

Folia Historica Cracoviensia

The Pontifical University of John Paul II in Krakow
Faculty of History and Cultural Heritage



Folia Historica Cracoviensia

*Facultas Historiae et Hereditatis Culturalis
Pontificiae Universitatis Cracoviensis Ioannis Pauli II*

*Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydział Historii i Dziedzictwa Kulturowego*

volume 32 • 2026 • issue 1

EDITA COLLEGIUM REDACTORUM

dr hab. Maciej Zakrzewski (praesidens), dr hab. Józef Skrabski (vicepraesidens), dr Anna Winkler (vicepraesidens), dr Anna Czocher (secretarius), mgr lic. Sebastian Graniczkowski (secretarius), dr hab. Grzegorz Chajko, prof. UPJPII, dr Julia Czapla, dr hab. Sławomir Dryja, prof. UPJPII, o. dr hab. Tomasz Gałuszka, prof. UPJPII, dr hab. Tomasz Graff, prof. UPJPII, dr hab. Joanna Lubecka, dr Rafał Opulski, dr Piotr Pajor, prof. dr hab. Marian Wolski

CONSILIUM SCIENTIFICUM INTERNATIONALE

Mgr. PhD. Přemysl Bar (Masaryk University, Czech Republic), doc. ThDr. Peter Borza, PhD. (University of Pavol Jozef Šafárik, Slovakia), dr. Emile van Binnebeke (Royal Museums of Art and History, Belgium), PhD. Clarinda Calma (Royal Historical Society, United Kingdom), dr hab. Katarína Chmelinová (Comenius University Bratislava, Slovakia), prof. Darius von Güttner Sporzyński (Australian Catholic University, Australia), prof. Igor Krywoszeja (Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Ukraine), dr hab. Witalij Michałowski (Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, Ukraine), dr hab. Aleksander Jewgieniewicz Musin (Russian Academy of Sciences, Russia), dr hab. Aldona Prašmantaitė (Lithuanian Institute of History, Lithuania), doc. ThD. Karel Sladek (Charles University in Prague, Czech Republic), dr hab. Janusz Smołucha, prof. UIK (Ignatianum University in Cracow, Poland), dr hab. Natalia Starczenko (National Academy of Sciences of Ukraine, Ukraine), PhD. Zdeněk Vybíral, Ph.D. (Masaryk University, Czech Republic), dr Krzysztof Żarski (University of Wrocław, Poland)

EDITORES

Józef Skrabski

RECENSORES FOLIORUM

dr hab. Aleksandra Bernatowicz, prof. IS PAN (PAN), dr Beata Biedrońska-Słota (MNK), dr Szymon Cierpisz (UJ), prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż (UKSW), dr Piotr Czyż (UMK), dr Paweł Dettloff (PAN), dr Sławomir Filipek (SHS Kraków), dr hab. Monika Golonka-Czajkowska, prof. UJ (UJ), dr hab. Piotr Gryglewski (UŁ), dr hab. Waldemar Marian Komorowski (MNK), Urszula Kozakowska-Zaucha (MNK), dr Anna Król (ASP Kraków), dr Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, dr hab. Andrzej Laskowski, prof. UEK (UEK), prof. dr hab. Jakub Lewicki (UKSW), dr Marcin Lutomierski (UMK), prof. dr hab. Michał Mencfel (UAM), prof. dr hab. Zbigniew Michalczyk (PAN), dr hab. Anna Myczkowska-Szczerska, prof. ASP (ASP Kraków), dr Dagny Nestorow (PAN), dr Maria Nitka (ASP Wrocław), dr Adam Organisty (ASP Kraków), prof. dr hab. Paweł Pencakowski (ASP Kraków), dr hab. Michał Pszczółkowski (ASP Gdańsk), dr Tomasz Ratajczak (UAM), dr hab. Irena Rolska prof. KUL (KUL), prof. dr hab. Tomasz de Rosset (UMK), dr Alicja Soćko-Mucha (PAN), dr Karolina Stanilewicz (ASP Łódź), dr Bernadeta Stano (UKEN), dr hab. Anna Straszewska (PAN), dr Michał Wiśniewski (UEK)

COVER PHOTO

J. N. Głowacki, Cracovie, 1830(?). Nowa Pinakoteka w Monachium

Copyright © 2026 by Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0

International License (CC BY 4.0)

DOMICILIUM

The Pontifical University of John Paul II in Krakow
31-002 Kraków, ul. Kanonicza 25
wydawnictwo@upjp2.edu.pl

ISSN 0867-8294 (print)

ISSN 2391-6702 (online)

DOMUS EDITORIA

Faculty of History and Cultural Heritage
ul. Kanonicza 25, 31-002 Kraków
e-mail: folia@upjp2.edu.pl

<https://czasopisma.upjp2.edu.pl/foliahistoricacracoviensia>

Commentationes et dissertationes

Julia Czapla

 <https://orcid.org/0000-0003-3888-8968>

 julia.czapla@upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Nie tylko ary i indyki. Fauna amerykańska na arrasach Zygmunta Augusta

Sprowadzone ok. 1560 roku do Krakowa werdiury ze zwierzętami stanowią jeden z najciekawszych przykładów XVI-wiecznej animalistyki. Zarówno ich historia, jak i program ikonograficzny były przedmiotem zainteresowania badaczy od lat 20. XX wieku¹ – próbowano identyfikować gatunki i szukano dla nich pierwowzorów. W poniższym artykule staram się ustalić, jak została przedstawiona fauna amerykańska². Analizuję zarówno

- 1 Na temat historii arrasów oraz najnowszej bibliografii zob. *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta*, red. M. Piwocka, M. Hennel-Bernasikowa, Kraków 2020. Reprodukcyjne wszystkich arrasów są także dostępne w katalogu zbiorów online Zamku Królewskiego na Wawelu: <https://cyfrowy.wawel.krakow.pl>.
- 2 Na przedstawienia amerykańskich gatunków na arrasach jako pierwszy zwrócił uwagę Karol Łukaszewicz, cytowany we wszystkich późniejszych opracowaniach. Zob. K. Łukaszewicz, *Świat zwierząt w arrasach wawelskich*, „Wszechświat” 1956, z. 1, s. 9–10.

realistyczne, jak lama, jak i bardziej imaginacyjne wizualizacje stworzeń opisywanych w tekstach podróżniczych.

Czterdzieści trzy zachowane werdiury ze zwierzętami wykonano w latach 50. i 60. XVI wieku w Brukseli, najprawdopodobniej według kartonów Jana II lub Guillaume'a Tonsów. Brak zachowanych źródeł uniemożliwia jednoznaczne określenie ich funkcji i znaczenia. Identyfikację programu ikonograficznego dodatkowo utrudnia niecodzienny dobór zwierząt, wśród których brak chociażby niektórych popularnych w XVI-wiecznej animalistycie osobników takich jak słonie i nosorożce. Bogato natomiast jest reprezentowana fauna amerykańska.

Wawelskie arrasy ze zwierzętami to tkana menażeria, która była substytutem rzeczywistego zwierzyńca. Werdiury powstały w okresie, kiedy w dobrym tonie było, by władca utrzymywał menażerię. W XVI wieku zwierzyńce przestawały być parkami łowieckimi, a stawały się miejscem hodowli rzadkich gatunków, i tym samym wyrazem prestiżu. Takie menażerie mieli przede wszystkim Habsburgowie, ale Zygmunt August także utrzymywał zwierzyńiec, w którym żyły m.in. małpy oraz lew³. Jednakże jagielloński zwierzyńiec pozostawał parkiem łowieckim, w którym dominowały lokalne gatunki: jeleniowate, żubry, dziki, niedźwiedzie. Prócz tego w ptaszarni w Łobzowie hodowano m.in. ary. Funkcja prestiżowa, jak się wydaje, była w przypadku jagiellońskiego zwierzyńca drugorzędna. Nie był on też odzwierciedleniem zainteresowań naukowych monarchy. Dlatego możliwe, że tę funkcję miała pełnić tkana menażeria.

W odróżnieniu od pojawiających się wówczas w zachodniej Europie rysowanych menażerii werdiury nie są przykładem *strictae* naukowej animalistyki⁴. Mimo że większość zwierząt przedstawiono realistycznie, na podstawie wykonanych *ad vivum* rysunków (głównie zwierzęta europejskie, ale też np. lwy), to w przypadku innych projektanci kartonów popuścili nieco wodze fantazji i identyfikacja tych stworzeń może budzić pewne wątpliwości.

3 Por. A. Jakóbczyk-Gola, *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021, s. 109–115.

4 W XVI wieku luksusowe zbiory ilustracji zoologicznych tworzone generalnie na podstawie obserwacji dostępnych w menażeriach osobników oraz zakonserwowanych eksponatów. Zob. J. Czapla, *Albumy zoologiczne przedmiotem i wynikiem badań. Rola przedstawień zwierząt w humanistycznej historii naturalnej (1530–1630)*, Kraków 2025, s. 213–292.

Jeśli skoncentrować się na zwierzętach Nowego Świata, łatwo można na arrasach rozpoznać te dobrze znane w Europie: papugi, indyki, małpy, ale też lamę. Wszystkie są przedstawione realistycznie, często z wykorzystaniem popularnych ilustracji zoologicznych⁵.

Pierwsze ary (ryc. 1) przywiózł do Hiszpanii Antonio de Torres w marcu 1494 roku⁶. Dawały łatwo się obłaskawiać, nieźle też znosiły niewolę, więc szybko zaczęto je hodować. Traktowano je jako luksusowe akcesoria. Barwnie upierzone ptaki uwieczniano na portretach, ale też ukazywano w scenach rajszych bądź *storiach*⁷. Większość XVI-wiecznych przedstawień papug jest realistyczna, co wyraźnie wskazuje, że wiedza o ich wyglądzie była powszechna.

Równie znane w ówczesnej Europie były małe małpki szerokonose (ryc. 2). Pierwsze okazy kapucynek zostały przywiezione jeszcze w końcu XV stulecia. Obłaskawiane w trakcie podróży, były hodowane i tresowane od drugiej dekady XVI wieku. Na europejskich dworach budziły zainteresowanie, były czymś bliskim „dzikim ludziom”, których podróżnicy opisywali od starożytności⁸. Traktowano je jak luksusowe „żywe lalki”, przebierano w kostiumy i ozdabiano biżuterią⁹. Stopniowo zaczęto jednak odchodzić od podkreślania ich podobieństwa do człowieka. W połowie wieku ewidentnie pokazywane są już zwierzęta w niewoli, z obrożami i łańcuchami.

- 5 Zob. arrasy autorstwa Jana Tonsa II (lub Guillaume’a Tonsa) z ok. 1555, ze zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 25, ZKnW-PZS 37, ZKnW-PZS 21–23. Szczegółowe opisy wraz z domniemanymi źródłami ikonograficznymi poszczególnych arrasów zob. *Katalog arrasów*, s. 182–194, 199–201, 245–249.
- 6 Por. W. George, *Sources and background to discoveries of new animals in the sixteenth and seventeenth centuries*, „History of Science” 18 (1980) issue 2, s. 80.
- 7 Por. M. Masseti, *New World and other exotic animals in the Italian Renaissance. The menageries of Lorenzo Il Magnifico and his son, Pope Leo X*, w: *Naturalists in the field. Collecting, recording and preserving the natural world from the fifteenth to the twenty-first century*, ed. A. MacGregor, Leiden 2018, s. 41–44, 57–59.
- 8 Por. np. C. Veracini, D. M. Teixeira, *Perception and description of New World non-human primates in the travel literature of the fifteenth and sixteenth centuries: a critical review*, „Annals of Science” 74 (2017) no. 1, s. 25–63.
- 9 Por. np. A. Pérez de Tudela, A. Jordan Gschwend, *Renaissance menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe*, w: *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*, eds. K. A. E. Enenkel, M. S. Smith, Leiden 2007, s. 439.

1. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
*Kaczki z kaczę-
tami, papuga
i ryś*, ok. 1555,
Zamek Królew-
ski na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 25.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



2. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons),
arras *Dziki kot*,
ok. 1555, Zamek
Królewski
na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 49.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



Kolejnym chętnie hodowanym w Europie gatunkiem były indyki (ryc. 3). Pierwsze okazy przywieziono z Ameryki Środkowej do Hiszpanii ok. 1511 roku¹⁰. Charakterystyczne i odmienne od znanych gatunków ptaki rzadko jednak przedstawiano. Bardziej interesowały XVI-wiecznych ornitologów i generalnie ukazywano je w traktatach przyrodniczych, które miały upowszechnić wiedzę o ich wyglądzie. Okazjonalnie jedynie pojawiały się wśród dziesiątków nowych egzotycznych zwierząt na scenach rajszych bądź na włoskich groteskach. Większą popularnością zaczęły się cieszyć dopiero w drugiej połowie stulecia, kiedy wiedza o ich wyglądzie stała się powszechniejsza.

W przeciwieństwie do tych zwierząt lama (ryc. 4) była w latach 50. XVI wieku słabo znana. Pierwszy okaz w 1528 roku przywiózł do madyckiej menażerii Francisco Pizarro¹¹. W końcu lat 50. XVI wieku inny okaz był obwożony po jarmarkach, wielokrotnie również go rysowano. Niemniej są to przedstawienia różnej jakości – od bardzo realistycznych, jak lama z wawelskiego arrasu, po bardziej imaginacyjne.

Wymienione zwierzęta to jedne z niewielu stosunkowo dobrze znanych gatunków amerykańskich. Wydaje się jednak, że także inne stworzenia ukazane na werdiurach można identyfikować jako faunę amerykańską.

Przyroda Nowego Świata rozpaliała wyobraźnię Europejczyków od czasu powrotu Kolumba¹². Autorzy listów i relacji opisujących ten ziemski raj stanęli przed problemem, jak przedstawić zwierzęta nieznane starożytnym i średniowiecznym przyrodnikom. Posłużono się więc metodami wypracowanymi przez helleńskich podróżników: niezwykle zwierzęta azjatyckie porównywali do europejskiej fauny, przypisując im greckie nazwy. Podobnie postępowali nieznający afrykańskiej i azjatyckiej fauny autorzy bestiariuszy.

Ta praktyka była na tyle powszechna, że gdy Hiszpanie stanęli przed koniecznością zrelacjonowania tego, co widzieli w Nowym Świecie, właśnie tak opisywali nowe zwierzęta:

10 Por. S. Eiche, *Presenting the turkey. The fabulous story of a flamboyant and flavourful bird*, Firenze 2004.

11 Por. M. de Asúa, R. French, *A New World of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*, Aldershot 2005, s. 19.

12 Najważniejsze relacje z Ameryki na temat tamtejszej fauny zob. w: M. de Asúa, R. French, *A New World of animals*; A. Gerbi, *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 2010.

3. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
Indyki, ok. 1555,
Zamek Królew-
ski na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 22.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



4. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
*Lama i pasące się
bydło*, ok. 1555,
Zamek Królew-
ski na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 21.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



To wyjątkowa kraina [...]. Ani na tej, ani na innych wyspach nie widziano żadnego czworonożnego stworzenia prócz różnokolorowych psów podobnych do tych z naszych krain [...], są tu też małe zwierzęta [hucie]¹³ kolorem, rozmiarem i futrem podobne do królików, z długimi ogonami i łapami szczurów [...]. Nie ma tu dzikich bestii. Jest tu natomiast wiele małych węży i różne jaszczurki [...]. Nasi ludzie widzieli wielką jaszczurkę, rozmiaru cielęcia o ogonie długości lancy; chcieli ją zabić, ale – choć niezgrabna – uciekła do morza [aligator]. Na obu wyspach są też niezliczone ptaki podobne do tych w naszym kraju, ale też zupełnie inne. Nie ma tu żadnego domowego ptactwa, prócz kaczek w Zuruquii; są one większe od hiszpańskich, choć mniejsze od gęsi¹⁴.

Jest tu wiele gatunków zwierząt, dużych i małych, zupełnie innych od tych z naszych krain. [...] Pewien Hiszpan postrzelił z łuku zwierzę, które przypominało *gato paul*, kota morskiego [wyjca], choć było większe i miało ludzką twarz [...]. Widziałem też duże kuraki o piórach przypominających wełnę [indyki], lwy [pumy], jelenie, daniele [mazamy?] i ptaki¹⁵.

Tak uczestnicy wypraw Kolumba opisywali Kubę i Kostarykę. Widzieli nieliczne zwierzęta, które na pierwszy rzut oka ani wyglądem, ani tym bardziej zachowaniem nie przypominały znanych europejskich gatunków. Czytając te relacje, należy też pamiętać, że pierwsi Hiszpanie wspierali się w swoich relacjach tym, co usłyszeli od miejscowych, ale też tym, co wiedzieli o Kataju – opisywanej przez Marco Polo krainie, do której Kolumb rzekomo dopłynął.

W początku XVI wieku hiszpańskie ekspedycje zapuszczały się już w głąb Ameryki Środkowej i Południowej – w 1513 roku ekspedycja Vasca Núñeza de Balboa doszła do wybrzeża Oceanu Spokojnego. Łąd, który eksplorowano, okazał się nie być Azją. Zaczęto opisywać Nowy Świat:

- 13 Wszystkie identyfikacje europejskich nazw zwierząt z amerykańskimi gatunkami za: C. Veracini, D. M. Teixeira, *Perception and description*, s. 28–31; M. Masseti, C. Veracini, *Early European knowledge and trade of Neotropical mammals: a review of literary sources between 1492 and the first two decades of the 16th century*, w: *Proceedings of the First Zooarchaeology Conference in Portugal, Held at the Faculty of Letters, University of Lisbon, 8th–9th March 2012*, eds. C. Detry, R. Dias, Oxford 2014, s. 130.
- 14 C. Colón, *Select letters of Christopher Columbus: with other original documents relating to this four voyages to the New World*, ed. R. H. Major, London 1870, s. 42. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od Autorki artykułu.
- 15 C. Colón, *Select letters*, s. 200.

To kraina bardzo ludna, z wieloma rzekami, ale żyje tu niewiele zwierząt. Są podobne do naszych, choć są tu lwy [pумы], lamparty [jaguary], jelenie [mazamy i huemale], świnie [pekari lub dziczące europejskie świnie], kozy; wszystkie one są nieco odmienne. Nie żyją tu konie, muły, osły ani psy, nie mają też żadnych owiec ani bydła. Ale żyją tu rozliczne dzikie zwierzęta, których nie da się udomowić, więc ich tu nie opisuję¹⁶.

Gdybym miał próbować opisać wszystkie tutejsze gatunki zwierząt, byłoby to długie i wyczerpujące zadanie. Jestem przekonany, że nasz Pliniusz nie wspomniał o promilu zwierząt i ptaków, które żyją w tych krainach; także żaden artysta jak Poliklet nie zdołałby namalować ich wszystkich¹⁷.

Tak Amerigo Vespucci opisywał Wenezuelę w opublikowanych listach do Piera Soderiniego i Lorenza Pier Francesca Medyceusza. Choć nie ma pewności, czy to Vespucci był ich autorem, czy też zostały one tylko opracowane na podstawie jego relacji, te opisy fauny odnoszą się do rzeczywistych zwierząt. Ich autor zwracał uwagę, że różnią się od europejskich czy afrykańskich. Zarazem – z braku ustalonego nazewnictwa – posługiwał się nazwami najbardziej podobnych znanych zwierząt.

Kolejna relacja pochodzi z pierwszego hiszpańskojęzycznego opisu Nowego Świata. Jego autor, Martín Fernández de Enciso, uczestnik wyprawy Alonsa de Ojedy, w 1519 roku opublikował *Suma de geographia*, w której znalazł się jeden z pierwszych geograficznych opisów Ameryki. Był on tym bardziej wartościowy, że opracował go człowiek, który tam rzeczywiście był:

W tych górach żyje wiele tygrysów [jaguarów], lwów [pum] i innych zwierząt oraz kotów z ogonami, które są podobne do małp, ale mają długie ogony [wyjce]. Wiele też świń [pekari]. Są też zwierzęta wielkie jak krowy, muskularne, brązowe, które mają nogi jak krowy [tapiry]¹⁸ [...]. Jest wiele innych zwierząt. [...] I widziałem wszystkie te zwierzęta. Niektórzy mówili mi, że widzieli lamparty, ale ja ich nie widziałem. Ale widziałem [...] wiele dużych jaszczurek grubych jak cielę [aligatory] [...]. Istnieją również inne, zwane aguanami [iguanami], które

16 A. Vespucci, *The letters of Amerigo Vespucci and other documents illustrative of his career*, trad. C. R. Markham, London 1894, s. 17.

17 A. Vespucci, *The letters*, s. 48.

18 W. George, *Sources and background*, s. 83.



5. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras *Gad
fantastyczny,
wąż i zimorodek*,
ok. 1555, Zamek
Królewski
na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 27.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



6. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras *Dziki
i lew zagryzający
małpę*, ok. 1555,
Zamek Królew-
ski na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 37.
Fot. Tomasz
Śliwiński.

są duże i przypominają jaszczurki; i te mają okrągłą, zieloną główkę, korale wokół szyi, ciernie groźnie wzniesione ciągnące się do ogona¹⁹.

Podobnie jak jego poprzednicy Enciso także posługiwał się nazwami europejskich zwierząt. Dodawał też bardziej opisowe informacje, które miały pomóc jego czytelnikom wyobrazić sobie te okazy. Niewiele zwierząt przywożono, a nawet te nieliczne, które można było zobaczyć, przedstawiano często fantastycznie. Relacje z Nowego Świata zaś zwykle były nieilustrowane.

Autorem pierwszych wykonanych *in situ* rysunków fauny amerykańskiej był Gonzalo Fernández de Oviedo, od 1532 roku królewski kronikarz Indii. Od 1514 roku dokumentował historię i przyrodę Nowego Świata. Zbierał dokumenty i relacje, rozmawiał z rdzennymi Amerykanami, prowadził własne obserwacje przyrodnicze. W 1526 roku ukazało się jego kompendium *De la natural historia de las Indias*, a w 1535 roku *La historia general de las Indias*. Cztery księgi (XII–XV) poświęcił faunie: zwierzętom lądowym, wodnym, ptakom i owadom. Opisał w nich kilkadziesiąt zwierząt. Część opatrzył nazwami lokalnymi (np. hutia, lama), inne porównywał do znanych zwierząt i przytoczył hiszpańskie określenia podobnych gatunków (m.in. tygrys, lew, żuraw). Wiele gatunków opisał ogólnikowo, nie podając nazw rodzajowych (np. ptaki nocne). Jego kompendium było pierwszym w takim stopniu poświęconym przyrodzie amerykańskiej. Nie tylko wymieniał poszczególne gatunki, ale też opisywał ich zachowanie. Posiłkował się przy tym ilustracjami, które niestety nie weszły do obiegu naukowego²⁰. To bardzo niewprawne rysunki, a wykonane na ich podstawie drzeworyty są jeszcze mniej precyzyjne i nie wywarły wpływu na ikonografię przyrody Nowego Świata.

W Nowym Świecie żyły zwierzęta nieznane starożytnym podróżnikom i przyrodnikom. W Europie ok. 1550 roku generalnie nie wiedzano, jak wyglądają, jak się zachowują ani nawet jak się właściwie nazywają. Dlatego opisywano je w porównaniu do zwierząt znanych. Snuto więc opowieści, że w Ameryce żyją lwy, lamparty, tygrysy, morskie koty, niedźwiedzie, jelenie, dziki, kozy i króliki. Około połowy XVI wieku jeszcze stosunkowo niewielu Europejczyków znało amerykańską faunę. Poza nielicznymi wyjątkami przywożono unikatowe okazy, które zwykle trafiały

19 M. F. de Enciso, *Suma de geografia*, Sevilla 1530, fol. 56.

20 Por. K. A. Myers, *Fernandez de Oviedo's chronicle of America. A new history for a New World*, Austin 2007, s. 180–187, 229–236 (il.).



7. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
*Tygrys i bóbr
z węgorzem
w pysku*,
ok. 1555, Zamek
Królewski
na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 60.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



8. Jan Tons II,
arras, *Fan-
tastyczne
drapieżniki
i małpy*,
ok. 1555, Zamek
Królewski
na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 20.
Fot. Tomasz
Śliwiński.

9. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
*Walka smoka
z panterą*,
ok. 1555, Zamek
Królewski
na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 38.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



10. Jan Tons II
(lub Guillaume
Tons), arras
*Jeleń i jednoro-
żec*, ok. 1555,
Zamek Królew-
ski na Wawelu,
nr inw.
ZKnW-PZS 34.
Fot. Tomasz
Śliwiński.



do dworskich menażerii, gdzie były dostępne tylko nielicznym artystom. Ich przedstawienia bardzo powoli wchodziły do szerszego obiegu. Projektanci kartonów, map i rycin rzadko mieli możliwość sięgnięcia do druków ulotnych czy rysunków, a częściej musieli odwoływać się do własnej wyobraźni. A ta podpowiadała, że skoro w Nowym Świecie żyją lwy, dziki, koty z długimi ogonami, jelenie i smoki, to należy przedstawiać znane zwierzęta odpowiadające tym opisom. Dlatego na XVI-wiecznych mapach pojawiają się, obok typowej amerykańskiej fauny, zwierzęta podobne do europejskich i afrykańskich²¹. Personifikacjom Ameryki towarzyszyły względnie realistycznie przedstawiane pancerniki i aligatory, ale i bardziej fantastyczne osobniki z gatunku *simivulpa* (oposy).

Na tym tle wawelskie arrasы nie wyróżniają się sposobem ukazywania fauny, którą można równocześnie interpretować jako zwierzęta Starego i Nowego Świata. Oczywiście liczne zwierzęta, jak łamę, ary i indyki, ale też np. rysia²², cywetę²³, zimorodka²⁴ czy pawie²⁵ ukazano dość realistycznie i ich identyfikacja jest jednoznaczna. Zarazem, niekiedy na tych samych tkaninach, występują stworzenia, których wygląd budzi pewne wątpliwości. Możliwe, że mają to być właśnie zgodne z opisami podróżników przedstawienia fauny amerykańskiej.

W tej interpretacji niektóre lwy (ryc. 2), lamparty i tygrysy (ryc. 5) mogą być zarazem pumami i jaguarami. Siedzące na drzewach koty z długimi ogonami (ryc. 9) to raczej nie oceloty²⁶ czy margaje²⁷, a *gato pauli*, czyli wyjce. Pantery (ryc. 8), a także inne niezidentyfikowane „dzikie koty” (ryc. 6) mogą zaś przedstawiać zarówno koty amerykańskie, jak i małpy szerokonose. Fantastyczne drapieżniki z kopytami (ryc. 7) to

21 Zob. np. mapy z Dieppe, powstałe najprawdopodobniej na podstawie portugalskich wzorów: atlas Pierre’a Descaliersa (1546), atlas Vallarda (ok. 1547) oraz mapa Gabriela le Testu (1555), na których pojawiają się m.in. lamparty i małpy.

22 Zob. Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Jednorożec-żyrafa i ryś*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 39.

23 Zob. Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Fantastyczny drapieżnik*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 53.

24 Zob. Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Gad fantastyczny, wąż i zimorodek*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 27.

25 Zob. Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Pawie*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 33.

26 Por. K. Łukaszewicz, *Świat zwierząt*, s. 10.

27 Zob. *Katalog arrasów*, s. 208, 259, 311.

prawdopodobnie też jeden z gatunków czepiaków, na których agresywne zachowanie zwracali uwagę podróżnicy. Smoki (ryc. 8) mogą być również iguanami – dużymi zielonymi jaszczurami. Aligatorów natomiast można dopatrywać się w niewielkich jaszczurkach (ryc. 9) przedstawianych podobnie jak krokodyle w bestiariuszach.

