/15 — 1968 r.

„ 15 — 1966 r.

„ 14/16 — 1965 r.

„ 23 — 1964 r.

„ 25 — 1964 r.

„ 27 — 1969 r.

„ 30 — 1973 r.

„ 32 — 1967 r.

„ 33 — 1969 r.

„ 44 — 1973 r.

„ 46 — 1966 i 1975 r.

„ 47 — 1970 r.

„ 48 — 1965 r.

„ 50 — 1965 r.

„ 51 — 1965 r.

„ 53 — 1971 r.

„ 59 i 61 — 1963 r.

Jagiellońska 6 — 1973 r.

„ 6A — 1973 r.

„ 10 — 1964 r.

„ 11 — 1971 r.

Jakuba 4 — 1962 r.

Jana 11 — 1966 r.

„ 15 — 1965 r.

„ 18 — 1966 r.

„ 26 — 1967 i 1972 r.

Józefa 4 — 1970 r.

„ 6 — 1968 r.

„ 11 — 1969 r.

„ 16 — 1966 r.

„ 18 — 1966 r.

„ 25 — 1968 r.

„ 27 — 1970 r.

„ 29 — 1970 r.

„ 31 — 1970 r.

„ 33 — 1970 r.

Józefińska 2 — 1963 r.

Kanonicza 1 — 1968 r.

Kanonicza 2 — 1970 r.

„ 3 — 1968 r.

„ 5 — 1968 r.

„ 6 — 1969 r.

„ 7 — 1968 r.

„ 8 — 1973 r.

„ 9 — 1968 r.

„ 12 — 1975 r.

„ 13 — 1969 r.

„ 14 — 1972 r.

„ 15 — 1969 r.

„ 16 — 1972 r.

„ 17 — 1969 r.

„ 18 — 1970 r.

„ 19 — 1970 r.

„ 20 — 1970 r.

„ 21 — 1970 r.

„ 22 — 1970 r.

„ 23 — 1970 r.

„ 24 — 1967 r.

„ 25 — 1970 r.

Karmelicka 12 — 1971 r.

„ 17 — 1975 r.

Katarzyny 2 — 1969 r.

Krakowska 13 — 1974 r.

„ 31 — 1967 r.

„ 44 — 1966 r.

„ 46 — 1974 r.

Św. Krzyża 3 — 1967 r.

„ 7 — 1968 r.

„ 11 — 1971 r.

Limanowskiego 10 — 1975 r.

„ 12 — 1975 r.

„ 16 — 1975 r.

„ 20 — 1975 r.

„ 22 — 1975 r.

„ 18 — 1972 r.

Łobzowska 19/21 — 1967 r.

Mały Rynek 1 — 1968 r.

„ 2/3 — 1968 i 1970 r.

„ 4 — 1968 r.

„ 4 (oficyna) — 1973 r.

„ 5 — 1968 r.

„ 6 — 1968 r.

„ 7 — 1968 r.

Św. Marka 21 — 1967 r.

„ 22 — 1966 r.

Mikołajska 2 — 1973 r.

„ 3 — 1965 r. i 1970 r.

„ 4 — 1973 r.

„ 8 — 1971 r.

„ 10 — 1973 r.

„ 14 — 1969 r.

„ 16 — 1970 r.

„ 20/22 — 1971 r.

„ 24 — 1967 r.

„ 26 — 1971 r.

„ 30 — 1971 r.

Plac Mariacki 2 — 1968 r.

„ 3 — 1972 r.

„ 4 — 1974 r.

Plac Wiosny Ludów 6 — 1974 r.

„ 7 — 1973 r.

„ 8 — 1973 r.

„ 9 — 1973 r.

Plac Wiosny Ludów 10 — 1973 r.

„ 11 — 1963 i 1974 r.

Poselska 17 — 1973 r.

Reja 4 — 1973 r.

Retoryka 1 — 1972 r.

„ 3 — 1972 r.

Rynek Gł. 6 — 1970—1973 r.

„ 7 — 1954 r.

„ 8 — 1968 r.

„ 10 — 1970 r.

„ 12 (oficyna) — 1974 r.

„ 14 — 1973 r.

„ 15 — 1972 r.

„ 16 — 1974 r.

„ 17 — 1964 i 1969 r.

„ 18 — 1970 r.

„ 19 — 1961 r.

„ 20 — 1974 r.

„ 22 — 1962 r.

„ 23 — 1970 r.

„ 27 — 1969 r.

„ 29 — 1969 r.

„ 30 — 1973 r.

„ 32 — 1974 r.

„ 33 — 1973 r.

„ 37 — 1966 r.

„ 38 — 1971 i 1974 r.

„ 43 — 1967 r.

„ 44 — 1967 r.

„ 46 — 1968 r.

Sienna 5 — 1956 i 1974 r.

„ 7 — 1968 r.

„ 16 — 1971 r.

Skaleczna 2 — 1962 r.

Sławkowska 1 — 1969 r.

„ 3 — 1965 r.

„ 5 i 7 — 1963—1974 r.

„ 10 — 1974 r.

„ 14 — 1973 r.

„ 13/15 — 1966 r.

„ 16 — 1973 r.

„ 17 — 1964 r.

„ 18 — 1966 r.

„ 20 — 1962 r.

„ 30 — 1965 r.

Solskiego 4 — 1970 r.

„ 9 — 1963 r.

„ 21 — 1971 r.

„ 35 — 1968 r.

Stolarska 4 — 1966 r.

„ 6 — 1966 r.

„ 7 — 1970 r.

Stradom 25 — 1969 r.

Straszewskiego 20 — 1971 r.

Szczepańska 1 — 1964 r.

„ 3 — 1969 r.

„ 5 — 1970 r.

„ 7 — 1971 r.

„ 9 — 1971 r.

Szeroka 9 — 1968 r.

„ 17 — 1963 r.

„ 33 — 1967 r.

„ 38 — 1968 r.

Szewska 3 — 1972 r.

Szewska 4 — 1969 r.

„ 5 — 1960 i 1972 r.

„ 7 — 1972 r.

„ 9 — 1972 r.

„ 14/16 — 1969 r.

„ 15 — 1967 r.

„ 17 — 1969 r.

„ 18 — 1972 r.

„ 19 — 1968 r.

„ 21 — 1967 r.

Szpitalna 3 — 1975 r.

„ 4 — 1967 r.

„ 10 — 1965 r.

„ 17 — 1973 r.

„ 18 — 1972—1974 r.

„ 20/22 — 1963 i 1973 r.

„ 24 — 1965 r.

„ 30 — 1969 r.

Wielicka 5 — 1971 r.

Wiślna 8 — 1969 r.

„ 10 — 1969 r.

Fort Kleparski — 1971 r.

Kaplica Myszkowskich, Plac Dominikański — 1959 r.

Klasztory i kościoły:

Św. Agnieszki, ul. Die-
tla

— 1950 r.

Augustianów, ul. Au-
gustiańska

— 1956 i 1972 r.

Cystersów w Mogile

— 1951—1968, 1973—1974 r.

Franciszkanów, Pl.

Wiosny Ludów

— 1958 i 1973 r.

Kamedułów na Bie-
lanach

— 1973 r.

Karmelitów, ul. Grodz-
ka

— 1972 r.

Św. Marka, ul. Sław-
kowska

— 1973 r.

ŚŚ. Piotra i Pawła,
ul. Grodzka

— 1974—1975 r.

Reformatów, ul. Re-
formacka

— 1972 r.

Najśw. Salwatora,
Wzgórze Salwator-
skie

— 1964—1975 r.

Wizytek, ul. Krowo-
derska

— 1971 r.

Św. Wojciecha, Ry-
nek Gł.

— 1959 r.

Mykwa, ul. Szeroka 6

— 1974 r.

Obserwatorium Astronomiczne UJ, ul. Kopernika 27

— 1973 r.

Obserwatorium Miasta Krakowa

— 1969—1970 r.

Obwarowanie d. m. Krakowa

— 1965—1974 r.

Ołtarz Wita Stwosza

— 1947 r.

Pałac Pusłowskich

— 1973 r.

Planty

— 1974 r.

Sukiennice

— 1958 i 1975 r.

Śródmieście Krakowa

— 1969 r.

Wawel, zespół zabudowy wzgórza

— 1945—1975 r.

Wieża Ratuszowa

— 1962 r.

B. PRACE:

Apteka „Pod Orłem”, Rynek Gł. 45, r. 1958

Archiwum Państwowe, ul. Sienna 16, l. 1971—1975

Arsenał Miejski, ul. Pijarska, l. 1967—1970

Barbakan przy Murach Obronnych, l. 1970—1973

Bożnice:

Izaaka, l. 1957—1958

Poppera, l. 1967—1969

Remuh, l. 1959—1963

Stara, l. 1955—1959 i l. 1968—1972

Cmentarz Remuh, r. 1965

Collegium Juridicum, l. 1948—1952

„ Kółłataja, l. 1970—1975

„ Maius, l. 1949—1964

„ Minus, l. 1969—1973

Domy (ob. także kamienice):

Św. Anny 11/13, Probstwo Kościoła Św. Anny, l. 1970—1974

Bracka 10, r. 1958

Floriańska 1, r. 1969

„ 3, l. 1968—1975

„ 7, r. 1961

„ 9, r. 1954, r. 1960

„ 11, l. 1971—1974

„ 13, r. 1959

„ 21, l. 1970—1974

„ 31, r. 1959

Floriańska 34, l. 1966—1970

„ 36, l. 1966—1972

„ 37, r. 1960

„ 38, l. 1968—1971

„ 41, l. 1951—1955 (Dom Jana Matejki, Muzeum Narodowe)

Franciszkańska 1, r. 1958 (obecnie Miejska Biblioteka Publiczna)

Grodzka 1, l. 1973—1975

„ 5, l. 1971—1975

„ 8, l. 1966—1969

„ 10, l. 1968—1975

„ 12, l. 1969—1973

„ 13, l. 1969—1975

„ 14/16 l. 1970—1975

„ 38, r. 1960

Św. Jana 9, r. 1969

„ 12, r. 1947

„ 22, l. 1969—1975

„ 24, r. 1966

„ 26, l. 1972—1975

Kanonicza 1, r. 1957 i 1961

„ 2, r. 1957

„ 5, l. 1974—1975

„ 7, l. 1974—1975

„ 18, r. 1960

Krakowska 5, l. 1968—1972

„ 13, l. 1964—1965

„ 22, l. 1971—1975

„ 26, l. 1968—1975

„ 44, l. 1970—1975

„ 50, l. 1967—1970

Mały Rynek 1, l. 1955—1969

„ 2, l. 1955 i 1968—1975

„ 3, l. 1968—1975

„ 4, l. 1969—1975

„ 5, l. 1968—1970

„ 6, l. 1968—1970

„ 7, l. 1968—1970

Św. Marka 24, r. 1958

Mikołajska 2, l. 1964 i 1974—1975

„ 3, l. 1971—1975

„ 5, l. 1965 i 1969—1972

„ 8, r. 1975

„ 12, r. 1974

„ 14, l. 1970—1973

„ 16, l. 1970—1973

Plac Św. Ducha 5, l. 1958—1967, r. 1961 i 1968—70 (Dom „Pod Krzyżem)

Poselska 7, r. 1960 i r. 1957

Rynek Gł. 8, l. 1966—1967

„ 10, r. 1959

„ 13, l. 1960—1961

„ 15, r. 1971

Senacka 2, r. 1959

„ 6, r. 1959

Sienna 6, r. 1969

Sławkowska 18, l. 1967—1970

Solskiego 6, r. 1972

„ 27, r. 1965

„ 33, r. 1965

Stolarska 5, l. 1969—1971

„ 9, l. 1973—1974

„ 13, l. 1968—1971

„ 15, r. 1975

- Stradom 11, l. 1968—1972
 „ 13, l. 1968—1973
 Szczepańska 5, l. 1969—1970
 Szeroka 28, l. 1949—1952
 „ 29, l. 1958—1959
 „ 35, r. 1949
 „ 38, l. 1958—1959
 Szewska 18, l. 1970—1975
 Szpitalna 5, r. 1968
 „ 9, r. 1960
 „ 18, l. 1970—1975
- Dworek Jana Matejki w Krzesławicach
 Dwór Maciejowskiego na Prądniku Białym, l. 1968—1975
 „ Montelupich, ob. Polskie Radio, ul. Szlak 71, r. 1946
 „ Potockich na Olszy, ul. Bolesława Chrobrego 53, l. 1973—75
 „ „Rydłówka” w Bronowicach, r. 1971
- Elewacje domów usytuowanych wzdłuż ulic:
 Floriańskiej, Rynku Gł., Grodzkiej, Placu Wiosny Ludów i Placu Dominikańskiego, r. 1974
- Hotel „Pod Różą”, ul. Floriańska 14, l. 1973—1975
 Hotel Polski, ul. Pijarska 17, r. 1958
- Kamieniarka fasad przy ul. Kanoniczej, l. 1964—1965
 Kamienica Cieczotki, ob. Powszechny Dom Towarowy, ul. Św. Anny 2, l. 1950—1952
 „ „Pod Kotwicą”, ul. Limanowskiego 5, r. 1946
 „ „Hipolitów”, Plac Mariacki 3, r. 1957
 „ „Zerwikaptur”, Plac Wita Stwosza 2, l. 1958 i 1969—71
 „ „Szara”, Rynek Gł. 6, l. 1959 i 1964
 „ „Bonerowska”, Rynek Gł. 9, l. 1962—1963
 „ „Pod Św. Janem Kapistranem”, l. 1969—1975
 „ „Bełzowska i Bethmanowska”, Rynek Gł. 44, r. 1953
 „ „Margrabska”, Rynek Gł. 47, r. 1950
 „ „Pod Gruszką”, ul. Szczepańska 1, r. 1969
 „ „Jordanów”, ul. Szeroka 2, l. 1949—1951
- kaplica Św. Małgorzaty, r. 1962
 „ Myszkowskich, l. 1957—1967
- karczma z Pasieki Na Woli Justowskiej, r. 1948
 kawiarnia „Jana Michałika”, ul. Floriańska 45, r. 1958
 „ „Pod Pawiem”, ul. Grodzka 43, l. 1968—1972
 „ „Stare Mury”, ul. Pijarska 21, r. 1959
 „ „Sukiennice”, Rynek Gł. l. 1967—1973
 „ „Telimena”, ul. Mikołajska 5, l. 1969—1972
 „ „Wieża Ratuszowa”, Rynek Gł. l. 1967—1973
 „ „Zamkowa”, ul. Grodzka 41, l. 1968—1972
 „ „Zakopianka”, Planty, r. 1959
- klasztor OO. Augustianów, ul. Augustiańska, r. 1958
 „ „ Bernardynów, ul. Bernardyńska, r. 1971
 „ „ Cystersów w Mogile, l. 1951—1953, 1968—1975
 „ SS. Dominikanek, ul. Mikołajska, r. 1947 i 1958—1959
 „ OO. Dominikanów, ul. Stolarska l. 1955—1956, 1957—1959, 1968—1970, 1971—1975
 „ „ Franciszkanów, Plac Wiosny Ludów, l. 1956—1957, 1958, 1965—1968, 1974
- klasztor OO. Jezuitów, Mały Rynek, l. 1952, 1970—1972
 „ SS. Kanoniczek Św. Ducha, ob. Dzielnicowy Ośrodek Zdrowia Plac Ducha, l. 1945 i 1968—1970
 „ SS. Kanoniczek Św. Ducha, ul. Szpitalna, l. 1972—1975
 „ OO. Kapucynów, r. 1970
 „ „ Karmelitów, ob. Muzeum Archeologiczne, ul. Senacka, 1962—1968
- Kopiec Kościuszki, r. 1958, fortyfikacje l. 1973—1975
 kościół Św. Anny, ul. Św. Anny, l. 1969—1973
 „ Św. Andrzeja, ul. Grodzka, l. 1947—1950 i 1965—1968
 „ SS. Bernardynek, ul. Poselska, l. 1970—1973
 „ OO. Bernardynów, ul. Bernardyńska, l. 1965—1968
 „ „ Bonifratów, ul. Krakowska, l. 1965—1968
 „ pw. Bożego Ciała, ul. Bożego Ciała, r. 1958
 „ OO. Cystersów w Mogile, r. 1959, l. 1970—1972 i 1974—75
 „ „ Dominikanów, Plac Dominikański, r. 1958
 „ „ Franciszkanów, Plac Wiosny Ludów, l. 1965—66, 1973—75
 „ Św. Floriana, ul. Warszawska, l. 1958 i 1965
 „ Św. Jana, ul. Św. Jana, l. 1964 i 1968
 „ OO. Jezuitów, Mały Rynek, r. 1975
 „ Kamedułów na Bielanych, l. 1970—1975
 „ Św. Katarzyny, ul. Skałeczna, r. 1958
 „ OO. Karmelitów na Piasku, ul. Karmelicka, l. 1968—1970
 „ Św. Krzyża, Plac Ducha, l. 1955—1957, 1958, 1974—75
 „ Mariacki, Rynek Gł. r. 1960
 „ Św. Marka, ul. Św. Marka, l. 1970—1972
 „ pw. Matki Boskiej Królowej Polski, Wola Justowska, r. 1947 przeniesienie, r. 1958, r. 1971
 „ Św. Mikołaja, r. 1954 i 1971—1972
 „ XX. Misjonarzy, ul. Stradom, l. 1959—1961 i 1965
 „ Św. Norberta, ul. Olszewskiego, l. 1968—1969
 „ OO. Pijarów, ul. Pijarska, r. 1947
 „ ŚŚ. Piotra i Pawła, ul. Grodzka, l. 1964—1966 i od 1974
 „ Salwatora, Wzgórze Salwatora, l. 1966—1975
 „ ŚŚ. Wizytek, ul. Krowoderska, l. 1970—1971 i r. 1975
 „ Św. Wojciecha, Rynek Gł. l. 1961—1967
- Kramy Dominikańskie, ul. Stolarska 8—10, l. 1974—1975
- Mury Obronne Kazimierza, r. 1964
 „ „ Krakowa, l. 1961 i 1970—1975
 Muzeum Czartoryskich, ul. Św. Jana 17—19, l. 1952—1965 i 1974—1975
- Ołtarz Wita Stwosza, l. 1946—1956
- Pałac „Pod Baranami”, Rynek Gł. 27, l. 1972—1974
 „ Czarkowskich, ul. Straszewskiego 20, l. 1972—1975
 „ „Pod Krzysztofory”, Rynek Gł. 35, l. 1958—1959 i 1970—75
 „ Włodkowiczów, ul. Lubicz 4, r. 1974
 „ Wodzickich, ul. św. Jana 11, l. 1959—1963

Plac Mariacki, nawierzchnia 1965—1966

Posąg z ogrodzenia kościoła ŚS. Piotra i Pawła,
l. 1958—1963

Prałatówka Kościoła Mariackiego, l. 1950, 1973

Ratusz Kazimierski, Plac Wolnica 1, l. 1958—1966

Restauracja „Balaton”, ul. Grodzka 35, r. 1969—1972

„ „Hawełka”, Rynek Gł. 34, r. 1969

„ „Staropolska”, ul. Sienna 2—4, l. 1973—
1974

Spichlerz, ob. Muzeum Narodowe, Plac W. Sikorskie-
go 6, r. 1945

„ „na Woli Justowskiej, r. 1957

Sukiennice, r. 1955 i 1975

Teatr im. J. Słowackiego, Plac Ducha, l. 1959—1960

Wawel, zespół zabudowy wzgórza, l. 1945—1975

Wieża Ratuszowa, Rynek Gł. l. 1963—1968

Wikarówka Kościoła Mariackiego, r. 1974

WIESŁAW BIENKOWSKI

ROLA I MIEJSCE TOWARZYSTWA W ŻYCIU WSPÓŁCZESNEGO KRAKOWA

Zapewne temat niniejszy stanowi odstępstwo od przyjętego zwyczaju przedstawiania podczas Walnych Zgromadzeń Towarzystwa wybranych, częstokroć niezwykle odkrywczych w swej treści i podanych w atrakcyjnej formie ujęć monograficznych, poświęconych nie znanym, lub też mało znanym epizodom z dziejów Krakowa, czy też ukazujących odkrycia w badaniach jego zabytków¹. Najczęściej zresztą dotyczyły one zjawisk czy faktów odnoszących się do bardzo odległych epok historycznych. Z tego też powodu, niejako wyłamując się z tradycji, autor świadom jest konieczności uzasadnienia decyzji wyboru tematu. Skoro bowiem zdecydował się podjąć tutaj problematykę aktualną, dotyczącą właściwie nawet pogranicza czasów obecnych i dni jutrzejszych, to powodowały nim następujące powody.

Przed pięciu laty (dokładniej w dniu 18 III 1969 r.) wygłosił na Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa odczyt pod nieco przekornym tytułem „Nasze dwudziestopięciolecie”, zawierający fakty i refleksje z dziejów Towarzystwa w latach 1945—1969². Określenie tego tematu mianem „przekornego” wynika stąd, że w jego treści ukazano wyraźnie, jak ów należący do historycznej już przeszłości okres nie zawsze skłonny był nawet akceptować nasze w nim istnienie. Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa podobnie jak i inne pokrewne mu stowarzyszenia stanowiły wtedy dla czynników oficjalnych niezbyt jasne twory zarówno pod względem swej wymowy ideowej

i programu działania, a nawet kształtu organizacyjnego — rodzaj uciążliwych, niemal zbędnych całkowicie, reliktyw przeszłości, zupełnie nie mieszczących się w ówczesnie obowiązujących schematach myślenia i działalności kompetentnych dlań władz zwierzchnich.

Omawiając we wspomnianym odczycie (wkrótce ogłoszonym na łamach Rocznika Krakowskiego w formie artykułu wstępnego) okres od 1948 do 1952 r., zwrócono m. in. uwagę na ówczesne zjawisko odsuwania Towarzystwa od spraw miasta, a także udziału w instytucjonalnej opiece nad jego zabytkami, zarazem na rysującą się wówczas przemianę charakteru naszego Towarzystwa, zbliżającego się zdecydowanie do typu towarzystw naukowych, choć charakteryzującego się w dalszym ciągu swym szerokim zapleczem towarzystwa otwartego³. Lata następne (pomiędzy rokiem 1953 a 1969) zdołały szczęśliwie zmienić poprzedni stan rzeczy na lepszy. Przede wszystkim sytuacja ogólna po r. 1956 pozwoliła nam, jak i innym towarzystwom, wyjść z dotkliwie odczuwanego impasu, stworzyła także szanse dla odnalezienia swego miejsca i roli w życiu Krakowa⁴. Stało się to zarówno dzięki możliwości podjęcia dialogu z władzami miasta, dla których staliśmy się uznanymi i coraz bardziej cenionymi sojusznikami w pracy dla pomnażania form życia kulturalnego w Krakowie, jak też dzięki stworzeniu lepszych warunków w rozwijaniu działalności statutowej Towarzystwa.

Wydaje się konieczne poddanie próbie oce-

¹ Uzupełniona wersja odczytu wygłoszonego na Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w dniu 15 IV 1975 r.

² W. Bienkowski, *Nasze dwudziestopięciole-*

cie (Fakty i refleksje z dziejów Towarzystwa), Rocznik Krakowski, T. XLII 1971, s. 5—20, 109.

³ *Ibidem*, s. 12—13.

⁴ *Ibidem*, s. 15—16.

ny sytuację Towarzystwa obecnie, i to nie tylko z tego powodu, że życie — by nie użyć tu pompatycznie brzmiącego zwrotu: historia — dopisało już niejako ciąg dalszy owych rozważań sprzed lat pięciu.

Przede wszystkim od r. 1974 otrzymaliśmy bardzo potrzebną i ważną dla nas pomoc od władz miasta, ściślej Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Miasta Krakowa, w postaci okazałej subwencji 300 000 złotych, a w 1975 roku — 350 000 złotych. Suma ta jest prawie trzykrotnie wyższa od dotacji otrzymywanej dotąd z Polskiej Akademii Nauk. Ponadto jedynie już miesiące, o ile nie tygodnie, dzielą nas od momentu uzyskania tak bardzo upragnionego własnego lokalu w budynku przy ul. Św. Jana 12, którym przecież — wyraźnie stwierdzić to należy — Towarzystwo nigdy dotąd nie dysponowało, nawet stając się w 1938 r. właścicielem kamienicy z zapisu swego członka honorowego Klemensa Bąkowskiego. Korzystało jedynie przez wiele lat z gościnności dawnego Archiwum Akt Dawnych miasta Krakowa przy ul. Siennej 16, później z pewnych możliwości lokalowych w gmachu Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Znajdujemy się więc obecnie w okresie kształtowania solidnej bazy materialnej dla działalności Towarzystwa. Ta zaś nie może się obejść bez rozsądnego, dobrze obmyślnego planu działania. Odpowiadać on musi celom statutowym Towarzystwa i jego tradycjom, ale też i potrzebom środowiska, któremu Towarzystwo nasze winno przecież najlepiej i najowocniej służyć. Sądzimy, że w dyskusjach nad kształtem programu naszej przyszłej działalności nie można pominąć problemu, któremu poświęcono niniejszy artykuł.

Rozważania te stanowią wynik całkowicie indywidualnych poglądów autora, ale powstały przecież — co należy chyba podkreślić — w oparciu o doświadczenia jego dwudziestoletniej już przynależności do władz naszego Towarzystwa. Podobnie sporo wniosły obserwacje wyniesione z paroletniej kadencji autora w Prezydium Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych oraz uczestnictwa w ogólnopolskiej Radzie Stowarzyszeń Regionalnych, działającej w Warszawie przy Ministerstwie Kultury i Sztuki. W jakiejś mierze do zawartych tu sformułowań przyczyniły się także stałe, wie-

loletnie już kontakty z regionalnymi ośrodkami naukowymi w Olsztynie i Gdańsku.

Uwagi te stanowią jedynie punkt wyjścia, przedstawiając stan istniejących potrzeb krakowskiego życia kulturalnego z jednej, a faktycznie spełnianych w nim funkcji przez nasze Towarzystwo z drugiej strony; funkcji — podkreślmy — uwarunkowanych przecież aktualnymi możliwościami działalności Towarzystwa.

Funkcje te uległy na przestrzeni bez mała osiemdziesięciu lat istnienia Towarzystwa ogromnym przemianom. Spowodował je w dużej mierze fakt powstałych w Krakowie w tym okresie (przedtem nie istniejących) różnych instytucji i organizacji celom Towarzystwa pokrewnych, a przez Towarzystwo bądź postulowanych, bądź też (jak np. Muzeum Historyczne m. Krakowa czy Koło Przewodników po Krakowie PTTK) przy jego pomocy nawet powołanych do życia.

Autor chciałby wreszcie pokusić się o przedstawienie aktualnej roli i miejsca naszego Towarzystwa w życiu współczesnego Krakowa także dlatego, aby spróbować odpowiedzieć na nurtujące nie tylko jego samego przecież pytania i wątpliwości: czy obraliśmy słuszną drogę dla naszej działalności, w czym należy ją udoskonalić, gdzie leżą przyczyny naszych niedomagań? Czy nie jesteśmy już tworem anachronicznym zgola, czy rzeczywiście jesteśmy potrzebni naszemu miastu?

Pytania takie, czy wątpliwości, pozornie tylko brzmią nieco — rzec by można — „błuznierczo” w ustach członka Towarzystwa, który wstępując w jego szeregi świadomie zaakceptował tym samym ideowe założenia statutu. Wątpliwości takie czy pytania są zadawane przecież niekiedy i w naszym gronie. Zresztą zadają je sobie nie tylko szeregowi, czy też prominentni działacze różnego typu stowarzyszeń i towarzystw. Co znamiennejsze, zadaje je również nauka.

W polskiej literaturze naukoznawczej istnieje już sporo pozycji poświęconych problemowi funkcji towarzystw naukowych ogólnych, specjalistycznych i regionalnych spełnianych w aktualnej rzeczywistości. Pisali na ten temat tacy uczeni jak: Józef Chałasiński, Maurycy Jaroszyński, Gerard Labuda czy Bogdan Suchodolski⁵. Z bogatej literatury w tym zakre-

⁵ B. Suchodolski, *Problemy upowszechniania nauki w epoce współczesnej*, Nauka Polska, R. 10: 1962, nr 1, s. 3—24; tegoż, *Przedmowa do: Upo-*

wszechnianie nauki i zainteresowania nauką. Praca zbior. pod red. T. Cieślaka, J. Kubina, Wrocław 1971, s. 5—13; G. Labuda, *Rola społeczna i formy dzia-*

sie na szczególną uwagę zasługują w naszych rozważaniach zwłaszcza prace Waldemara Rolbieckiego, do którego przenikliwych uwag przyjdzie się nam jeszcze parokrotnie odwoływać w toku dalszych rozważań.

Autor ten w kilku rozprawach, a ostatnio wydanych dwóch książkach poświęconych roli towarzystw naukowych w przeszłości i obecnie (wśród nich poddał ocenie także towarzystwa naukowe regionalne, takie jak nasze), trafnie zwrócił uwagę na trwające od pewnego czasu zjawisko kryzysu, czy też impasu, jaki przeżywają te towarzystwa⁶.

Głównych powodów tego stanu rzeczy (najkrócej tu rzecz ujmując) doszukał się Rolbiecki w zjawisku spełnienia już niekiedy zadań, do których kiedyś towarzystwa zostały powołane, bądź też spełniania analogicznych zadań towarzystw przez innego typu instytucje, wreszcie z powodu powstawania nowych, dziś ważniejszych zadań, które zdeprecjonowały potrzeby dawne i zadania towarzystw, a tym samym odpowiadający im stereotyp ich działalności. U podłoża tych głównych powodów kryzysu czy impasu towarzystw legły gwałtownie zachodzące przemiany polityczne, społeczno-gospodarcze i kulturalne drugiej połowy bieżącego stulecia. Ogromny rozwój techniki, szybkie tempo postępu badań naukowych i nowych sposobów przekazywania informacji naukowej stwarzają takie warunki i wymagania, którym nadążyć ani wprost sprostać nie mogą już niejednokrotnie towarzystwa naukowe także organizacyjnie; posługują się bowiem swoimi tradycyjnymi formami działalności oraz sposobami uprawiania nauki właściwymi dla znacznie wcześniejszych okresów, w których te towarzystwa powstawały i stopniowo się rozwijały.

Szczególnie dla naszych rozważań wydaje się ważna — podniesiona przez W. Rolbieckiego — rola, jaką pełnią nowo powołane bądź powoływane w dalszym ciągu instytucje. Podjęły one tradycyjne funkcje spełniane przez towarzystwa dotychczas i na ogół wykonują je sprawniej niż dawniej towarzystwa. Przez to zepchnęły one te ostatnie do roli dublującego

partnera lub też (w korzystniejszych dla towarzystw przypadkach) utworzyły z nich partnera uzupełniającego⁷.

A więc jednak kryzys! — mogliby tu pozornie słusznie zatriumfować wszyscy zwolennicy pesymistycznego poglądu na aktualną rolę i naszego Towarzystwa.

Zwolenników takiego poglądu będziemy się jednak starali stopniowo rozczarować. Przede wszystkim dlatego, że nawet stwierdzenie przez naukę faktu istnienia dzisiaj kryzysu towarzystw w niczym nie przesądza przecież konieczności jego istnienia w najbliższej przyszłości, założywszy przy tym, że zostanie podjęty pewien wysiłek i celowa działalność, aby przezwyciężyć i zmienić istniejący, niekorzystny stan rzeczy. Zależać to będzie od wielu czynników. A więc na pewno od stosunku władz sprawujących opiekę nad towarzystwami, który powinien polegać na okazywaniu im cierpliwej pomocy i zachęty w poszukiwaniu nowych kierunków dalszego rozwoju, a nie na wydawaniu decyzji administracyjnych. Wiele zależać będzie tu także od samych towarzystw, które muszą obecnie opracować taki program swego działania — usprawnienia dotychczasowych form swej działalności bądź też ich zmiany, czy też obmyślenia form całkiem nowych — który zrealizowany w codziennej praktyce przyniesie zamierzone efekty.