Co więcej, w tekstach podróżniczych wymieniane są także kozy, króliki, jelenie, świnie, kaczkę – zwierzęta, które wielokrotnie pojawiają się też na werdiurach²⁸. W tym przypadku nie można oczywiście definitywnie stwierdzić, czy są to europejskie, czy amerykańskie gatunki, ale podwójna identyfikacja nie jest wykluczona.

Arrasy wawelskie to tkana menażeria stanowiąca substytut rzeczywistego zwierzyńca. Żyją w nim dobrze znane gatunki europejskie, niektóre hodowane w Europie stworzenia afrykańskie i azjatyckie oraz fauna amerykańska. Werdiury pokazują jednak tylko wycinek rzeczywistości. Można je interpretować jako niedostępny większości Europejczyków – w tym polskiemu królowi – odległy świat, który jawił się jako ziemski raj (ryc. 10). Kraina mlekiem i miodem płynąca, pełna bujnej roślinności, zamieszkała przez wszystkie gatunki zwierząt, które jednak nie żyją w absolutnej harmonii. Jeśli spojrzymy na werdiury z tej perspektywy, to nie tyle makrokosmos w pigułce, co wyraz marzeń o Nowym Świecie, który dla ostatniego Jagiellona był nieosiągalny.

Bibliografia

- Asúa M. de, French R., *A New World of animals. Early modern Europeans on the creatures of Iberian America*, Aldershot 2005.
- Belozerskaya M., *The Medici giraffe and other tales of exotic animals and power*, New York–Boston–London 2006.

28 Na przykład: Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Króliki, kaczkę, wydra i rognacz*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 24; Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Kaczkę z kaczkę, papuga i ryś*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 25; Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Biegnące łanie*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 29; Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Kozioł*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 32; Jan Tons II (lub Guillaume Tons), arras *Dziki i lew zagryzający małpę*, ok. 1555, Zamek Królewski na Wawelu, nr inw. ZKnW-PZS 37.

- Colón C., *Select letters of Christopher Columbus: with other original documents relating to this four voyages to the New World*, ed. R. H. Major, London 1870.
- Czapla J., *Albumy zoologiczne przedmiotem i wynikiem badań. Rola przedstawień zwierząt w humanistycznej historii naturalnej (1530–1630)*, Kraków 2025, <https://doi.org/10.15633/9788383700458>.
- Eiche S., *Presenting the turkey. The fabulous story of a flamboyant and flavourful bird*, Firenze 2004.
- Enciso M. F. de, *Suma de geografia*, Sevilla 1530.
- George W., *Sources and background to discoveries of new animals in the sixteenth and seventeenth centuries*, „History of Science” 18 (1980) issue 2, s. 79–104, <https://doi.org/10.1177/007327538001800201>.
- Gerbi A., *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 2010, <https://doi.org/10.2307/j.ctt9qh659>.
- Jakóbczyk-Gola A., *Ogrody zwierząt. Staropolskie zwierzyńce i menażerie*, Warszawa 2021, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323552130>.
- Łukaszewicz K., *Świat zwierząt w arrasach wawelskich*, „Wszechświat” 1956, z. 1, s. 9–10.
- Masseti M., *New World and other exotic animals in the Italian Renaissance. The menageries of Lorenzo Il Magnifico and his son, Pope Leo X*, w: *Naturalists in the field. Collecting, recording and preserving the natural world from the fifteenth to the twenty-first century*, ed. A. MacGregor, Leiden 2018, s. 40–75, https://doi.org/10.1163/9789004323841_003.
- Masseti M., Veracini C., *Early European knowledge and trade of Neotropical mammals: a review of literary sources between 1492 and the first two decades of the 16th century*, w: *Proceedings of the First Zooarchaeology Conference in Portugal, Held at the Faculty of Letters, University of Lisbon, 8th–9th March 2012*, eds. C. Detry, R. Dias, Oxford 2014, s. 129–138.
- Myers K. A., *Fernandez de Oviedo's chronicle of America. A new history for a New World*, Austin 2007.
- Pérez de Tudela A., Jordan Gschwend A., *Renaissance menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe*, w: *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts*, eds. K. A. E. Enenkel, M. S. Smith, Leiden 2007, s. 427–455, <https://doi.org/10.1163/ej.9789004131880.i-657.103>.
- Piwocka M., Hennel-Bernasikowa M., *Katalog arrasów króla Zygmunta Augusta*, Kraków 2020.

- Veracini C., Teixeira D. M., *Perception and description of New World non-human primates in the travel literature of the fifteenth and sixteenth centuries: a critical review*, „Annals of Science” 74 (2017) no. 1, s. 25–63, <https://doi.org/10.1080/00033790.2016.1242778>.
- Vespucci A., *The letters of Amerigo Vespucci and other documents illustrative of his career*, trad. C. R. Markham, London 1894.

Abstrakt

Julia Czapla

Nie tylko ary i indyki.

Fauna amerykańska na arrasach Zygmunta Augusta

Przedmiotem artykułu są przedstawienia amerykańskich zwierząt na arrasach Zygmunta Augusta. Wykonane ok. 1560 roku werdiury to dość realistyczne przedstawienia fauny zarówno Starego, jak i Nowego Świata. Występujące na nich ary, małpki, indyki i lama były wówczas znane w Europie i często, acz nie zawsze realistycznie, ukazywane. W artykule stawiam tezę, że także inne stworzenia na werdiurach mogą być przedstawieniami zwierząt amerykańskich. Analiza relacji podróżników I połowy XVI wieku (Kolumba, Vespucciego, Enciso i Fernándeza de Oviedo) wskazuje, że większość fauny Nowego Świata opisywano nazwami europejskich gatunków. W artykule staram się zidentyfikować, które z werdiur mogą być przedstawieniami amerykańskiej fauny: zarówno tej przywożonej do Europy i możliwej do zobaczenia w Niderlandach ok. 1550 roku, jak i znanej tylko z opisów (np. pumy jako lwy i wyjce jako koty z długimi ogonami). W tej interpretacji arrasy są wyrazem marzenia Zygmunta Augusta o Nowym Świecie.

Słowa kluczowe:

arrasy wawelskie, XVI wiek, nowożytna animalistyka, ikonografia, fauna Ameryki

Abstract

Julia Czapla

Not only macaws and turkeys. American fauna in the tapestries of Sigismund Augustus

This article examines the depictions of American animals on the tapestries of Sigismund Augustus. These tapestries, made around 1560, are quite realistic depictions of fauna from both the Old and New Worlds. The macaws, monkeys, turkeys, and llamas were well-known in Europe at the time and often, though not always realistically, depicted. In this article, I argue that other creatures depicted on the tapestries may also represent American animals. An analysis of the accounts of travellers from the 1500s to 1550s (Columbus, Vespucci, Enciso, and Fernández de Oviedo) shows that the majority of the New World fauna was named after European species. In this article, I aim to identify which tapestries depict American fauna, including animals known in the Netherlands during the 1550s, as well as those only described (e.g., pumas as lions and howler monkeys as long-tailed cats). In this interpretation, the tapestries are an expression of Sigismund Augustus's dream of the New World.

Keywords:

Wawel tapestries, 16th century, early modern animal art, iconography, American animals

Paweł Dettloff

 <https://orcid.org/0000-0002-1813-7211>

 pawel.dettloff@ispan.pl

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

 <https://ror.org/017fyx225>

Waldemar Komorowski

 <https://orcid.org/0000-0001-6318-2241>

 waldemarkomorowski@wp.pl

Muzeum Narodowe w Krakowie

 <https://ror.org/01vyg6f62>

Inspiracje wawelskie w nowożytnych rezydencjach Krakowa. Architektura – wnętrza – dekoracje

Oddziaływanie wawelskiego zamku u szczytu świetności w XVI wieku i na początku następnego stulecia na architekturę Krakowa jest bezspornym faktem. W celu uchwycenia tego zjawiska wystarczy zestawić ze sobą konkretne detale rezydencji królewskiej z zabudową miejską, jak na przykład renesansowe portale bramne zamku i kamienicy przy ul. Floriańskiej 14 (ryc. 1) czy sześciopółowe kamienne okna w elewacjach zamkowych i także okna w domach kanoniczych oraz rezydencjach przy Rynku Głównym 9 (ryc. 2) i ul. Floriańskiej 13 (z zastrzeżeniem, że to daleko posunięte rekonstrukcje). Podobną zależność wykazują portale „przechodnie

1. Portal bramy
głównej kamie-
nicy przy
ul. Floriań-
skiej 14.
Fot. zakład
Kriegerów, 1897,
Muzeum
Krakowa,
nr inw.
MHK-2841.



2. Oramienia
okien pierw-
szego piętra
kamienicy przy
Rynku Głównym 9.
Fot. Waldemar
Komorowski.



z gotyku do renesansu” (jak określił je Władysław Łuszczkiewicz)¹, wypełniające gęsto wawelskie wnętrza, a spotykane w elewacjach i wnętrzach krakowskich domów (ul. Kanonicza 15, ul. św. Anny 13, ul. Floriańska 7, ryc. 3). Trudniej natomiast wskazać nawiązania do arkadowań dziedzińca zamku, te bowiem, choć liczne, są ukryte w często niedostępnych podworcach, jak w klasztorze Bernardynek przy ulicy Poselskiej.

Przegląd podstawowej literatury przedmiotu na ten temat wykazuje rzadką jednomyślność badaczy. Opowiadają się oni za jednokierunkowym przepływem wzorców: od rezydencji monarszej do miejskiej zabudowy mieszkalnej. Wnioski te formułowane są jednak na podstawie powtarzalnego, wąskiego zestawu najbardziej reprezentatywnych obiektów, w związku z czym mogą zniekształcać faktyczny obraz, kierunek i skalę zapożyczeń. Z rzadka zdarza się opinia dopuszczająca możliwość wzajemnej infiltracji, jak np. uwagi Tomasza Ratajczaka, iż w przypadku przebudowy zamku za Franciszka Florentczyka i mistrza Benedykta „nie można [...] wykluczać, że był to proces przebiegający w odwrotnym kierunku [tzn. z miasta na zamek] lub zachodzący równolegle przy wzajemnych oddziaływaniach”².

Problemem jest nie tyle zbiór wiadomości historycznych związanych z miastem, ile niedostatek informacji o niej. O ile bowiem w przypadku zamku literatura i korpus zinterpretowanych źródeł archiwalnych są obfite, o tyle miasto to wciąż niemal nieznany teren, zwłaszcza we wczesnym okresie nowożytnym. Asymetria jest wyraźna. Kilkudziesięcioletnia eksploracja terenowa, prowadzona intensywnie zwłaszcza w ostatniej ćwierci XX wieku w związku z odnową zabudowy mieszkalnej w Starym Krakowie, przyniosła obfity zbiór wiadomości o kształcie i dekoracji domów krakowskich. Ujawniła wielką liczbę szczegółów architektonicznych, które wprawdzie do naszych czasów dotrwały szczątkowo, ale są niepodważalnym źródłem wiedzy o budowlach mieszkalnych w najlepszych dla nich czasach, za ostatnich Jagiellonów i pierwszych królów elekcyjnych. Jednak poza sporadycznymi komunikatami informacje te nie były one publikowane i w zasadzie nie są znane szerszemu kręgowi badaczy. Następująco pisał o tym Bogusław Krasnowolski: „Pożądane byłoby opracowanie «korpusu» krakowskiej kamieniarki [...] prowadzące do rozważań

- 1 W. Łuszczkiewicz, *W sprawie dat zabytków architektury w Polsce epoki stylu przechodniego w renesans*, Kraków 1891, s. 4–16.
- 2 T. Ratajczak, *Mistrz Benedykt – królewski architekt Zygmunta I*, red. W. Bałus, Kraków 2011, s. 284 (*Ars Vetus et Nova*, 34).

na temat typologii i ewolucji poszczególnych motywów, w tym efektów rozproszonych, nigdy nieopracowanych syntetycznie badań”³. Opinia ta odnosi się do wczesnej nowożytności, a przecież równie bogate są odkrycia odnoszące się do czasów późniejszych, wystarczy wspomnieć o odsłonięciu i zinwentaryzowaniu około 150 stropów, najogólniej wiązanych z XVI i pierwszą połową XVII wieku, a także liczne przykłady ich dekoracji malarskich oraz polichromii ściennych. Zasadnicze znaczenie ma fakt, że badania terenowe mogły być wsparte wynikami kwerendy w bogatych już po połowie XVI wieku pisemnych źródłach historycznych – miejskich aktach radzieckich i budowlanych⁴.

Podsumowując, wielka akcja badań przyniosła obfity plon, wciąż jednak czeka on na pełne opracowanie. Pionierskie publikacje Andrzeja Fischingera⁵ i Andrzeja Swaryczewskiego⁶, potem piśmiennictwo

- 3 B. Krasnowolski, *Krakowskie warsztaty budowlane i kamieniarskie na przełomie średniowiecza i nowożytności*, „Rocznik Krakowski” 72 (2006), s. 110–111.
- 4 Do najważniejszych należy pierwsza krakowska księga wiertelnicza, zawierająca wpisy urzędników budowlanych, obejmująca lata 1568–1606: *Quartaliensium recognitiones et divisiones*, wyd. K. Jelonek-Litewka, A. Litewka, Ł. Walczy, Kraków 1997–2000 (Fontes Cracovienses, 5–8).
- 5 A. Fischinger, *Historia zabudowy ulicy Kanoniczej*, w: *Zagadnienia badawcze i projektowe zespołu ulicy Kanoniczej w Krakowie: materiały z sympozjum konserwatorskiego, Kraków, dnia 20–21 V 1971*, red. L. Żukowska, L. Urbański, Kraków 1971, s. 55–72; A. Fischinger, *Główne kierunki włoskiej twórczości renesansowej w Polsce XVI w.*, w: *Renesans: sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972, oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 195–211; A. Fischinger, *Renesansowa kultura artystyczna Krakowa – architektura i rzeźba*, w: *Kraków w dobie Renesansu. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w roku 1986*, red. J. M. Małecki, Kraków 1989, s. 23–33 (Kraków w Dziejach Narodu, 6); A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców miejskich w Krakowie*, w: *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej [Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa] odbytej 18 maja 2002 roku*, red. J. M. Małecki, Kraków 2003, s. 23–34 (Kraków w Dziejach Narodu, 22).
- 6 A. Swaryczewski, *Badania architektoniczne obiektów przy ulicy Kanoniczej*, w: *Zagadnienia badawcze i projektowe*, s. 91–143; A. Swaryczewski, *Badania architektoniczne domów pierzei zachodniej ulicy Kanoniczej*, „Ochrona Zabytków” 25 (1972) nr 1, s. 11–16; A. Swaryczewski, *Historyczne przekształcenia urbanistyczne jednego z przyrynkowych bloków Krakowa*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 10 (1976), s. 15–24; A. Swaryczewski, *Nowo odkryte drewniane stropy gotyckie w Krakowie*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 15 (1981), s. 41–48; A. Swaryczewski, *Gotyckie*

następnych badaczy – Waldemara Niewaldy, Marii Bicz-Suknarowskiej, Haliny Rojkowskiej, Bogusława Krasnowolskiego, Marka Łukacza, Waldemara Komorowskiego⁷, a także publikacje Michała

i gotycko-renesansowe filary międzyokienne odkryte w ostatnich latach w domach krakowskich, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 18 (1984), s. 37–46.

- 7 M. Bicz-Suknarowska, W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (kanonicza) dawnego Okołu w XVI wieku*, w: *Między gotykiem a barokiem: sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, red. E. Fijałek, Kraków 1997, s. 191–219 (Biblioteka Krakowska, 136); W. Komorowski, *Domy Rynku krakowskiego w XVI i XVII w. (do pierwszego najazdu szwedzkiego)*, w: *Między gotykiem a barokiem*, s. 23–54; W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (możnowładcza) dawnego Okołu w XVI wieku*, w: *Między gotykiem a barokiem*, s. 167–190; M. Łukacz, *Przemiany układu funkcjonalno-przestrzennego krakowskich domów mieszczańskich w okresie gotyku i renesansu*, w: *Dziedzictwo kulturowe fundamentem cywilizacji. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska, Kraków 23–26 października 2000: materiały konferencyjne*, red. A. Kadłuczka, Kraków 2000, s. 415–429; B. Krasnowolski, *Krakowskie warsztaty*, s. 87–112; B. Krasnowolski, *Pałac biskupa płockiego Erazma Ciołka na tle historii, architektury i konserwacji ulicy Kanoniczej*, „Biuletyn Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa” 2007, nr 57, s. 131–138; B. Krasnowolski, W. Komorowski, *Średniowieczne i renesansowe pałace krakowskie*, w: *Život pražských paláců: šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*, red. O. Fejtová, Praha 2009, s. 337–354 (Documenta Pragensia, 28); W. Komorowski, *Rezydencje patrycjuszy krakowskich do połowy XVII wieku*, w: *Elita władzy miasta Krakowa i jej związki z miastami Europy w średniowieczu i w epoce nowożytnej (do połowy XVII wieku): zbiór studiów*, red. Z. Noga, Kraków 2011, s. 267–287; W. Niewalda, *Historia budowy, degradacji, badań i konserwacji Pałacu biskupa Ciołka przy ul. Kanoniczej w Krakowie*, w: *Doktryny i realizacje konserwatorskie w świetle doświadczeń krakowskich ostatnich 30 lat*, red. B. Krasnowolski, Kraków 2011, s. 267–302; W. Komorowski, *Średniowieczne domy w nowożytnym Krakowie*, w: *III Forum Architecturae Poloniae Medievalis*, red. K. Stala, Kraków 2013, s. 131–155 (Politechnika Krakowska, Seria Architektura. Monografia, 425); W. Komorowski, *Die hoch- und spätmittelalterlichen Residenzen der Krakauer Patrizier*, w: *Breslau und Krakau im hoch- und späten Mittelalter. Stadtgestalt – Wohnraum – Lebensstil*, Hrsg. E. Mühle, Köln–Weimar–Wien 2014, s. 319–336; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie (od lokacji miasta do połowy XVII wieku): kamienice, pałace miejskie i rezydencje kanonicze. Trwałość gotyckiego modelu w nowożytności*, Kraków 2014 (Prace Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie, 4).



3. Portal na parterze kamienicy przy ul. Floriańskiej 7.
Fot. Antoni Pawlikowski, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn.
29/670/0/-/8639.



4. Pałac hetmana Jana Tarnowskiego (Wielopolskich), widok
od północnego wschodu, stan po pożarze w 1850 r. Odbitka żelatyno-
srebrna z lat 1900–1910 rysunku Maksymiliana Cerchy, 1853,
Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. NK XX-f-1940.

Sobali⁸ oraz Marka Walczaka i Krzysztofa Czyżewskiego⁹ – usystematyzowały tę wiedzę i podejmowały próby odpowiedzi na niektóre podstawowe pytania badawcze. Wskazały jednocześnie, jak szerokie jest pole przyszłych poszukiwań i analiz. W ten obszar rozważań wpisują się ponadto prace Marcina Fabiańskiego¹⁰ oraz ostatnia, największa z dotychczasowych, próba prezentacji recepcji wawelskich autorstwa Tomasza Torbusa¹¹.

* * *

Podejmując inicjatywę, chcielibyśmy przynajmniej wstępnie poruszyć problemy relacji zdefiniowanych w tytule referatu: architektura zamku vers architektura domów Krakowa w czasach nowożytnych, do połowy XVII wieku. Będziemy rozważać: (a) możliwy wpływ układów funkcjonalnych budowli zamkowych na ewolucję dyspozycji domów miejskich, (b) aplikację galerii arkadowych oraz (c) loggii widokowych w zabudowie kanoniczej, w krakowskich rezydencjach magnackich, szlacheckich i mieszczańskich, (d) oddziaływanie wzorca wnętrza wawelskiego na rezydencje miejskie, (e) związki między stropami wawelskimi a stropami domów krakowskich, (f) związki między kamieniarką wawelską

- 8 M. Sobala, *Początki nowożytnej architektury rezydencjonalnej w Polsce na przykładzie rezydencji biskupów i kanoników krakowskich w pierwszej połowie XVI wieku*, w: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2011, s. 187–239 (Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, 11).
- 9 K. Czyżewski, M. Walczak, *Kilka zagadnień z dziejów architektury w Krakowie w czasach Wita Stwosza*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 169–183; K. Czyżewski, *Kultura artystyczna Krakowa w pierwszej połowie XVI w.*, w: *Mistrz i Katarzyna: Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, red. M. P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 174–176.
- 10 M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001 (monografie kamienic i pałaców nowożytnych); M. Fabiański, *Przesławne miasto i drugi Rzym: Kraków i jego sztuka w oczach współczesnych w czasach największej świetności*, w: *Urbs celeberrima. Księga z okazji jubileuszu 750-lecia lokacji Krakowa*, red. A. Grzybkowski, T. Grzybkowska, Z. Żygulski, Kraków 2008, s. 85–170; M. Fabiański, *Złoty Kraków*, Kraków 2010.
- 11 T. Torbus, *Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen i Litauen (1499–1548). Baugeschichte, Funktion, Rezeption*, Ostfildern 2014, s. 153–166, 227–231 (Studia Jagiellonica Lipsiensia, 18).

a kamieniarką w mieście, (g) związki między innymi elementami wyposażenia i dekoracji wnętrz.

Konieczne jest zastrzeżenie, że inspiracje wawelskie to nie jedyne źródło tematów oraz motywów architektonicznych i zdobniczych w krakowskiej zabudowie mieszkalnej. Istniały niewątpliwie wzory zewnętrzne oddziałujące na obydwa ośrodki twórczości artystycznej – królewski i miejski. Podobieństwa formy mogą być zwodnicze i prowadzić do fałszywych wniosków, tym bardziej że źródła pisane nie pomagają w ustaleniu szczegółowego datowania i określenia proveniencji nie tylko detalu, ale i całych budowli. Dotychczasowa praktyka w badaniu krakowskiej architektury mieszkalnej opiera się na zasadzie domniemania, że analizowany artefakt do niej przynależący nie może być datowany na okres wcześniejszy niż szczegół wawelski, którego czas powstania jest z reguły dokładnie określony. Niemniej i tak łączenie realizacji miejskich z wzorcami wawelskimi musi być opatrzone zastrzeżeniem o hipotetyczności.

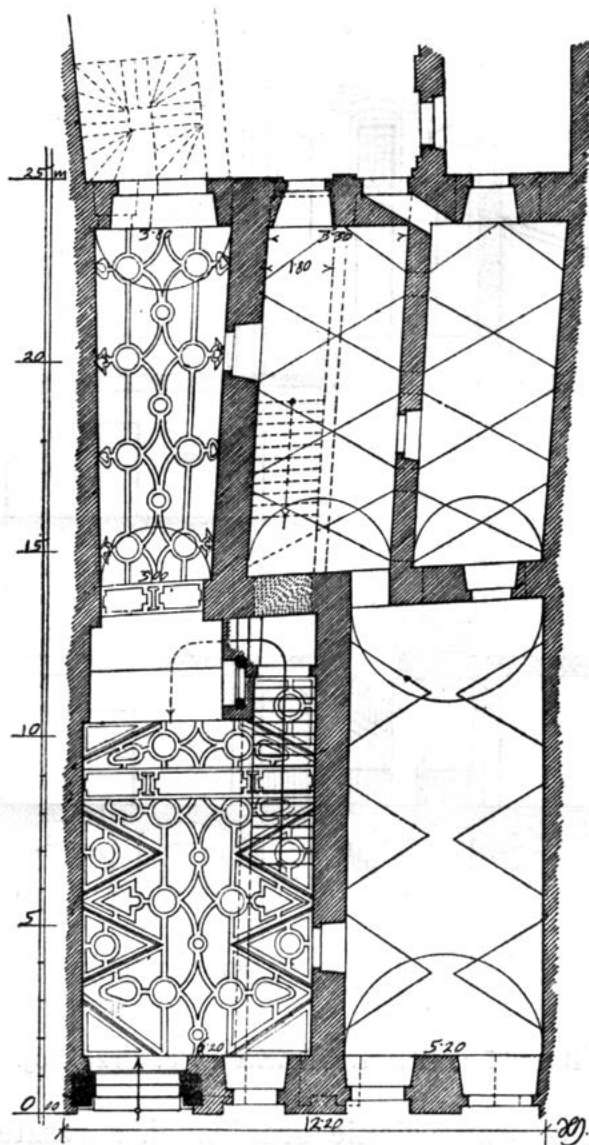
* * *

Kształt, program funkcjonalny i wielkość rezydencji królewskiej oraz typowej kamienicy krakowskiej są diametralnie różne. W zasadzie nie można doszukiwać się istotnego wpływu zamku na układ przestrzenny domu mieszczanina (także kamienic w użytkowaniu magnackim i szlacheckim). Jedynym wyjątkiem było podwyższanie kondygnacji budynków adaptowanych na pałace w celu uzyskania przestronnych wnętrz reprezentacyjnych¹², nawiązujących do splendoru sal królewskich.

Jest jednak w Krakowie budowla wykazująca ściślejsze związki z zamkiem wawelskim – rezydencja hetmana Jana Tarnowskiego przy pl. Wszystkich Świętych 3–4 (ryc. 4), wznoszona od 1543 roku¹³ w całości od nowa, a więc niekrępowana starszą materią, co w Krakowie lokacyjnym było rzadkością. Budynek miałby łączyć z Wawelem fakt umieszczenia

12 Por. W. Grabski, *Problemy genezy i rozwoju renesansowego pałacu miejskiego w Krakowie*, Kraków 1968, s. 70 (Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej nr 11. Seria Architektura, z. 21).

13 Por. S. Tomkowicz, *Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dekoracja malarska*, „Rocznik Krakowski” 18 (1919), s. 8 (autor neguje dzieje budynku starsze niż XVI-wieczne); J. K. Ostrowski, *Architektura pałacu Wielopolskich*, „Rocznik Krakowski” 44 (1973), s. 43–57; A. Fischinger, *Renesansowa kultura*, s. 31–32; W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (możnowładcza)*, s. 182; A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 30–31; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 255.



5. Rzut parteru pałacu Wielopolskich przy Rynku Głównym 22, stan z ok. 1630 roku z zaznaczeniem późniejszych zmian. Reprodukacja rysunku Henryka Jasińskiego. Źródło: W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie (od lokacji miasta do połowy XVII wieku): kamienice, pałace miejskie i rezydencje kanonicze. Trwałość gotyckiego modelu w nowożytności*, Kraków 2014, il. 164 (Prace Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie, 4).

kondygnacji reprezentacyjnej na drugim piętrze (nieudokumentowana hipoteza Jana Ostrowskiego)¹⁴. Istotniejsze jest jednak to, że zarówno pałac Tarnowskiego, jak i poszczególne skrzydła zamku (w tym jako pierwsze zachodnie) zostały wzniesione według ogólniejszego wzoru stosowanego przy budowie reprezentacyjnych budynków w małopolskich zamkach w pierwszych dekadach XVI wieku¹⁵. Rezydencja Tarnowskiego nie miała naśladownictwa.

Oprócz niej uwagę zwraca pałac wojewody poznańskiego Stanisława Górki przy ul. Kanoniczej 24, wybudowany przed 1590 rokiem, będący przykładem zaadaptowania wolnostojącej rezydencji feudalnej do warunków miejskich, ale o innej dyspozycji – zbliżonej bowiem do średniowiecznych zamków¹⁶. Po wschodniej stronie dawnego Okołu nadal funkcjonowały – przedlokacyjne w swej genezie – zespoły szlacheckich dworców, z obszernymi majdanami poprzedzającymi budynek rezydencjonalny¹⁷. Poza tym przypadkiem nie zauważa się innych przykładów radykalnej przebudowy typowych mieszczańskich kamienic na potrzeby wyższych sfer. Przeciwnie, notujemy dość powszechny proces wpasowywania się w zastaną substancję, jak w przypadku rezydencji Wielopolskich (przed 1630) przy Rynku Głównym 22¹⁸ (ryc. 5).