Aby jednak przekonać w pełni wszystkich wątpiących w pozytywną przemianę aktualnej roli towarzystw, musimy swe rozważania, pozostające dotąd w sferze teorii, oprzeć na faktach i realiach naszej, krakowskiej, obecnej rzeczywistości. Zaczniemy więc od próby charakterystyki stosunku władz miejskich do stowarzyszeń kulturalnych w Krakowie, a szczególnie wobec naszego Towarzystwa.

Od 1970 r. z satysfakcją obserwujemy u czynników kierujących życiem kulturalnym naszego miasta stale narastającą tendencję przychodzenia z coraz realniejszą pomocą towarzystwom działającym na polu upowszechnienia kultury. W początku 1971 r. z inicjatywy wspólnej władz miejskich i samych towa-

łania ogólnych towarzystw naukowych (regionalnych), *Nauka Polska*, R. 10:1962, nr 1, s. 25—40; M. Jaroszyński, *Z problematyki towarzystw naukowych*, tamże, R. 12:1964, nr 1, s. 59—67; J. Chałasiński, *Polska Akademia Nauk i towarzystwa naukowe*, *Notatki Płockie*, R. 15:1970, nr 3, s. 6—7.

⁶ W. Rolbiecki, *Polskie towarzystwa naukowe ogólne w latach 1944—1964 jako forma organizacji*

działalności naukowej, Wrocław 1966, s. 6, 116—117; tenże, *Towarzystwa naukowe w Polsce*, Warszawa 1972, s. 247—262; tenże, *Przeszłość a przyszłość towarzystw naukowych*, *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, R. 18:1973, s. 269—274.

⁷ W. Rolbiecki, *Przeszłość a przyszłość towarzystw naukowych...*, s. 270—272.

rzystw, doszło do powstania Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych, skupiającej obecnie na drodze dobrowolnego uczestnictwa blisko trzydzieści organizacji, towarzystw i stowarzyszeń⁸.

Rada ta ma za zadanie koordynować ruch społeczno-kulturalny na terenie miasta, nieść wzajemną pomoc członkom-stowarzyszeniom, a także stanowić reprezentację ruchu społeczno-kulturalnego oraz jego czynnik opiniodawczy wobec władz miejskich.

Wychodząc naprzeciw tej inicjatywie i podejmując decyzję przystąpienia do Rady, nasze Towarzystwo zdołało przed paru już laty definitywnie przerwać dość trudną i na dłuższą metę nie do utrzymania sytuację pozostawiania na uboczu głównego nurtu rozwoju i przemian (przynajmniej w sensie organizacyjnym) ruchu społeczno-kulturalnego Krakowa. W Radzie Stowarzyszeń Kulturalnych Towarzystwo nasze odgrywa bardzo znaczącą rolę. Nasze miejsce — niejako symbolicznie — ukazała ostatnio wystawa dorobku krakowskich stowarzyszeń kulturalnych w XXX-leciu PRL, zorganizowana w końcu lutego i początku marca 1975 r. Byliśmy na niej obecni nie w charakterze jakichś „ubogich krewnych”, ale jako prawdziwi współtwórcy i współgospodarze życia kulturalnego naszego miasta⁹.

Wcześniej jeszcze, bo z końcem 1972 r., ze środków finansowych otrzymanych od miasta, pomimo formalnie jeszcze obowiązującej zależności finansowej od PAN, wydaliśmy okazały, specjalny kopernikowski tom Rocznika Krakowskiego, inaugurując nim późniejsze liczne już, inne publikacje krakowskiego środowiska naukowego poświęcone tej tematyce. O rozmiarach finansowania naszej działalności obecnie przez miasto wspomniano już poprzednio.

Do tych faktów, które miały miejsce w latach ostatnich, dodajmy jeszcze jeden, najnowszy, dużej wagi i o doniosłym znaczeniu na przyszłość. Oto w styczniu 1975 r. przygoto-

wano, a w początkach kwietnia t.r. poddano ocenie Komisji Kultury i Sztuki Rady Narodowej miasta Krakowa projekt uchwały Rady Narodowej dotyczący „Programu rozwoju i upowszechnienia kultury w Krakowie na lata 1975—1990”. Nie zabrakło w nim miejsca dla określenia roli towarzystw społeczno-kulturalnych, w których „Program” ten upatruje główny czynnik rozwijania aktywności kulturalnej obywateli naszego miasta. Znalazły się w nim także pochlebne słowa o znakomitych tradycjach stowarzyszeń krakowskich w tym zakresie i o ich dorobku w latach powojennych. Aby zadaniu swemu mogły one sprostać, projekt uchwały przewiduje konieczność udzielenia im ze strony miasta wszechstronnej pomocy, przede wszystkim, materialnej (tak finansowej, jak i lokalowej). Argumentacja konieczności i słuszności okazywania takiej pomocy zawarta we wspomnianym „Programie” jest — dodajmy — całkowicie zbieżna z wnioskami, jakie dla bieżącej polityki naukowej w odniesieniu do towarzystw wysunął wspomniany tu już kilkakrotnie Waldemar Rolbiecki. W „Programie” bowiem jest mowa, że wzrost pomocy materialnej dla towarzystw musi następować w oparciu o podstawową zasadę ekonomiki kultury, że „do złotówki wypracowanej społecznie warto jest dołożyć drugą z kasy państwowej”¹⁰. Realizacja wspomnianej uchwały Rady Narodowej z pewnością nie wróży już kryzysowi, w jakim znalazły się towarzystwa społeczno-kulturalne i naukowe, zbyt długiego okresu trwania.

Wyjaśnwszy w ten sposób pozytywny, aprobujący i deklarujący swą pomoc obecny stosunek władz miejskich do towarzystw, spróbujmy ukazać główne kierunki naszej działalności statutowej i pozastatutowej, porównując je z aktualną sytuacją, potrzebami środowiska krakowskiego oraz tendencjami przyszłociowymi takich samych, czy podobnych form aktywności kulturalnej.

Rozważania rozpoczniemy od naukowo-wy-

⁸ Jest rzeczą uderzającą, jak mało zainteresowania powstaniem Rady okazała krakowska prasa; odnotować tu możemy jedynie krótkie notatki: (s-m), *Zielone światło dla stowarzyszeń kulturalnych*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 26:1971, nr 202 z 30 VIII, s. 3; *Krakowską Radą Stowarzyszeń Kulturalnych*, tamże, wyd. A, R. 29:1974, nr 206 z 4 IX, s. 3. Obszerniejszą informację na temat działalności KRSK przygotował piszący te słowa w Kronice Krakowa 1971 (Wydawnictwo Literackie, w druku).

⁹ [J. Antecka] (j.), *Krakowskie stowarzyszenia kulturalne w 30-leciu PRL*, Dziennik Polski, wyd. A,

R. 31:1975, nr 45 z 24 II, s. 3; (e), *Nasze zainteresowania, zamiłowania i pasje*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 30:1975, nr 46 z 25 II, s. 5; (bod), *Wystawa stowarzyszeń kulturalnych*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 27:1975; nr 47 z 26 II, s. 4.

¹⁰ W. Rolbiecki, *Przeszłość a przyszłość towarzystw naukowych...*, s. 277. Na temat potrzeb i form pomocy ze strony władz dla ruchu społeczno-kulturalnego w środowisku krakowskim zob. też W. Bieńkowski, (Odpowiedź na ankietę): *Region w drugiej połowie XX wieku*, Magazyn Kulturalny, [R. 1]:1972, nr 1, s. 10.

dawniczej działalności Towarzystwa. Jest to podstawowa i obecnie już jedyna forma naszej aktywności naukowej, zwłaszcza od czasu, kiedy inicjowane przez nas, finansowane i organizowane w całości różnego typu badania naukowe Towarzystwa, zostały z braku środków od paru już lat poniecane. Obejmowały one kiedyś dość szeroką i różnorodną problematykę badawczą od poszukiwań i prac archeologicznych poczynając, poprzez badania demograficzne mieszkańców Krakowa XVI—XVIII wieku, czy ujmowane zespołowo bądź indywidualnie badania poświęcone urbanistycznym, społeczno-gospodarczym czy ustrojowym przemianom Krakowa od średniowiecza po wiek XX, aż po z tak wielkim powodzeniem zrealizowaną wydawniczo tematykę dziejów okupowanego Krakowa. Wydaje się konieczne, aby po ustabilizowaniu sytuacji materialnej i lokalowej Towarzystwa (w znaczniejszej mierze, niż to ma zostać zrealizowane w najbliższej przyszłości) rozważyć możliwość kontynuowania zwłaszcza badań w dziedzinie historii społeczno-gospodarczej i ustrojowej miasta, a także w zakresie dziejów jego kultury, i podjąć np. leżącą dotąd odłogiem tematykę kontaktów naukowych oraz związków kulturalnych Krakowa w XIX i XX wieku z ważniejszymi ośrodkami ziem zaboru pruskiego (np. Gdańskiem, Wrocławiem, Poznaniem), co posiadało doniosłe znaczenie w dziele uświadomienia narodowego mieszkańców Pomorza, Wielkopolski i Śląska poddanych brutalnej germanizacji. Udana próba podjęta w 1973 r. przez nasze grono w odniesieniu do ziem Warmii i Mazur od XVI do XX wieku zachęca do tego wysiłku ¹¹.

Oczywiście rejestr innych potrzeb badawczych jest ogromny i powyższe tematy podano tu jedynie tytułem przykładu, nie podejmując próby ich wyczerpania. Chodzi mi o uświadomienie konieczności podjęcia aktywności w tym zakresie, kiedyś z pożytkiem uprawianej, dziś z konieczności znacznie ograniczonej, jeśli nawet nie poniecanej. Pragnę tu upomnieć się o nią pomimo faktu, że różnego typu badania poświęcone m. in. dziejom Krakowa prowadzone są w Komisjach: Nauk Historycznych, Nauk Pedagogicznych, Teorii i Historii Sztuki, czy Urbanistyki i Architektury Oddziału PAN

w Krakowie, w Oddziale Krakowskim Polskiego Towarzystwa Historycznego, w zespołach różnych uczelni, placówek muzealnych Krakowa itp. Jestem jednak głęboko przekonany, że zdołalibyśmy z pewnością znaleźć odpowiednią tematykę i własne miejsce także dla naszych inicjatyw badawczych, a po ich wykonaniu zrealizować je wydawniczo.

Mamy więc na razie jako wynik naszej aktywności naukowej przede wszystkim wydawnictwa. Nie trzeba tu chyba rozwodzić się nad oczywistą wagą tej dziedziny działalności Towarzystwa, zapoczątkowanej już w 1897 r. (Biblioteka Krakowska), czy w 1898 r. (Rocznik Krakowski). Publikacje nasze stanowią trwałą efekt badań, widomy sprawdzian ich poziomu, a zarazem możliwości potencjału badawczego członków Towarzystwa; są odbiciem zakresu ich zainteresowań, świadczą wymownie o naszej postawie wobec aktualnych potrzeb nauki w dziedzinie historii Krakowa i jednocześnie są dowodem dawania na nie odpowiedzi.

Oczywiście od dawna nie jesteśmy tu monopolistami. Poza naszym Rocznikiem Krakowskim, tematyce tylko historii sztuki i architektury Krakowa poświęcone są Folia Historiae Artium, Teki Komisji Urbanistyki i Architektury, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego (seria dotycząca historii sztuki), Politechniki Krakowskiej (poświęcona historii architektury), Rocznik Muzeum Etnograficznego w Krakowie i będący w przygotowaniu organ Muzeum Historycznego m. Krakowa Krzysztofory, czy też ukazujące się z różną częstotliwością Studia z Dziejów Wawelu oraz Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, a także wydawnictwa ciągłe bibliotek krakowskich (np. Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie czy Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej). Jeżeli chodzi o wydawnictwa książkowe, przypomnijmy tu ruchliwość edytorską Wydawnictwa Literackiego, edycje Oddziałów Krakowskich Ossolineum i Państwowego Wydawnictwa Naukowego, czy też Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Ale i w tej dziedzinie można upatrywać dla Towarzystwa miejsce swoje i bardzo ważne. Propozycje dotyczące już przyszłości odpowiadają zresztą w zasadzie tendencjom rysującym się już niekiedy

¹¹ W. Bieńkowski, *Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w 1973 roku*, Rocznik Krakowski, T. 46:1975, s. 171—172 (zob. podaną tam literaturę w przypisie 1), a nadto: D. Jamiołkowska, *Sesja naukowa w Olsztynie poświęcona 500*

rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika, Zapiski Historyczne, T. 38:1973, z. 4, s. 179—180; R. Torchalski, *Obchody rocznicy Kopernikowskiej*, Kwartalnik Historii Nauki i Techniki, R. 18:1973, s. 604.

w akcji wydawniczej Towarzystwa oraz charakterowi (pewnej przynajmniej części) naszych publikacji. Mianowicie poza ambitną i naukowo wartościową tematyką monograficzną (z obowiązku publikowania tego typu prac nie sposób rezygnować!) ogłaszaną przede wszystkim w serii Biblioteki Krakowskiej, Towarzystwo winno znacznie śmieiej (niż to czyni obecnie) przystąpić do wydawania prawie nigdy nie dezaktualizujących swej wartości różnych źródeł do dziejów naszego miasta. Poza czekającymi nadal na druk cennymi diariuszami i pamiętnikami krakowskimi (jak np. Stefana Ranotowicza dla wieku XVII czy Aleksandry Czechówny dla wieku XIX) wspomnieć trzeba o kontynuacji *Cracovia artificum*, pomników prawa Rzplitej Krakowskiej, o wydaniu różnych zbiorów korespondencji itp. Czas też już pomyśleć przynajmniej o wypełnieniu luki istniejącej w bibliografii Krakowa po roku 1918, kontynuując cenne dzieło Kazimierza Kaczmarczyka i Heleny Lipskiej. Istnieją także inne pilne potrzeby edytorskie, w rodzaju encyklopedii Krakowa, różnego typu informatyków (ze stojącym na czele tychże przewodnikiem po Krakowie w rodzaju opracowanego przed wojną tak znakomicie przez Karola Estreichera), serii opracowań poświęconych zwięźle przedstawionym poszczególnym zabytkom, biografiiom wybitnych Krakowian, czy też ujętego w formie haseł encyklopedycznych przeglądu dawnych zakładów przemysłowych w Krakowie. Sprawom tym poświęciliśmy już uwagę w planach prac Komisji Wydawniczej. Starać się tu jedynie należy o konieczne już dzisiaj zwiększenie naszych środków na ten cel (zwłaszcza w zakresie budżetu honorariów, limitowanego dotąd przez Ministerstwo Finansów, a nie Urząd m. Krakowa, cui bono?). Natomiast musimy się obecnie poważnie liczyć z panującymi trudnościami w zdobyciu papieru, co przez pewien jeszcze czas może wpływać hamująco na rozwijaną ostatnio coraz lepiej, i z pewnym nawet rozmachem, akcję Towarzystwa w tym zakresie.

Wszakże zarówno przyszłe badania naukowe, jak i publikacje Towarzystwa posiadać mogą dodatkową zaletę i godny tu podkreślenia walor (poza wartością merytoryczną obranej tematyki). Jest nim już dzisiaj występujący (choć jeszcze skromnie zarysowany) zarówno interdyscyplinarny, jak i międzysrodowiskowy charakter tych badań z uwagi na różne specjalności naukowe w nich reprezentowane jak

i przynależność członków Towarzystwa do różnych instytucji czy uczelni. Jakże piękne, może nawet zbyt piękne i nader śmiało rysować by się tu mogły w przyszłości perspektywy integracji krakowskiego środowiska naukowego w dziedzinie badań nad historią Krakowa... Tylko czy to możliwe? Bądźmy optymistami.

Dalszą dziedziną naszej działalności, wchodzącą wprawdzie w domenę nauki, ale równocześnie stanowiącą popularyzację wiedzy o Krakowie, są połączone z dyskusjami odczyty i wycieczki po miejscach zabytkowych. Ta nieco wprawdzie młodsza od publikacji Towarzystwa, główna forma naszej działalności nasuwa pewne spostrzeżenia i wnioski.

Istnieje — moim zdaniem — wyraźnie dostrzegalna już potrzeba dużego uatrakcyjnienia akcji odczytowej prowadzonej tak konsekwentnie, z dużą pieczołowitością jej organizatorów. Na pewno do wielkich jej zalet należy regularność (stwarzająca zarazem częste okazje do spotkań z członkami Towarzystwa), dość atrakcyjna na ogół problematyka oraz znaczna ilość prelekcji (dochodząca do 30) w ciągu roku. Tym niemniej należy i można ją jeszcze w przyszłości znacznie ulepszyć. Warto by tu zwłaszcza powrócić do systemu (z pełnym powodzeniem od dawna realizowanego u nas, ale może ostatnio nieco zbyt rzadko) cykli tematycznych, sesji, a także czegoś w rodzaju kursów z wybranych dziedzin wiedzy o Krakowie. Mielśmy i w tym zakresie dobre wyniki, prowadząc na terenie Nowej Huty taki kurs o dziejach sztuki krakowskiej (wspólnie z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie) na przestrzeni od wczesnego średniowiecza po czasy współczesne. Musimy bowiem zdać sobie sprawę, że zwłaszcza w tej dziedzinie natrafiamy na szczególnie wiele podobnych, rzec by można — wręcz konkurencyjnych, inicjatyw różnych towarzystw i instytucji. Ich duża ilość obserwowana na co dzień choćby z kroniki i anonsów w prasie, uniemożliwia korzystanie z nich wielu słuchaczom, ponieważ terminy „nakładają się” na siebie, zmuszając w konsekwencji do wyboru najatrakcyjniejszej jednej imprezy z proponowanych w danym dniu kilku o tej samej porze. Odbija się to przede wszystkim na frekwencji słuchaczy, wywołuje niezadowolenie, a nawet pretensje członków. Z obserwacji i informacji otrzymanych na temat działalności Krakowskiego Domu Kultury wiem, że zarzucono tam już zupełnie dawną formę przypadkowej tematyki

odczytów i pogadanek o charakterze popularno-naukowym na korzyść spotkań z wybitnymi twórcami, uczonymi, artystami, aktorami czy pisarzami, tworząc chętnie widziany u odbiorców nowy typ kontaktów, na poły towarzyskich, w postaci np. Salonu Literackiego. Te kroki organizacyjne spowodowane zostały już całkowicie zmienioną sytuacją istniejących potrzeb: nasycenia szerokich rzesz potencjalnych odbiorców dużą stosunkowo ilością i zasobem podstawowej wiedzy, wpływem powszechnie dostępnej telewizji (o radiu w epoce odbiorników tranzystorowych towarzyszących niektórym wszędzie, nie wspominając), coraz wyższymi wymaganiami odbiorców co do formy i zakresu upowszechniania wiedzy. Nie zapominajmy o stale rosnącym i tak powszechnie wszystkim, na szczęście, dostępnym czytelnictwie, o stale wznawianych i szybko znikających z półek księgarskich wydawnictwach typu encyklopedycznego, literatury popularnonaukowej, literatury faktu itp., cieszących się coraz większą popularnością. Sytuacja ta zrodziła potrzebę wyszukania i zastosowania w praktyce nowych form na polu upowszechniania wiedzy. Aktualnym potrzebom życia wychodzi naprzeciw np. forma kształcenia ustawicznego, którego zasadą jest objęcie wielu różnych grup odbiorców wiedzy zróżnicowanym poziomem i sposobem dokształcania, niezależnie od wieku, zawodu i wykształcenia słuchaczy. Taką formę poczyną rozwijać obecnie Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, szczególnie zasłużone na polu upowszechnienia oświaty w ostatnim dwudziestopięciolecu¹². Problem ten przedstawiono już szerzej w wersji drukowanej *Naszego dwudziestopięciolecia*¹³.

Nie występuję tu ani przeciwko akcji odczytowej Towarzystwa jako takiej, ani też nie opowiadam się za jej likwidacją. Pragnę jedynie zwrócić uwagę na konieczne już dzisiaj wzbogacenie i u nas słowa mówionego o ilustrację świetlną, a niekiedy i formę artystyczną (w postaci recytacji, czy też muzyki). Mieliśmy już takie precedensy w latach ubiegłych wprawdzie, ale w zbyt małej ilości. Dawny tradycyjny wykład monograficzny (tzw. „akade-

micki”) w działalności towarzystw innych niż wąsko specjalistyczne stał się już w chwili obecnej w dużej mierze przeżytkiem.

Przejdźmy z kolei do omówienia dalszej formy statutowej działalności Towarzystwa. Stanowi ją m. in., przyznać to należy już na wstępie, bardzo niełatwa w realizacji troska Towarzystwa o los zabytków Krakowa, a zwłaszcza o skuteczny wpływ na sposób realizacji prac konserwatorskich, kolejność ich podejmowania czy na decyzję w zakresie sposobów ratowania i wyboru środków ochrony przed zniszczeniem. Tu szczególnie jaskrawo widoczne są konsekwencje całkowicie odmiennej sytuacji aktualnej, w której bardzo często zakres inspiracji konserwatorskiej, a już w zupełności jej realizacja, spełniane kiedyś z powodzeniem przez nasze Towarzystwo (nawet jeszcze w okresie międzywojennym), przeszły obecnie w gestię władz, urzędów i instytucji miejskich, pozostawiając dla towarzystw itp. czynników społecznych rolę partnera uzupełniającego. Dla tych celów powołano (wymieniam tu dla przykładu): Urząd Konserwatora Miasta, Zarząd Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa, Komisję Opiniodawczą Prezydenta miasta Krakowa itp. Czyżby więc nie było tu już pola dla naszej inicjatywy i działalności? Fakty z lat ostatnich przeczą temu wyraźnie.

Pomijając naszą aktywność z wcześniejszych lat powojennych (nawet tak doniosłą w swych konsekwencjach, jak wszczęcie w 1949 r. starań o powrót skarbów wawelskich z Kanady czy zwrócenie przez Towarzystwo już w 1955 r. uwagi władzom miejskim i państwowym na konieczność rychłego objęcia terenu całego śródmieścia kompleksową akcją konserwacji i restaurowania zabytków), pozwolę sobie przypomnieć tylko fakty z pięciu ostatnich lat. Nie zapominajmy, że właśnie z naszego grona, tu na tej sali po raz pierwszy od wielu lat publicznie padł w Krakowie głos o konieczności odbudowy Pomnika Grunwaldzkiego, wsparty jednomyślną uchwałą Walnego Zgromadzenia w dniu 20 marca 1971 roku¹⁴. Stanowił zarówno wtedy, w rok później i stanowi też obecnie w pełni prawidłowy i słuszny,

¹² Por. T. Podwysocki, *Wiedza dla wszystkich*, Życie i Nowoczesność (Dod. Życia Warszawy), [R. 6]: 1975, nr 256 z 10 IV, s. I, IV; J. Sabilło, *O jubileuszu, tradycjach i przyszłości samokształcenia*. [Rozmowa] z dr. Augustynem Wajdą, wiceprezesem ZG Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Życie Warszawy, [R. 32]: 1975, nr 88 A z 17 IV, s. 1, 2.

¹³ W. Bieńkowski, *Nasze dwudziestopięciolecie...*, s. 17—19.

¹⁴ W. Bieńkowski, *Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1971—1972*, Rocznik Krakowski, T. 45: 1974, s. 133—134; A. Urbaniczyk, *Pomnik Grunwaldzki w Krakowie*, Kraków 1974, s. 140.

pełen obywatelskiej troski postulat restytucji zabytku kultury narodowej, zniszczonego w barbarzyński sposób przez okupanta. Byliśmy zresztą w wielu innych podobnych inicjatywach, tak w zakresie potrzeb konserwatorskich, jak i opinii naukowej na temat ich realizacji, czujnym i kompetentnym głosem sumienia społecznego. Tym powodowaliśmy się broniąc w 1971 roku kramów stolarskich, tym opracowując, podpisując i składając na ręce Prezydenta Miasta w dniu 18 marca 1974 r. (wspólnie z czterema pokrewnymi towarzystwami) obszerny memoriał zawierający zarówno próbę analizy przyczyn zagrożenia zabytków miasta, jak szereg konstruktywnych wniosków zmierzających do poprawy w tym zakresie i wreszcie konkretną deklarację współpracy; podobnie troską o nienaruszony w swej formie kształt zabytków dawnego Krakowa i poczuciem odpowiedzialności wobec przyszłych pokoleń mieszkańców Krakowa kierowaliśmy się broniąc publicznie 5 marca 1975 r. przywrócenia dawnego kształtu wnętrzu Sukiennic przed projektami zmiany.

Rozumiejac, że nie możemy już obecnie pełnić jak przed laty osiemdziesięciu funkcji wspomnianych już poprzednio urzędów czy instytucji, musimy pozostać — i ufajmy, że pozostaniemy zawsze — całkowicie bezstronnym, społecznym, a zarazem ściśle naukowym głosem inicjatywy i dorady w zakresie ochrony zabytków Krakowa i ich konserwacji. Od tego obowiązku statutowego nikt i nic nas zwolnić nie może, a poczucie obywatelskiej troski i współodpowiedzialności za los i stan zabytków, które są przecież tak wielkim i uznanym dobrem naszego państwa — wręcz nam to czynić nakazuje.

Będziemy się więc starali udoskonalić tylko prace Komisji Konserwatorskiej w tym zakresie, mającej, przyznajemy to powtórnie, zadania niełatwe, ale konieczne do spełnienia.

Nasze miejsce i rola w życiu współczesnego Krakowa zależy też od podniesienia na wyższy od dotychczasowego poziom sprawności organizacyjnej. Mam tu na myśli takie formy działalności, jak np. zwiększenie ogólnej liczby członków, czy też pozyskanie większej ilości przedstawicieli pewnych grup (np. młodzieży).

Na pewno do tej kategorii zadań zaliczyć należy odpowiednio pomyślaną i zrealizowaną akcję informacyjno-propagandową na temat działalności Towarzystwa, jego osiągnięć, prac bieżących, a także planów. Tu mamy już do odnotowania życzliwe zainteresowanie części przynajmniej krakowskiej prasy, zwł. *Gazety Południowej* i *Echa Krakowa*, spośród tygodników — *Życia Literackiego*. Do tych przejawów naszej aktywności najśluszej należą też podejmowane od jakiegoś czasu różnego typu inicjatywy, kontakty i spotkania z przedstawicielami innych, także pozakrakowskich towarzystw pokrewnych; wymienić tu można choćby Towarzystwo Przyjaciół Warszawy czy środowisko olsztyńskie.

Cała ta gama przejawów nieco szerszej, pozastatutowej działalności, polegająca na próbach wyjścia poza zwyczajne kręgi dotychczasowego oddziaływania, pozwala nie tylko pozyskać tą drogą nowe doświadczenia, ale wpływa zarazem pobudzająco na powstanie inicjatyw w innych ośrodkach. To wszystko z kolei oddziałuje też w sposób bezpośredni lub pośredni na rozwój atmosfery intelektualnej, pewnego rodzaju „klimatu kulturalnego” i w naszym mieście. Wymienione tu działania (o których na zakończenie odczytu nieco szerzej poniżej) składają się na ważny wymiar tzw. kulturotwórczej roli towarzystw w swoich i obcych środowiskach i stanowi zagadnienie odrębne, różne od normalnej statutowej ich działalności¹⁵. I w tej dziedzinie przychodzi odnotować tu pewne posiadane doświadczenia, a zarazem i propozycje na przyszłość.

Na pewno nie należą do ścisłego zakresu naszej działalności artystyczne imprezy o charakterze masowym (takie jak np. występy „Szmelcpaki” na ulicach Krakowa, występy Wiecha, czy też Jaremy Stępowskiego z balladami warszawskimi, organizowane z takim powodzeniem przez Tow. Przyjaciół Warszawy). Próbowaliśmy niedawno wskrzesić tradycję występów szopki krakowskiej wespół z „Estradą” i Muzeum Historycznym m. Krakowa. Nie dało to wcale najlepszych wyników przede wszystkim w sensie utrzymania wierności tekstowi tego spektaklu, zawiodło także (z winy wykonawców) pod względem poziomu artystycz-

¹⁵ „Rola kulturotwórcza staje się faktem wtedy dopiero, gdy towarzystwo naukowe wychodzi poza grono własne, gdy wypracowane przez profesjonalistów wartości naukowo-kulturalne zaszczepia, upo-

wszechnia, czy utrwała w szerszym środowisku” — zob. M. Wojciechowska, *Rola kulturotwórcza Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, *Kultura i Społeczeństwo*, T. 2:1958, nr 1, s. 103.

nego. Lepiej, że znacznie większymi sukcesami, wypadły próby reaktywowania dobrych tradycji wystawienniczych Towarzystwa. Zarówno pierwszą (po wieloletniej przerwie) podjętą z okazji jubileuszu 75-lecia, a zorganizowaną w gmachu Rady Narodowej, jak ostatnią, w ramach wystawy KRSK, można uznać za w pełni udane. Dla pomyślnej realizacji takich planów konieczny jest, rzecz jasna, własny lokal. Podobnie ma się rzecz z projektami kameralnych zebrań czy spotkań typu klubowego. Być może, że z czasem w miarę posiadanych środków uda się przeznaczyć na ten cel piwnice w zabytkowym budynku przy ul. Św. Jana 12. Nie wiem, dlaczego Dyrekcja Muzeum Historycznego nie widzi już obecnie żadnych możliwości udostępnienia nam choćby wydzielonego miejsca dla gablot z ekspozycją pamiątek Towarzystwa na I czy II piętrze budynku, stanowiącego przecież naszą własność hipoteczną.

Optymizm budzi rosnąca ostatnio bardzo widocznie liczba członków Towarzystwa, tak pod względem swej ilości, jak i — trzeba to podkreślić — swej jakości. Rzecz ciekawa, że w ciągu tyloletniej działalności Towarzystwa nigdy liczba jego członków nie przekroczyła tysiąca, co uderza np. w porównaniu z liczebnością szeregów Towarzystwa Przyjaciół Warszawy, (które liczyło w 1973 r. 6946 członków) i budzi wiele refleksji. Zapewne większe zainteresowanie wywołać może żywsza działalność Towarzystwa i większa jego widoczność „na zewnątrz”. Z drugiej strony — koniecznie musimy pomyśleć o różnorodnych formach aktywizowania szeregów członkowskich i angażowania ich do różnych wspólnie z nimi podejmowanych akcji posiadających swą wartość i znaczenie; np. w postaci zbierania wspomnień i relacji starszych mieszkańców Krakowa na temat bądź wyglądu miasta, bądź warunków życia w czasach ich młodości, fotografowania rozbieranych obecnie starych domów mieszkalnych, zwł. na przedmieściach, czy też ewidencjonowanie wyrobów dawnego rzemiosła kra-

kowskiego (swego czasu rzucono u nas myśl zbierania informacji na temat istniejących jeszcze, a często niszczonych starych pieców kafłowych). Pomysły takie można by zresztą mnożyć. Nie chodzi tu o dokładne ich wyliczenie, ale o stwierdzenie słuszności zasady takiego działania. Wspólne akcje wzmogłyby z pewnością poczucie więzi członków naszego Towarzystwa, pozwoliłyby także wzbudzić przekonanie i uznanie wartości oraz przydatności wspólnych wysiłków podejmowanych w imieniu Towarzystwa dla ogólniejszych, służących także nauce celów.