Najbardziej charakterystycznym i efektownym elementem architektury wawelskiej są arkadowe krużganki (ryc. 6). Wprowadzano je w krakowskiej architekturze mieszkalnej nie tylko ze względów praktycznych (zastępowały drewniane galerie), ale – a może przed wszystkim – z powodów prestiżowych, dla naśladowania, choćby w drobnej skali, olśniewającego królewskiego wzoru. W tej chwili dysponujemy potwierdzonymi

14 Por. J. K. Ostrowski, *Architektura pałacu*, s. 43–47.

15 Por. A. Miłobędzki, *Zamek w Mokrsku Górnym i niektóre problemy małopolskiej architektury XV i XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21 (1959) nr 1, s. 37 (Mokrsko, Wiśnicz, Szydłowiec, Ćmielów); J. K. Ostrowski, *Architektura pałacu*, s. 47.

16 Por. W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 303.

17 Por. F. Klein, *Stary Kraków*, „Rocznik Krakowski” 17 (1916), s. 156–160; A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 29–30; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 315–316.

18 Por. W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 283. Przekształcanie średniowiecznego mieszczańskiego domu w nowożytny pałac postępowało bardzo wolno we wszystkich większych ośrodkach miejskich w Polsce. Por. J. Putkowska, *Zmiany programów oraz ich wpływ na rozplanowanie kamienic patrycjuszowskich w XVI i XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 30 (1985) z. 4, s. 181–195.



6. Nieistniejąca galeria arkadowa w dziedzińcu rezydencji przy Rynku Głównym 21. Fotografia sprzed przebudowy w latach 1905–1906. Źródło: S. Tomkowicz, *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1922, fig. 2.



7. Loggia widokowa rezydencji kardynała Jerzego Radziwiłła przy ul. Kanoniczej 17, fragment widoku Krakowa od północnego zachodu według rysunku z lat 1602–1605, miedzioryt. Źródło: G. Braun, F. Hogenberg, *Civitates orbis terrarum*, lib. 6, Coloniae Agrippinae 1617, tabl. 43, egzemplarz w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-28932.

informacjami o przynajmniej 25 zespołach krużganków, zarówno w kaniach (ul. Kanonicza 1, 4, 5, 6, 17, 18, 19, 19, 21), jak i w pałacu biskupim oraz kamienicach mieszczan i szlachty. Od połowy XVI wieku w centrum miasta niemal masowo powstawały loggie arkadowo-kolumnowe, głównie przy Rynku Głównym (m.in. pod numerami 12, 20, 21, 27, 34, 44), ale także przy Placu Mariackim 3. Jedną z bardziej atrakcyjnych konstrukcji tego typu zyskał Pałac Spiski zlokalizowany pod numerem 34 w rynkowej pierzei¹⁹. W przypadku najstarszych realizacji można mieć pewność, że nawiązywały do wzorców wawelskich. Świadczą o tym podobne proporcje, sposób opracowania arkad, stosowanie kolumn jońskich. Jak to określił Jerzy Szablowski, „lekkie kolumnowe galerie arkadowe typu florenckiego zakorzeniły się u nas na długo”²⁰. Do najbardziej efektownych w tej grupie należą stosunkowo dobrze zachowane arkadowania pałacu kanoniczego przy ul. Kanoniczej 18 (lata 40. XVI w.)²¹ oraz dworu kasztelana sądeckiego Walentego Dembińskiego (obecnie w obrębie klasztoru Bernardynek przy ul. Poselskiej), wzniesionego około 1560 roku²². W drugim wypadku galeria arkadowa była usytuowana nie na dziedzińcu, lecz na fasadzie, zwróconej ku wspomnianemu majdanowi oddzielającemu budynek od ulicy²³.

Kolejny przykład naśladownictwa Wawelu stanowiły loggie widokowe. W latach 1530–1531 zbudowano na zamku (na Wieży Duńskiej) loggię króla, w 1543 roku ukończono belweder (loggię) w apartamentach królowej

19 Por. S. Tomkowicz, *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1922, s. 54–57; A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 32; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 261.

20 J. Szablowski, *Sztuka renesansowa i manierystyczna 1500–1650: architektura*, w: *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. 2: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1962, s. 72.

21 Por. A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 29; Fabiański, *Złoty Kraków*, s. 139; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 217.

22 Por. W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (możnowładcza)*, s. 178–179; A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 29–30; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 258–259.

23 O ile galeria jest w pełni „wawelska”, to już wnętrza dworu Dembińskich zostały zaprojektowane według wzorów propagowanych w traktatach Sebastiana Serlia i Pietra Cattanea – sien na przestrzał i pokoje w układzie dwutraktowym po bokach. Por. A. Fischinger, *Santi Gucci – architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969, s. 96–97; A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, t. 4/I, Warszawa 1980, s. 73 (Dzieje Sztuki Polskiej); W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 259.

(między zachodnim skrzydłem zamku a skarbcem katedry), zwany też ówczesnie altaną. Znane z opisów, były paradnie i kosztownie dekorowane²⁴. Realizowały program rezydencji władcy (króla, księcia, także biskupa i magnata) w zakresie nowej potrzeby estetycznej, skodyfikowanej w traktacie Albertiego (1452), gdzie cenioną wartością był daleki widok roztaczający się z belwederu²⁵. Wśród miejskich naśladownictw idei altan wawelskich (bo zapewne nie formy) był belweder zbudowany po 1591 roku na szczycie wysokiej oficyny w rezydencji kardynała Jerzego Radziwiłła przy ul. Kanoniczej 17²⁶ (ryc. 7). Niewykluczone, że wyprzedziły go inne realizacje, np. przy ul. Kanoniczej 13, w siedzibach Jana Bonera przy Rynku Głównym 42²⁷ oraz kasztelana krakowskiego Walentego Dembińskiego przy Małym Rynku 1 (przed 1584). Jak owe altany mogły wyglądać, informują dawne widoki rezydencji na Dębnikach (notuje ją panorama Brauna-Hogenberga) i pałacyku na Garbarach (znany z widoku z 1652 r.)²⁸, a najlepsze świadectwo ich ówczesnej postaci dają loggie Sukiennic (Giovanni Maria Padovano, 1556–1559).

Na zakończenie kwestii o architekturze należy odnieść się do sprawy wawelskiego dachu pograżonego i attyki, które według Stanisława Mossakowskiego miały powstać podczas przebudowy budynku bramnego zamku, prowadzonej przez Nicolao de Castiglione w latach 1540–1541²⁹. Gdyby tak rzeczywiście było, należałoby przewartościować utrwaloną

24 Por. A. Fischinger, M. Fabiański, *Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu około 1504–1548*, Kraków 2009, s. 92–93, 107–108, 133–134. Belweder królowej został przedstawiony na widoku Krakowa z lat 1603–1605, wydanym w technice miedziorytu w atlasie *Civitates orbis terrarum* (t. 6) Georga Brauna i Fransa Hogenberga w 1617 roku. Zob. J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983, s. 38–76.

25 Por. W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 230–231.

26 Por. M. Bicz-Suknarowska, W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (kanonicza)*, s. 201, 206, 218; zob. W. Niewalda, H. Rojkowska, *Zabudowa rezydencjonalna (możnowładcza)*, s. 189, il. 3; A. Fischinger, *Początki nowożytnych pałaców*, s. 33; B. Krasnowolski, *Pałac biskupa płockiego*, s. 136; W. Niewalda, *Historia budowy*, s. 284; W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 267.

27 Por. W. Komorowski, *Dom Bonerów przy Rynku Głównym 42 w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 76 (2010), s. 53–56.

28 Por. T. Gwiazda, *(Nie)znany widok XVII-wiecznego Krakowa*, w: *Cracoviensis civitas singulare totius Poloniae decus*, red. M. Chruściak, Kraków 2018, s. 117–120.

29 Zob. S. Mossakowski, *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego: program użytkowy i ceremonialny*, Warszawa 2013, s. 47. Teza na podstawie

w piśmiennictwie tezę o pionierskim rozwiązaniu, jakim była attyka Su-kiennic, wzniesiona w latach 1556–1559, i uznać, że i w tym przypadku wzorem była rezydencja królewska. Sprawa jednak – z braku bliższych informacji – nie jest przesądzona.

* * *

Przechodząc do analizy oddziaływania wzorca wawelskich wnętrz na rezydencje miejskie, należy zauważyć, że powstałe w pierwszej połowie XVI wieku komnaty zamkowe prezentują najogólniej typ renesansowy o włoskim rodowodzie³⁰. Są to obszerne, jednotraktowe sale, dobrze oświetlone dzięki dużym oknom i nakryte monumentalnymi drewnianymi stropami. Te dominujące elementy konstrukcyjne, wraz z kamieniarką i malowidłami, stanowią o wyjątkowych walorach przestrzenno-plastycznych pomieszczeń. Dopełnieniem ich bogatej aranżacji było wyposażenie ruchome – meble, oraz dekorujące ściany obicia i tkaniny. Wszystkie te składniki miały znaczenie zarówno funkcjonalne, jak i estetyczne. W krakowskich kamienicach mieszczańskich, z zasady dwutraktowych, głównym i najważniejszym pomieszczeniem, które pełniło też funkcje reprezentacyjne, była początkowo izba zwana tylną, określana tak z racji usytuowania w budynku od strony podworca na parterze³¹. Na jej aranżację w średniowieczu składał się drewniany strop belkowy, kamienne obramienia okien i osadzona między nimi kolumna okienna oraz „frambugi”, czyli wnęki ściennie w murach bocznych³². W czasach nowożytnych ten rodzaj wnętrza w zabudowie świeckiej Krakowa utrzymał się nadal, ale jednocześnie pojawiły się dodatkowe sale w typie świetlic na piętrach (ryc. 8). W obu przypadkach pomieszczenia te, znane – dzięki opisom z epoki lepiej niż ich średniowieczne poprzedniczki – otrzymywały stały zestaw architektonicznego wyposażenia oraz dekoracji. Były to przede wszystkim ozdobne stropy drewniane, poniżej których biegly na ścianach

niepewnych przesłanek; o istnieniu attyki i dachu pogrążonego nie wspominają Fischinger i Fabiański w *Dziejach budowy renesansowego zamku*.

30 S. Sienicki, *Wnętrza mieszkalne: rys historyczny*, Warszawa 1962, s. 107, 112, 282, 294; P. Thornton, *The Italian Renaissance interior 1400–1600*, London 1991, s. 11–66.

31 Por. W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 200–202; J. Widawski, *Warszawski dom mieszkalny w średniowieczu*, Warszawa 1985, s. 38–39 (Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej. Budownictwo, 90).

32 Por. J. S. Jamroz, *Mieszczańska kamienica krakowska, wiek XIII–XV*, Kraków–Wrocław 1983, s. 79–80.



8. Salon na pierwszym piętrze kamienicy przy ul. Grodzkiej 29, strop i kolumna międzyokienne z 1607 r. Fot. z początku XX w., Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/670/0-/1612.



9. Sień kamienicy przy ul. św. Jana 12, sklepienie założone ok. 1611. Fot. z ok. 1910, Archiwum Narodowe w Krakowie, sygn. 29/670/0-/1588.

malowane fryzy, stanowiące ich kompozycyjną podbudowę. Do istotnych komponentów wnętrza należały podobnie jak na Wawelu portale. Natomiast elementem architektonicznym odróżniającym reprezentacyjne izby kamienic krakowskich od komnat królewskich były niespotykane na Wawelu kolumny międzyokienne. Jako element konstrukcyjny (wywodzący się zresztą ze średniowiecza) dobrze podkreślający osiowość wnętrza były stosowane do połowy XVII wieku. Nadawano im jednak nowożytny, oparte na klasycznych porządkach, formy³³. W ten sposób izba tylna (pełniąca wówczas funkcje izby paradnej), została stylowo zmodernizowana, choć elementy składowe miały stosunkowo odległą genezę. Taki zestaw form stał się wzorcowym modelem dla reprezentacyjnych sal w krakowskich domach elit i zamożniejszych warstw Krakowa. Do dziś zachowały się stosunkowo nieliczne elementy, a urządzone kompletnie wnętrza są przeważnie, podobnie jak w rezydencji królewskiej, efektem przedsięwzięć konserwatorskich.

Do istotnych elementów architektonicznych wnętrza należą kolebkowe sklepienia z gęsto zakomponowanymi, ostro ciętymi lunetami, istniejące jeszcze w wielu krakowskich domach (m.in. przy ul. Grodzkiej 7, Kanoniczej 20, Sławkowskiej 18, św. Jana 12, ryc. 9). Można dopatrywać się tu genetycznego związku ze sklepieniem sieni budynku bramnego na Wawelu (1534). W części sklepień zastosowano architektoniczne wsporniki, podobnie jak w zamkowej sieni. Najczęstszym rodzajem nakryć izb mieszkalnych były jednak stropy, zarówno w kamienicach, jak i w nowobudowanym zamku wawelskim. W rezydencji królewskiej zastosowano charakterystyczną gradację form i typów. Na parterze znajdowały się stropy gęsto-belkowe, na pierwszym piętrze stropy belkowo-kasetonowe, na drugim „klasyczne”, czyli właściwe stropy kasetonowe³⁴. Wspomniana gradacja występuje w kamienicach rzadko. Do najczęściej spotykanych rodzajów nakryć wnętrza wszystkich kondygnacji krakowskich domów należą

33 Por. W. Komorowski, *Kontynuacja, archaizacja, nowatorstwo: o architektonicznej ornamentyce domów krakowskich na przełomie średniowiecza i nowożytności*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 140–143.

34 Według terminologii Jana Tajchmana; rozróżnienie jest pomocne przy próbie genezy. Por. J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989, s. 21, 25, 27 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria C. Studia i Materiały, 4); M. Fabiański, *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*, Kraków 2017, s. 276–281.

stropy belkowe (gęstobelkowe), z zasady profilowane (ryc. 7). Rozwiązanie to wprowadzano powszechnie do XVII wieku. Nie wiadomo dokładnie, kiedy pojawiły się w miejskiej zabudowie, ale przyjmuje się, że mogło to nastąpić już w XV wieku³⁵. Ich stosowanie należy rozpatrywać w kontekście zależności warsztatowych i proveniencji budowniczych, cieśli, stolarzy i snycerzy. Profilowania i w ogóle formy tego rodzaju stropów mają charakter późnośredniowieczny³⁶. Pod względem warsztatowym konstrukcje te odpowiadają analogicznym wytworom ciesielstwa z innych regionów Europy Środkowej. Z kolei wywoływane przez nie wrażenie może być porównywane z efektem wizualnym, jaki we wnętrzach tworzą żebra sklepień gotyckich. Stropy omawianego rodzaju zarówno w mieście, jak i na zamku wawelskim są do siebie bardzo zbliżone. Cechują się tym samym zestawem profili, a różnią jedynie rozmiarami, uwarunkowanymi wielkością pomieszczeń (tylko nieliczne wnętrza w domach dorównują wielkością średnim komnatom wawelskim).

Wnętrza pierwszego piętra zamku otrzymały stropy bardziej ozdobne i pokryte polichromiami, pierwotnie także ze złożonymi rozetami. Do dziś przetrwały nakrycia w trzech salach, ocalałe z pożogi 1702 roku i późniejszych zniszczeń. Są to stropy belkowo-kasetonowe, będące modyfikacją stropów gęsto-belkowych, a ich zewnętrzny wygląd jest zbliżony do postaci „klasycznych” stropów kasetonowych. Motyw kasetonowych nakryć i podniebi wywodzi się z tradycji antycznej, a ponownie został spopularyzowany w sztuce odrodzenia. We Włoszech był już stosowany XV wieku, w Polsce znajdujemy go w pierwszych i najważniejszych dziełach renesansowych – niszy nagrobka Jana Olbrachta oraz kopule Kaplicy Zygmuntowskiej, a także w wielu nagrobkach

35 Por. J. Frycz, *Stropy w kamienicach mieszczańskich w Polsce*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 16: Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1 (1966), s. 181–183; J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce – próba systematyki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 32 (1987) z. 3–4, s. 336–337. Nowe ustalenia mogłyby przynieść badania dendrochronologiczne, które w ostatniej ćwierci XX wieku nie były jeszcze stosowane i, co więcej, pozostają nieprzeprowadzone do dziś.

36 Por. W. Komorowski, *Średniowieczne domy krakowskie*, s. 320; W. Komorowski, *Gotyk w architekturze Małopolski XVI wieku. Artykuł przeglądowy*, w: *Historyzm – tradycjonalizm – archaizacja. Studia z dziejów świadomości historycznej w średniowieczu i okresie nowożytnym*, Kraków 2015, s. 211 (Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 5).

XVI-wiecznych³⁷. Ocalałe na Wawelu i w mieście stropy belkowo-kasetonowe są do siebie bardzo zbliżone, operują tym samym typem i zestawem profilowań, przy czym w Krakowie zachowało się ich znacznie więcej (m.in. w domach przy ul. Floriańskiej 5, 7, 11, 13, 27, 29, Kanoniczej 17, Szpitalnej 24, Rynku Głównym 42, ryc. 10, 11). Są mniej ozdobne i nie tak bogate jak w królewskich apartamentach, głównie z uwagi na skromniejszą polichromię lub jej całkowity brak, a także sposób wypełnień skrzyńców, w których starano się umieszczać rozety (w domach z reguły malowane lub wykonane z tańszych materiałów). Jednak pod względem konstrukcji, formy detali (profilowań), wreszcie ogólnego efektu nie ustępują wawelskim. Należy zaznaczyć, że ten rodzaj stropów był nie tylko bardziej ozdobny, ale i kosztowny, dlatego pojawiał się rzadziej niż omówiony wcześniej, skromniejszy typ nakryć. Spotykamy go w rezydencjach ówczesnych elit i zamożniejszych warstw mieszkańców Krakowa.

Trzeci typ stropów znalazł zastosowanie na kondygnacji *piano nobile* wawelskiego zamku, pełniącej funkcje państwowe. Były to nakrycia o bardziej złożonej konstrukcji i bogatszej dekoracji (podwieszanej do właściwych stropów). Na podstawie dawnych opisów i rachunków budowy można ustalić, że były to nakrycia kasetonowe, o zróżnicowanym układzie i kształcie skrzyńców. W Krakowie zachowało się kilka stropów kasetonowych, ale nie podwieszanych, lecz konstrukcyjnych, o prostokątnych skrzyńcach (np. w pałacach przy Rynku Głównym 15 i 45). Natomiast nie przetrwały (lub w ogóle nie powstały) stropy podwieszane o bardziej złożonej kompozycji³⁸. O tym, że takie bogate układy cieszyły się uznaniem także pod Wawelem, świadczy zachowane podniebie stalli radzieckich w kościele Mariackim³⁹.

Nie dysponujemy przekazami na temat twórców stropów w krakowskich kamienicach i pałacach, natomiast odnajdujemy je w źródłach

37 Na temat genezy zob. m.in. M. Zlat, *Sztuka polska: renesans i manieryzm*, Warszawa 2008, s. 14–15, 44–45; M. Fabiański, *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów. Cztery studia o sztuce renesansowej*, Kraków 2020, s. 77–78.

38 Mogły ulec zniszczeniu, bowiem ich konstrukcja nie nadawała się do wykorzystania przy powszechnym od końca XVII wieku procesie adaptacji na płaskie nakrycia wewnątrz z sufitami.

39 Por. I. Burnatowa, *Ornament renesansowy w Krakowie*, „Studia Renesansowe” 4 (1964), s. 153–154, il. 98; J. Tajchman, *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, s. 30.



- 10.** Strop nad pomieszczeniem w trakcie tylnym pierwszego piętra kamienicy przy ul. Floriańskiej 5.
Fot. Rafał Nestorow.



- 11.** Strop nad pomieszczeniem w trakcie frontowym pierwszego piętra pałacu Bonerów przy Rynku Głównym 42, pod stropem malowane krańce.
Fot. Łukasz Holcer.

archiwalnych dotyczących Wawelu. Na zamku za prace ciesielskie i stolarskie w skrzydle zachodnim odpowiadał cieśla (architector) o imieniu Krzysztof, w skrzydle wschodnim m.in. snycerze Hanusz i Sebastian Tauerbach⁴⁰. Być może ci sami twórcy podejmowali zlecenia w mieście, wiadomo, że Hans (Hanusz), snycerz („schnycer”) z Wrocławia, notowany przy stropach wawelskich w latach 30. XVI wieku (ale prawdopodobnie czynny tam już wcześniej), w 1542 roku odnawiał ołtarz Mariacki⁴¹. Należy jednak sądzić, że stropy w budynkach w mieście zakładali głównie miejscowi rzemieślnicy⁴². W pierwszej połowie XVI wieku cieśle tworzyli w Krakowie sporą liczebną grupę zawodową, złożoną z blisko czterdziestu osób⁴³.

W renesansowych wnętrzach dopełnieniem kompozycyjnym stropów były biegnące pod nimi, malowane na ścianach fryzy (ryc. 11), zwane w staropolszczyźnie krańcami. Na Wawelu istniały (a w części zachowały się do dziś) w komnatach obu pięter. Nie brakuje ich też w zabudowie świeckiej Krakowa, zwykle w postaci resztek i fragmentów (np. w domach przy ul. Floriańskiej 9, 11, 13, 23, Kanoniczej 17, Szpitalnej 18, Rynku Głównym 10, 14; niektóre zrekonstruowano). Wobec nienajlepszego stanu zachowania oryginałów i dużego stopnia ingerencji konserwatorskich zarówno w jednych, jak i drugich, trudniej określić dokładne zależności

40 Zob. *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 5: *Wawel*, t. 2: *Materiały archiwalne do budowy zamku*, zebrał i wydał A. Chmiel, Kraków 1913, s. 11, 116, 123–124; *Rachunki budowy zamku krakowskiego 1531*, oprac. M. Ferenc, Kraków 2000, s. 91 (Źródła do Dziejów Wawelu, 16); A. Fischinger, M. Fabiański, *Dzieje budowy renesansowego zamku*, s. 28, 81–83.

41 Por. T. Ratajczak, *Mistrz Benedykt*, s. 117, przyp. 144.

42 Taką hipotezę uzasadnia kontekst historyczny. Powszechna dostępność drewna oraz duże zapotrzebowanie na ten materiał i jego fachową obróbkę sprzyjały powstawaniu i funkcjonowaniu wyspecjalizowanych zespołów wykonawców – cieśli i stolarzy, zaspokajających potrzeby inwestorów, którzy wznosili nowe siedziby lub modernizowali istniejące (w Krakowie cech cieśli powstał w 1512 roku). Niewykluczone, że królewscy wielkorządcy angażowali ich także do prac nad stropami izb na parterze zamku. O formie mogły decydować względy techniczne i materiałowe oraz warsztatowe, zwłaszcza używane narzędzia. Na temat działalności cieśli, ich roli w procesie budowlanym oraz znacznej liczebności już w średniowieczu zob. A. Wyrobisz, *Budownictwo murowane w Małopolsce w XIV i XV wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 35, 101, 107, 108.

43 Zob. *Cracovia artificum 1501–1550*, z. 3, zebrał J. Ptaśnik, wyd. i uzupełnił M. Friedberg, Kraków 1948, s. XX (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, 5).

i ewentualne związki warsztatowe. Jednak nawet wstępna analiza wskazuje, że wymiana doświadczeń międzywarsztatowych była zjawiskiem powszechnym. Może o tym świadczyć ten sam schemat fryzów, z charakterystycznymi festonami, oraz podobieństwo niektórych szczegółów, np. waz, na co zwróciła uwagę Maria Dayczak-Domanasiewiczowa⁴⁴. Krakowskie artefakty tego rodzaju datowane są na XVI wiek oraz kolejne stulecie (nie stwierdzono istnienia starszych niż XVI-wieczne). Jak na razie nie udało się powiązać z nimi żadnego nazwiska, dopiero późny fryz z końca XVI wieku w Izbie Pańskiej ratusza jest atrybuowany Kasprowi Kurczowi, znanemu z prac na Wawelu⁴⁵. Niewątpliwie jednak typ dekoracji oraz ogólny repertuar form, mimo oparcia poszczególnych motywów ornamentalnych na konkretnych wzorach graficznych, były w przypadku miejskich i wawelskich fryzów analogiczne. Inspiracją i źródłem popularności fryzów podstropowych wewnątrz krakowskich rezydencji były aktualne wzorce, a wśród nich te najbliższe i chyba zarazem najbardziej znane krakowianom – krańce w komnatach zamku na Wawelu.

Pozostałe elementy wyposażenia świeckich wewnątrz Krakowa nowożytnego, na przykład kominki, zachowały się w niewielkiej liczbie. Jednak także wśród nich odnaleźć można interesujące artefakty, rzucające światło na związki między wystrojem krakowskich rezydencji a dziełami twórców i warsztatów pracujących dla polskiego monarchy. Doskonałym przykładem jest kominek w kamienicy przy ul. Floriańskiej 7, identyczny z fragmentem kominka z Zamku Królewskiego w Piotrkowie Trybunalskim, wznoszonego przez warsztat mistrza Benedykta⁴⁶.

Kamienne portale i bramowania okienne są w skali architektonicznej elementami drobnymi, lecz ze względu na ich masowość i powszechność – niezwykle istotnymi. Dzięki nim można zmodernizować starą zabudowę stosunkowo niewielkim kosztem. Wymiana kamieniarki jest procesem ciągłym i postępuje dynamicznie w rytm zmian stylowych. Na początku nowożytności zabudowa miejska szybko się zmieniała poprzez masowe stosowanie kamieniarki o znacząco odmiennych od dotychczasowych formach, początkowo renesansowych i gotycko-renesansowych (według zwyczajowej, lecz nie w pełni adekwatnej terminologii), od lat 40. XVI wieku

44 M. Dayczak-Domanasiewicz, *Uwagi o renesansowych dekoracjach malarskich krakowskich wewnątrz mieszczzańskich*, „Biuletyn Krakowski” 3 (1961), s. 126.

45 Por. A. Fischinger, *Kasper Kurcz – renesansowy malarz krakowski*, „Studia Renesansowe” 2 (1957), s. 218–238.

46 Por. T. Ratajczak, *Mistrz Benedykt*, s. 42, 285, il. 9–10.

renesansowych i manierystycznych, a od końca XVI wieku barokowych. W przypadku większości z nich można wskazać wyraźne powiązania z kamieniarką wawelską, zwłaszcza w okresie wczesnej nowożytności. O skali tego zjawiska świadczą zachowane do dziś detale architektoniczne kamienic na ulicach Kanoniczej, Grodzkiej czy Floriańskiej. Badania terenowe ujawniły wielką liczbę fragmentów kamieniarskich, użytych jako wtórny materiał budowlany, które niegdyś składały się na znacznie obszerniejszy historyczny zasób portali i okien. To spadek po wielkiej ruinacji Krakowa postępującej od połowy XVII wieku, a trwającej do końca XIX stulecia. Pewna, niewielka liczba zaginionych dzieł kamieniarskich została utrwalona w ikonografii, m.in. w rysunkach Ludwika Łepkowskiego i Feliksa Księżarskiego⁴⁷.

Jakość artystyczna kamieniarki w mieście niejednokrotnie dorównuje wawelskiej. Znamionym przykładem może być zespół portali w kamienicy przy ul. Floriańskiej 7 (ryc. 3), który Mieczysław Zlat (przypuszczalnie na podstawie archiwalnej fotografii) uznał za wchodzący w skład garnituru portali zamkowych⁴⁸, zapewne z racji wyrafinowanej maestrii, dorównującej najlepszym dziełom mistrza Benedykta.

Modelowe rozwiązania architektury świeckiej i jej wystroju – adaptowane później w kamienicach i pałacach miejskich – pojawiły się najwcześniej na Wawelu. To tam zaistniały krużganki, portale i obramienia okienne, oraz typ wnętrza reprezentacyjnego z jego elementami składowymi, jak stropy, kamieniarka czy fryzy malarskie. Stąd promieniowały one na zabudowę miasta stołecznego. Kamieniarka, snycerka i malarstwo ścienne były w XVI wieku najważniejszymi wyznacznikami stylu krakowskich rezydencji. Decydowały o charakterze i obliczu świeckiej sztuki Krakowa tego czasu. Ich rozwój formalny oraz trwałość projektów i motywów zapewniali miejscowi wykonawcy. Kontynuowali oni przejęte tradycje warsztatowe, spełniając zapotrzebowanie fundatorów przyzwyczajonych do wypróbowanych wzorców. Postępujący w XVII wieku upadek miasta i przede wszystkim katastrofalny najazd szwedzki (1655–1657) zatrzymały ewolucję. Już wcześniej, z chwilą przeniesienia stałej siedziby królewskiej do Warszawy, oddziaływanie wawelskiego wzorca zaczęło coraz

47 Przechowywane w Muzeum Krakowa oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie.

48 Por. M. Zlat, *Geneza gotycko-renesansowych portali zamku na Wawelu*, „Rocznik Historii Sztuki” 30 (2005), s. 90–93, il. 8.

bardziej słabnąć, co zbiegło się z podupadaniem miejskiej architektury rezydencjonalnej.

Wnętrza krakowskich domów, podlegające o wiele bardziej dynamicznym zmianom niż sale rezydencji królewskiej, zachowały stosunkowo niewiele z wyposażenia i dekoracji z pierwszych dwóch stuleci nowożytności, niemniej nierzadko można zauważyć wpływ wawelskiego sposobu użytkowania i zdobienia, oczywiście z zastrzeżeniem stosownych proporcji. Warto na przykład podkreślić, że liczba bogato zaaranżowanych stropów w kamienicach i pałacach przewyższa zasób wawelski, niejednokrotnie dorównując rozwiązaniom zamkowym pod względem jakości.

Choć do rozpowszechnienia aktualnych rozwiązań i detali przyczyniła się zapewne grafika i wzorniki z wyobrażeniami konkretnych szczegółów, to jednak czołowe dzieła architektury i sztuki, fundowane przez polskich monarchów na Wawelu, stanowiły główną inspirację dla innych zleceńodawców, pragnących podkreślić w ten sposób swoją pozycję i możliwości. Dotyczy to zjawiska fundowania nie tylko dzieł sztuki sakralnej i plastyki sepulkralnej, na które potężny wpływ wywarła Kaplica Zygmuntowska⁴⁹, lecz także architektury rezydencjonalnej, dziś nieco zapomnianej i słabiej zbadanej z uwagi na stan zachowania i trudniejszą dostępność. W codziennych realiach tamtej epoki to właśnie siedziby mieszkalne były podstawowymi miejscami i przestrzenią, w których ujawniały się gust i upodobania estetyczne właścicieli oraz podążanie za modą. Wznoszenie i ozdabianie budowli pozwalało elitom na manifesowanie pozycji społecznej. Tę demonstrację statusu poprzez architekturę określano w owych czasach mianem magnificencji („wielmożności”)⁵⁰. Rezydencja królewska była tu znakomitym wzorem.

49 Por. J. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973.

50 Por. P. Gryglewski, *Szesnastowieczne fundacje epoki jagiellońskiej: od króla do patrycjusza: uwagi o patronacie artystycznym*, w: *Obraz Złotego Wieku: kultura wizualna w czasach ostatnich Jagiellonów*, t. 1: *Eseje*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, J. Wolańska. T. Piech, M. Kołpanowicz, Kraków 2023, s. 69; M. Fabiański, *Złoty Kraków*, s. 132–136.

Artykuł powstał w trakcie realizacji projektu pt. „Inspiracje wawelskie w nowożytnych rezydencjach Krakowa. Architektura – wnętrza – dekoracje” w ramach programu Ministra Edukacji i Nauki pod nazwą „Nauka dla Społeczeństwa II” nr projektu NdS-II/SP/0262/2024/01.



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bibliografia

- Banach J., *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983.
- Bicz-Suknarowska M., Niewalda W., Rojkowska H., *Zabudowa rezydencjonalna (kanoniczna) dawnego Okołu w XVI wieku, w: Między gotykiem a barokiem: sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, red. E. Fijałek, Kraków 1997, s. 191–219 (Biblioteka Krakowska, 136).
- Burnatowa I., *Ornament renesansowy w Krakowie*, „Studia Renesansowe” 4 (1964), s. 5–223.
- Cracovia artificum 1501–1550*, z. 3, zebrał J. Ptaśnik, wyd. i uzupełnił M. Friedberg, Kraków 1948 (Źródła do Historii Sztuki i Cywilizacji w Polsce, 5).
- Czyżewski K., *Kultura artystyczna Krakowa w pierwszej połowie XVI w., w: Mistrz i Katarzyna: Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, red. M. P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 174–176.
- Czyżewski K., Walczak M., *Kilka zagadnień z dziejów architektury w Krakowie w czasach Wita Stwosza, w: Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 169–183.
- Dayczak-Domanasiewicz M., *Uwagi o renesansowych dekoracjach malarskich krakowskich wnętrz mieszczańskich*, „Biuletyn Krakowski” 3 (1961), s. 117–159.
- Fabiański M., *Przesławne miasto i drugi Rzym: Kraków i jego sztuka w oczach współczesnych w czasach największej świetności*, w: *Urbs celeberrima. Księga z okazji jubileuszu 750-lecia lokacji Krakowa*, red. A. Grzybkowski, T. Grzybkowska, Z. Żygulski, Kraków 2008, s. 85–170.

- Fabiański M., Purchla J., *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001.
- Fabiański M., *Wokół wawelskiego dworu Jagiellonów. Cztery studia o sztuce renesansowej*, Kraków 2020.
- Fabiański M., *Zamek króla Zygmunta I na Wawelu. Architektura – dekoracja architektoniczna – funkcje*, Kraków 2017.
- Fabiański M., *Złoty Kraków*, Kraków 2010.
- Fischinger A., Fabiański M., *Dzieje budowy renesansowego zamku na Wawelu około 1504–1548*, Kraków 2009.
- Fischinger A., *Główne kierunki włoskiej twórczości renesansowej w Polsce XVI w.*, w: *Renesans: sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Naukowego Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Kraków, czerwiec 1972, oraz Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kielce, listopad 1973*, red. T. S. Jaroszewski, Warszawa 1976, s. 195–211.
- Fischinger A., *Historia zabudowy ulicy Kanoniczej*, w: *Zagadnienia badawcze i projektowe zespołu ulicy Kanoniczej w Krakowie. Materiały z sympozjum konserwatorskiego*, Kraków, dnia 20–21 V 1971, red. L. Żukowska, L. Urbański, Kraków 1971, s. 55–72.
- Fischinger A., *Kasper Kurcz – renesansowy malarz krakowski*, „*Studia Renesansowe*” 2 (1957), s. 218–238.
- Fischinger A., *Początki nowożytnych pałaców miejskich w Krakowie*, w: *Pałace miejskie Krakowa. Materiały sesji naukowej [Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa] odbytej 18 maja 2002 roku*, red. J. M. Małecki, Kraków 2003, s. 23–34 (Kraków w *Dziejach Narodu*, 22).
- Fischinger A., *Renesansowa kultura artystyczna Krakowa – architektura i rzeźba*, w: *Kraków w dobie Renesansu. Materiały z sesji naukowej z okazji Dni Krakowa w roku 1986*, red. J. M. Małecki, Kraków 1989, s. 23–33 (Kraków w *Dziejach Narodu*, 6).
- Frycz J., *Stropy w kamienicach mieszczańskich w Polsce*, „*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczno-Społeczne*, z. 16: *Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo*” 1 (1966), s. 169–199.
- Grabski W., *Problemy genezy i rozwoju renesansowego pałacu miejskiego w Krakowie*, Kraków 1968, s. 70 (*Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej*, nr 11. Seria Architektura, z. 21).
- Gryglewski P., *Szesnastowieczne fundacje epoki jagiellońskiej: od króla do patrycjusza. Uwagi o patronacie artystycznym*, w: *Obraz Złotego*

- Wiek: kultura wizualna w czasach ostatnich Jagiellonów, t. 1: *Esesje*, red. J. Ziętkiewicz-Kotz, J. Wolańska, T. Piech, M. Kołpanowicz, Kraków 2023, s. 63–79.
- Gwiazda T., *(Nie)znany widok XVII-wiecznego Krakowa*, w: *Cracoviensis civitas singulare totius Poloniae decus*, red. M. Chruściak, Kraków 2018, s. 117–137.
- Jamroz J. S., *Mieszczańska kamienica krakowska, wiek XIII–XV*, Kraków–Wrocław 1983, s. 79–80.
- Klein F., *Stary Kraków*, „Rocznik Krakowski” 17 (1916), s. 1–164.
- Komorowski W., *Die hoch- und spätmittelalterlichen Residenzen der Krakauer Patrizier*, w: *Breslau und Krakau im hoch- und späten Mittelalter. Stadtgestalt–Wohnraum–Lebensstil*, Hrsg. E. Mühle, Köln–Weimar–Wien 2014, s. 319–336.
- Komorowski W., *Dom Bonerów przy Rynku Głównym 42 w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 76 (2010), s. 45–59.
- Komorowski W., *Domy Rynku krakowskiego w XVI i XVII w. (do pierwszego najazdu szwedzkiego)*, w: *Między gotykiem a barokiem: sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, red. E. Fijałek, Kraków 1997, s. 23–54 (Biblioteka Krakowska, 136).
- Komorowski W., *Kontynuacja, archaizacja, nowatorstwo: o architektonicznej ornamentyce domów krakowskich na przełomie średniowiecza i nowożytności*, w: *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa 2015, s. 133–144.
- Komorowski W., *Goty w architekturze Małopolski XVI wieku. Artykuł przeglądowy*, w: *Historyzm – tradycjonalizm – archaizacja. Studia z dziejów świadomości historycznej w średniowieczu i okresie nowożytnym*, Kraków 2015, s. 177–218 (Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 5).
- Komorowski W., *Rezydencje patrycjuszy krakowskich do połowy XVII wieku*, w: *Elita władzy miasta Krakowa i jej związki z miastami Europy w średniowieczu i w epoce nowożytnej (do połowy XVII wieku). Zbiór studiów*, red. Z. Noga, Kraków 2011, s. 267–287.
- Komorowski W., *Średniowieczne domy krakowskie (od lokacji miasta do połowy XVII wieku): kamienice, pałace miejskie i rezydencje kanoniczne. Trwałość gotyckiego modelu w nowożytności*, Kraków 2014 (Prace Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie, 4).

- Komorowski W., *Średniowieczne domy w nowożytnym Krakowie*, w: *III Forum Architecturae Poloniae Medievalis*, red. K. Stala, Kraków 2013, s. 131–155 (Politechnika Krakowska, Seria Architektura. Monografia, 425).
- Krasnowolski B., Komorowski W., *Średniowieczne i renesansowe pałace krakowskie*, w: *Život pražských paláců: šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*, red. O. Fejtová, Praha 2009, s. 337–354 (Documenta Pragensia, 28).
- Krasnowolski B., *Krakowskie warsztaty budowlane i kamieniarskie na przełomie średniowiecza i nowożytności*, „Rocznik Krakowski” 72 (2006), s. 87–112.
- Krasnowolski B., *Pałac biskupa płockiego Erazma Ciołka na tle historii, architektury i konserwacji ulicy Kanoniczej*, „Biuletyn Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa” 2007, nr 57, s. 131–138.
- Łoziński J., *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973.
- Łukacz M., *Przemiany układu funkcjonalno-przestrzennego krakowskich domów mieszczańskich w okresie gotyku i renesansu*, w: *Dziedzictwo kulturowe fundamentem cywilizacji. Międzynarodowa Konferencja Konserwatorska, Kraków 23–26 października 2000: materiały konferencyjne*, red. A. Kadłuczka, Kraków 2000, s. 415–429.
- Łuszczkiewicz W., *W sprawie dat zabytków architektury w Polsce epoki stylu przechodniego w renesans*, Kraków 1891.
- Miłobędzki A., *Architektura polska XVII wieku*, t. 4/I, Warszawa 1980 (Dzieje Sztuki Polskiej).
- Miłobędzki A., *Zamek w Mokrsku Górnym i niektóre problemy małopolskiej architektury XV i XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 21 (1959) nr 1, s. 30–52.
- Mossakowski S., *Rezydencja królewska na Wawelu w czasach Zygmunta Starego: program użytkowy i ceremonialny*, Warszawa 2013.
- Niewalda W., *Historia budowy, degradacji, badań i konserwacji Pałacu biskupa Ciołka przy ul. Kanoniczej w Krakowie*, w: *Doktryny i realizacje konserwatorskie w świetle doświadczeń krakowskich ostatnich 30 lat*, red. B. Krasnowolski, Kraków 2011, s. 267–302.
- Niewalda W., Rojowska H., *Zabudowa rezydencjonalna (możnowładcza) dawnego Okołu w XVI wieku*, w: *Między gotykiem a barokiem: sztuka Krakowa XVI i XVII wieku. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Oddział Krakowski Stowarzyszenia Historyków Sztuki 20 marca 1993 roku*, red. E. Fijałek, Kraków 1997, s. 167–190 (Biblioteka Krakowska, 136).

- Ostrowski J. K., *Architektura pałacu Wielopolskich*, „Rocznik Krakowski” 44 (1973), s. 43–57.
- Putkowska J., *Zmiany programów oraz ich wpływ na rozplanowanie kamienic patrycjuszowskich w XVI i XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 30 (1985) z. 4, s. 181–195.
- Quartaliensium recognitiones et divisiones*, wyd. K. Jelonek-Litewka, A. Litewka, Ł. Walczy, Kraków 1997–2000 (Fontes Cracovienses, 5–8).
- Rachunki budowy zamku krakowskiego 1531*, oprac. M. Ferenc, Kraków 2000 (Źródła do Dziejów Wawelu, 16).
- Ratajczak T., *Mistrz Benedykt – królewski architekt Zygmunta I*, red. W. Bałus, Kraków 2011 (Ars Vetus et Nova, 34).
- Sienicki S., *Wnętrza mieszkalne: rys historyczny*, Warszawa 1962.
- Sobala M., *Początki nowożytnej architektury rezydencjonalnej w Polsce na przykładzie rezydencji biskupów i kanoników krakowskich w pierwszej połowie XVI wieku*, w: *Tradycja i innowacja w sztuce nowożytnej*, red. I. Rolska, K. Gombin, Lublin 2011, s. 187–239 (Studia nad Sztuką Renesansu i Baroku, 11).
- Swaryczewski A., *Badania architektoniczne domów pierzei zachodniej ulicy Kanoniczej*, „Ochrona Zabytków” 25 (1972) nr 1, s. 11–16.
- Swaryczewski A., *Badania architektoniczne obiektów przy ulicy Kanoniczej, w: Zagadnienia badawcze i projektowe zespołu ulicy Kanoniczej w Krakowie. Materiały z sympozjum konserwatorskiego, Kraków, dnia 20–21 V 1971*, red. L. Żukowska, L. Urbański, Kraków 1971, s. 91–143.
- Swaryczewski A., *Gotyckie i gotycko-renesansowe filary międzyokienne odkryte w ostatnich latach w domach krakowskich*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 18 (1984), s. 37–46.
- Swaryczewski A., *Historyczne przekształcenia urbanistyczne jednego z przyrynkowych bloków Krakowa*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 10 (1976), s. 15–24.
- Swaryczewski A., *Nowo odkryte drewniane stropy gotyckie w Krakowie*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury” 15 (1981), s. 41–48.
- Szablowski J., *Sztuka renesansowa i manierystyczna 1500–1650: architektura*, w: *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, t. 2: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1962, s. 43–152.
- Tajchman J., *Stropy drewniane w Polsce – próba systematyki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 32 (1987) z. 3–4, s. 333–355.
- Tajchman J., *Stropy drewniane w Polsce. Propozycja systematyki*, Warszawa 1989 (Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria C. Studia i Materiały, 4).

- Thornton P., *The Italian Renaissance interior 1400–1600*, London 1991.
- Tomkowicz S., *Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1922.
- Tomkowicz S., *Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dekoracja malarska*, „Rocznik Krakowski” 18 (1919), s. 3–28.
- Torbus T., *Das Königschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen i Litauen (1499–1548). Baugeschichte, Funktion, Rezeption*, Ostfildern 2014 (Studia Jagiellonica Lipsiensia, 18).
- Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. 5: Wawel, t. 2: *Materiały archiwalne do budowy zamku*, zebrał i wydał A. Chmiel, Kraków 1913.
- Widawski J., *Warszawski dom mieszkalny w średniowieczu*, Warszawa 1985 (Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej. Budownictwo, 90).
- Wyrobisz A., *Budownictwo murowane w Małopolsce w XIV i XV wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963.
- Zlat M., *Geneza gotycko-renesansowych portali zamku na Wawelu*, „Rocznik Historii Sztuki” 30 (2005), s. 85–108.
- Zlat M., *Sztuka polska: renesans i manieryzm*, Warszawa 2008.

Abstrakt

Paweł Dettloff, Waldemar Komorowski

Inspiracje wawelskie w nowożytnych rezydencjach Krakowa.

Architektura – wnętrza – dekoracje

Artykuł jest przeglądem związków rezydencjonalnej architektury Krakowa czasów nowożytnych (do połowy XVII w.) z renesansowym zamkiem wawelskim. Zagadnienie to, od dawna sygnalizowane w literaturze, nie zostało dotąd dokładnie zaprezentowane i wystarczająco wyjaśnione. Autorzy podejmują próbę poszerzenia wiedzy w oparciu o szczegółowe studia nad domami krakowskimi, ich układami przestrzenno-funkcjonalnymi oraz elementami składowymi architektury: krużgankami, loggiami, sklepieniami, stropami, kamieniarką, malowidłami ściennymi. Pod uwagę brane są obiekty wykazujące związek ideowy i formalny z wawelską siedzibą królewską; niewykluczone, że w niektórych przypadkach kierunek wpływów mógł być obustronny. Rozważania nad formą zostały umieszczone ujęte w kontekście politycznym, społecznym i gospodarczym, ze szczególnym uwzględnieniem dziejów Krakowa w analizowanym okresie.

Słowa kluczowe:

Kraków, Wawel, architektura świecka, sztuka nowożytna

Abstract

Paweł Dettloff, Waldemar Komorowski

Wawel inspirations in early modern residences of Krakow.

Architecture – interiors – decorations

The article is a review of the connections between the residential architecture of Krakow in the early modern period (until the mid-17th century) and the Renaissance Wawel Castle. This issue has long been highlighted in the literature. This has not been presented in more detail and explained sufficiently yet. The authors attempt to expand knowledge based on detailed studies of Krakow houses, their spatial and functional layouts and architectural components: cloisters, loggias, vaults, ceilings, stonework, and wall paintings. Objects that demonstrate an ideological and formal connection with the royal seat of Wawel are taken into account. It is possible that in some cases the direction of influence could be bilateral. Considerations on form were placed in the political, social and economic context, with particular emphasis on the history of Krakow in the period under analysis.

Keywords:

Krakow, Wawel, secular architecture, modern art

Paulina Kluz

 <https://orcid.org/0000-0003-0805-0400>

 paulina.kluz@upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Dzieła z fundacji ks. Andrzeja Dominika Lipiewicza i ich krakowscy twórcy

Ksiądz Andrzej Dominik Lipiewicz (ok. 1724–1778) znany był dotychczas głównie ze swojej działalności naukowej i uniwersyteckiej, wraz z którą rozwijała się także kariera kościelna¹. Jego działalność fundacyjna nie spotkała się dotychczas z zainteresowaniem badaczy². Postać duchownego

- 1 Por. A. K. Banach, *Lipiewicz Andrzej*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 384–385; Z. Pietrzyk, *Poczet rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego 1400–2000*, Kraków 2000, s. 231; B. Przybyszewski, *Katalog kanoników Krakowskiej Kapituły Katedralnej w XVIII wieku*, Kraków 2009, s. 91–93; J. Szczepaniak, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej w XVIII wieku. Studium propozograficzne*, Kraków 2010, s. 629; K. Fokt, *Lipiewicz Andrzej Dominik (ur. ok. 1724 r., zm. 24 X 1778 r.)*, w: *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Uruszczak, Kraków 2015, s. 221–223.
- 2 Lipiewicz był jedynie wzmiankowany jako fundator niektórych dzieł w publikacjach: J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, Radom 1917, s. 40, 98; K. Prokop, *Igotomia*

jako wysokiego dostojnika kościelnego i profesora Akademii Krakowskiej, a także i zleceńodawcy, stanowi interesujący przyczynek do badań nad relacjami i koneksjami w krakowskim ośrodku artystycznym w drugiej połowie XVIII wieku.

Andrzej Lipiewicz ukończył studia na wydziale filozoficznym Akademii Krakowskiej (1739–1741) i uzyskał magisterium sztuk wyzwolonych, następnie studiował w Rzymie (1755–1757). W 1762 roku otrzymał stopień doktora obojga praw na Akademii Krakowskiej. Został wykładowcą, a potem rektorem Akademii Lubrańskiego w Poznaniu (1763–1764). Po powrocie do Krakowa w 1764 roku mianowany był podkanclerzem Wydziału Prawa. Razem z uniwersytecką tempa nabrała również kariera kościelna Lipiewicza, połączona z pozyskiwaniem kolejnych beneficjów i urzędów, m.in. kustodii kolegiaty Wszystkich Świętych i kanonii katedralnej krakowskiej czy probostw uzyskanych z prezenty uniwersytetu w Koniuszy, Igołomi i Luborzycy³. Zwieńczeniem jego pracy uniwersyteckiej było objęcie urzędu rektora Akademii Krakowskiej (1775–1777)⁴.

W parafii w Luborzycy znajduje się portret-epitafium Andrzeja Dominika Lipiewicza wykonany przez nieznanego autora, a wystawiony przez jego następcę na tym probostwie, Sebastiana Czochrona, w 1807 roku (ryc. 1). W treści napisu umieszczonego na odwrocie wizerunku wymienione zostały fundacje artystyczne duchownego:

Diligendo decorem Domus Dei in Ecclesia Luboricen[sis] altare maius praeiosum simulq[ue] domum praepositurae novam extruxit atque commodam. In Igołomien[sis] Ecclesia omnia altaria nova fundari, templum intus depingi, faciem Ecclesiae cum campana erigi, domum plebanalem cum omnibus aedificis construe fecit.

Lipiewicz był proboszczem w Igołomi od 1760 roku aż do śmierci w 1778 roku⁵. Informacje o jego inicjatywach w kościele igołomskim zawierają akta wizytacji z 1782 roku, mianowicie:

w przeszłości odległej i bliskiej (na drodze ku monografii historycznej), „Małopolska: regiony, regionalizmy, małe ojczyzny” 11 (2009), s. 80.

3 Por. J. Szczepaniak, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej*, s. 629; K. Fokt, *Lipiewicz Andrzej Dominik*, s. 221–223.

4 Por. Z. Pietrzyk, *Poczet rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego*, s. 231.

5 Por. J. Szczepaniak, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej*, s. 629.



1. Luborzyca,
parafia,
portret-epitafium
ks. Andrzeja
Dominika
Lipiewicza, 1807.
Źródło: Z. Pietrzyk,
*Poczet rektorów
Uniwersytetu
Jagiellońskiego
1400–2000*, Kraków
2000, s. 231.

X[iądz] Andrzej Lipiewicz [...] Pleban Igołomski, tenże kościół znaczną reparaacją i wewnętrznym wymalowaniem odnowił, ołtarzami, nowo wymurowaną facją, i kosztownym zakrystialnym sprzętem ozdobił [...]. Wszakże zastawszy dom nowy od poprzednika swego [od Lipiewicza – przyp. P.K.] z zupełną dla siebie i czeladzi wygodą wystawiony⁶.

Ze źródeł wynika ponadto, że już w 1761 roku proboszcz sprzedał część wotów ze świątyni igołomskiej na „potrzeby kościoła”⁷, zapewne w związku z remontem, zaś w 1766 roku prace zakończono⁸. W treści napisu pamiątkowego dawniej znajdującego się na łuku tęczowym świątyni, dziś zamalowanego, oprócz Lipiewicza wzmiankowani byli także „niektórzy dobrodziej” mający wkład finansowy w modernizację kościoła⁹.

Posiłkując się opisem zawartym w wizytacji z 1782 roku, można wyobrazić sobie wygląd kościoła igołomskiego po jego odnowieniu. Nowa fasada była pokryta tynkiem, ujęta filarami z malowanymi wazonami, zwieńczona „kopułką” z sygnaturką, zaś w narożach znajdowały się dwa żelazne krzyże. Na licu fasady, na drewnianej tarczy namalowany był „kompas”. Na polichromię wnętrza składały się stacje drogi krzyżowej i narzędzia Męki Pańskiej oraz malowany w sposób nieokreślony sufit nad

6 Akta wizyty pod rządem dyecezyj J.O. Michała Jerzego Ciołka Xsiążęcia Poniatowskiego, biskupa płockiego, księcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, xiążenia siewierskiego, opata komendataryusza czerwńskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i Świętego Stanisława kawalera, trzech dekanatów: proszowickiego, xiążnickiego i andrzejewskiego przez W.IMC.X Jacka Kochańskiego, kanonika sandomierskiego, plebana trojeckiego w roku 1783 odprawionej wypisane, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie [dalej: AKMKr], Akta wizytacji biskupich, sygn. AV 54, s. 197–198.

7 Por. J. Kozik, M. Wyżga, *Przy wielkiej drodze. Gmina Igołomia-Wawrzeńczyce od wieków średnich do współczesności*, Igołomia-Wawrzeńczyce 2012, s. 70.

8 „w roku 1766. Przez W[ielmożego] I[ch]m[iłość]c[i] X[iędza] Lipiewicza O[bojga] P[raw] D[oktora] K[anonika] K[atedry] K[rakowskiej] odnowiony i ołtarzami przyozdobiony” (Akta wizyty pod rządem dyecezyj J.O. Michała Jerzego Ciołka [...], AKMKr, sygn. AV 54, s. 188).

9 Fragment napisu: „[...] W roku zaś terażn[iejszym] 1766 za staraniem ks[iędza] M. Andrzeja Lipiewicza w Akad[emii] Krak[owskiej] Prawa Obojga D[okto]ra i profesora Koll[egiaty] Wsz[ystkich] Św[iętych] Katedralnego kustosa, Luboszyckiego i tutejszego kościołów plebana z pobożności wielkiej niektórych dobrodziejów ku temu domowi Bożemu odnowiony i ołtarzami przyozdobiony” (za: J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, s. 46).

nawą. W kościele znajdowało się też wyposażenie, w którego skład wchodziły: ołtarz główny z krucyfiksem i figurami, dwa identyczne w strukturze ołtarze przytęczowe – Matki Boskiej i św. Józefa – oraz ołtarz boczny z wizerunkiem św. Jana Kantego. Pierwsze trzy polichromowane były w kolorze niebieskim, laserowane, ze złożonymi elementami i figurami, zaś nastawa św. Jana Kantego pomalowana była na czarno z połączanymi figurami. W prezbiterium znajdowały się wówczas jeszcze dwa niewielkie ołtarzyki: św. Katarzyny i św. Antoniego, pozbawione nastaw, które zalecono usunąć w przyszłości¹⁰.

Spśród wszystkich realizacji powstałych z inicjatywy proboszcza Lipiewicza do dziś w kościele pozostały wyposażenie i niektóre paramenty¹¹. Zarówno fasada kościoła, jak i wygląd wnętrza uległy zmianom w wyniku późniejszych przebudów i remontów¹².