Trudno w ograniczonych ramach artykułu wyczerpać wszystkie problemy, które mieści w sobie temat; można jedynie zasygnalizować tu niektóre, naszym zdaniem, najistotniejsze.

Rozważania te, stanowiące niedoskonałą jeszcze próbę ukazania, miejsca i roli Towarzystwa w życiu współczesnego Krakowa, pragniemy zakończyć zdaniem z odezwy grona założycieli naszego Towarzystwa, skierowanej w dniu 1 stycznia 1897 roku, do mieszkańców Krakowa. Poza wyjaśnieniem w niej głównych celów działalności Towarzystwa (zaliczono do nich zarówno uprzystępnienie znajomości zabytków, jak i przedstawienie w sposób możliwie dla wszystkich zrozumiały różnorodnych aspektów historii Krakowa), wspomniana odezwa określiła też jasno sens działalności Towarzystwa, który w przekonaniu autora, aktualny jest po dziś dzień: „Świadomość wielkiej przeszłości — głosili w odezwie nasi poprzednicy i założyciele — podnosi poczucie cywilizacyjne i narodowe społeczeństwa, a kultura jest dopiero wtedy naprawdę głęboka, kiedy się zakorzeni w najszerszych jego warstwach”.

Konsekwentna dążność Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa do realizowania tej zasady w ciągu bez mała osiemdziesięciu już lat określała kiedyś, a także określa dzisiaj, właściwą rolę pełnioną przez nasze Towarzystwo oraz znaczenie zajmowanego przezeń miejsca w życiu kulturalnym Krakowa.

WIESŁAW BIENKOWSKI

TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA W 1974 ROKU

W roku sprawozdawczym Towarzystwo wkroczyło już w siedemdziesiąty ósmy rok swego istnienia. Działalność swą rozwijało — wzorem lat ubiegłych — w czterech zasadniczych kierunkach: 1. organizacyjnym, 2. naukowo-wydawniczym, 3. popularyzacji wiedzy o Krakowie oraz 4. opieki nad jego zabytkami i tradycjami.

1. W zakresie prac organizacyjnych wymienić należy przede wszystkim zwołanie zwyczajnego Walnego Zgromadzenia Towarzystwa w dniu 21 III. Część administracyjną poprzedził odczyt członka honorowego Towarzystwa, prof. dr. Karola Estreichera pt. „Pierwsze zjawiska Renesansu w Krakowie”. Obrady Walnego Zgromadzenia w części administracyjnej, której przewodniczył mgr Stanisław Potoczek, em. dyrektor V Liceum Ogólnokształcącego im. Augusta Witkowskiego w Krakowie, toczyły się w gorącej atmosferze. Zwłaszcza długa, a niekiedy nawet burzliwa dyskusja skupiła się wokół problemu rewindykacji własnego lokalu przy ul. Św. Jana 12. Niektórzy dyskutanci domagali się jeszcze bardziej energicznej akcji władz Towarzystwa zmierzającej ku temu celowi; krytykowano także postawę Dyrekcji Muzeum Historycznego miasta Krakowa za dotychczasową zwłokę w oddaniu pomieszczeń na cele Towarzystwa, zajmowanych obecnie przez Muzeum. Warto podkreślić i odnotować w kronice z prawdziwą satysfakcją, że sprawy Towarzystwa dyskutowane na Walnym Zgromadzeniu znalazły (po wielu już latach nieobecności) swe odbicie na łamach krakowskiej prasy¹. Walne Zgromadzenie wybrało Wydział (ukonstytuowany 24 IV) w następującym składzie: prezes — doc. dr hab. Wiesław Bienkow-

ski, wiceprezesi — prof. dr Józef Mitkowski, prof. dr Janina Bieniarzówna, sekretarz — dr Kazimierz Olszański, skarbnik — mgr Marian Jaskuła, członkowie: mgr Władysław Berbelicki, dr Stanisław Buratyński, dr Stanisław Czerpak, doc. dr Henryk Dobrowolski, dr Witold Grzybek, mgr Jerzy Kossowski, doc. dr hab. Józef Lepiarczyk, doc. dr hab. Jan Małecki, p. Zofia Mehoffer, doc. mgr Stanisława Pańków, mgr Józef Pociecha, prof. dr Adam Przyboś, dr Michał Rożek, prof. dr Jerzy Szablowski, doc. dr hab. Jerzy Wyrozumski, prof. dr hab. Wiktor Zin. Komisję Rewizyjną tworzyli mecenas mgr Stanisław Synowiec (przewodniczący), doc. dr hab. Wojciech M. Bartel, dr Adam Homecki, prof. dr hab. Leszek Kałkowski oraz mgr Marian Kęsek (członkowie). W skład Wydziału, zgodnie z § 8 statutu Towarzystwa, wchodzi członkowie honorowi, którzy wyborowi nie podlegają: prof. dr Henryk Barycz, mgr inż. Stanisław Broniewski, prof. dr K. Estreicher, kustosz Helena Lipska oraz prof. dr Krystyna Pieradzka.

Wydział odbył w okresie sprawozdawczym trzy posiedzenia (27 II, 24 IV, 29 XI), ponadto zwołano specjalne zebranie Przewodniczących Komisji Wydziałowych (18 XII). Prócz tego kilkanaście razy zbierało się Prezydium, kilka razy Komisja Wydawnicza.

W pracach organizacyjnych na plan pierwszy wysuwały się starania Wydziału mające na celu przyspieszenie terminu oddania Towarzystwu przez Muzeum Historyczne m. Krakowa pomieszczeń parterowych przy ul. Św. Jana 12. Przedstawiciele Prezydium Towarzystwa pozostawali w stałym kontakcie z Dyrekcją Muzeum Historycznego m. Krakowa, informując

¹ [M. Kasprzyk] (Kas), *Miłośników Krakowa sprawy wcale niełatwe*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 29:1974, nr 69 z 22 III, s. 3; tenże, *Najściślej związane*

z Krakowem... Rozmowy przy herbacie, tamże, nr 78 z 2 IV, s. 5.

się bieżąco o postępie prac remontowych w głównym gmachu Muzeum „Pod Krzysztoforą” (Rynek Główny 35), których ukończenie jest warunkiem likwidacji i przeniesienia ekspozycji zbiorów muzealnych znajdujących się przy ul. Św. Jana 12 i opróżnienia tym samym sal parterowych na cele Towarzystwa. Niestety, prace remontowe nie przebiegały w tak szybkim tempie, jak to pierwotnie planowano i jak tego życzyłoby sobie Towarzystwo. Oddanie parteru w budynku przy ul. Św. Jana 12, przewidziane w jesieni 1974 r., zostało przesunięte z powyższych przyczyn na pierwsze półrocze roku przyszłego. W każdym razie stwierdzić tu należy, że możliwość objęcia w niedalekiej już — bądź co bądź — przyszłości upragnionego własnego lokalu nie zostanie nas nie przygotowanych. Przede wszystkim zostały przewidziane w budżecie Towarzystwa na rok 1975 pewne kwoty na cele wyposażenia pomieszczeń w najniezbędniejszy sprzęt biurowy, szafy, regały na książki itp. Ponadto wydawnictwa Towarzystwa, przechowywane tymczasowo w lokalu Muzeum Historycznego m. Krakowa przy ul. Siennej 5, zostały objęte inwentarзовym spisem z natury oraz uporządkowane i spakowane, oczekując na moment przeprowadzki. Trzeba tu wspomnieć także o bardzo energicznie prowadzonej przez Komisję Rozpopowszechniania Wydawnictw oraz sekretariat akcji sprzedaży zapasów wydawnictw Towarzystwa, która zwłaszcza w roku sprawozdawczym przyniosła poważne wyniki, znacznie zasilaając nasze fundusze.

Ilość członków Towarzystwa stale wzrasta: w dniu 31 XII 1974 r. wynosiła 280 osób fizycznych i prawnych (dla porównania w 1973 r. 246 osób). Niewielki ten procentowo przyrost liczby członków (pomimo stałego napływu nowo wstępujących w szeregi naszego Towarzystwa) pochodzi stąd, że osoby zalegające (pomimo wysyłanych upomnień wraz z czekami) dłużej niż dwa lata z opłatą składek zostały, w myśl § 6 statutu Towarzystwa, skreślone z listy

członków. Przewidujemy wszczęcie, pomyślanej jako zadanie długofalowe, szeroko zakrojonej akcji werbunkowej nowych członków przy pomocy rozsyłania estetycznie wydrukowanych odezw i listów zapraszających do wpisu szereg osobistości spośród przedstawicieli władz politycznych, władz województwa krakowskiego i miasta, a także reprezentantów krakowskiego świata nauki, kultury i sztuki. Akcja ta, przygotowana i zorganizowana już w roku sprawozdawczym, zostanie przeprowadzona w I półroczu 1975 r. Ufamy, że pozwoli nam ona zwiększyć wydatnie nasze szeregi. Niestety — jak co roku — przychodzi podać w kronice smutny bilans strat poniesionych przez śmierć naszych członków. W r. 1974 ubyli z naszego grona: 10 I dr Jerzy Wojciechowski (członek od r. 1966), 17 I Halina Komorowska, działaczka PTTK i przewodnik po Krakowie (członek od 1972), 23 II dr Antoni Brayer, historyk teatru krakowskiego, członek Komisji Rewizyjnej i Wydziału w latach 1950—1956, 24 III mgr Eugenia Serwańska, pedagog szkół krakowskich (członek od 1974), 16 V prof. Akademii Sztuk Pięknych Antoni Bartkowski, artysta malarz (członek od 1970), 28 V prof. dr Adam Bochnak, członek Wydziału od 1924, wiceprezes i współredaktor Rocznika Krakowskiego w latach 1947—1962, przewodniczący Komisji Wydawniczej Wydziału w latach 1962—1965, członek honorowy Towarzystwa od 1965, 14 XI Stefan Kamiński, zasłużony wydawca i księgarz krakowski (członek od 1958), 29 XI Stefan Riess, działacz PTTK i przewodnik po Krakowie (członek od 1954). Cześć Ich pamięci.

2. W sierpniu 1974 r. wydano drukiem tom 45 Rocznika Krakowskiego, organu Towarzystwa, o zwiększonej objętości 17,5 ark. wyd., bogato ilustrowany (także w postaci kilku tablic wielobarwnych), zawierający rozprawy, miscellanea oraz kronikę Towarzystwa za lata 1971—1972³. W czerwcu t. r. przygotowano i oddano do druku tom 46 Rocznika, dwa tomy

² Klepsydry i nekrologi: (A. Brayera) *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 30:1974, nr 50 z 28 II, s. 4, nr 51 z 1 III, s. 2; *Zmarł prof. dr Adam Bochnak*, *Echo Krakowa*, wyd. A, R. 29:1974, nr 125 z 29 V, s. 1, *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 30:1974, nr 126 z 29 V, s. 2, nr 127 z 30 V, s. 4, *Gazeta Krakowska*, wyd. A, R. 26: 1974, nr 127 z 30 V, s. 2, *Dziennik Polski*, nr 128 z 31 V, s. 2, 4, *Życie Warszawy* [R. 31]: 1974, nr 133 A z 5 VI, s. 7, J. Mitkowski, *Adam Bochnak i Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Kra-*

kowa (1924—1974), *Echo Krakowa*, nr 133 z 7 VI, s. 3, *Życie Literackie*, R. 24: 1974, nr 23 z 9 VI, s. 15, T. Chrzanowski, *Profesor*, *Tygodnik Powszechny*, R. 28:1974, nr 24 z 16 VI, s. 6; (S. Kamińskiego) *Dziennik Polski*, nr 268 z 16 XI, s. 4, *Echo Krakowa*, nr 266 z 16, 17 XI, s. 2, *Dziennik Polski*, nr 269 z 17—18 XI, s. 2, *Życie Literackie*, nr 47, z 24 XI, s. 15; (S. Riessa) *Dziennik Polski*, nr 284 z 5 XII, s. 8.

³ *Co pisał inni*, *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 30:

Biblioteki Krakowskiej (nr 115 K. Pieradzkiej, *Jan Długosz w Krakowie*, nr 116 Józefa Wawel-Louisa, *Urywki z dziejów i życia mieszkańców Krakowa* w oprac. J. Bieniarzówny i W. Bieńkowskiego) oraz kolejny tomik serii *Kraków Dawniej i Dziś* (nr 19 Jadwigi Prus, *Muzyka na Wawelu*). Ponadto w tece redakcyjnej znajduje się kilka pozycji przeznaczonych do planu wydawniczego na rok 1976 i dalsze. Nad publikacjami Towarzystwa czuwa Komisja Wydawnicza w składzie: wiceprezes J. Bieniarzówna (przewodnicząca), prezes W. Bieńkowski, prof. K. Estreicher (redaktor *Rocznika Krakowskiego*), doc. J. Lepiarczyk, dr K. Olszański, prof. A. Przyboś, prof. W. Zin (członkowie Komitetu Redakcyjnego *Rocznika Krakowskiego*) oraz doc. J. Małecki (redaktor serii *Kraków Dawniej i Dziś*).

3. Komisja Odczytowa, działająca pod przewodnictwem wiceprezesa J. Mitkowskiego, zorganizowała łącznie 25 odczytów oraz wycieczek po miejscach zabytkowych (zob. wykaz). Odczyty były, wzorem lat ubiegłych, poświęcone aktualnym obchodom i rocznicom (w roku sprawozdawczym — XXX-lecie Polski Ludowej), obejmowały atrakcyjną tematykę głównie z historii sztuki i kultury Krakowa w różnych okresach historycznych, od czasów najdawniejszych począwszy, aż po dzieje współczesne, a wycieczki ukazywały także mniej znane szerszemu ogółowi obiekty zabytkowe Krakowa.

Uwzględniając postulaty i sugestie przedstawione przez młodych członków Towarzystwa na Walnym Zgromadzeniu, Towarzystwo powołało (9 X) Sekcję młodzieżową miłośników Krakowa w ramach Komisji Wydziałowej do spraw szkół i młodzieży. Opiekunem sekcji (posiadającej własny zarząd) z ramienia Komisji jest mgr Marek Eminowicz. Sekcja skupia obecnie przede wszystkim grono uczniów V Liceum Ogólnokształcącego w Krakowie i organizuje odbywane regularnie co dwa tygodnie zebrania z pogadankami i prelekcjami poświęconymi historii Krakowa, na które zapraszana jest młodzież z innych szkół krakowskich. Liczba uczestników zebrań Sekcji dochodzi do 60-u. Zebrania odbywały się początkowo w sali Muzeum Historycznego przy ul. Św. Jana 12, z uwagi jednak na trudności organizacyjne

i prowadzone tam zajęcia Muzeum — w auli V Liceum przy ul. Świerczewskiego 12. Sekcja brała udział w konkursie międzyszkolnym na temat pięćsetlecia drukarstwa w Krakowie, przygotowywała się także do wycieczek krajoznawczych mających na celu zwiedzenie kilku stolic państw demokracji ludowych⁴. Warto też wspomnieć tutaj o kontaktach Towarzystwa z Sekcją Miłośników Krakowa Koła Historyków Studentów UJ oraz Kołem Miłośników Krakowa Studentów Akademii Rolniczej w Krakowie.

4. Zgodnie ze statutem, Towarzystwo — w miarę swoich możliwości — włączało się czynnie do opieki nad zabytkami i tradycjami krakowskimi. Działająca Komisja Konserwatorska Wydziału — pod przewodnictwem prof. J. Szablowskiego, członka korespondenta PAN — w skład której wchodził m. in. mgr J. Kossowski, dyrektor Zarządu Rewaloryzacji Zespołów Zabytkowych Krakowa, oraz grono specjalistów historyków sztuki, przygotowywała w okresie sprawozdawczym główne wytyczne programu swej działalności. Podobnie Komisja pod nazwą Komitet Opieki nad Kopcem Kościuszki kontynuowała swą pracę, która zapewne w niedalekiej przyszłości (po zakończeniu prac nad zagospodarowaniem otoczenia Kopca) uzyska znacznie lepsze możliwości działania choćby dzięki posiadaniu pomieszczeń na stałą ekspozycję zgromadzonych przez nią pokaźnej już liczby pamiątek kościuszkowskich i wydawnictw. Towarzystwo posiadało swoich przedstawicieli w Komisji Opiniodawczej do spraw Odnowy Starego Miasta w osobach: przewodniczącego Komisji prof. W. Zina, członka honorowego Towarzystwa prof. K. Estreichera oraz prezesa W. Bieńkowskiego.