Dotychczas ołtarze datowano na okres przed 1778 roku¹³. Precyzyjną datę odnowienia kościoła, w tym powstania wyposażenia, wskazał Krzysztof Prokop¹⁴. W ramach projektu Sakralne Dziedzictwo Małopolski

10 Zob. *Akta wizyty pod rządem dyecezyą J.O. Michała Jerzego Ciołka [...]*, AKMKr, sygn. AV 54, s. 188–189. Podobny opis kościoła i wyposażenia zawierają inwentarze z roku 1791 i 1832 oraz publikacja o Igołomi. Zob. *Opisanie Stanu Kościoła y Parafii Igołomskiej, tudzież Beneficjum z rozkazu Jaśnie Oświeconego Xięcia J[ego]mości Felixa Pawła Turskiego z Bożej y Stolicy Apostolskiej Łaski Biskupa Krakowskiego Xiecia Siewierskiego, Orderow Białego Orła y S. Stanisława Kawalera Roku Panskiego 1791 uczynione*, Archiwum Parafialne w Igołomi, b. sygn., nlb.; *Akta Inwentarza Plebanii w Wsi Igołomii znajdujące się po zgonie ostatniego iey Beneficyanta sp. X. Jana Drüll w dniu 17. Kwietnia roku 1831go zmarłego – w posiadanie WJXdzu Józefowi Stanko oddaney na gruncie w Miesiącu Czerwcu 1832 sporządzone*, AKMKr, Akta parafii, sygn. APA 67, s. 393–394; J. Kozik, M. Wyżga, *Przy wielkiej drodze*, s. 68–69.

11 W skarbcu do dziś znajdują się cynowe ampułki z 1767 roku oraz srebrna i złożona monstrancja z 1778 roku.

12 W 1869 roku przedłużono nawę kościoła, wówczas budynek został zniekształcony i pozbawiony cech stylowych. Zob. L. Książek, *Kościół pw. Narodzenia NMP*, 2008, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie [dawniej: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków], Karty ewidencyjne zabytków architektury i budownictwa, Igołomia, nr 2384.

13 Por. J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, s. 40; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, Warszawa 1953, s. 219; *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016, s. 440.

14 K. Prokop, *Igołomia w przeszłości odległej i bliskiej*, s. 80.

wykonano karty dzieł sztuki z kościoła igołomskiego, przy czym pisząca te słowa opracowała ołtarze i podjęła próbę ich atrybucji¹⁵.

Wypożyczenie architektoniczno-rzeźbiarskie kościoła igołomskiego nie jest jednorodne formalnie. Ołtarz główny i dwa boczne są dziełami dwóch różnych warsztatów. Nastawa św. Jana Kantego pochodzi zapewne z poprzedniego urządzenia kościoła i można ją zadatować na drugą połowę XVII wieku, natomiast w późniejszym czasie została przekształcona w partii zwieńczenia.

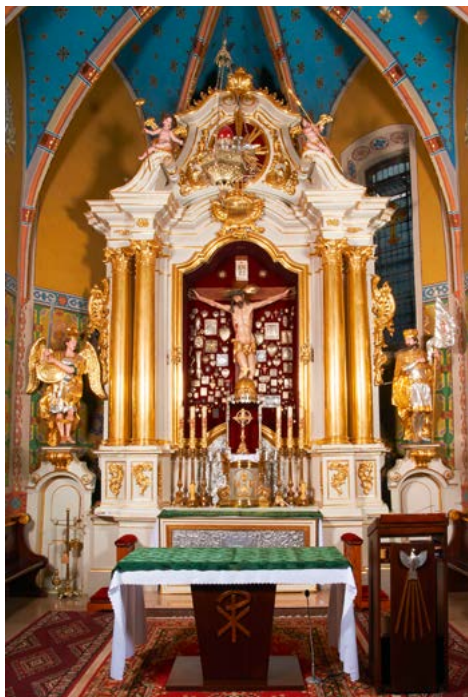
Architektura ołtarza głównego w Igołomi jest bardzo podobna do retabulów tworzonych przez Ludwiga Ladislausa, rzeźbiarza pochodzącego z Opawy i dotychczas notowanego w Krakowie w latach 1741–1757¹⁶ (ryc. 2). Omawiane dzieło jest bardzo podobne do retabulum św. Franciszka w dawnej świątyni bernardynów w Świętej Annie (obecnie dominikanek w Aleksandrówce)¹⁷, potwierdzonego archiwalnie ołtarza tego twórcy (ryc. 3). Ma dwie pary kolumn ustawionych uskokowo z pełnym belkowaniem i wolutowym, przerwany przyczółkiem oraz niearchitektoniczne zwieńczenie z owalnym prześwitem wypełnionym glorią promienistą. Ten typ nastaw Ladislaus tworzył kilkakrotnie, m.in. w świątyniach Kanoników Regularnych w Mstowie (1740–1744) oraz parafialnej w Morawicy (1748–1755)¹⁸. Ołtarz w Igołomi byłby zatem najpóźniejszym rozpoznany

15 Zob. karty dzieł sztuki z kościoła w Igołomi, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela> (06.08.2025); P. Kluz, *Igołomia. Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-68> (06.08.2025); P. Kluz, *Igołomia. Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-106> (06.08.2025); P. Kluz, *Igołomia. Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-105> (06.08.2025).

16 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2013, s. 83; P. Kluz, J. Skrabski, *Francesco Placidi and Ludwig Ladislaus. On architect and sculptor partnership in the 1740s and 1750s*, „Folia Historica Cracoviensia” 29 (2023) nr 2, s. 128–130.

17 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 84.

18 Por. A. Dettloff, *Osiemnastowieczne wyposażenie rzeźbiarskie kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, w: *Mstów. Miasto – klasztor – parafia na przestrzeni wieków*, red. K. Łataka, Łomianki 2013, s. 272–273; P. Kluz, J. Skrabski, *Francesco Placidi and Ludwig Ladislaus*, s. 139–145.



2. Igołomia,
kościół
Narodzenia
Najświętszej
Marii Panny,
ołtarz główny,
1766,
wyk. Ludwig
Ladislaus
(atryb.).
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków
UPJPiI.



3. Święta Anna
(ob. Alek-
sandrówka),
dawny Kościół
bernardynów
(ob. domini-
kanek), ołtarz
św. Franciszka,
Ludwig
Ladislaus,
1756–1757.
Fot. P. Kluz.

dziełem tego twórcy, o którym ostatnie informacje – w świetle dotychczasowych badań – pochodzą z 1757 roku¹⁹.

Sposób rzeźbienia figur św. Michała i św. Wacława w ołtarzu igołomskim odpowiada potwierdzonym archiwalnie rzeźbom Ladislausa w Świętej Annie i w Sandomierzu²⁰ (ryc. 3, 4). Charakteryzują je dosyć ciężka sylwetka z krótkim tułowiem, wysoką talią i szerokimi ramionami oraz przylegające do ciała szaty, obficie marszczone i drapowane w liczne fałdy i załamania, z rozwianymi i wywiniętymi końcami. Wyraźne podobieństwa do dzieł Ladislausa dostrzegalne są w fizjonomii omawianych figur, o charakterystycznych kwadratowych twarzach z niskim czołem, dużymi uszami, migdałowatymi oczami o długich, łukowatych brwiach i włosach układających się w pukle po bokach głowy.

Dwa ołtarze przytęczowe w Igołomi mają prostą architekturę w typie aediculowym, z parami kolumn i niearchitektonicznymi zwieńczeniami (ryc. 5). Bardzo interesująca jest natomiast ich dekoracja, ujawniająca rękę nieznanego rzeźbiarza. Figury charakteryzują smukłe, zgrabne pozy, z dłońmi w eleganckich gestach, o bardzo plastycznie i miękko modelowanych twarzach z wydobytą zmarszczką mimiką, z głęboko rzeźbionymi partiami oczu, uniesionymi brwiami oraz pełnymi ustami o szerokiej górnej wardze (ryc. 6). Włosy i brody tychże układane są w rozmierzwione fale, wijące się wzdłuż twarzy, często z kilkoma odstającymi w bok pasmami. Szaty figur przylegają do ciał, wyraźnie podkreślając ich układ. Tkanina jest sztywna, marszczona i gięta, z łamiącymi się większymi partiami materiału.

Mimo usilnych starań do tej pory piszącej te słowa nie udało się odnaleźć personaliów tego twórcy, niemniej powiązała z nim kilka zespołów wyposażenia kościelnych, m.in. ołtarze i figury z kolegiaty Wszystkich Świętych w Krakowie, obecnie w kościele w Pleszowie (1763)²¹, wyposaża-

19 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 83; P. Kluz, J. Skrabski, *Francesco Placidi and Ludwig Ladislaus*, s. 130.

20 O dziełach w Świętej Annie i Sandomierzu m.in.: A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 84–85; A. Dworzak, *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016, s. 79, 215.

21 Najpewniej w kościele w Pleszowie znajdują się trzy ołtarze z krakowskiego kościoła Wszystkich Świętych, które wymienione były w inwentarzu sporządzonym przez ks. Stachowskiego w 1833 roku: drewniany ołtarz św. Andrzeja apostoła, marmurowy Matki Boskiej oraz drewniany Ukrzyżowanego Pana Jezusa. Według źródeł



4. Igołomia,
kościół
Narodzenia
Najświętszej
Marii Panny,
figura
św. Wacława,
1766, wyk. Ludwig
Ladislaus (atryb.).
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków UPJPII.



5. Igołomia,
kościół
Narodzenia
Najświętszej
Marii Panny,
widok wnętrza
(wyposażenie),
1766.
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków UPJPII.

zenie w Łętowni (1765), figury w prezbiterium w Hebdowie (1773) oraz inne prace, również w krakowskich świątyniach. Przy porównaniu figur w kościele w Igołomi do tych w Pleszowie można zauważyć szczególne podobieństwa stylistyczne, a nawet dokładnie tak samo rozwiązane kompozycyjnie i formalnie rzeźby. Ponadto nastawy boczne w Igołomi są takie same jak retabula w kaplicach w kościele w Łętowni. Mamy zatem do czynienia z nieznanym, bardzo interesującym rzeźbiarzem związanym ze środowiskiem krakowskim.

Dekoracja malarska ołtarzy bocznych w Igołomi złożona jest w obrazów pochodzących z poprzedniego wyposażenia świątyni (Matki Boskiej w typie *Tota pulchra* i św. Józefa) oraz dwóch w zwieńczeniach wykonanych razem z nastawami, zapewne ok. 1766 roku – Narodzenia Marii i św. Feliksa z Cantalice (ryc. 5). Obrazy, choć mocno ściemniałe i miejscami prze-malowane, noszą znamiona stylistyki krakowskiego malarza Kazimierza Mołodzińskiego (zm. 1795), widoczne szczególnie w partiach charakterystycznych fizjonomii postaci. Był to malarz o wykształceniu warsztatowym, stosujący proste, lecz poprawnie użyte środki malarskie²². Kompozycja wizerunku św. Feliksa mogła być oparta na rycinie Raphaela Sadelera st.²³, natomiast drugi obraz był wzorowany na dziełach krakowskiego malarza

ołtarz maryjny został sprzedany do kościoła w Pleszowie, zaś ołtarze św. Andrzeja i Ukrzyżowania sprzedano do Jaworzna. Por. J. Klepacka, *Kościół WW. Świętych w Krakowie*, „Kronika Miasta Krakowa 1959–1960” (1962) nr 1, s. 57 i przyp. 73. Tych dwóch ostatnich nastaw nie ma w tamtejszym kościele, a odpowiadają tym znajdującym się dziś w Pleszowie. Zob. J. Skrabski, *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-20> (10.09.2025); J. Skrabski, *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-65> (10.09.2025); J. Skrabski, *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-27> (10.09.2025).

22 Por. J. Samek, *Kazimierz Mołodziński*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 626.

23 Na przykład w kolekcji Albertiny – Raphael Sadeler d. Ä., *Hl. Felix von Cantalice*, nr inw. H/I/19/75, w: *Albertina Sammlungen Online*, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[H/I/19/75\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/I/19/75]&showtype=record) (10.08.2025).



6. Igołomia,
kościół
Narodzenia
Najświętszej
Marii Panny,
figura
św. Joachima,
1766.
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków
UPJPiI.



7. Igołomia,
kościół
Narodzenia
Najświętszej
Marii Panny,
Wizja św. Jana
Kantego,
ok. 1767, wyk.
warsztat Szymona
Czechowicza
(atryb.).
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków UPJPiI.

Łukasza Orłowskiego, mianowicie scenach Narodzenia Marii, które znajdują się w Sandomierzu, Staniątkach i Zielonkach²⁴.

Ostatnie dzieło w Igołomi związane z fundacją Lipiewicza to obraz św. Jana Kantego, łączony przez badaczy z warsztatem Szymona Czechowicza²⁵ (ryc. 7). Dzieło mogło powstać w roku kanonizacji świętego, a więc ok. 1767 roku. Wizerunki św. Jana Kantego w tym typie ikonograficznym były popularne od XVII wieku, rozpowszechnione dzięki rycinom, np. w wydaniu Petera Overadta i innych²⁶. Natomiast na warsztat Czechowicza mogą wskazywać zastosowane środki malarskie i stylistyka oraz używane często przez niego motywy, powtórzone również na tym płótnie, jak układ ciała świętego, putta z atrybutami, kompozycja architektoniczna z arkadą w tle. Ponadto w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie zachowany jest szkic Czechowicza – *Święty Jan Kanta w ekstazie* – prezentujący zbliżoną kompozycję do omawianego, ale w lustrzanym odbiciu²⁷. *Nota bene* igołomski obraz św. Jana Kantego skopiował Kazimierz Mołodziński ok. 1770 roku do kościoła Karmelitów na Piasku w Krakowie, co poświadcza obecność malarza w tej miejscowości²⁸.

24 Por. A. Dworzak, *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis*, s. 80–81; K. Kuczman, J. Skrabski, *Narodzenie Najświętszej Marii Panny*, w: *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktyn w Staniątkach*, t. 2, red. J. Skrabski, K. Kuczman, A. Włodarek, Kraków 2018, nr kat. II/42, s. 180–181; J. Skrabski, *Zielonki. Narodzenie Marii*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/narodzenie-marii-5> (06.08.2025); M. Działo, *Igołomia. Narodzenie Marii*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/narodzenie-marii-1> (06.08.2025).

25 Por. M. Kornecki, *Ołtarz boczny – obraz św. Jana Kantego*, 1964, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Karty ewidencyjne zabytków ruchomych, Igołomia, nr 10; J. Skrabski, *Igołomia. Wizja św. Jana Kantego*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/wizja-sw-jana-kantego-1> (06.08.2025).

26 Por. R. M. Zawadzki, *Staropolski konterfekt świętego Jana z Kęt*, Kraków 2002, s. 139–147.

27 Por. P. Kibort, *Święty Jan Kanta w ekstazie*, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, nr kat. 57, s. 350–351.

28 Por. K. Sułkowska, *Życie i twórczość malarza krakowskiego Kazimierza Mołodzińskiego*, praca magisterska niepublikowana, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Kraków 2016, Archiwum Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, s. 54–57.

Ostatnia omawiana fundacja ks. Lipiewicza dotyczy ołtarza głównego w kościele w Luborzycy, który to nie spotkał się z zainteresowaniem badaczy. Dzieło datowane było dotychczas nieprecyzyjnie na okres przed 1778 rokiem²⁹, a pisząca te słowa opracowała jego kartę w ramach projektu Sakralne Dziedzictwo Małopolski, gdzie m.in. uściśliła niektóre informacje o nim oraz zaproponowała jego atrybucję³⁰.

Lipiewicz był proboszczem parafii luborzyckiej w latach 1762–1773³¹. Z cytowanej wyżej informacji zawartej na odwrocie jego portretu-epitafium wynika, że duchowny był fundatorem ołtarza głównego. Potwierdza to zapis w inwentarzu kościoła z 1791 roku.

Wielki ołtarz znacznym kosztem ś[więtej] p[amięci] J[]a[śnie] X[siędza] Andrzeja Lipiewicza O[bojga] P[raw] Doktora, kolegiaty W[szystkich] S[więtych] w Krakowie kustosza, procesu kościelnego w akademii krakowskiej profesora roku 1772 w listopadzie wystawiony, jest snycerskiej roboty, niemalowany, z cyborium także niemalowanym i takiejże roboty, na mienie murowany z portatyłem. W tym ołtarzu psującym się od robactwa z przyczyny nieumalowania od lat 19 jest wizerunek Pana Jezusa Ukrzyżowanego niemalowany, zamiast obrazów³².

Ołtarz główny był gotowy w listopadzie 1772 roku, po czym przez kilka dekad pozostawał niepomalowany. Przyczyną niedokończenia kosztownych prac malarskich i pozłotniczych mogła być zmiana na funkcji proboszcza dotychczasowego dobrodzieja świątyni już w następnym roku po jego budowie. Dopiero w inwentarzu z 1821 roku nastawa została opisana jako polichromowana na kolor bładozielony i poźłocona, z figurami malowanymi na kolor perłowy. Z opisu wynika, że w ołtarzu pierwotnie znajdowały się bramki oraz cztery figury – św. Jana i Matki Boskiej, Longina oraz św. Weroniki³³. Taki stan rzeczy wspomina jeszcze Jan Wiśniewski

29 Por. J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, s. 98; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, s. 229; *Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, s. 829; R. Domański, *Krótki zarys dziejów kościoła i parafii luborzyckiej*, Kraków 1994, s. 19, 39.

30 Por. P. Kluz, *Luborzycza. Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-79> (06.08.2025).

31 Por. A. K. Banach, *Lipiewicz Andrzej*, s. 384; K. Fokt, *Lipiewicz Andrzej Dominik*, s. 223.

32 *Kościół Luborzycza 1791*, AKMKr, Inwentarze parafii i kościołów, sygn. IPK.A 121, s. 5.

33 Zob. *Akta Inwentarza Plebanii we Wsi Luborzycy znajdującej się, po zgonie Jey Beneficyanta S.p. JXa Sebastiana Czochrona na dniu 20. Marca 1819. Roku zmarłego*,

w opisie kościoła z 1917 roku, natomiast w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce* z 1954 roku figury Longina i św. Weroniki wymieniono osobno, jako pochodzące z ołtarza głównego³⁴. Obecnie retabulum pozbawione jest bramek i dekorują je wyłącznie dwie z czterech rzeźb – Marii i św. Jana.

Charakterystyczna nastawa w kościele w Luborzycy wybija się pod względem struktury architektonicznej i nie znajduje porównania do innych ołtarzy z tego okresu na terenie Małopolski (ryc. 8). Ujęta jest dwiema parami kolumn podtrzymującymi masywne fragmenty belkowania i przerwane półkoliste przyczółka oraz zwieńczona glorią promienistą z dekoracją rzeźbiarską. Nastawa ma późnobarokowy charakter, niemniej jej architektura zapowiada już klasycystyczne tendencje.

Analiza struktury nastawy pozwala sądzić, że jej projektantem mógł być architekt, ks. Sebastian Sierakowski. Elementy omawianego retabulum bliskie są jego projektom barokowo-klasycystycznym przechowywanych w tzw. Tece Sierakowskiego, omówionym niegdyś przez Józefa Lepiarczyka³⁵. Występują w nich osobno motywy zarówno łuku triumfalnego, jak i glorii w partii zwieńczenia ołtarzy. Przede wszystkim jednak rozwiązanie w postaci dwóch par kolumn z belkowaniem ujmujących półkoliście zamkniętą niszę, nawiązujące do łuku triumfalnego, Sierakowski wykorzystywał w projektowanych przez siebie ołtarzach: głównym w kościele Norbertanek na Zwierzyńcu w Krakowie oraz przypisywanej mu nastawy Matki Boskiej Piaskowej w krakowskim kościele Karmelitów³⁶. W atrybucji tej wątpliwość może wzbudzać data powstania ołtarza w Luborzycy, rok 1772. Sierakowski miał bowiem wrócić do Krakowa ze Lwowa, gdzie rezydował w klasztorze Jezuitów, dopiero po kasacie

w *Administracyę W. JXiędzu Mikołajowi Janowskiemu Kanonikowi Katedralnemu Krakowskiemu oddany na Gróntcie w Miu Październiku 1821 Roku sporządzone*, AKMKr, Inwentarze parafii i kościołów, sygn. IPK.A 123, s. 17. W opisie tym figura Matki Boskiej zidentyfikowana została jako Maria Magdalena.

34 Por. J. Wiśniewski, *Dekanat miechowski*, s. 98; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, s. 229.

35 J. Lepiarczyk, *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historii Sztuki” 9 (1971), s. 199–224.

36 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 237; S. Cierpisz, *Problem genezy formalnej prezbiterium w krakowskim kościele norbertanek na Zwierzyńcu*, „Rocznik Krakowski” 84 (2018), s. 57–77.



8. Luborzyca,
kościół
Podwyższenia
Krzyża Świętego,
ołtarz główny,
1772, proj.
Sebastian
Sierakowski
(atryb.),
wyk. Mateusz
Szeps (atryb.).
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków UPJPII.



9. Luborzyca,
kościół
Podwyższenia
Krzyża Świętego,
figura św. Jana
Ewangelisty, 1772,
wyk. Mateusz
Szeps (atryb.).
Fot. Pracownia
Inwentaryzacji
i Digitalizacji
Zabytków UPJPII.

zakonu w 1773 roku³⁷. Jednakże w Krakowie mógł bywać wcześniej albo projekt przesłać ze Lwowa.

Dekoracja rzeźbiarska ołtarza, złożona dziś z dwóch figur, krucyfiksu, zwieńczenia z postacią Boga Ojca, aniołków, a także figurek z tronu wystawienia, stylistycznie odpowiada dziełom rzeźbiarza Mateusza Szepsa (ryc. 8, 9). Twórca ten, prawdopodobnie pochodzący z rodziny Schöpsów, przybyłej z Görlitz i osiadłej w Poznaniu, był aktywny w Krakowie w latach 1766–1786³⁸. Mateusz Szeps tworzył bardzo charakterystyczne rzeźby: jego postacie mają te same typy kwadratowych twarzy ze zmarszczonymi brwiami, wąskim nosem, małymi ustami i wyraźnie odstającym podbródkiem, ujęte są ufryzowanymi w silnie odstające od boków głowy, wijące się pukle. Tkanina jego rzeźb jest łamana i marszczona, zagięta na piersi, przylegająca ściśle do ciała, odsłaniająca często ramiona i pierś. Podobieństwa rzeźb w Luborzycy do potwierdzonych archiwalnie rzeźb Szepsa m.in. w kościele Bernardynów w Krakowie nie pozostawiają wątpliwości co do jego autorstwa (ryc. 9, 10)³⁹.

Dla ks. Lipiewicza, fundatora tych dzieł, oczywisty był dobór twórców z najbliższego centrum artystycznego, jakim był Kraków, dysponujący w trzeciej ćwierci XVIII wieku znaczną liczbą warsztatów stolarsko-rzeźbiarskich i malarskich. Nie od dziś jednak wiadomo, jak ważne w środowisku artystów były koneksje z mocodawcami, mające nieraz decydujący wpływ na dobór twórców, dlatego warto spróbować je prześledzić.

Lipiewicz, który nie miał doświadczenia w zakresie artystycznych realizacji, przy pracach związanych z kościołem w Igołomi mógł skorzystać z usług twórców znanych wśród duchownych z jego najbliższego otoczenia. Ludwiga Ladislausa mogli polecić Lipiewiczowi kanonicy katedralni sandomierscy i krakowscy, gdyż opawski twórca zaangażowany był do wykonania partii rzeźbiarskiej ołtarza głównego w kolegiacie

37 Por. R. Róg, *Sierakowski Sebastian Alojzy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 293.

38 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 230–231; A. Kuszelski, *Szeps (Scheps, Szeybs) Mateusz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 48/2, z. 197, red. A. Romanowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 210–211; M. Wardzyński, *Provincial guildmaster or a journeyman in the Metropolis? Study on the vicissitudes in the late eighteenth century in the former Polish-Lithuanian Commonwealth. The case of the Schöps family*, w: *Art and artists in the city around 1800*, eds. K. Beňová, K. Kolbiarz-Chmelinová, Bratislava 2023, s. 382.

39 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 232.



10. Kraków,
kościół
św. Bernardyna
ze Sieny
(bernardynów),
figura św. Jana
Ewangelisty,
wyk. Mateusz
Szeps, 1774.
Fot. P. Kluz.

sandomierskiej (1756–1757)⁴⁰. Natomiast rzeźbiarza, którego personaliów jeszcze nie ustalono, Lipiewicz poznał zapewne, gdy pełnił funkcję kustosa krakowskiej kolegiaty Wszystkich Świętych (1762–1777), w której ten twórca pracował ok. 1763 roku⁴¹.

Dużo trudniej wskazać ścieżkę angażu malarzy. Kazimierz Mołodziński był wziętym twórcą w tym okresie, a jego dzieła znajdują się w licznych małopolskich świątyniach. Mógł zostać polecony Lipiewiczowi, ale bardziej prawdopodobne jest, że zwyczajnie współpracował z warsztatem wspomnianego nieznanego z nazwiska rzeźbiarza, co poświadcza kilka innych ich wspólnych realizacji, m.in. w Hebdowie⁴². Angażując Szymona Czechowicza, jednego z najwybitniejszych wówczas polskich malarzy, Lipiewicz wykazał się ambicją i staraniem. Wystawienie w ołtarzu wizerunku nowego świętego – Jana Kantego – stanowiło zaś wyraz propagowania jego kultu z ramienia Akademii Krakowskiej i szczególnego związku z fundatorem Lipiewiczem, który był promotorem jego kanonizacji w Rzymie (1759–1760)⁴³. Malarz był dobrze znany w środowisku wysokich rangą duchownych krakowskich, związanych również z krakowską akademią. Wykonał obrazy m.in. dla świątyni akademickiej św. Anny oraz kościoła Mariackiego⁴⁴.

Do prac przy modernizacji kościoła w Igołomi Lipiewicz zaangażował sprawdzonych i poleconych twórców, jednak inaczej było w przypadku ostatniej jego fundacji. Rzeźbiarz Mateusz Szeps w momencie zatrudnienia przez Lipiewicza dopiero rozpoczynał działalność w Krakowie (w 1767 uzyskał prawo miejskie) i to właśnie zlecenie na ołtarz w Luborzycy i podjęcie współpracy z ks. Sebastianem Sierakowskim mogły być punktem zwrotnym w jego karierze. Od końca lat 70. XVIII wieku Szeps

40 Por. A. Dworzak, *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis*, s. 79.

41 Por. J. Klepacka, *Kościół WW. Świętych w Krakowie*, s. 50–56; J. Szczepaniak, *Duchowieństwo diecezji krakowskiej*, s. 629.

42 Por. K. Sułkowska, *Życie i twórczość*, s. 87–88. Z Mołodzińskim wiązano dotychczas jedynie obraz Przemienienia Pańskiego w ołtarzu głównym w Hebdowie. Niewątpliwie jednak wykonał również obrazy z apostołami na zapleczkach stali.

43 Por. K. Fokt, *Lipiewicz Andrzej Dominik*, s. 222.

44 Por. M. Karpowicz, *Krakowskie obrazy Szymona Czechowicza*, „Rocznik Krakowski” 56 (1990), s. 125–147; J. Skrabski, *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franceskiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 74 (2008), s. 91, 98–99; Z. Michalczyk, *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, w: *Geniusz baroku*, s. 151, 154, 156–157.

parokrotnie był zatrudniany do wykonania dzieł, w których powstanie zaangażowany był Sierakowski, mianowicie dekoracji organów w prezbiterium katedry krakowskiej (1778) czy wspólnych realizacji dla norbertanek zwierzynieckich i karmelitów na Piasku⁴⁵.

Duchowni i profesorowie Akademii Krakowskiej instalowani z jej ramienia na probostwach w beneficjach uniwersyteckich, jak w przypadkach Luborzycy czy Igołomi właśnie⁴⁶, dbali o powierzone ich opiece świątynie i podejmowali się często ich remontów czy fundacji wysokiej klasy dzieł. Andrzeja Dominika Lipiewicza można uznać za kontynuatora tej tradycji, gdyż pozostawił po sobie zmodernizowany i wyposażony kościół w Igołomi oraz nowy ołtarz główny w Luborzycy, które zostały wykonane przez wziętych podówczas krakowskich artystów. Na przykładzie jego kilku inicjatyw artystycznych udało się prześledzić hipotetyczne drogi angażowania twórców ze środowiska krakowskiego, a także nakreślić wpływ na późniejszy rozwój kariery niektórych z nich. Interesujący pozostaje problem funkcjonowania w określonych kręgach duchowieństwa i profesorów konkretnych artystów, pracujących ściśle w świątyniach pozostających pod patronatem Akademii Krakowskiej. W tym kontekście warto zauważyć, że twórcy zatrudnieni przez Lipiewicza pracowali także w kilku innych kościołach, które obok Igołomi i Luborzycy pozostawały pod patronatem wszechnicy, m.in. wskazany wyżej niezidentyfikowany rzeźbiarz wykonał dzieła w Starym Korczynie i Przemykowie⁴⁷, a Mateusz Szeps w kościele św. Mikołaja na Wesołej w Krakowie⁴⁸. Problem ten wymaga jednak dalszych, pogłębionych badań prozopograficznych środowiska krakowskich artystów tego okresu.

45 Por. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska w XVIII wieku*, Kraków 2012, s. 127, 183; A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 232–238; S. Cierpisz, *Problem genezy formalnej*, passim.

46 Por. J. Michalewicz, M. Michalewiczowa, *De beneficiorum Universitatis Iagellonicae decimis, columbationibus, missalibus, mensalibus clericaturisque XV–XVIII saec.*, t. 2, Kraków 1999, s. 68, 112.

47 Niepublikowane ustalenia piszącej te słowa.

48 Por. A. Dettloff, *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w.*, s. 239.

Bibliografia

- Akta Inwentarza Plebanii w Wsi Igołomii znajdującej się po zgonie ostatniego iey Beneficyanta sp. X. Jana Drüll w dniu 17. Kwietnia roku 1831go zmarłego – w posiadanie WJXdzu Józefowi Stanko oddaney na gruncie w Miesiącu Czerwcu 1832 sporządzone*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Akta parafii, sygn. APA 67.
- Akta Inwentarza Plebanii we Wsi Luborzycy znajdującej się, po zgonie Jey Beneficyanta S.p. JXa Sebastiana Czochrona na dniu 20. Marca 1819. Roku zmarłego, w Administracyą W. JXiędzu Mikołajowi Janowskiemu Kanonikowi Katedralnemu Krakowskiemu oddany na Gróntcie w Miu Październiku 1821 Roku sporządzone*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Inwentarze parafii i kościołów, sygn. IPK.A 123.
- Akta wizyty pod rządem dyecezyą J.O. Michała Jerzego Ciołka Xsiażęcia Poniatowskiego, biskupa płockiego, księcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, xiażęcia siewierskiego, opata kommendataryusza czerwińskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i Świętego Stanisława kawalera, trzech dekanatów: proszowickiego, xiażnickiego i andrzejewskiego przez W.IMC.X Jacka Kochańskiego, kanonika sandomierskiego, plebana trojeckiego w roku 1783 odprawioney wypisane*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Akta wizytacji biskupich, sygn. AV 54.
- Banach A. K., Lipiewicz Andrzej, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 17, red. E. Rostworowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1972, s. 384–385.
- Cierpisz S., *Problem genezy formalnej prezbiterium w krakowskim kościele norbertanek na Zwierzyńcu*, „Rocznik Krakowski” 84 (2018), s. 57–77.
- Dettloff A., *Osiemnastowieczne wyposażenie rzeźbiarskie kościoła Kanoników Regularnych Laterańskich w Mstowie*, w: *Mstów. Miasto – klasztor – parafia na przestrzeni wieków*, red. K. Łataka, Łomianki 2013, s. 267–288.
- Dettloff A., *Rzeźba krakowska drugiej połowy XVIII w. Twórcy, nurty i tendencje*, Kraków 2013.
- Domański R., *Krótki zarys dziejów kościoła i parafii luborzycyckiej*, Kraków 1994.
- Dworzak A., *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016.
- Działo M., *Igołomia. Narodzenie Marii*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/narodzenie-marii-1> (06.08.2025).

- Fokt K., *Lipiewicz Andrzej Dominik* (ur. ok. 1724 r., zm. 24 X 1778 r.), w: *Profesorowie Wydziału Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, red. W. Uruszczyk, Kraków 2015, s. 221–223.
- Karpowicz M., *Krakowskie obrazy Szymona Czechowicza*, „Rocznik Krakowski” 56 (1990), s. 125–147.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, Warszawa 1953.
- Kibort P., *Święty Jan Kanty w ekstazie*, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, nr kat. 57, s. 350–351.
- Klepacka J., *Kościół WW. Świętych w Krakowie*, „Kronika Miasta Krakowa 1959–1960” (1962) nr 1, s. 33–66.
- Kluz P., *Igołomia. Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-106> (06.08.2025).
- Kluz P., *Igołomia. Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-105> (06.08.2025).
- Kluz P., *Igołomia. Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-68> (06.08.2025).
- Kluz P., *Luborzycza. Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-79> (06.08.2025).
- Kluz P., Skrabski J., *Francesco Placidi and Ludwig Ladislaus. On architect and sculptor partnership in the 1740s and 1750s*, „Folia Historica Cracoviensia” 29 (2023) nr 2, s. 121–167.
- Kornecki M., *Ołtarz boczny – obraz św. Jana Kantego*, 1964, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Krakowie, Karty ewidencyjne zabytków ruchomych, Igołomia, nr 10.
- Kościół Luborzycza 1791*, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Inwentarze parafii i kościołów, sygn. IPK.A 121.
- Kozik J., Wyżga M., *Przy wielkiej drodze. Gmina Igołomia-Wawrzeńczyce od wieków średnich do współczesności*, Igołomia–Wawrzeńczyce 2012.
- Książek L., *Kościół pw. Narodzenia NMP*, 2008, Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, Karty ewidencyjne zabytków architektury i budownictwa, Igołomia, nr 2384.
- Kuczman K., Skrabski J., *Narodzenie Najświętszej Marii Panny*, w: *Katalog zbiorów artystycznych Opactwa Mniszek Benedyktyn w Staniątkach*, t. 2, red. J. Skrabski, K. Kuczman, A. Włodarek, Kraków 2018, nr kat. II/42, s. 180–181.
- Kusztelski A., *Szeps (Schebs, Szeybs) Mateusz*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 48/2, z. 197, red. A. Romanowski, Warszawa–Kraków 2012, s. 210–211.

- Lepiarczyk J., *Wczesna działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty barokowe (1769–1775)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historii Sztuki” 9 (1971), s. 199–224.
- Michalczyk Z., *Szymon Czechowicz. Życie i twórczość*, w: *Geniusz baroku. Szymon Czechowicz 1689–1775*, red. A. Betlej, T. Zaucha, Kraków 2020, s. 144–200.
- Michalewicz J., Michalewiczowa M., *De beneficiorum Universitatis Iagellonicae decimis, columbationibus, missalibus, mensalibus clericaturisque XV–XVIII saec.*, t. 2, Kraków 1999.
- Opisanie Stanu Kościoła y Parafii Igołomskiej, tudzież Benefycjum z rozkazu Jaśnie Oświeconego Xięcia J[ego]mości Felixa Pawła Turskiego z Bożej y Stolicy Apostolskiej Łaski Biskupa Krakowskiego Xiecia Siewierskiego, Orderow Białego Orła y S. Stanisława Kawalera Roku Panskiego 1791 uczynione*, Archiwum Parafialne w Igołomi, b. sygn.
- Pietrzyk Z., *Poczet rektorów Uniwersytetu Jagiellońskiego 1400–2000*, Kraków 2000.
- Prokop K., *Igołomia w przeszłości odległej i bliskiej (na drodze ku monografii historycznej)*, „Małopolska: regiony, regionalizmy, małe ojczyzny” 11 (2009), s. 51–90.
- Przybyszewski B., *Katalog kanoników Krakowskiej Kapituły Katedralnej w XVIII wieku*, Kraków 2009.
- Przybyszewski B., *Katedra krakowska w XVIII wieku*, Kraków 2012.
- Raphael Sadeler d. Ä., *Hl. Felix von Cantalice*, nr inw. H/I/19/75, w: *Albertina Sammlungen Online*, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[H/I/19/75\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[H/I/19/75]&showtype=record) (10.08.2025).
- Róg R., *Sierakowski Sebastian Alojzy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, red. H. Markiewicz, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 293–299.
- Samek J., *Kazimierz Mołodzieński*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 626.
- Skrabski J., *Igołomia. Wizja św. Jana Kantego*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/wizja-sw-jana-kantego-1> (06.08.2025).
- Skrabski J., *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-65> (10.09.2025).
- Skrabski J., *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz boczny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-boczny-27> (10.09.2025).

- Skrabski J., *Kraków-Nowa Huta (dawniej Pleszów). Ołtarz główny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/oltarz-glowny-20> (10.09.2025).
- Skrabski J., *Modernizacja i renowacja kościoła Mariackiego w czasach archiprezbitera Jacka Łopackiego. Między Kacprem Bażanką a Franceskiem Placidim*, „Rocznik Krakowski” 74 (2008), s. 87–113.
- Skrabski J., *Zielonki. Narodzenie Marii*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2020, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/narodzenie-marii-5> (06.08.2025).
- Sułkowska K., *Życie i twórczość malarza krakowskiego Kazimierza Mołodzińskiego*, Kraków 2016, praca magisterska niepublikowana, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, Instytut Historii Sztuki i Kultury, Kraków 2016, Archiwum Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.
- Szczepaniak J., *Duchowieństwo diecezji krakowskiej w XVIII wieku. Studium prozopograficzne*, Kraków 2010.
- Wardzyński M., *Provincial guildmaster or a journeyman in the Metropolis? Study on the vicissitudes in the late eighteenth century in the former Polish-Lithuanian Commonwealth. The case of the Schöps family*, w: *Art and artists in the city around 1800*, eds. K. Beňová, K. Kolbiarz-Chmelinová, Bratislava 2023, pp. 375–402.
- Wiśniewski J., *Dekanat miechowski*, Radom 1917.
- Zabytki sztuki w Polsce. Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016.
- Zawadzki R. M., *Staropolski konterfekt świętego Jana z Kęt*, Kraków 2002.

Abstrakt

Paulina Kluz

*Dzieła z fundacji ks. Andrzeja Dominika Lipiewicza
i ich krakowscy twórcy*

Ksiądz Andrzej Dominik Lipiewicz (ok. 1724–1778), prawnik, profesor, dziekan i podkanclerz Wydziału Prawa, rektor Akademii Krakowskiej, kustosz kolegiaty Wszystkich Świętych, kanonik katedralny krakowski, był wybitną postacią związaną tak z uniwersytetem, jak i Krakowem. Dotychczas nie podnoszono problemu jego działalności fundacyjnej. Z prezenty uniwersytetu Lipiewicz został proboszczem m.in. w Igołomi (1760–1778) i Luborzycy (1762–1773). W tych dwóch świątyniach z jego inicjatywy i jego kosztem modernizowano wnętrza oraz wystawiono nowe ołtarze i obrazy. Jak wykazała analiza, do ich realizacji zatrudniono twórców z Krakowa, rzeźbiarzy: Ludwiga Ladislausa, Mateusza Szepa oraz malarzy: Kazimierza Mołodzińskiego i Szymona Czechowicza. W artykule prześledzono możliwe ścieżki angażowania tych twórców i wpływ na rozwój dalszej ścieżki kariery niektórych z nich. *Casus* fundacji Lipiewicza stanowi przede wszystkim interesujący przyczynek do badań nad relacjami i koneksjami w krakowskim ośrodku artystycznym w drugiej połowie XVIII wieku, szczególnie w kontekście patronatu wysokiego duchowieństwa i profesorów Akademii Krakowskiej.

Słowa kluczowe:

Andrzej Dominik Lipiewicz, Igołomia, Luborzyca, barok, krakowscy artyści

Abstract

Paulina Kluz

*Works commissioned under the patronage
of Father Andrzej Dominik Lipiewicz and their Krakow creators*

Father Andrzej Dominik Lipiewicz (c. 1724–1778), lawyer, professor, dean and vice-chancellor of the Faculty of Law, rector of the Krakow Academy, custodian of the All Saints Collegiate Church and canon of Krakow Cathedral, was a prominent figure associated with both the University and Krakow. The issue of his foundations has not been raised until now. On behalf of the university, Lipiewicz became parson in Igołomia (1760–1778) and Luborzyca (1762–1773), among other places. At his initiative and expense, the interiors of these two churches were modernized, and new altars and paintings were erected. Artists from Krakow were hired to create them, as shown by the analysis, such as the sculptors Ludwig Ladislaus and Mateusz Szeps, and the painters Kazimierz Mołodziński and Szymon Czechowicz. This article examines the possible paths for engaging these artists and the influence on the subsequent careers of some of them. The case of the Lipiewicz foundation is an interesting contribution to research on the social connection in the Krakow artistic center in the second half of the 18th century, especially in the context of the patronage of the high clergy and professors of the Krakow Academy.

Keywords:

Andrzej Dominik Lipiewicz, Igołomia, Luborzyca, baroque, Krakow artists

Katarzyna Brzezina-Scheuerer

 <https://orcid.org/0000-0002-4106-1075>

 katarzyna.brzezina@uj.edu.pl

Uniwersytet Jagielloński

 <https://ror.org/03bqmcz70>

Kościół w Pleszowie. Zagadnienie autorstwa

Kościół w Pleszowie pw. św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny znajduje się na terenie dawnej podkrakowskiej wsi, która w 1951 roku stała się częścią Krakowa w obrębie dzielnicy Nowa Huta. Kościół ten został wybudowany w początkach XIX wieku i wśród badaczy budził zainteresowanie jako rzadki przykład budowli klasycystycznej w Krakowie i jego okolicach. Wzmiankowano też czasami jego wyposażenie, którego spora część pochodzi ze zniesionej krakowskiej świątyni pw. Wszystkich Świętych. Ostatnio historię kościoła na podstawie nowożytych materiałów archiwalnych szerzej omówił Józef Skrabski, przy okazji opracowania dzieła w ramach programu Sakralne Dziedzictwo Małopolski¹. Przede wszystkim jednak kościół pojawiał się w literaturze przedmiotu jako dzieło ks. Sebastiana Alojzego Sierakowskiego, architekta i jezuita, autora prac o budownictwie, kapelana katedry krakowskiej, senatora Wolnego

1 J. Skrabski, *Kościół św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny*, w: *Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2025, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/kosciol-sw-wincentego-i-narodzenia-najswietszej-marii-panny>.

Miasta Krakowa i rektora Szkoły Głównej Krakowskiej (późniejszego uniwersytetu)².

Z ks. Sebastianem Sierakowskim kościół pleszowski powiązał już w 1853 roku literat i historyk bp Ludwik Łętowski, który w *Katalogu biskupów, prałatów i kanoników krakowskich* wspominał, że był „ks. Sierakowski wielki miłośnik architektury, kościół w Pleszowie pod Krakowem, jest rysunku jego”³. Na początku XX wieku autorstwo Sierakowskiego przypomniał Stanisław Tomkowicz⁴. Hipotezę tę przyjął Józef Lepiarczyk, najpierw w krótkim omówieniu kościoła w Pleszowie w ramach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*⁵, potem w szerszym opracowaniu działalności architektonicznej ks. Sierakowskiego z 1968 roku⁶. Ta ostatnia pozycja ugruntowała przekonanie o Sierakowskim jako autorze kościoła w Pleszowie, przede wszystkim dlatego, że Lepiarczyk opublikował i omówił projekty tego kościoła, przechowywane w tzw. Tekach Sierakowskiego w Bibliotece Jagiellońskiej⁷.

We wszystkich późniejszych publikacjach Sierakowskiego wymienia się jako projektanta pleszowskiego kościoła, którego fundatorami byli Kazimierz i Józef Czartoryscy, właściciele wsi na końcu XVIII i początku XIX wieku⁸. Jako czas budowy kościoła w literaturze przedmiotu

2 Informacje o ks. Sebastianie Sierakowskim zob. np. R. Róg, *Sierakowski Sebastian Alojzy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, Warszawa–Kraków 1996, z. 153, s. 293–299.

3 L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. 4, Kraków 1853, s. 40.

4 S. Tomkowicz, *Powiat krakowski*, w: *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 207.

5 *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 6: *Powiat krakowski*, oprac. J. Lepiarczyk, Warszawa 1951, s. 22.

6 J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777–1824)*, Kraków 1968.

7 J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego*, s. 13–14, il. 32–35, z czego najbliższe pleszowskiemu kościołowi są rysunki ukazane na il. 34 (BJ Graf. I.R. 1037) i 35 (BJ Graf. I.R. 980); na il. 32–33 przedstawiono propozycję dla mniejszego kościoła. Ponadto na il. 38–44 Lepiarczyk opublikował inne projekty, uznane przez niego za możliwe warianty kościoła w Pleszowie.

8 O Sierakowskim jako autorze projektu kościoła w Pleszowie zob. m.in.: T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982, s. 490; *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, oprac. P. Hordyński, cz. 1, Warszawa 1989, s. 121 (tu: autorstwo Sierakowskiego ze znakiem



1. Kościół
w Pleszowie,
widok z boku.
Fot. K. Brzezina-
Scheuerer.



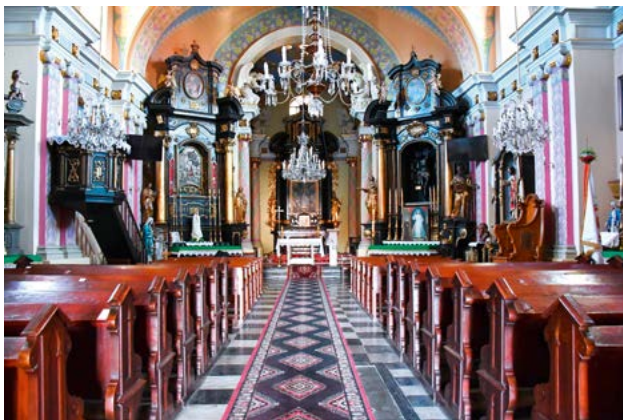
2. Kościół
w Pleszowie,
fasada.
Fot. K. Brzezina-
Scheuerer.

wskazywano różne daty ramowe: 1799–1806, 1800–1806, 1806–1807, 1806–1809, 1806–1811 lub konkretny rok – z reguły 1806, odnosząc go do wykonania projektu lub wzniesienia kościoła⁹.

Celem niniejszego artykułu – mimo jednoznacznego wskazania w dotychczasowych publikacjach na ks. Sebastiana Sierakowskiego jako autora interesującego nas kościoła – jest próba zmiany tej atrybucji, a co za tym idzie zaproponowanie innego architekta jako projektanta pleszowskiej świątyni.

Kościół w Pleszowie jest budowlą wzniesioną zasadniczo na rzucie prostokąta. Jego niewielkie jednoprzęsłowe prezbiterium jest węższe od nawy i ujęte z trzech stron dodatkowymi lokalnościami. Nawa jest trójprzęsłowa (z dodanym przęsłem chóru muzycznego i przedsionka) o ściętych narożach, podzielona prostokątnymi filarami przyściennymi, pomiędzy którymi powstały rodzaje wnęk. Pary jońskich pilastrów nałożonych na filary dźwigają belkowanie o fryzie wypełnionym tryglifami i metopami, ozdobionymi rozetami. Takie belkowanie obiega cały kościół, łącznie z prezbiterium, w którym podpory przybrały formę jońskich kolumn. Na nich, zarówno tych przy wejściu do prezbiterium, jak i tych w jego głębi, umieszczono figury klęczących aniołów. Nawę i prezbiterium nakryto sklepieniami żaglastymi, podtrzymywanymi przez szerokie gurdy na granicach przęseł. Okno w prezbiterium jest prostokątne zwieńczone półkolem. Okna w ścianach bocznych nawy zaś są prostokątne, zamknięte

- zapytania); R. Róg, *Sierakowski Sebastian Alojzy*, s. 295; W. Rospondek, *Pleszów. Ocalić od zapomnienia (780-lecie poświęcenia pierwszego kościoła i w 200-lecie budowy nowego kościoła)*, Kraków 2006, s. 35; Michał Cygan – *Wyjątki z historii kościoła w Pleszowie*, w: *Czas zatrzymany*, t. 4: *Z kart historii Pleszowa: wybór tekstów oraz fotografie z terenów Nowej Huty i okolic*, red. Adam Graczyński, Kraków 2019, s. 60; *Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016 (Zabytki Sztuki w Polsce), s. 689; *Encyklopedia Krakowa*, t. 1, Kraków 2023, s. 757; *Encyklopedia Krakowa*, t. 2, Kraków 2023, s. 214; J. Skrabski, *Kościół św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny*.
- 9 Zob. m.in. S. Tomkowicz, *Powiat krakowski*, s. 207 (1806); *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, z. 6, s. 22 (1806); J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego*, s. 13 (proj./bud. 1806); T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, s. 490 (proj. 1806); R. Róg, *Sierakowski Sebastian Alojzy*, s. 295 (1806–1807); W. Rospondek, *Pleszów. Ocalić od zapomnienia*, s. 21, 35 (1799–1806); *Małopolska*, s. 689 (1806–1809); Michał Cygan – *Wyjątki z historii kościoła w Pleszowie*, s. 60 (1806–1811); *Encyklopedia Krakowa*, t. 1, s. 757, t. 2, s. 214 (1806–1809); J. Skrabski, *Kościół św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny* (1800–1806).



3. Kościół
w Pleszowie,
widok wnętrza.
Fot. K. Brzezina-
Scheuerer.



4. Kościół
w Pleszowie,
widok
prezbiterium.
Fot. K. Brzezina-
Scheuerer.

łukiem odcinkowym, a w aneksach przy prezbiterium i w części z chórem muzycznym – prostokątne. Prostokątne są też wejścia do kościoła.

Fasada jest jednokondygnacyjna z wieżą na osi, trójpolowa, zamknięta rodzajem attyki z kamiennymi wazonami. Jej środkowe pole jest lekko wysunięte do przodu. Fasadę podzielono pilastrami tokańskimi, podtrzymującymi belkowanie, którego fryz wypełniły tryglify i metopy z motywem koła. Nad polem centralnym, na belkowaniu wsparto trójkątny przyczółek z okiem Opatrzności. W polu głównym znajduje się zaś skromny portal, flankowany przez dwie lizeny podtrzymujące gzyms na konsolach. Powyżej wprowadzono prostokątną niszę, zamkniętą półkoliście i ujętą w edikulowe obramienie. W bocznych polach umieszczono niewielkie nisze z figurami świętych. Wieża na rzucie kwadratu została ujęta na narożach szerokimi lizenami, podtrzymującymi belkowanie z motywem konsolkowym. W pole wpisano arkadę, otaczającą prostokątny otwór zamknięty półkoliście, wsparty na tralkach podtrzymujących profilowany gzyms. Dach wieży jest czterospadowy, o lekko wklęsłych połaciach, zwieńczony kulą z krzyżem.

W elewacjach bocznych przeszło wieżowe (we wnętrzu odpowiada mu przeszło chórowe z przedsionkiem) jest artykułowane tak jak fasada – pilastrami tokańskimi wspierającymi fryz tryglifowo-metopowy. Lizenami wyróżniono z kolei część prezbiterialną. W pozostałej partii elewacji jedynie zaznaczono wąski profilowany gzyms. Dach nad kościołem jest dwuspadowy, kryty blachą.

Jak już wspomniano, w zbiorach po ks. Sebastianie Sierakowskim, w tzw. Tekach Sierakowskiego (Biblioteka Jagiellońska), zachował się projekt kościoła w Pleszowie. Wykonano go na dwu kartach. Na pierwszej widać rzut, widok fasady, widok od strony prezbiterium oraz poziom więźby dachowej, na drugiej – przekrój podłużny i dwa przekroje poprzeczne¹⁰. Fasada znana z projektu Sierakowskiego w zasadzie odpowiada fasadzie zrealizowanego pleszowskiego kościoła. Różnice są widoczne głównie

10 S. Sierakowski (?), projekt kościoła pw. św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Pleszowie, rzut, elewacja frontowa i tylna, rzut wiązania dachowego, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 1037; S. Sierakowski, projekt kościoła pw. św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Pleszowie, przekrój podłużny i dwa przekroje poprzeczne prezbiterium i chóru kościoła, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 980. Zob. też J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego*, il. 34–35 oraz *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, s. 121.

w górnej partii fasady, gdzie zamiast prostokątnego otworu z tralkowym balkonikiem (jak w projekcie) jest półkolistie zamknięta nisza, wsparta na gzymsie na konsolach. Gzyms ten wygląda, jakby był podstawą własnie nieukończonego balkonu¹¹. Na fasadzie nie ma też prostokątnych płycin pod niszami z figurami, które proponował Sierakowski. Pewne rozbieżności w partii wieży mogą się wiązać z tym, że w 1929 roku uległa ona zniszczeniu w czasie pożaru i potem ją odbudowywano w nieco innej formie¹². Rzut kościoła w projekcie w ogólnych zarysach również odpowiada dziełu wykonanemu, chociaż nieco inne są proporcje oraz rozwiązanie wnęk środkowego przęsła nawy, gdzie w projekcie uwzględniono dodatkowo kolumny przy filarach.

Można na podstawie tego projektu rzeczywiście domniemywać, że autorem kościoła w Pleszowie jest ks. Sebastian Sierakowski. Jednak w Bibliotece Książąt Czartoryskich w Krakowie zachował się jeszcze jeden projekt kościoła w Pleszowie¹³. Uwzględnia on rzut przyziemia, widoki fasady, elewacji bocznej i tylnej, przekrój podłużny i rzut poziomu dachu. Jest opisany w języku francuskim i sygnowany przez malarza i architekta Ignacego Chambrę (Ignace Chammbrez de Rýwos), profesora „d'Architecture Publique et Ordinaire aux Ecoles Normales de Cracovie”¹⁴. Wspomniano tam też zleceniodawcę – księcia Kazimierza

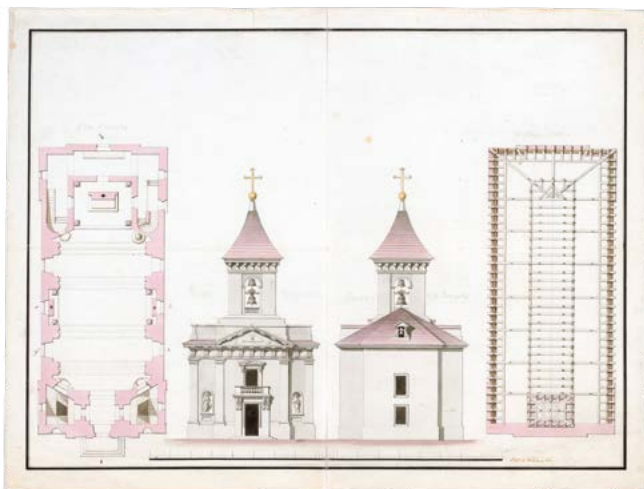
- 11 Tego wrażenia nie zmieniło przeciągnięcie gzymsu także na dalsze partie ściany zrealizowanej fasady, choć w projekcie znajduje się on tylko w centralnej części głównego pola.
- 12 Na ten temat zob. np. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1, z. 6, s. 22; W. Rospondek, *Pleszów. Ocalić od zapomnienia*, s. 35; J. Skrabski, *Kościół św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny*.
- 13 I. Chambrę, projekt kościoła pw. św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Pleszowie (tu: błędnie opisany jako Pleszew, kościół parafialny pw. Ścięcia św. Jana), rzut przyziemia i dachu, przekrój podłużny, elewacje: frontowa, tylna i boczna, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, sygn. Rr 483, oraz, I. Chambrę, projekt kościoła pw. św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Pleszowie (tu: błędnie opisany jako Pleszew, kościół parafialny pw. Ścięcia św. Jana), rzut dachu, przekrój podłużny, elewacja tylna, Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, sygn. Rr 1821 (tu tylko połowa projektu); szczegóły zob. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie*, oprac. W. Rothowa, A. Rumian, Warszawa 1973, s. 115–116, il. 44.
- 14 Pełny napis na projekcie zob. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich*, s. 115.