W trosce o prawidłowy przebieg akcji ochrony i rewaloryzacji zabytków miasta Towarzystwo włączyło się do wspólnej akcji podjętej przez stowarzyszenia pokrewne (Oddział Krakowski Stowarzyszenia Architektów Polskich, Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki, nasze Towarzystwo, Oddział Krakowski Towarzystwa Urbanistów Polskich oraz Okręg Krakowski Związku Polskich Artystów Plastyków), przygotowując obszerny, szeroko umotywowany, wyczerpujący memoriał. Dokument ten, opracowany przez przedstawi-

1974, nr 268 z 16 XI, s. 3. Do tematyki poruszanej w t. 39 *Rocznika* (1968) nawiązywał W. Błachut. *Krakowskie lata Kolberga*, tamże, nr 209 z 5 IX, s. 6.

⁴ Finał konkursu historycznego, *Gazeta Krakow-*

ska, wyd. A, R. 26: 1974, nr 96 z 24 IV, s. 4; *Poznaję historię Krakowa*, *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 30: 1974, nr 104 z 3 V, s. 6.

cieli powyższych środowisk, stanowił próbę analizy przyczyn zagrożenia zabytków miasta oraz zawierał szereg konstruktywnych wniosków zmierzających do poprawy w tym zakresie, a także konkretną deklarację współpracy. Memoriał został wręczony 18 III 1974 — podczas wizyty pięciu prezesów — Prezydentowi Miasta mgr. Jerzemu Pękali. Zgodnie z zawartym porozumieniem dotyczącym zamierzonej dalszej współpracy międzyśrodowiskowej stowarzyszeń kulturalnych i twórczych Krakowa, towarzystwa te postanowiły również zorganizować wspólny cykl prelekcji poświęconych aktualnej problematyce konserwatorskiej, zapraszając na nie wzajemnie swych członków. Warto podkreślić, że cykl takich odczytów z dyskusjami zainaugurowało właśnie nasze Towarzystwo (28 III) prelekcją mgra J. Kossowskiego pt. „Najnowsze problemy konserwatorskie Krakowa”.

Towarzystwo w trosce o wygląd i ochronę pomnika Adama Mickiewicza na Rynku Głównym zabrało głos na łamach Dziennika Polskiego w sprawie celowości przywrócenia dawnego ogrodzenia usuniętego podczas przebudowy Rynku w r. 1964⁵.

W związku z decyzją Ministra Kultury i Sztuki zlokalizowania w Krakowie *Panoramy Raclawickiej*, dzieła Wojciecha Kossaka i Jana Styki, podaną w komunikacie prasowym w dniu 10 XI 1974 r.⁶, Towarzystwo przedstawiło 13 tm. władzom miejskim oraz Dyrekcji Muzeum Historycznego m. Krakowa swoją opinię wraz z konkretnymi propozycjami współdziałania w tym przedsięwzięciu.

Towarzystwo brało czynny udział w pracach Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych, uważając za swój obowiązek współuczestniczenie w akcjach ogólnych, służących rozwojowi życia kulturalnego w mieście. Włączyło się więc czynnie w prace nad przygoto-

waniem scenariusza wystawy swych eksponatów do planowanej ekspozycji związanej z dorobkiem krakowskich stowarzyszeń kulturalnych w XXX-leciu Polski Ludowej. Otwarcie tej wystawy przewidziane zostało przez władze KRSK w I kwartale 1975 r. W ramach współpracy z KRSK podjęto również opracowanie rozdziału (poświęconego naszemu Towarzystwu) do Informatora krakowskich stowarzyszeń i towarzystw kulturalnych, który ma zostać wydany w 1975 r. Obraz udziału Towarzystwa w życiu kulturalnym Krakowa nie byłby pełny, gdyby nie wspomnieć o pracach Rady Muzealnej Muzeum Historycznego m. Krakowa, której przewodniczy wiceprezes J. Mitkowski, a w jej skład wchodzi: J. Bieniarzówna, W. Bieńkowski, K. Estreicher i J. Lepiarczyk. Wiceprezes J. Mitkowski był również członkiem jury konkursu na najlepszą książkę o Krakowie roku 1973, zorganizowanym przez Echo Krakowa. Uroczyste wręczenie nagród odbyło się 10 V 1974 r. w foyer sali posiedzeń Rady Narodowej m. Krakowa⁷.

Wyrazem wysokiej oceny udziału Towarzystwa w obchodach 500-lecia urodzin Mikołaja Kopernika (szerzej na ten temat mowa w kronice za rok 1973) oraz wkładu pracy prezesa Towarzystwa w Komitecie Obchodów, powołanym w 1971 r. przy Krakowskim Komitecie Frontu Jedności Narodu, było przyznanie mu pamiątkowego medalu Kopernikowskiego od Ogólnopolskiego Komitetu Frontu Jedności Narodu, wręczonego na uroczystym zakończeniu Obchodów Roku Kopernikowskiego w Krakowie (7 II)⁸.

Do nieodłącznej tradycji Krakowa należą też coroczne konkursy szopek krakowskich. W roku sprawozdawczym odbył się XXXII konkurs szopek w dniu 5 XII, w którym Towarzystwo ufundowało nagrodę w wyższej niż dotychczas kwocie — 3000 zł, a prezes Towarzy-

⁵ (bar), *Mamy sojuszników! O pomniku Mickiewicza raz jeszcze*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 30: 1974, nr 209 z 5 IX, s. 10.

⁶ Por. na ten temat: „*Panorama Raclawicka*” będzie w Krakowie, Dziennik Polski, wyd. A, R. 30: 1974, nr 263 z 10—11 XI, s. 2; *Taż*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 26: 1974, nr 263 z 11 XI, s. 2; *Toż*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 29: 1974, nr 261 z 11 XI, s. 2; *Posiedzenie Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa. Panorama Raclawicka zostanie usytuowana w rejonie Kopca Kościuszki*, Dziennik Polski, nr 267 z 15 XI, s. 1; (p), *Kraków przejmie „Panoramę Raclawicką”*, Lokalizacja w rejonie Kopca Kościuszki, Gazeta Krakowska, nr 267 z 15 XI, s. 1, 2; „*Panorama Raclawicka*” zostanie usytuowana w rejonie Kopca

Kościuszki, Echo Krakowa, nr 265 z 15 XI, s. 1; *Panorama Raclawicka zlokalizowana w rejonie Kopca Kościuszki*, Życie Warszawy [R. 31]: 1974, nr 274 A z 17—18 XI, s. 3.

⁷ Nagrody „*Echa Krakowa*”. Książki Roku 1973 o Krakowie, Echo Krakowa, wyd. A, R. 29: 1974, nr 104 z 4, 5 V, s. 1; *Laureaci konkursu „Echa” na Książkę Roku o Krakowie otrzymali nagrody i dyplomy*, tamże, nr 110 z 11—12 V, s. 1, 4—5; (m. r.), *Nagrody „Echa Krakowa”*. Książka roku 1973, Życie Warszawy, [R. 31]: 1974, nr 115 A z 15 V, s. 2.

⁸ *Krakowskie obchody 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika*, Kraków 17 grudnia 1973, s. 6, 13, 15.

stwa należał do Sądu Konkursowego. W dniu 7 XII nastąpiło otwarcie wystawy szopek biorących udział w konkursie (w ilości mniejszej od lat poprzednich, bo tylko 47 sztuk, za to stojących na bardzo wysokim poziomie sztuki zdobniczej) w sali Muzeum Historycznego m. Krakowa — organizatora konkursów — przy ul. Franciszkańskiej 4⁹. Przedstawiciele Towarzystwa brali także udział w tradycyjnych uroczystościach i obchodach Bractwa Kurkowego (Towarzystwa Strzeleckiego w Krakowie), Lajkonika itp. Towarzystwo uczestniczyło w uroczystym spotkaniu zorganizowanym przez władze miejskie z okazji Dnia Działacza Kultury

(24 V) oraz obchodach XXV-lecia Krakowskiego Domu Kultury (25—27 V).

Na zakończenie zwięźle przedstawionej tu działalności Towarzystwa w 1974 r. wspomniemy też o udziale naszej delegacji (w osobach prezesa i sekretarza) w naradzie wydawniczej przedstawicieli towarzystw naukowych zorganizowanej przez Wydział I Nauk Społecznych PAN w Warszawie (27 III). Towarzystwo nasze, wprawdzie finansowane od r. 1974 przez Wydział Kultury i Sztuki Urzędu miasta Krakowa, pozostaje jednak nadal, jako towarzystwo naukowe w zakresie swej merytorycznej działalności, pod opieką Polskiej Akademii Nauk.

⁹ 5 grudnia kolejny konkurs szopek, Dziennik Polski, wyd. A, R. 30: 1974, nr 273 z 22 XI, s. 6; 5 grudnia — konkurs szopek, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 26: 1974, nr 276 z 26 XI, s. 4; Konkurs szopek krakowskich, Echo Krakowa, wyd. A, R. 29: 1974, nr 275 z 27 XI, s. 5; (md), Szopki krakowskie, Życie Warszawy [R. 31]: 1974, nr 283 A z 28 XI, s. 5; Kronika, Życie Literackie, R. 24: 1974, nr 48 z 1 XII, s. 19; (bar), Szopkarska tradycja ciągle żywa, Dziennik Polski, nr 285, z 6 XII, s. 6; XXXII Konkurs szopek,

Gazeta Krakowska, nr 285 z 6 XII, s. 1, 6; Konkurs szopek, Tygodnik Powszechny, R. 28: 1974, nr 49 z 8 XII, s. 3; (bar), Rozstrzygnięto konkurs szopek. Najpiękniejsze z pięknych..., Dziennik Polski, nr 287 z 8—9 XII, s. 8; (bod), Najpiękniejsza szopka Jana Malika, Gazeta Krakowska, nr 287 z 9 XII, s. 7; J. Rubiś, 32 konkurs szopek został rozstrzygnięty, Echo Krakowa, nr 285 z 9 XII, s. 3; nr 287 z 11 XII, s. 3; nr 298 z 24, 25, 26 XII, s. 3; Kronika, Życie Literackie, nr 51—52 z 22—29 XII, s. 23.

WYKAZ ODCZYTÓW

1974

- | | | | |
|--------|--|--------|---|
| 10 I | — mgr Tadeusz Przybylski, Kultura muzyczna Krakowa na przełomie XVIII i XIX wieku | 21 III | — prof. dr Karol Estreicher, Pierwsze zjawiska renesansu w Krakowie (Walne Zgromadzenie) |
| 17 I | — mgr Tadeusz Wroński, Okupacja hitlerowska w Krakowie | 28 III | — mgr Jerzy Kossowski, Najnowsze problemy konserwatorskie Krakowa |
| 24 I | — dr Michał Rożek, „Ara Patriae” w katedrze na Wawelu | 4 IV | — prof. dr Janina Bieniarzówna, Krakowski sport międzywojenny w oczach historyka |
| 31 I | — mgr Hanna Zaremska, Bractwa w średniowiecznym Karkowie | 18 IV | — Kościół Bożego Ciała (wycieczka z prelekcją dr. Michała Rożka) |
| 7 II | — prof. dr Karol Estreicher, Krakowianin w Ameryce | 24 IV | — Kościół Św. Katarzyny (wycieczka z prelekcją dr. Michała Rożka) |
| 14 II | — dr Michał Rożek, Kraków w oczach Balzaka | 25 IV | — Skalka (wycieczka z prelekcją dr. Michała Rożka) |
| 21 II | — doc. dr hab. Wojciech Roeske, Kraków kolebką polskiej farmacji | 3 X | — dr Michał Rożek, Zniszczenia kulturalne Krakowa w okresie najazdu szwedzkiego (1655—1657) |
| 28 II | — doc. dr hab. Wojciech Roeske, Muzeum Farmacji w Krakowie (zwiedzanie zbiorów) | 17 X | — mgr Mieczysław Rokosz, Zagadka zabytkowego rogu górników wielkichich |
| 7 III | — dr Tadeusz Nowak, Warownie Krakowa i ich obrona w wieku XVII i XVIII | 24 X | — doc. dr hab. Jan M. Małecki, Kraków centrum polskości na przełomie XIX i XX wieku |
| 14 III | — mgr Jerzy Koziński, Fotografia krakowska od początku do pierwszej wojny światowej | 7 XI | — prof. dr Józef Mitkowski, Trzydzieści lat badań nad dziejami Krakowa (1945—1974) |
| 14 XI | — prof. dr Józef Wolski, Wspomnienia z pobytu w niemieckich obozach koncentracyjnych | 28 XI | — mgr Izabella Rejduch-Samkowa, Stara bożnica krakowska |
| 21 XI | — mgr Leszek Ludwikowski, Prace konserwatorskie w Krakowie w ostatnim trzylecioleciu | 5 XII | — dr Michał Rożek, Z okupacyjnego Krakowa |
| | | 19 XII | — prof. dr Józef Mitkowski, Testament Bolesława Krzywoustego i zagadnienie stoleczności Krakowa |