Czartoryskiego¹⁵. Projekt ten niewiele się różni od zrealizowanego w Pleśzowie kościoła. Przede wszystkim nieco inaczej rozwiązano lokalności przy prezbiterium, inne są też proporcje nisz z figurami na fasadzie oraz górna część środkowego pola nad portalem, chociaż – jak już odnotowano – gzyms na konsolach, który tam wykonano, świadczy o tym, że balkon – jak na projekcie – miał tam powstać.

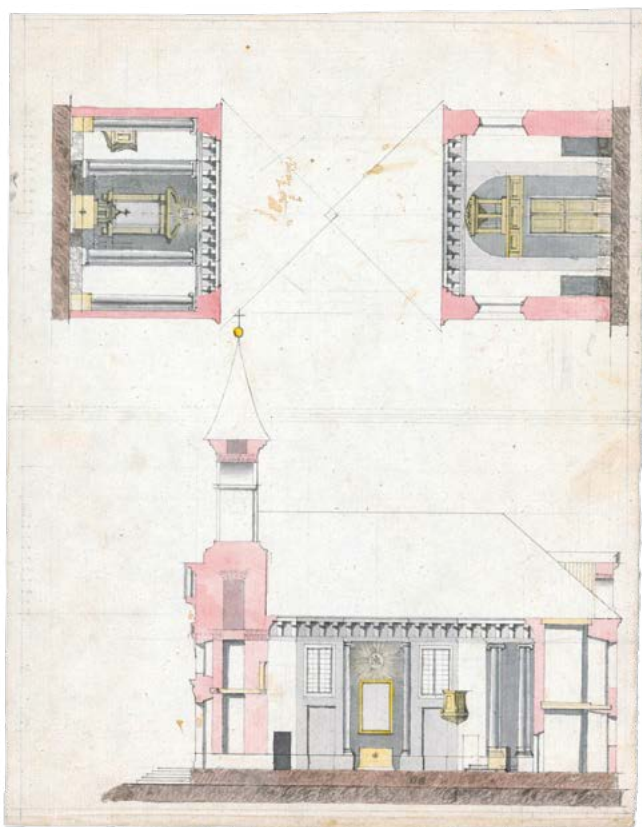
Ignacy Chambrez (1758–1835?) był architektem i malarzem¹⁶. Urodził się w Holeszowie (Holešov) na Morawach jako syn Jana Chambrzeza (Svobody), znanego w Czechach i na Morawach malarza. U niego też początkowo pobierał nauki, które uzupełnił w Pradze. W latach 1776–1783 odbył podróż po Europie, która wiodła przez Austrię, Niemcy, Francję i Włochy. W 1784 roku osiadł zaś w Cieszynie, gdzie przyjął prawo miejskie i założył rodzinę, żeniąc się z Teresą Drahny, córką tamtejszego budowniczego Józefa. Tu też angażował się w prace architektoniczne, projektując np. ratusz i gimnazjum. W końcu lat 80. XVIII wieku wykonywał już jakieś zlecenia dla możnych rodów Rzeczypospolitej: Wodzikich, Mieroszewskich i Czartoryskich na Wołyniu, z których przedstawicielami – być może – nawiązał kontakt w czasie swej podróży po Europie. W 1803 roku przyjechał do Krakowa – tu początkowo pracował jako nauczyciel rysunku w szkole św. Barbary, by w 1807 roku zostać nauczycielem architektury w Szkole Głównej Krakowskiej (był zatrudniony w nadzwyczajnej katedrze „wyższego budownictwa”). W tym czasie zaczął pisać i wydał swą pierwszą książkę na temat architektury (*Betrachtungen über den Charakter der Gebäude und die darauf anzubringenden architektonischen Verzierungen*, Wien 1807, 1808). W roku 1809 odszedł jednak ze wspomnianego stanowiska, co było związane z wypadkami politycznymi, tzn. z przyłączeniem Krakowa wraz z okręgiem do Księstwa Warszawskiego. Chambrez

15 Zob. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich*, s. 115.

16 O Chambrzezie zob. przede wszystkim: W. Iwanek, *Ignacy Chambrez – malarz, architekt i teoretyk sztuki*, w: *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*, Katowice 1993, s. 61–76; a ponadto: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. U. Thieme, Bd. 6, Leipzig 1912, s. 350; K. Lewicki, *Chambrez Ignacy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 258–259; S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 45; W. Iwanek, *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, Bytom 1968, s. 45–56; W. Iwanek, *Klasycyzm w architekturze Cieszyna*, Wrocław 1970, s. 9–10; B. Majewska-Maszkowska, *Chambrez (Chammbréz, Champréz) Ignacy*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 308–309.



5. Projekt
ks. Sebastiana
Sierakowskiego,
kościół
w Pleszowie,
rzuty
przyziemia
i więźby
dachowej,
elewacje
frontowa
i tylna. Źródło:
Biblioteka
Jagiellońska,
sygn. BJ Graf.
I.R. 1037.



6. Projekt
ks. Sebastiana
Sierakowskiego,
kościół
w Pleszowie,
przekroje
poprzeczne
i podłużny. Źródło:
Biblioteka
Jagiellońska,
sygn. BJ Graf.
I.R. 980

następnie trafił do Lwowa, gdzie w latach 1812–1834 kierował na tamtejszym uniwersytecie katedrą budownictwa cywilnego. W tym okresie (1826–1828) nadzorował przebudowę gmachu lwowskiej uczelni oraz m.in. wykonał projekt dawnego pałacu Potockich we Lwowie. Późniejsze lata jego życia nie są zbyt dobrze znane.

W tym miejscu wypada od razu zaznaczyć, że w 1809 roku opiekunem wspomnianej katedry „wyższego budownictwa” w Szkole Głównej Krakowskiej po rezygnacji Chambrzeza został ks. Sebastian Sierakowski, który jednocześnie pełnił funkcję rektora tejże uczelni.

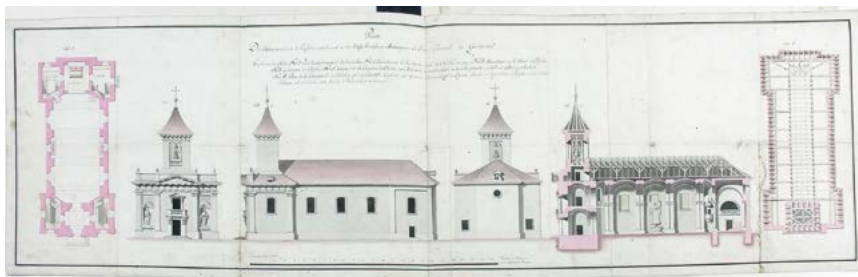
Wracając do projektu z Biblioteki Czartoryskich, warto zwrócić uwagę, że znajdują się na nim interesujące adnotacje księcia Józefa Czartoryskiego, które m.in. pozwalają na pewne uszczegółowienie datowania kościoła. Jedna z nich brzmi:

Planta kościoła mającego się murować w Pleszowie przysłana mi przez WJP Chomentowskiego na którą Approbatę moją dałem ale na Kopij teżę planty, którą temuż WJP Chomentowskiemu odesłałem 4 7br 1806 roku stą tylko różnicą, aby dwie framugi w Faciacie będące ze Statuami SS. były skasowane. Oraz obligowałem tegoż WJP Chomentowskiego, aby w następney Zimie przygotowawszy wszelkie do tego Materyały rozpoczął tę fabrykę podług Kopij tej Planty. W Pleszowie J Czartoryski 28 Lut D¹⁷.

Z informacji na projekcie (uwzględniając oba zachowane egzemplarze) wynika, że zamówił go książę Kazimierz Czartoryski (brat Józefa) u architekta Ignacego Chambrzeza¹⁸. Można założyć, że zlecenie nastąpiło zapewne

17 Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, Rr 483 (tekst za: *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich*, s. 115). Na drugim egzemplarzu projektu (Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie, Rr 1821) napis: „Oryginał, ten drugi, tego abrysu zostawiając u siebie, dla rozwiązania kwestyi o Budowę, gdyby iaka nastąpiła, te kopią tegoż oryginału, bez żadnej odmiany z Approbatą moją odsyłam. 4ta 7bris Anno 1806. Józef Xiąże Czartoryski” (za: *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich*, s. 115–116).

18 Kazimierz i Józef (właściwie: Józef Klemens) Czartoryscy byli synami księcia Stanisława Kostki (zm. 1766). Życiorys Józefa zob. J. Nieć, *Czartoryski Józef Klemens*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 279–281. Tu też wspomniano brata Kazimierza (s. 279, 280), którego życie jest mało znane. Dotyczy to także daty jego śmierci. Dawniej sytuowano ją w 1803 roku, obecnie z reguły w 1806 roku. Zob. np. *Józef Klemens ks. Czartoryski na Korcu i Oleksińcach herbu Pogór Litewska*,



7. Projekt Ignacego Chambreza, kościół w Pleszowie. Źródło: Biblioteka Książąt Czartoryskich, sygn. Rr 483.



8. Ignacy Chambrze, *Widok rynku w Cieszynie*, akwarela, fragment.

w 1805 lub najpóźniej w 1806 roku (w trakcie którego to roku zleceniodawca zmarł)¹⁹. Do września 1806 roku projekt był na pewno gotowy, kiedy zaaprobował go brat zmarłego – książę Józef Czartoryski. Jediną rzeczą, która nie odpowiadała księciu w projekcie, były zaproponowane przez architekta zaplanowane na fasadzie nisze z figurami, z których chciał zrezygnować. Sama budowa kościoła – według przytoczonych informacji – nie rozpoczęła się wcześniej niż w roku 1807 (pod opieką zarządcy dóbr księcia – Józefa Chomentowskiego). Można przypuszczać, że początkowo czuwał nad nią Chambrez, a po jego wyjeździe – prawdopodobnie ks. Sebastian Sierakowski, który zapewne zaproponował inne rozwiązanie aneksów przy prezbiterium i pomniejszenie nisz z figurami. Nawiasem mówiąc, proporcje tych nisz w stosunku do całej fasady nie są najlepsze. Czy książę Józef Czartoryski znał przerobione przez Sierakowskiego projekty kościoła i wyraził zgodę na wprowadzone zmiany (w tym na obecność nisz z figurami w fasadzie), nie sposób obecnie dociec. Najprawdopodobniej pomysły Sierakowskiego zostały zrealizowane już po śmierci księcia, która nastąpiła na wiosnę 1810 roku. Śmierć fundatora mogła się przyczynić do wstrzymania lub opóźnienia prac przy kościele, a także rezygnacji (może ze względów finansowych) z niektórych detali, czego świadectwem jest prawdopodobnie nieukończony balkon nad portalem.

Biorąc te wszystkie dane pod uwagę, należy uznać, że kościół w Pleszowie zaprojektował nie Sebastian Sierakowski, lecz Ignacy Chambrez. Sierakowski prawdopodobnie jedynie zmienił pewne szczegóły po wyjeździe Chambrza z Krakowa w 1809 roku lub dopiero po śmierci fundatora w 1810 roku.

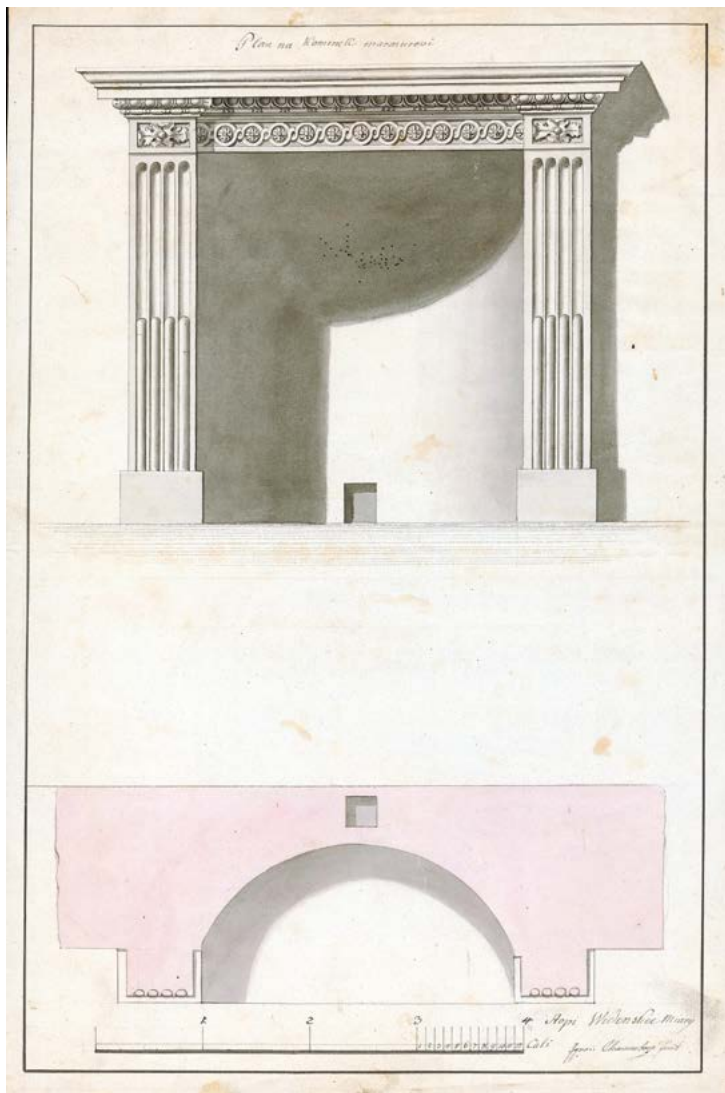
Wygląd kościoła w Pleszowie w pełni odpowiada typowi klasycystycznej architektury preferowanej przez Chambrza, by wspomnieć fasadę ratusza w Cieszynie czy projekt tamtejszego gimnazjum²⁰. Wyraźne związki z architekturą monarchii austriackiej widać też w zastosowaniu przez architekta w kościele sklepień żaglastych, niezwykle popularnych na tamtych terenach.

Ignacy Chambrez nie przebywał w Krakowie zbyt długo, niemniej z uwagi na zajmowane stanowisko oraz poparcie swego szwagra – Inspektora

w: M. J. Mianowska, *Genealogia potomków Sejmu Wielkiego*, <https://www.sejm-wielki.pl/b/3.662.559>.

19 Nie można jednak wykluczyć, że kontakty Czartoryskiego z Chambrzem miały jeszcze dawniejszą metrykę.

20 Por. W. Iwanek, *Klasycyzm w architekturze Cieszyna*, s. 19, 22–23, il. 7, 12, 18, 19.



9. Ignacy Chlubny, projekt kominka. Źródło: Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf I.R. 2526

Budownictwa Jana Tomasza Drachnego (od 1802 roku)²¹ – był zapewne znany w mieście i otrzymywał różne zlecenia²². Niewiele jednak o nich wiadomo. Poza kościołem w Pleszowie z okresem krakowskim daje się jedynie na razie powiązać projekt kominka, sygnowany przez Chambreza, a zachowany w tekach ks. Sebastiana Sierakowskiego²³. Można jednak mieć nadzieję, że z biegiem czasu uda się zidentyfikować kolejne jego dzieła.

Bibliografia

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. U. Thieme, Bd. 6, Leipzig 1912.
- Bęczkowska U., *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa*, Kraków 2010 (*Ars Vetus et Nova*, 31).
- Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1982.
- Encyklopedia Krakowa*, t. 1–2, Kraków 2023.
- Follprecht K., *Jan Drachny, „artysta sztuki budowniczej”, Inspektor Budownictwa (1802–1816) i Budowniczy Miejski Wolnego Miasta Krakowa (1816–1822)*, „*Krakowski Rocznik Archiwalny*” 28 (2022), s. 135–159.
- Iwanek W., *Ignacy Champlez – malarz, architekt i teoretyk sztuki*, w: *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich*, Katowice 1993, s. 61–76.
- Iwanek W., *Klasycyzm w architekturze Cieszyna*, Wrocław 1970.
- Iwanek W., *Słownik artystów na Śląsku Cieszyńskim*, Bytom 1968.

- 21 Sylwetkę Drachnego zob. K. Follprecht, *Jan Drachny, „artysta sztuki budowniczej”, Inspektor Budownictwa (1802–1816) i Budowniczy Miejski Wolnego Miasta Krakowa (1816–1822)*, „*Krakowski Rocznik Archiwalny*” 28 (2022), s. 135–159; ponadto U. Bęczkowska, *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa*, Kraków 2010, passim (*Ars Vetus et Nova*, 31).
- 22 Już przed II wojną światową Maria Jarosławiecka-Gąsiorowska uznała Champleza za ważną postać wśród architektów działających w Krakowie, jednocześnie stwierdziła jednak, że nie są znane żadne jego dzieła. Zob. M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Architektura neoklasyczna w Krakowie*, „*Rocznik Krakowski*” 24 (1933), s. 184.
- 23 I. Champlez, projekt kominka, widok i rzut, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2526. Zob. *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, s. 282–283.

- Jarosławiecka-Gąsiorowska M., *Architektura neoklasyczna w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 24 (1933), s. 156–189.
- Nieć J., *Czartoryski Józef Klemens*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 279–281.
- Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, oprac. P. Hordyński, cz. 1, Warszawa 1989.
- Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Czartoryskich w Muzeum Narodowym w Krakowie*, oprac. W. Rothowa, A. Rumian, Warszawa 1973.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 1: *Województwo krakowskie*, red. J. Szablowski, z. 6: *Powiat krakowski*, oprac. J. Lepiarczyk, Warszawa 1951.
- Lepiarczyk J., *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego. Projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777–1824)*, Kraków 1968.
- Lewicki K., *Chambrez Ignacy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, Kraków 1937, s. 258–259.
- Łętowski L., *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. 4, Kraków 1853.
- Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
- Majewska-Maszkowska B., *Chambrez (Chammbrez, Champrez) Ignacy*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 308–309.
- Małopolska*, red. S. Brzezicki, J. Wolańska, Warszawa 2016 (Zabytki Sztuki w Polsce).
- Michał Cygan – *Wyjątki z historii kościoła w Pleszowie*, w: *Czas zatrzymany*, t. 4: *Z kart historii Pleszowa: wybór tekstów oraz fotografie z terenów Nowej Huty i okolic*, red. A. Graczyński, Kraków 2019, s. 60–61.
- Rospondek W., *Pleszów. Ocalić od zapomnienia (780-lecie poświęcenia pierwszego kościoła i w 200-lecie budowy nowego kościoła)*, Kraków 2006.
- Róg R., *Sierakowski Sebastian Alojzy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 37, z. 153, Warszawa–Kraków 1996, s. 293–299.
- Skrabski J., *Kościół św. Wincentego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny, Sakralne Dziedzictwo Małopolski*, 2025, <https://sdm.upjp2.edu.pl/dziela/kosciol-sw-wincentego-i-narodzenia-najswietszej-marii-panny>.
- Tomkowicz S., *Powiat krakowski*, w: *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 1–318.

Abstrakt

Katarzyna Brzezina-Scheuerer

Kościół w Pleszowie. Zagadnienie autorstwa

Kościół w Pleszowie, który obecnie znajduje się w obrębie Krakowa, jest jednym z nielicznych przykładów budowli klasycystycznych powstałych na początku XIX wieku. Jego fundatorami byli książęta Kazimierz i Józef Czartoryscy. Dotychczas kościół ten był uznawany za dzieło ks. Sebastiana Sierakowskiego. Dzięki zachowanemu w Bibliotece Czartoryskich projektowi w niniejszym artykule starano się udowodnić, że zaprojektował go jednak inny architekt – Ignacy Chambrez, który do Krakowa przybył z Cieszyna. Tu początkowo uczył rysunku w szkole św. Barbary, a następnie w 1807 roku został nauczycielem architektury w Szkole Głównej Krakowskiej (późniejszym Uniwersytecie Jagiellońskim).

Słowa kluczowe:

Ignacy Chambrez, ks. Sebastian Sierakowski, Kazimierz i Józef Czartoryscy, kościół w Pleszowie, architektura klasycystyczna, XIX wiek

Abstract

Katarzyna Brzezina-Scheuerer

The church in Pleszów. Authorship issue

The church in Pleszów, which is currently located within Krakow, is one of the few examples of classical buildings that emerged in the early 19th century. Its founders were Princes Kazimierz and Józef Czartoryski. Until now, this church has been regarded as the work of Father Sebastian Sierakowski. However, thanks to a design preserved in the Czartoryski Library, this article aims to prove that it was actually designed by another architect – Ignacy Chambrez, who came to Krakow from Cieszyn. Here he initially taught drawing at the Saint Barbara School, and then in 1807 he became a professor of architecture at the Main School in Krakow (later the Jagiellonian University).

Keywords:

Ignacy Chambrez, Father Sebastian Sierakowski, Kazimierz and Józef Czartoryski, church in Pleszów, classical architecture, 19th century

Maciej Miezan

✉ miezan@wp.pl

Muzeum Nowej Huty / Muzeum Krakowa

Wyobrażenie oblężenia Krakowa z 1657 roku na grobowcu generała Melchiora von Hatzfelda w Prusicach koło Trzebnicy

Trzebnica to jedno z bardziej znanych miast Dolnego Śląska, głównie za sprawą XIII-wiecznej bazyliki, w której pochowana jest św. Jadwiga Śląska, oraz sąsiadującego z nią klasztoru Cysterek. Jednak niewielu pielgrzymów i turystów – także wśród historyków oraz historyków sztuki – wie, że zaledwie 15 kilometrów stąd, w Prusicach, znajduje się jeden z najpiękniejszych śląskich nagrobków militarnych, związany z epoką „potopu” szwedzkiego, a w szczególności z Krakowem.

W gotyckim Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach, w dobudowanej kaplicy, spoczywa austriacki feldmarszałek Melchior von Hatzfeld (1593–1658), który w 1657 roku uczestniczył w odbiciu Krakowa z rąk Szwedów. Ponieważ było to jego największe i ostatnie osiągnięcie militarne (zmarł kilka miesięcy później), scena ta została przedstawiona na jego nagrobku, obok innych bitew.

Co ciekawe, feldmarszałek ma również bliźniaczy nagrobek w Kościele pw. Matki Boskiej Bolesnej w Laudenbach, nieopodal miejsca swojego urodzenia. Choć oba pomniki są podobne, sceny bitewne się różnią: w Prusicach oblężenie Krakowa ukazano z perspektywy lotu ptaka, z widoczną panoramą miasta, szańcami, działami i obozami;

w Laudenbach zaś scenę zastąpiono dynamicznym starciem z podpisem „Croccow”.

Oba wspomniane zabytki są od dawna obecne w literaturze przedmiotu, jednak pozostają raczej znane specjalistom z Niemiec i Śląska. W Krakowie wiedza na ich temat nie jest zbyt rozpowszechniona¹, co może zaskakiwać, zważywszy, że to właśnie wojska feldmarszałka Melchiora von Hatzfelda uwolniły miasto od szczególnie uciążliwej i niszczącej okupacji szwedzko-siedmiogrodzkiej w okresie tzw. potopu².

Z tego względu podjąłem się przygotowania niniejszego referatu, poszerzyłam go również o postać podkomendnego Hatzfelda – pułkownika Jana Adama Garniera, oficera armii austriackiej, którego oddział, liczący ok. 1200 żołnierzy, blokował Kraków od strony Bieżanowa³.

Obecność oddziałów koalicji polsko-austriackiej została przedstawiona na planie oblężenia Krakowa sporządzonym przez Izydora Affaitę – włoskiego architekta i inżyniera w służbie króla Jana Kazimierza⁴. Na rycinie tej ukazano szczegółowo rozmieszczenie wojsk, kierunki ostrzału, lokalizację obozów (w tym królewskiego), a także kolejne fazy oblężenia. Zaznaczono również miejsca postoju dowódców sił oblegających, w tym Hatzfelda na południu i Garniera na północy.

Zagadnienia związane z nagrobkiem Hatzfelda w Prusicach od dawna wzbudzają zainteresowanie zarówno badaczy, jak i krajoznawców. Najpełniejsze dotąd opracowanie tematu zawarte zostało w pracy magisterskiej

1 Por. J. Bieniarzówna, J. Małecki, *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984, s. 386 i 389 (Dzieje Krakowa, 2). Autorzy zamieszczają zdjęcia fragmentów grobowca gen. Hatzfelda w Prusich, w tym ten z widokiem Krakowa, jednak nie piszą szerzej o tym obiekcie. Nie wspominają też o drugim przedstawieniu na nagrobku w Laudenbach.

2 Por. L. Sikora, *Szwedzi i Siedmiogrodzianie w Krakowie od 1655 do 1657 roku*, Kraków 1905, s. 102–117 (Biblioteka Krakowska, 39).

3 Por. L. Sikora, *Szwedzi i Siedmiogrodzianie*, s. 102–117.

4 Zob. I. Affaita, *Assedio di Cracovia dalle truppe alleate polacche e austriache, 1657*, w: G. A. Gualdo Priorato, *Historia di Leopoldo Cesare: continente le cose più memorabili successe in Europa dal 1656 sino al 1670*, Vienna d'Austria 1670, k. 358–360; I. Affaita, *Plan oblężenia Krakowa przez sprzymierzone wojska polsko-austriackie z 1657 r.*, https://dawnemapykrakowa.pl/map/plan-oblezenia-krakowa-przez-sprzymierzone-wojska-polsko-austriackie-z-1657-roku-wyd-niemieckie/#14/50.0644/19.9201/1657_Krakow-osm_podklad_czb (07.09.2025). Kopia planu znajduje się w Archiwum Narodowym w Krakowie, sygn. 29/663/02/74.



1. Kaplica Hatzfeldów przy Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach, widok ogólny.
Fot. Maciej Miezan.



2. Kaplica Hatzfeldów przy Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach, widok od strony nawy głównej.
Fot. Maciej Miezan.

Anji Kempe pt. *Etos wojskowy i drogi kariery. O dwóch nagrobkach marszałka Melchiora von Hatzfelda*, napisanej na Uniwersytecie Humboldta pod kierunkiem Gerarda Labudy⁵.

Melchior von Hatzfeld i oblężenie Krakowa w 1657 roku

Melchior von Hatzfeld urodził się w Crottorf koło Friesenhagen, w rodzinie drobnej szlachty niemieckiej. Pierwotnie przeznaczony był do stanu duchownego – podobnie jak jego brat Franz, późniejszy biskup Würzburga i Bambergu. Mimo że uzyskał święcenia diakonatu, po studiach we Francji wstąpił do armii cesarskiej. Początkowo służył u Wallensteina i awansował do stopnia pułkownika, jednak jego kariera nabrała tempa dopiero po zamordowaniu Wallensteina w 1634 roku w Chebie. Związał się z jednym z głównych organizatorów zamachu, Matthiasem Gallasem, a już rok później otrzymał stopień feldmarszałka oraz tytuł hrabiowski⁶.

W 1641 roku otrzymał od cesarza majątki skonfiskowane rodzinie von Schaffgotsch, które pozostały w rękach rodu Hatzfeldów do 1945 roku. Ich centrum stanowił Żmigród (Trachenberg)⁷, gdzie początkowo pochowano generała, lecz potem przeniesiono go do Prusic.