INDEKS NAZWISK

opracował Ryszard Kubowicz

- Abrahamowicz Dawid 81
 Abrahamowiczówna z Suchodolskich Antonina 81
 Acosta Uriel 153, 154, 167, 169, 178—181
 Albrecht Brandenburski 152, 158
 Alberti Leone Battista 111
 Alcatius 116, 121
 Aleksander IV, papież 47
 Amanu E. 49
 Anderssen A. 71, 72
 Angeli H. 149, 153
 Anna Austriaczka 72, 77—79, 83, 85, 87, 88, 111
 Anna Jagiellonka 64, 71, 73, 77, 79—85, 88
 Anna Maria Wazówna 79, 80, 85
 Anna z Brzezia 31
 Antecka Jolanta 192
 Antonis 87
 Arcinboldo Giuseppe 96
 Arteński Rafał Kazimierz 121
 August II Sas 107, 108, 115, 121, 123, 126, 128, 132—134
 August III Sas 129, 133—135
 Augustyn św. 45, 47, 49
 Aurelius Augustinus = Augustyn św.
 Awedyk Michał 125, 133
- Bachowski Władysław 72
 Bajer Jan Feliks 123, 131
 Bajer Zofia 131
 Balzac Honoré de 142, 144, 145
 Bandtkie Jerzy Samuel 9
 Bartel Krzysztof 130
 Bartel Wojciech M. 198
 Bartoszewicz K. 180
 Bartsch Józef 125
 Bartsch (Barszcz) Maciej 125, 130, 131, 133, 134
 Bartschowie 125, 130
 Bartynowski Władysław 76, 79, 83
 Barycz Henryk 9, 10, 127, 198
 Batowski Aleksander 8, 9, 16,
 Batowski Zygmunt 62, 69, 70
 Baytaz Mikołaj 92
 Bąkowski Klemens 139, 190
 Becker Felix 69, 111, 181
 Behm Józef 124
 Behm Michał 124, 125, 132
- Behmówna Jadwiga 125
 Belli Antoni Maria 125, 134
 Berbelicki Władysław 198
 Beres Emil 159, 161, 162, 178
 Beres Rudolf 162, 164, 166, 167, 170, 177
 Beres Zenon 177
 Berkelhammer W. 181
 Beroński B. 24
 Białecki Antoni 8, 9, 12, 19
 Bielecki Marcin 97, 103, 104
 Bielowski August 9
 Bielski Joachim 111
 Bieniarzówna Janina 107, 123, 127, 129—131, 133, 198, 200—202
 Bieszczad Seweryn 150, 159
 Biezanowski Stanisław 103, 117, 118
 Blechowski Marcin 61, 62, 65
 Błachut Władysław 200
 Błażek Adam 102
 Bobińska Celina 130
 Bobola Andrzej 17
 Bobrowska Irena 59, 69
 Bocheński Z. 30, 31, 41
 Bochnak Adam 72, 77, 80, 126, 129, 198
 Bodzanta biskup 25
 Bogoria Jarosław ze Skotnik 138
 Bogoria Skotnicki Michał 138, 139
 Bojarski Bartłomiej 108
 Bolesław Chrobry 152, 178
 Bolsovert Schelte 66
 Bona Sforza 16, 17
 Boner Izajasz 23, 47, 49, 50
 Borek Stanisław 141
 Branicka Katarzyna Krystyna 89, 90, 92—94, 96, 97, 104
 Bratkowski Antoni 199
 Brayer Antoni 199
 Brèchard de 92
 Briganti Bonawentura 132
 Briganti Ventura 90
 Broniewski Stanisław 198
 Brożek Mieczysław 9, 10, 12, 13
 Bruckmann 153, 154, 166, 167
 Brudzyński kanonik 10, 12
 Bryl Jan 139
 Buczkowski Kazimierz 114
 Budka Włodzimierz 9, 10, 15, 17
 Bukowski Jan 102
 Bunikiewicz Witold 181
- Buratyński Stanisław 198
 Burnatowa Irena 51, 53
- Canavesi Hieronim 111
 Carracci Annibale 66
 Cebula Szymon 34
 Cezary Franciszek 64
 Chajes M. 155, 165, 167, 168, 173
 Chałasiński Józef 190, 191
 Chmiel Adam 24, 64
 Chober Martinos zob. Kober Marcin 69
 Chojnacki Zbigniew 69
 Cholewicz Józef 101
 Chrościcki J. 107, 109, 111
 Chrzanowski Tadeusz 199
 Cieński Xawery 98, 99
 Cieślak Tadeusz 190
 Cleve Sybilla de 87
 Coello Alonso Sanchez 86, 87
 Correggio Antonio Allegri 65, 67
 Cyrus Andrzej 90
 Czacki Tadeusz 9
 Czartoryski August 14
 Czech Józef 25, 35, 36, 140
 Czechowiczówna Katarzyna 64
 Czechówna Aleksandra 194
 Czemeryński Eugeniusz 150
 Czernichowski Edward 59
 Czerpak Stanisław 198
 Czeska Zofia 89
 Częczkiewicz Józef 127
 Czipserowie 44
- Dąbrowski Jan 6, 8, 52, 182
 Delaroche Paul 157
 Dembiński Albert 13
 Deriakubowicz Jakub Konstanty 124, 131, 132, 134, 135
 Deriakubowicz Łazarz 123, 124, 126, 131—133
 Deriakubowiczowie 124
 Dębicki L. 179
 Długosz Jan 5—10, 12—14, 17—21
 Dobrowolski Henryk 198
 Dobrowolski Tadeusz 52, 53, 59, 62, 64, 65, 75, 86, 139, 182
 Dobrowolski Władysław 102
 Dobrzycki Jerzy 142, 181
 Dolabella Tomasz 50, 58, 63, 65
 Dolski Andrzej 18

- Dresdner K. 181
 Droulers E. 49
 Drużyński Adam 126
 Dryacki Fulgenty 23, 25, 26, 46, 47, 50, 51
 Dunajewski Albin 101
 Dutkiewicz Szymon 146, 147
 Dużyk Józef 146
 Dymitr Samozwaniec 178
 Dzanotti Jan 125, 132, 133
 Dzdowski Jan Stanisław 126—128, 132, 133
 Dzierzgwa Paweł 123, 125, 126, 129, 130, 133
 Dzwonowski (Zwonowski) Zachariasz 64

 Eichberger Andrzej 123, 127, 130
 Ekielski Władysław 139
 Eleonora księżna 87
 Eliaz-Radzikowski Walery 62, 64
 Eminowicz Marek 200, 201
 Enlart C. 26
 Erazmemo 18
 Esaiasz zob. Starczowski Stanisław 50
 Essenwein August 34, 36
 Estreicher Karol (jun.) 69, 74, 114, 139, 142, 182, 194, 198, 200, 202
 Estreicher Karol (sen.) 62, 64, 108
 Estreicher Stanisław 64, 108, 130

 Fachinetti Jan 123
 Fachinetti Stanisław 125
 Fajertag-Dąbrowski 177
 Federici Marek Aureli 125, 132
 Feistmantl Józef 126, 127, 134
 Feldman Wilhelm 180
 Ferdynand Habsburg 152, 158, 159
 Ferdynand z Grazu 70, 78
 Firlej Jan 69
 Fieschner Wojciech 178
 Fischer Wojciech 126, 130
 Florkowscy 124
 Florkowski Józef 125
 Florkowski Michał 123, 125
 Fludziński 135
 Franćić Mirosław 125
 Frazik Józef Tomasz 26
 Freyer Andrzej 102
 Fryznekier Jan Paweł 90, 128, 132, 133
 Fryznekier Paweł 128

 Gadomski J. 27, 28
 Gajda Zygmunt 133
 Gałeczka Jan 125, 126, 129, 130
 Garbacik Józef 6, 7
 Garwolczyk drukarz 73
 Gąsiorowski Bogumił 137, 139—142, 144—146
 Gąsiorowski Wilhelm 61, 64
 Gembicki Piotr 65, 140
 Georgia Maksymiliana 87
 Gerevich L. 37, 38, 41

 Gerson Wojciech 180
 Gębarowicz Mieczysław 75, 76
 Gianotti Jan zob. Dzanotti Jan
 Gieppert (Geppert) Jan 126, 127, 133
 Gierymski Aleksander 159
 Godlewski Michał 150, 151, 177
 Goethe Johann Wolfgang 167
 Goldhammer 178
 Goldstein M. 181
 Goliński Marcin 110
 Golonka Jerzy 95, 96, 98
 Gołębiowski Łukasz 9, 69
 Gonzagowie 141
 Gorzkowski Marian 149, 156, 170, 180
 Gottlieb Anna 149, 151, 157, 161, 164, 174, 181
 Gottlieb Filip 149
 Gottlieb Izaak 149, 150, 156
 Gottlieb Leopold 149, 180
 Gottlieb Maurycy 149—159, 161, 166—168, 170, 175, 177, 178—182
 Gottlieb Marcin 149, 156, 157, 167, 170
 Górny Antoni 123, 128
 Grabiański Ludwik 90
 Grabiański Mikołaj Ludwik 90, 92, 94—96, 98
 Grabowski Ambroży 49, 50, 53, 70, 111, 114, 130, 134, 137, 138
 Grajewski L. 182
 Gramatyka Antoni 22
 Grudziński Stanisław 180
 Gryglewski Aleksander 180
 Grzybek Witold 198
 Grzymułtowski kopista 18
 Gucci Aleksander 34
 Gucci Santi 70, 111
 Gumowski Marian 75, 76, 81
 Gutenberg Jan 19
 Gutkowska-Rychlewska M. 62
 Gutzkow Karol 154, 167
 Hanusz budowniczy 32
 Hańska Ewelina 144
 Harszan 154
 Heinz G. 86, 87
 Hekscher W. S. 107
 Henryk IV 113, 114
 Henryk Walezy 110
 Herbst Stanisław 70
 Herbert Jan Szczęsny z Dobromila 6, 9, 13, 15
 Hillinger S. 159
 Hintz Baltazar 125, 127, 130, 134
 Hirsch L. 160
 Hirschdörfer Z. 178
 Holzer L. 153
 Homecki Adam 198
 Hutten-Czapski Emeryk 18
 Huyssen Henryk 6

 Innocenty XI, papież 89
 Innocenty XII, papież 89
 Izajasz Starszy 43

 Jachimowski W., malarz 101
 Jagiełło Władysław 5
 Jagoda Zenon 142
 Jakub z Miechowa 33
 Jamiolkowska Danuta 193
 Jan Dobry (Bonus), św. 49
 Jan Kanty św. 89, 105
 Jan Facondo św. 49
 Jan Kazimierz 63, 105, 111
 Jan Michałowicz z Urzędowa 137
 Jan, murator 33
 Janocki Jan Daniel 9, 15
 Jan Olbracht 141
 Jan III Sobieski 20, 75, 89, 104, 105, 107—110, 113—118, 120—122, 123, 128, 130, 134, 158, 160, 177, 178
 Jan z Kolonii 33
 Jan z Sahagun św. 49
 Janoszanka M. 181
 Jarosławiecka-Gąsiorowska M. 146
 Jaroszyński Maurycy 190, 191
 Jasiński, proboszcz 69
 Jaskuła Marian 198
 Jeźcecki 96
 Jeremiasz prorok 54
 Joanna de Chantal św. 92, 100
 Jode Paul de 66
 Jüngling Krystian 125, 127

 Kaczmarczyk Kazimierz 194
 Kaczmarzyk Dariusz 53
 Kalczycki 156
 Kalisz Jan 101
 Kallenbach Józef 142, 144
 Kałkowski Leszek 198
 Kamiński Adam 6
 Kamiński Stefan 199
 Karli Jan Jerzy 125, 129, 134
 Karnkowski, arcybiskup 11
 Karol II 87
 Kasprzyk M. 198
 Katarzyna Aleksandryjska św. 59, 60, 67
 Katarzyna św. 45, 46
 Katarzyna Sieneńska św. 45, 47, 48
 Kazimierz Jagiellończyk 5, 137
 Kazimierz Wielki 23, 47, 156, 178
 Kenner Ferdynand von 75
 Kęsek Marian 198
 Kiciński Franciszek 101
 Kiczka Piotr 90
 Kieszkowski Jerzy 81
 Klara z Montefalco św. 49
 Klein Franciszek 181
 Klucz Jan zob. Klug Jan
 Klug Jan (Klucz Jan) 58
 Klug Henryk 130
 Kmietowicz-Drahtowa J. 28
 Kmita Piotr 141
 Knaus Karol 27
 Kohaunowa D. 44
 Kolberg Oskar 200
 Kołodziejczyk Maciej 58
 Komoniecki Józef 99, 100

- Komornicki Stefan 73, 75, 76, 111
 Komorowska Halina 199
 Komorowska Konstancja 64
 Koniuszko Józef 150, 159
 Konstancja Austriaczka 85
 Kopera Feliks 73, 74, 76, 79, 81, 85, 140, 181
 Kopernik Mikołaj 193, 202
 Korbitt Gabriel 5, 14
 Korpál Tadeusz 181
 Kosma II Medyceusz 73
 Kossak Wojciech 201
 Kossowski Jerzy 198, 200—202
 Kostka Stanisław 10, 13, 16, 89
 Kostrzewski Franciszek 159
 Kościuszko Tadeusz 152, 178
 Kotsis Aleksander 161
 Kozakiewicz Andrzej 179
 Kozakiewicz Piotr 101
 Koziński Jerzy 202
 Kozłowska-Bukowa Zofia 6
 Kozłowski Jan 129, 134
 Köber Dorota 69, 70
 Köber Marcin (Koeber, Coeber, Khoeber Marcin) 69—85, 87, 88
 Köber Melchior 69
 Köber Wacław 70
 Krajewski Damian 150, 159
 Krasieński Zygmunt 142
 Kraushar A. 180, 181
 Krauz Andrzej 134
 Krauz Krzysztof 130 (zm. 1676)
 Krauz Krzysztof 130, 134 (zm. 1708)
 Krauz Stanisław 130
 Krauze B. 9
 Krauzówna 125
 Krieger Ignacy 27, 202
 Kromer Marcin 8, 10
 Królik Mikołaj 134
 Kryciński Walery 150, 152, 153, 170, 175, 178
 Krynicka M. 18
 Krzysztof Leopold graf Colonna 126
 Krzywousty Bolesław 202
 Krzyżanowski Stanisław 24, 52, 101, 135
 Kubin Jerzy 190
 Kulczykowski Mariusz 130, 131
 Kulmbach Jan 59
 Kuranda Ignacy 153, 155, 159, 162, 168, 178, 179
 Kutrzeba Stanisław 130
 Künstle K. 59
 Labuda Gerard 190
 Lanckoroński Krzysztof 140
 Laskiewicz Franciszek 131
 Laskiewicz Jan 124, 125, 131
 Laskiewicz Józef 131, 134
 Laskiewiczowie 124, 130
 Laskiewicz Stanisław 124, 130
 Laskowicz Stanisław 123, 131
 Laskowicz Wawrzyniec 131
 Laszczka Konstanty 35, 36
 Lazer D. 181
 Leleweł Joachim 15
 Lemańska Maria 69
 Leopold I cesarz 89
 Lepiarczyk Józef 27, 83, 198, 200, 201
 Lepsi Leonard 63, 140
 Lesser Aleksander 76
 Lessing Gotthold 153, 154, 167, 180
 Leszczyński Stanisław 128
 Leybowicz, malarz 86
 Lichocki Feliks 141
 Licino 86
 Ligęza Jan z Bobruku 27
 Lipska Helena 194, 198
 Lisiecki Andrzej 11, 12, 13
 Liskowicz Jan 103
 Liszkowicz Jan 96
 Louis Józef zob. Wawel-Louis 115, 119
 Löwe Regina 83
 Lubomirski Jerzy 64
 Lubomirski Sebastian 82
 Ludwik XIV 121
 Ludwikowski Leszek 202
 Luter Marcin 49
 Łańcucki Wincenty 63
 Łaski Jan 5
 Łaszczyński Bolesław 156
 Łepkowski Józef 52, 61
 Łętowski Ludwik 139, 146
 Łopaciński Hieronim 70
 Łopacki Jacek 124, 126, 127, 129, 133
 Łopacki Stanisław Antoni 124, 127, 133
 Łoza Stanisław 108
 Łukaszewicz, prof. 132
 Łukasz z Przemyśla 10, 12, 13
 Łuszczewicz Władysław 25, 32, 49—51, 53, 59, 61, 62, 140, 150, 157
 Maciejowski Bernard 70
 Majerski Ferdynand 139
 Majkowski Edmund 9
 Makart Hans 153, 170
 Maksencjusz 59
 Maksymilian I 86
 Maksymilian II 86
 Maksymilian Ernest 87
 Malczewski Jacek 150
 Male Emile 48, 49
 Maleszewski Władysław 180
 Malik Jan 202
 Małachowski Jan 89, 90, 92—99, 103, 104
 Małachowski Józef 94
 Małecki Jan 198, 200, 202
 Małgorzata św. 47
 Mamczyńska Barbara 125
 Mamczyński Sebastian 123
 Mańkowski Tadeusz 75, 76
 Marchetti Flawiusz 123, 125, 132
 Maria, arcyksiężna 87
 Maria Kazimiera 113, 116, 117
 Maria Ludwika Gonzaga 108
 Markiewicz Paweł 128
 Marosi E. 31, 38, 41
 Martini Simon 59
 Maślińska-Nowakowska Zofia 107, 113, 116
 Matejko Jan 62, 149—151, 155—159, 161, 168, 181, 182
 Matejkowa Teodora 156, 181
 Matuszczak J. 182
 Matzke 63
 Maugenot E. 49
 Mączyński Józef 137, 144, 145
 Mecherzyński Karol 6
 Medici Maria 113, 114
 Medyceusz Leopold 73
 Meglioruci Dominik 125, 132, 134
 Mehoffer Józef 140
 Mehoffer Zofia 198
 Mencl D. 37, 44
 Mencl V. 37, 38, 42, 43, 44
 Mercinkowski Tomasz 126, 136
 Miączyński A. 163
 Michał Korybut Wiśniowiecki 105, 108—113
 Michałowicz Jan 111
 Michałowski, kopista 10, 12, 13, 16
 Michałowski Ignacy 126, 127, 133, 134
 Michałowski Piotr 159
 Mickiewicz Adam 201
 Miechowita Maciej 5
 Miernikowicz Tomasz 134
 Mikołaj św. z Tolentynu 47
 Mikucki Sylwiusz 6
 Miłobędzki Adam 41
 Mitkowski Józef 6, 198, 200—202
 Mitzler Kołof de Wawrzyniec 6
 Mniszek Paweł 97
 Modrzejewska B. 182
 Möller Fabian 58
 Monika św. 49
 Monte Jakub de 86, 87
 Mor Antonis 86, 87
 Morando Bernard 70, 111
 Morosi Antoni 34
 Morsztyn Stanisław 122
 Muczkowski Józef 9, 20, 59, 128
 Muszyńska-Krasnowolska Maria 23, 26
 Mycielski Jerzy 71, 74—76, 78, 83, 180
 Nagler G. K. 71, 72, 114
 Nakielski Samuel 6, 9, 15, 19, 20
 Nekanda Trepka Józef 140
 Nieciewicz Kasper 97
 Nieczuja-Ziemięcki T. 71
 Niesiecki Kacper 64
 Nieśniowski Paweł 126, 128, 132
 Niwiński M. 25
 Niżnik Jan 24
 Oborny Alojzy 182
 Odrzywolski Sławomir 27, 139, 140
 Olechowski Józef 141

- Oleśnicki Zbigniew 12, 14, 38
 Olszański Kazimierz 200
 Opaliński Łukasz 86
 Orlecki Karol 102
 Osęka Andrzej 182
 Ossoliński Jerzy 20, 114
 Otrębski Jan 113
 Owidiusz 104
- Padniewski Filip 112, 137
 Pagaczewski Julian 137
 Pańków Stanisława 198
 Papieński Zygmunt 150, 152, 153, 170, 175, 178
 Paprocki Bartłomiej 73
 Parmeggiani 67
 Pasek Jan Chryzostom 119
 Pauli Żegota 132
 Paweł V, papież 48
 Pelc Jerzy 107, 118, 120
 Perzanowski Zbigniew 6
 Petrasancto Silvestro 120—122
 Petrewicz Bernard 86
 Petrus Jan 80
 Pękala Jerzy 201
 Piasecki P. 110
 Piekosiński Franciszek 123, 146
 Pieleczyński Paweł 97, 98
 Pieńkowska Hanna 182
 Pieradzka Krystyna 6, 7, 198, 199
 Pietkiewicz A. 180
 Piloty Karol 152, 166
 Pipan, burmistrz 51, 62
 Piwarski Jan Feliks 159
 Piwarski Kazimierz 128, 123
 Plezia Marian 6, 7
 Pochwalski Kazimierz 150
 Pochwalski Stanisław 102
 Pocięcha Józef 198
 Pocięcha Michał 150, 159
 Podwysocki Tadeusz 195
 Pol Wincenty 50, 51, 146
 Polak-Trajdos Ewa 43
 Polkowski Ignacy 9, 13
 Pontius Paul 66
 Potocki Szczęsny 74, 75
 Potocki Wacław 122
 Potoczek Stanisław 198
 Prędzki Artur 181
 Prochaska A. 31
 Prokesch Władysław 140
 Pruszczy Piotr Hiacynt 49, 50, 131
 Pruszyński Ksawery 80
 Pryliński Tomasz 100, 101
 Przedziecki Aleksander 6, 7, 9, 13
 Przyboś Adam 198, 200
 Przybylski Tadeusz 202
 Ptaśnik Jan 129, 130
 Puszet (Puget) Ludwik 140
 Puzyna Jan 139
- Radwański Aleksander 100, 102
 Radziwiłł Jan Albert 86
 Radziwiłł Jerzy 73, 85, 138
 Radziwiłł Krzysztof (I) Mikołaj 86
 Radziwiłł Krzysztof (II) 86
 Rafalski, kamieniarz 90
 Ranotowicz Stefan 49, 194
 Rastawiecki Edward 69, 97
 Réau Louis 47, 49, 59
 Reeve Henryk 142, 144
 Rejduch-Samkowa Izabella 202
 Rembrandt van Rijn 166, 170
 Reni Guido 67
 Rewski Zbigniew 129
 Reynekier Jakub 127
 Ricci Stefan 138
 Rita z Cascia św. 49
 Robor Tomasz 34
 Roberson Piotr 90
 Roeske Wojciech 202
 Rogoyska Maria 182
 Rokosz Mieczysław 202
 Rolbiecki Waldemar 191, 192
 Rosenberg A. 66
 Rosenfeld Laura 156, 161, 164, 178
 Rosengarten Karolina 156, 178
 Rozalia św. 66
 Rozembski Mikołaj 5
 Rozrażewski Hieronim 11, 13, 14, 17, 18, 20
 Rozworski 135
 Rożek Michał 129, 134, 141, 145, 198, 102
 Rubens Peter Paul 62, 66, 67, 111, 113—116
 Rubiś Jadwiga 202
 Rudolf II cesarz 69, 72, 82, 85, 111
 Rupniewska Anna Dorota 64
 Ruszczycówna J. 77, 78
 Rybczyński, dr med. 156
 Rybkowski Tadeusz 150
 Rychlewska Maria 82
 Rymar Leon 125, 135
 Ryszkiewicz Andrzej 182
 Rządowski Stanisław 157, 179
 Rząkowski Stefan 180
 Rzewuski Walery 150
- Sabiłło J. 195
 Samek Jan 126, 129
 Sandel Józef 164, 182
 Sanguszek Roman 86
 Sapieha Lew 86
 Sarbiewski Mikołaj Kazimiérz 114
 Schaeffer Ernst 66
 Schedel M. 115
 Schedl Jerzy Roman 127
 Scheyer M. 181
 Schultz A. 69
 Schultz Baltazar 125, 127
 Scipion 10, 12, 13
 Segnitz Stanisław Michał 134
 Seisenegger Jakub 86, 87
 Semkowicz-Zarembina Wanda 6, 8
 Serebryski Wojciech 70, 84
 Serlio Sebastiano 111
 Serwańska Eugenia 199
 Siebeneycher, drukarz 73
 Siemieński Lucjan 146, 149
 Siemiradzki Henryk 149, 155, 156
 Sieniawska Elżbieta 129
 Sieniawski Mikołaj Adam 129
 Sienkiewicz Henryk 180
 Sienkiewicz J. 181
 Sierakowski Jan z Bogusławic 14
 Sierakowski Łukasz 11
 Sierakowski Samuel 15
 Sierakowski Stanisław 13
 Sikora, nauczyciel 150
 Siniarska-Czaplicka Jadwiga 17
 Sinko Tadeusz 114
 Skarga Piotr 161
 Skotnicki Michał zob. Bogoria Skotnicki M.
 Skrudlik Mieczysław 65, 66
 Słowakowicz Stanisław 125, 127, 133
 Słowakowicz Jan Antoni 125, 127, 133
 Smid (Schmiedt) Hans 58
 Smieszkowicz Adam 64
 Sobieski Jakub 20
 Sokrates 177
 Solari Jan 89, 92, 93, 98
 Soldadini Franciszek 124, 125, 132--134
 Soldadiniowie 124
 Soldadini Paweł Jan 125, 124, 129, 132—134
 Solski Stanisław 89, 90, 93, 94, 96—98
 Sołtyk Kajetan 137
 Sołtykowicz J. 9
 Sonka, królowa 5
 Sonner (Sohner) Jerzy 125, 127, 129, 130
 Spitzer Salomon 180
 Sporer Szymon 23
 Sroczyński Tadeusz 150
 Stachowicz Michał 61
 Stanisław August Poniatowski 5, 133, 134, 141
 Stanisław ze Szczepanowa 89
 Stankiewicz T. 182
 Stańczyk 177
 Starczowski Stanisław 50
 Stefan Batory 69—79, 84—86
 Stefanowicz Wojciech 75, 76, 78
 Stehlik Edward 101, 141
 Steneberg E. K. 77
 Sternowa Laura 170
 Stępowski Jarema 196
 Stolot Franciszek 53—55, 112, 115
 Stopa Antoni 150
 Straaten Judyta van 153, 167, 169
 Strakun L. 181
 Strogonow Grzegorz 74
 Stroobant Franciszek 139
 Struve Henryk 180
 Strykowski Mateusz 110
 Strzelecka Anna 34
 Styka Jan 201
 Suchodolski Bohdan 190
 Suesser I. 180
 Swieykowski Edward 181
 Sygański Jan 125

- Synowiec Stanisław 198
 Szablowski Jerzy 71, 80, 198, 200
 Szafałkiewicz zob. Szafałkowic
 Szafałkowic Andrzej 126, 128, 132—134
 Szaniawski Konstanty 71
 Szantroch Tadeusz 181
 Szaster Michał 125, 130, 133
 Szaster Piotr 125, 133
 Szastrowie 124
 Szczerbakow Maria, księżna 74
 Szczypka Józef 102
 Szekspir Wiliam 166
 Szembek Franciszek 92—94
 Szostakiewicz Łukasz 133
 Szpernoga Mikołaj 59
 Szumliński M. 128
 Szydłowiecki Paweł 140
 Szymański Stanisław 70
 Szynalewski Feliks 157
 Szyszko-Bohusz Adolf 30
 Szyszkowski Marcin 140
 Ścibor ze Ściborzyc 31, 37, 43, 44
 Ślesiński W. 146
 Śleszkowski Wojciech 126
 Świerzyński Saturnin 139, 143
 Świszczowski Stefan 30
- Tabęcka Zofia 168
 Tarczowski Stanisław 51
 Targosz-Kretowa Karolina 114, 127
 Tarnakowicz Mikołaj 98
 Tarnowski Władysław 155, 161, 162, 178
 Tichomirow A. 182
 Teofilowicz Marcin 70
 Terlecki Władysław 182
 Terzio 86
 Thieme Ulrich 69, 111, 181
 Tiegerman Felicja 149
 Tomasz św. z Villa Nova 45, 48, 49
 Tomkiewicz Władysław 50, 70
 Tomkowicz Stanisław 58, 70, 79, 83, 92, 140, 145
 Tondos Stanisław 150
 Topass Jan 181
 Torchalski R. 193
 Toryani Anna 125
 Toryani Elżbieta 125
 Toryani Franciszek 124, 125, 129, 133—135
 Toryani Jan Kanty 123
 Toryani Karol 125, 132, 133
 Treffler Jan Feliks 123, 125, 127, 133
 Treiderowa Anna 146
 Trembecki Z. 179
 Treter Maciej Kazimierz 61, 64, 72
- Treter Mieczysław 181
 Treter Tomasz 64
 Trybulski 89
 Trycjusz Stanisław Aleksander 97
 Trzebicki Andrzej 84
 Tuater Kazimierz 127
 Tubelkowski Andrzej 62
 Turkowska Danuta 7
 Turowski Kazimierz Józef 131
 Tuszek Karol 127
 Twenger Johann 111
 Tycjan 66, 67, 86, 166
 Tyrolski Ferdynand 74
 Tyttl Jerzy 96
- Urbańczyk A. 195
 Uth Grzegorz 23, 25, 27, 47, 50, 51, 59
- Vacaut A. 49
 Valckenborch Jakub de 86, 87
 Van Dyck Antoni 65—68
 Veronese Paolo 66
 Verturini Aleksander 58
 Vosterman Luc 67
 Vouters Piotr 62
 Wahrman, członek parlamentu węg. 153, 178
 Wajda Augustyn 195
 Waldman Mojżesz 149, 153, 181
 Wadowski Józef 133
 Walicki Michał 70, 83
 Wallis Mieczysław 181
 Walther H. 118
 Wasilewski Edmund 141
 Waszkiewicz (Wenesta?) 62
 Waśkowski Antoni 142
 Wawel-Louis Józef 200
 Wazowie 139
 Weisenberg A. 155, 156, 180
 Weloński Pius 138
 Wenesta Andrzej 61—65, 67, 51
 Wenzel-Homecka Zofia 33
 Wereńczyk Bartłomiej 94
 Wergiliusz 121
 Werner Mikołaj 37, 44
 Wettynowie 121
 Węgrzynowicz Andrzej 125
 Węgrzynowicz Stanisław 125, 134
 Wiech (Stefan Wiechecki) 196
 Wielopolski Jan 64
 Wielopolski Karol 134
 Wienecke Erwin 115
 Wierzejski Tadeusz 177
 Wilhelm św. z Akwitani 49
 Windakiewicz Stanisław 110, 119, 146
 Winkler Konrad 181
- Wirth K. A. 107
 Wiszniewski Michał 9
 Wiszniowski Maciej 33
 Witruwiusz 111
 Witz Ignacy 182
 Władysław Jagiełło 137
 Władysław Łokietek 141
 Władysław IV 19, 20, 79, 80, 110
 Władysław Warneńczyk 17
 Wodzicki Michał 135
 Wohlman Michał 123, 126, 127, 130, 134
 Wojciechowska Maria 196
 Wojciechowski Jerzy 198
 Wojnarowski Jan Kanty 137, 138, 139, 146
 Wolff Jerzy 170, 181
 Wolski Józef 202
 Woronicz Jan Paweł 146
 Wroński Tadeusz 202
 Wujek Jakub 73, 113
 Wurzinger, prof. 151, 152
 Wyrozumski Jerzy 198
 Wyspiański Stanisław 142, 145
- Zacherla Jan Gaudenty 108, 122, 128
 Zadzik Jakub 84
 Zajączkowicz Jan Dominik 127, 132, 133
 Zaleski Jan 124, 126
 Zaleski Józef 124, 133
 Zaleski Zygmunt Jan 107, 108, 111, 114, 117, 118, 120—122, 124
 Załuski Andrzej Stanisław Kostka 141
 Załuski J. A. 9
 Zanoziński J. 181
 Zaremska Hanna 202
 Zawadzki Bronisław 179
 Zayfret Jacek 133
 Zbigniew z Brzezia 31
 Zdanowski Józef 59
 Zeissberg Henryk 9
 Zin Wiktor 198, 200
 Zrębowicz R. 182
 Zubrzycki Jan 102
 Zygmunt August 15, 16, 84, 152, 158—161, 178
 Zygmunt Stary 15, 16, 84, 152, 158
 Zygmunt III Waza 58, 64, 69—73, 76, 77, 79—81, 83, 85—87, 111
- Żegota Pauli Ignacy 6, 9, 13, 132
 Żeleński-Boy Tadeusz 144
 Żmurko Franciszek 163, 179
 Żuławski Jacek 140
 Żurowska-Górecka Wanda 146

TREŚĆ

Wanda Semkowicz-Zarembina: Teksty „Historii” Długosza	5
Maria Krasnowolska: Z dziejów budowy zespołu augustiańskiego	23
Maria Tyburczyk: Ołtarz św. Katarzyny	45
Irena Burnatowa: Obraz Andrzeja Wenesty	59
Elżbieta Błazewska: Marcin Köber i portrety z jego kręgu	69
Franciszka Salezja Ignaszewska: Fundacja Małachowskiego	89
Henryk Świątek: Księga uroczystości i emblematów królewskich	107
Janina Bieniarzówna: Rada Miejska w czasach saskich	123
Michał Rożek: Wnętrze Katedry Wawelskiej przed stu laty	137
Zofia Sołtysowa: Maurycy Gottlieb i jego dzieło	149

Kronika konserwatorska

Aleksander Kuder: Wykaz badań i prac konserwatorskich w okresie 30-lecia PRL	183
Wiesław Bieńkowski: Rola i miejsce Towarzystwa w życiu współczesnego Krakowa	189
Wiesław Bieńkowski: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Kra- kowa w 1974 r.	198
Wykaz odczytów	202
Indeks nazwisk	203

Fotografie: Archiwum SS. Wizytek w Krakowie, T. Chrzanowski, Wł. Gumuła, H. Hermanowicz. M. Krasnowolska, J. Krieger, J. Książek, J. Langda, M. Lemańska, L. Lepszy, Pracownia fot. Bibl. Jag., Pracownia fot. IS PAN, Archiwum Augustiańskie, Pracownia fot. Muzeum Hist. M. Krakowa, Pracownia fot. Muzeum UJ, K. K. Pollesch, Ł. Schuster, Seminarium Duchowne w Orchard Lake (USA), B. Seredyński, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, A. Wierzba, W. Wolny