Na swoim monumentalnym nagrobku feldmarszałek kazał przedstawić najważniejsze epizody kariery wojskowej: zdobycie Magdeburga (1638), klęskę pod Wittstock w tym samym roku, zwycięstwo pod Vlotho (również 1638), a także wypędzenie wojsk gen. Johana Banéra z Czech (wspólnie z Octavio Piccolominim). W 1643 roku brał udział w zdobyciu Tuttlingen i został mianowany głównodowodzącym wojsk cesarskich. Dwa lata później został jednak pokonany pod Jankowem i wzięty do niewoli – była to jego ostatnia bitwa w wojnie trzydziestoletniej.

Po zakończeniu działań wojennych Melchior von Hatzfeldt zajął się administrowaniem własnych dóbr, jednak w 1657 roku został ponownie powołany do służby cesarskiej w związku z wojną Rzeczypospolitej ze Szwecją w czasie tzw. potopu szwedzkiego. Na mocy traktatu wiedeńskiego, zawartego 27 maja 1657 roku, cesarz Leopold I zobowiązał się

5 Skrócona wersja tej pracy została opublikowana w „Roczniku Historii Sztuki” 32 (2007), s. 69–100 i jest dostępna pod adresem: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/rhs2007/0103/image.info> (07.09.2025).

6 Por. A. Kempe, *Etos wojskowy i drogi kariery. O dwóch nagrobkach marszałka Melchiora von Hatzfelda*, „Rocznik Historii Sztuki” 32 (2007), s. 70.

7 Por. J. Breuer, *Die kultur- und kunsthistorische Bedeutung des Hatzfeld-Grabmals in Laudenbach*, „Denkmalpflege in Baden-Württemberg” 31 (2002) H. 4, s. 208–209.

do udzielenia Rzeczypospolitej pomocy militarnej w postaci dwunastotysięcznego korpusu cesarskiego. Dowództwo nad tymi siłami powierzono Hatzfeldtowi, który – dysponując znacznym doświadczeniem wojskowym oraz własnymi środkami finansowymi wobec trudnej sytuacji skarbu cesarskiego – zdołał w krótkim czasie sformować oddziały i na przełomie czerwca i lipca 1657 roku przekroczyć z nimi granicę Rzeczypospolitej.

Pod Krakowem wojska feldmarszałka Melchiora von Hatzfeldta połączyły się z siłami Rzeczypospolitej dowodzonymi przez hetmana polnego koronnego Jerzego Sebastiana Lubomirskiego, który prowadził działania zmierzające do odzyskania miasta zajętego przez wojska szwedzkie, wspierane wcześniej przez oddziały siedmiogrodzkie. Po sformowaniu wspólnego ugrupowania oblężniczego przystąpiono do regularnego oblężenia Krakowa, obejmującego blokadę miasta oraz intensywne działania artyleryjskie. Operacja ta zakończyła się 25 sierpnia 1657 roku, kiedy wyczerpana załoga została zmuszona do podjęcia rokowań kapitulacyjnych.

Zaledwie pięć dni później, 30 sierpnia 1657 roku, sprzymierzone wojska cesarsko-polskie wkroczyły do Krakowa. Nastąpiło to w wyniku kapitulacji szwedzkiego gubernatora Pawła Wirtza, który wobec wycofania się wojsk siedmiogrodzkich pod wodzą księcia Jerzego II Rakoczego, a także braku realnych perspektyw odsieczy zdecydował się na poddanie miasta. Odzyskanie Krakowa miało istotne znaczenie militarne i symboliczne, kończyło bowiem ponaddwuletni okres okupacji dawnej stolicy Rzeczypospolitej.

Niestety w trakcie kampanii wojennej feldmarszałek ciężko zachorował na febrę, która poważnie nadwerżyła jego zdrowie. Pomimo podejmowanych zabiegów leczniczych jego stan nie uległ poprawie i po kilku miesiącach cierpienia zmarł 9 stycznia 1658 roku w Powidzku, w pobliżu Żmigrodu. Śmierć Hatzfeldta nastąpiła krótko po jego znaczącym udziale w wyzwoleniu Krakowa, co wpłynęło na późniejszą recepcję jego postaci w przekazach historycznych i w programie ideowym związanym z jego upamiętnieniem sepulkralnym.

Nagrobek Hatzfelda w Prusicach i Laudenbach

Nagrobek generała pierwotnie znajdował się w Żmigrodzie, w 1663 roku został jednak przeniesiony do Kościoła św. Jakuba w Prusicach. Rozebrane elementy sarkofagu przetransportowano przez Norymbergę i Wrocław w 29 skrzyniach o łącznej wadze 68,5 cetnara. Ostatecznie trafiły one do zamku w Prusicach, gdzie grobowiec przechowywano przez cztery lata, aż do ukończenia kaplicy Paul Brettschneider przypisał autorstwo

rzeźbiarzowi Achillesowi Kernowi, określając ten pomnik mianem „najpiękniejszego grobowca wojennego Śląska XVII stulecia”⁸.

Rzeźbiarz Achilles Kern (1607–1691), twórca obu pomników, był ostatnim przedstawicielem dynastii kamieniarskiej z Forchtenbergu, posiadającej własny kamieniołom alabastru. Stiukowe dekoracje kaplicy w Prusicach wykonali bracia Rossi: Carlo, Domenico i Antonio, w latach 1663–1664. W dekoracjach zastosowano motywy roślinne, panoplia, kartusze herbowe, aniołki, a nawet autentyczną czaszkę jako element symboliczny.

Achilles Kern stworzył także m.in. ruchome figury na prospekcie organowym w Kościele pw. św. Jakuba w Rothenburgu (1668–1671). Był autorem licznych nagrobków, m.in. Filipa Ernesta I i Anny Marii Hohenlohe-Langenburg⁹.

Anja Kempf zwróciła uwagę, że inspiracją dla grobu Melchiora von Hatzfelda mogły być królewskie grobowce, które generał mógł widzieć podczas pobytu w Krakowie. W tym kontekście badacz wymienił w szczególności grobowiec Zygmunta I Starego w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu¹⁰.

O tym, że pierwotna koncepcja grobowca różniła się od finalnej realizacji, świadczy jeden z rysunków projektowych. Przedstawia on generała nie w pozycji leżącej z ręką podpierającą głowę – tak, jak ukazano go ostatecznie – lecz pogrążonego we śnie, z głową opartą na zgiętym ramieniu. Jest to sposób przedstawienia nawiązujący do nagrobków Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta w Kaplicy Zygmuntowskiej¹¹.

Ostatecznie jednak Kern zdecydował się umieścić postać generała w pozycji leżącej, dokonując przy tym niewielkich modyfikacji w obu realizacjach. Na nagrobku w Lauterbach figura leży nieco po skosie względem płyty nagrobnej, podczas gdy na tym w Prusicach została

8 *Das Grabmal des Grafen Melchior von Hatzfeld in der Bergkirche zur Schmerzhaften Mutter von Laudenbach, Ortsteil der Stadt Weikersheim*, Hrsg. G. Ritter, Nussbaum 2002, s. 10.

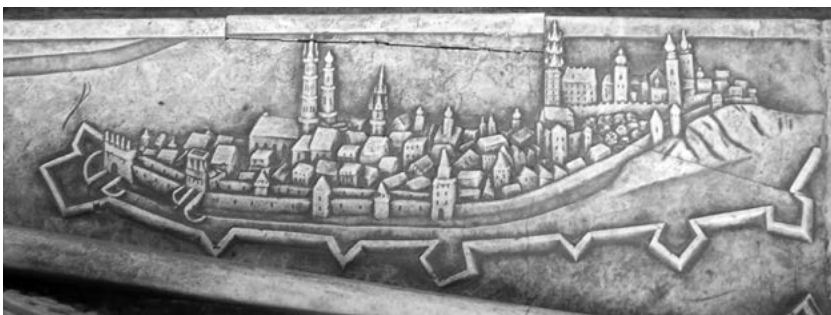
9 Por. A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 83–88.

10 Por. A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 90.

11 Por. A. Kern, *Kenotafium Melchiora von Hatzfelda*, rysunek, w: *Invitations Patent der Gräflich Trachenbergschen Kanzlei an die Trachenbergschen Adliche Vassalen, um dem Leichnam Kondukt des Gen. Melchior v. Hatzfeldt beizuwohnen 1658–1667*, Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Archiwum rodziny Hatzfeldtów, sygn. 771. Za A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 74.



3. Grupa żołnierzy – detal rzeźbiarski z nagrobka gen. Melchiora von Hatzfelda w Kaplicy Hatzfeldów przy Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach. Fot. Maciej Miezan.



4. Widok Krakowa – przedstawienie ikonograficzne na nagrobku gen. Melchiora von Hatzfelda w Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach. Fot. Maciej Miezan.

przedstawiona bardziej centralnie. W pierwszym przypadku umożliwiło to artyście wkomponowanie dynamicznej sceny bitewnej, w której konnica atakuje grupę broniącą się piechoty, a w tle widoczne są działającą wystrzeliwujące pociski w stronę szanów.

Scena ta jest na tyle niedookreślona, że gdyby nie podpis „CRACCAW”, trudno byłoby zidentyfikować, o które miasto chodzi. Warto przy tym zaznaczyć, że w przeciwieństwie do nagrobka w Prusicach sceny bitewne na nagrobku w Lauterbach są opatrzone podpisami.

Być może właśnie ten brak identyfikacji sprawił, że w Prusicach artysta umieścił na ścianie inskrypcję, podtrzymywaną przez dwa putta, która głosi:

V. IDUS. IANVARII. / QUO. DIE ANNI MDCLVIII / PROFLIGAT NON SEMEL IMP. HOSTIB. / EIECTIS CRACOVIA SVECIS / VICEOR ORBIE / ILLmus. et EEELLmus. Donus / D. MELCHIOR: S: R: I: Comes v. HATZFELT / & m GLEICHEN / DIVORUM. FERDINANDORUM. II. & III. / NEC. NON. LEOPOLDI AA CAESARUM / SUPREMUS BELLI DUX. / SACRUM ANNUM FUNEB. FUNDAVIT / EX. SORORE. NEPOS / & DYNASTIAE ERACHENBERGENSIS / EX. SEMISSE. HAERES / FRANCISCUS S. R. I. LIBER. BARO / DE NESSELRODE / S. C. M. CUBICULARIUS / ANNO MDCLXXXV ¹².

Co można przetłumaczyć:

Zmarł piątego dnia przed Idami styczniowymi (czyli 9 stycznia) roku 1658 ten, który nieraz pokonał wrogów Cesarza i wypędził Szwedów z Krakowa. Na pamiątkę tego zwycięstwa Najdostojniejszego i Najprzewielebniejszego Pana, Melchiora, hrabiego von Hatzfeldt i Gleichen, ze Świętego Cesarstwa Rzymskiego, wiernego sługi boskich cesarzy Ferdynanda II i III oraz także cesarza Leopolda, najwyższego dowódcy wojskowego, to nowe, poświęcone miejsce pochówku ufundował jego siostrzeniec, pochodzący z dynastii Errachenbergów, spadkobierca połowy majątku – Franciszek, wolny baron Świętego Cesarstwa Rzymskiego z Nesselrode, kawaler komnaty Jego Cesarskiej Mości – w roku 1685.

Przedstawienie Krakowa na nagrobku Melchiora von Hatzfeldta ma charakter widoku ideowego (topograficzno-symbolicznego), a nie wiernej panoramy miasta. Relief łączy elementy rozpoznawalne topograficznie

12 A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 82.



5. Polsko-austriacki obóz wojskowy – scena batalistyczna na nagrobku gen. Melchiora von Hatzfelda w Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach. Fot. Maciej Mieziań.



6. Pies Trzcza i tarcza herbowa Hatzfeldów – detal z nagrobka gen. Melchiora von Hatzfelda w Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach. Fot. Maciej Mieziań.

z daleko idącą syntezą i uproszczeniem, typowym dla nowożytnej ikonografii sepulkralnej.

Miasto ukazano w ciągłej, horyzontalnej panoramie, oglądanej z podwyższonej perspektywy, co umożliwia jednocześnie przedstawienie murów obronnych, zwartej zabudowy miejskiej oraz dominant architektonicznych. Tego rodzaju widok nie odpowiada żadnemu realnemu punktowi obserwacyjnemu – służy jednak czytelności przekazu, a nie dokumentacji topograficznej.

Zabudowa została skondensowana, bez zachowania rzeczywistych proporcji odległości i skali poszczególnych obiektów. Jest to zabieg typowy dla przedstawień miast w XVI–XVII wieku, szczególnie w kontekście epitafijnym.

Mimo schematyzmu relief zawiera czytelne odniesienia do realnej topografii Krakowa: został zaznaczony obwód murów miejskich z basztami i bramami, odpowiadający średniowieczno-nowożytnemu systemowi obronnemu miasta; widoczne są dominanty wieżowe, które można interpretować jako kościoły parafialne i klasztorne Krakowa (m.in. Mariacki, Wawel), choć bez precyzyjnej identyfikacji; miasto usytuowano na lekkim wyniesieniu, co może nawiązywać do wzgórza wawelskiego, jednak jego forma została znacznie uproszczona.

Elementy te nie tworzą jednak dokładnej mapy urbanistycznej, lecz raczej zestaw znaków rozpoznawczych, pozwalających odbiorcy zidentyfikować miasto.

Kompozycja jednoznacznie wskazuje, że wizerunek miasta umieszczony na płycie nagrobnej Hatzfelda oparty został na jednej z najbardziej rozpoznawalnych i szeroko rozpowszechnionych panoram Krakowa. Jej autorem był Matthäus Merian, który wykonał rycinę na zlecenie amsterdamskiego wydawcy Justusa Hondiusa, rytując ją na czterech miedzianych płytach. Oryginalny egzemplarz tej panoramy znajduje się m.in. w zbiorach Muzeum Krakowa¹³.

13 Por. J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983, s. 48–79, 179–182; *Kraków – panorama od północnego zachodu*, ok. 1605, rycina, Muzeum Krakowa, sygn. MHK-905/VIII/1. Pierwowzorem tego widoku był rysunek wykonany przez anonimowego autora w latach 1603–1605. Na jego podstawie powstała ponad metrowa rycina, wydana w 1617 roku przez Georga Brauna i Franza Hogenberga w *Civitates orbis terrarum*. W 1617 roku Merian stworzył jego dwumetrową kopię, która została wydana w dziele Hindriusa z 1619 roku.



7. Scena batalistyczna z udziałem gen. Melchiora von Hatzfelda i jego psa Trczki, fragment nagrobka w Kościele pw. św. Jakuba w Prusicach. Fot. Maciej Miezan.



8. Achilles Kern, *Kenotafium Melchiora von Hatzfelda*, rysunek, Archiwum Państwowe we Wrocławiu, Akta majątku Hatzfelda, sygn. 771. Źródło: A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 74.

Nie ma jednak pewności, czy to właśnie wersja autorstwa Meriana posłużyła bezpośrednio jako wzór dla nagrobnej kompozycji. Widok ten był bowiem powszechnie kopiowany, m.in. przez Lukasa Schnitzera – znanego rytownika, autora licznych przedstawień miast, twierdz, bitew i postaci związanych z wojną trzydziestoletnią. W jego ujęciu Krakowa, wydany w Norymberdze w 1650 roku¹⁴, można odnaleźć wszystkie elementy obecne na nagrobku Hatzfelda, z wyjątkiem umocnień bastionowych, które zostały dodane przez rzeźbiarza, Andreasa Kerna.

Autorka pracy zwraca również uwagę na nietypowy wybór miejsca pochówku Hatzfelda. Zamiast większego i bardziej znaczącego Żmigrodu wybrano mniejsze Prusice. Jej zdaniem mogło to wynikać z rodzinnych sporów majątkowych, co zostało nawet zaznaczone w inskrypcji na tablicy epitafijnej, wedle której jej wykonawcą był Franciszek – właściciel zaledwie połowy rodzinnego majątku. W kolejnych latach przedstawiciele rodu Hatzfeldów byli już grzebani w specjalnie dobudowanej kaplicy przy kościele parafialnym w Żmigrodzie.

Nie można również wykluczyć, że wybór Prusic miał charakter symboliczny lub praktyczny – związany z ich położeniem blisko centrum pielgrzymkowego w Trzebnicy. To właśnie tam znajdował się grób św. Jadwigi, do którego licznie przybywali pielgrzymi z różnych części Śląska i Wielkopolski. Choć pielgrzymi zdążający od strony Poznania przechodzili przez Żmigród, ci zmierzający od Wrocławia mieli znacznie łatwiejszy dostęp do Prusic, co mogło być również argumentem przemawiającym za wyborem tej lokalizacji jako miejsca pochówku.

Tarcza herbowa i pies o imieniu Tarczka

Warto także zwrócić uwagę na heraldyczne przedstawienia widniejące na tarczy herbowej Hatzfelda. Dwa górne pola zawierają wizerunki orła w koronie oraz wspiętego lwa. Choć w rzeczywistości przedstawiają one herby księstwa żmigrodzkiego oraz turyngijskiego hrabstwa Gleichen¹⁵, brak koloru może sugerować nawiązanie do godła Królestwa Polskiego i Królestwa Czech – co symbolicznie mogłoby odnosić się do największych sukcesów wojennych Hatzfelda, odniesionych właśnie na terenach tych państw.

14 Sprzedana na aukcji w Altea Gallery Anique Maps w Londynie. Zob. L. Schnitzer, *A rare German view of Krakow*, 1650, https://altea-gallery-cdn.s3.eu-west-2.amazonaws.com/wp-content/uploads/2025/05/08144455/alteashop_18854.jpg (08.09.2025).

15 Por. A. Kempe, *Etos wojskowy*, s. 76.

Na osobną uwagę zasługuje także przedstawienie psa, który na nagrobku podtrzymuje tarczę herbową rodu Hatzfeldów. Motyw ten, choć nieczęsty w sztuce sepulkralnej tego okresu, może nieść bogaty ładunek symboliczny i wymaga osobnej analizy.

W ikonografii przedstawienia na nagrobkach niosły szereg znaczeń symbolicznych. Często odwoływały się do takich wartości jak wierność, czujność, ochrona czy lojalność wobec seniora lub Boga, a w kontekście postaci kobiecych – do wierności małżeńskiej. Przy okazji badań nad nagrobkiem Władysława Jagiełły (ok. 1434–1440) autorzy zwracali także uwagę na jego pasje myśliwskie, interpretując obecność zwierząt i atrybutów związanych z polowaniem jako element programu ikonograficznego, który ukazywał władzę monarchy nad naturą i porządek świata¹⁶.

Prawdopodobnie wszystkie te alegorie można również odnieść do nagrobka w Prusich i zauważać podobne funkcje symboliczne dekoracji w kontekście idei władzy, cnoty i pamięci o zmarłym. Ale w przypadku nagrobka gen. M. Hatzfelda nie był to element czysto alegoryczny – wiemy, że był to rzeczywisty pies bojowy generała, towarzyszący mu podczas kampanii wojennych, co potwierdza jedno z wyobrażeń na sarkofagu, gdzie zwierzę ukazane jest z cechami indywidualnymi, w sposób realistyczny. Pies nosił imię Trczka, które stanowi szczególnie interesujący przypadek symbolicznego i politycznego gestu.

Nazwanie psa imieniem Trczka nie było przypadkowe. Adam Erdmann Trčka z Lipy był bliskim współpracownikiem Albrechta von Wallensteina, a zarazem jedną z ofiar zamachu dokonanego w Chebie w 1634 roku, który zakończył karierę – i życie – Wallensteina oraz jego najwierniejszych stronników. Choć Hatzfeld nie brał bezpośredniego udziału w spisku, był protegowanym Johanna von Gallasa, jednego z głównych wykonawców zamachu. Dzięki tej relacji korzystał z awansów oraz przejmował majątki skazanych i zamordowanych stronników Wallensteina¹⁷.

W tym kontekście nadanie psu bojowemu imienia „Trczka” może być odczytane jako gest celowego upokorzenia przeciwnika politycznego – zdegradowania jego pamięci przez przypisanie jego imienia zwierzęciu. W kulturze nowożytnej, zarówno na dworach niemieckich, jak i w szerszym kontekście europejskim, nadanie imienia człowieka psu mogło być

16 Por. M. Walczak, *Myśliwy i pan natury. Jeszcze raz o przedstawieniach zwierząt na nagrobku króla Władysława II Jagiełły*, „Biuletyn Historii Sztuki” 84 (2022) nr 3, s. 435–438.

17 Por. J. Breuer, *Die kultur- und kunsthistorische Bedeutung*, s. 214.

jednoznacznie odczytane jako akt szyderstwa i pohańbienia, szczególnie w przypadku postaci o arystokratycznym rodowodzie. W tym świetle obecność psa Trczki na nagrobku nabiera wymiaru nie tylko osobistego wspomnienia, ale również symbolicznego triumfu Hatzfelda nad dawnymi wrogami politycznymi.

Jan Adam Garnier – od wojskowego do zakonnika

W kontekście kampanii 1657 roku warto wspomnieć o jednym z podkomendnych feldmarszałka Hatzfelda – Janie Adamie Garnierze, oficerze armii cesarskiej, który odegrał istotną rolę zarówno w działaniach wojennych, jak i w życiu religijnym i społecznym na ziemiach Rzeczypospolitej. Garnier dowodził wówczas 1200-osobowym oddziałem, który brał udział w oblężeniu Krakowa, wspierając wojska cesarskie i polskie w ich działaniach przeciwko Szwedom i ich sojusznikom.

Urodził się 2 lutego 1613 roku w Ensisheim, w Alzacji, w rodzinie pochodzenia francuskiego. Karierę wojskową rozpoczął w młodym wieku, a od 1640 roku wiernie służył pod komendą Hatzfelda, uczestnicząc w licznych kampaniach wojny trzydziestoletniej. Jego lojalność, odwaga i umiejętności dowódcze zostały docenione – w 1652 roku otrzymał tytuł barona, co świadczy o jego wysokiej pozycji wśród kadry oficerskiej armii cesarskiej¹⁸.

Po zakończeniu działań wojennych Garnier osiadł na Śląsku, gdzie został wynagrodzony za swoje zasługi nadaniami ziemskimi. Po 1661 roku otrzymał dobra Trzcinica Wielka i Głębowice, które stały się nie tylko jego siedzibą, lecz także miejscem intensywnej działalności fundatorskiej. Znany był z głębokiej religijności i przywiązania do Kościoła katolickiego. W 1676 roku ufundował w Głębowicach Klasztor Karmelitów Bosych pw. św. Eliasza Proroka (później przemianowany na Kościół pw. Najświętszej Maryi Panny z Góry Karmel), który uczynił centrum swojej duchowej aktywności.

W wyjątkowym geście rezygnacji ze świeckiego życia Garnier sam wstąpił do fundowanego przez siebie klasztoru, przyjmując imię zakonne Christophorus. Spędził tam ostatnie lata życia jako brat zakonny, oddając się modlitwie i kontemplacji. Zmarł w 1680 roku i został pochowany w krypcie klasztornej, w której do dziś zachowało się jego epitafium

18 Por. D. Galewski, *Fundacje artystyczne dla śląskich karmelitów w okresie nowożytnym – wybrane zagadnienia*, „Folia Historica Cracoviensia” 22 (2016), s. 111; *Parafia, garnierowka.pl* (07.09.2025).



9. Klasztor Karmelitów w Głębówicach z Kościołem pw. Najświętszej Marii Panny z Góry Karmel (dawniej św. Eliasza), widok zewnętrzny. Fot. Marian Radzik.



10. Epitafium pułkownika Jana Adama Garniera w Kościele pw. Najświętszej Marii Panny z Góry Karmel (dawniej św. Eliasza) w Głębówicach. Fot. Marian Radzik.

z wyobrażeniem fundatora, stanowiące cenne źródło ikonograficzne i świadectwo kultu pamięci o tej postaci¹⁹.

Znaczenie Garniera wykraczało poza życie religijne – był również aktywnym mecenasem na innych terenach. Resztę swojego majątku przeznaczył na kolejne fundacje klasztorne, m.in. w Wołowie, Koźuchowie i Strzegomiu, co czyni go jedną z bardziej interesujących postaci spośród cudzoziemskich oficerów osiadłych na terenie Śląska. Jego biografia łączy w sobie elementy kariery wojskowej, religijnego nawrócenia oraz działalności mecenasa kultury i Kościoła, co wpisuje się w szerszy obraz przemian społecznych i duchowych epoki baroku.

Po jego śmierci dobra ziemskie objął jego bratanek, jednak już wkrótce – zgodnie z wolą Garniera – znaczna część majątku została przekazana jezuitom. To właśnie dzięki tym funduszom możliwe było rozpoczęcie budowy reprezentacyjnego kompleksu Collegium Maximum Uniwersytetu Wrocławskiego, jednego z najważniejszych przedsięwzięć edukacyjnych i architektonicznych tej części Europy w epoce nowożytniej. W jego ramach powstała m.in. słynna Aula Leopoldina – monumentalna barokowa aula uniwersytecka, uważana dziś za jedno z najwybitniejszych dzieł sztuki baroku w Europie Środkowej. W ten sposób spuścizna Adama Garniera zyskała trwałe miejsce w historii kultury i nauki Śląska²⁰.

Bibliografia

- Banach J., *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983.
- Bieniarzówna J., Małecki J., *Kraków w wiekach XVI–XVIII*, Kraków 1984 (Dzieje Krakowa, 2).
- Breuer J., *Die kultur- und kunsthistorische Bedeutung des Hatzfeld-Grabmals in Laudenbach*, „Denkmalpflege in Baden-Württemberg” 31 (202) H. 4, s. 208–220.
- Bretschneider P., *Die Epitaphien des Grafen Melchior von Hatzfeld in den Kirchen zu Prausnitz und Laudenbach*, „Die christliche Kunst” 6 (1909/10), s. 317–324.

19 Por. J. Lamparska, *Śmiertelna zagadka. Tajemnice klasztoru Karmelitów trzewickich w Głębowicach*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska” 7.01.2005, s. 28.

20 Por. J. Lamparska, *Śmiertelna zagadka*, s. 28.

- Das Grabmal des Grafen Melchior von Hatzfeld in der Bergkirche zur Schmerzhafte Mutter von Laudenbach, Ortsteil der Stadt Weikersheim*, Hrsg. G. Ritter, Nussbaum 2002.
- Domazański D., *Zarys historii śląskiej linii von Hatzfeld*, https://www.zmigrod.com.pl/asp/pliki/biezace/arttykul_hatzfeld.pdf (08.09.2025).
- Galewski D., *Fundacje artystyczne dla śląskich karmelitów w okresie nowożytnym – wybrane zagadnienia*, „Folia Historica Cracoviensia” 22 (2016), s. 109–123.
- Kempe A., *Etos wojskowy i drogi kariery. O dwóch nagrobkach marszałka Melchiora von Hatzfelda*, „Rocznik Historii Sztuki” 32 (2007), s. 69–100.
- Lamparska J., *Śmiertelna zagadka. Tajemnice klasztoru Karmelitów trzeźwiczowskich w Głębolicach*, „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska” 7.01.2005, s. 28.
- Nowacki D., *Rodzina Hatzfeldów i ich dobra na Śląsku w XVII–XVIII wieku*, w: *Śląsk w czasach nowożytnych. Studia z dziejów społecznych i gospodarczych*, red. S. B. Lenard, Opole 2007, s. 189–204.
- Nowak A., *Dzieje Polski*, t. 6: 1632–1673: Potop i ogień, Kraków 2023.
- Parafia*, garnierowka.pl (07.09.2025).
- Radzik M., Radzik J., *Transport do Prusic*, maszynopis w posiadaniu autora.
- Sikora L., *Szwedzi i Siedmiogrodzianie w Krakowie od 1655 do 1657 roku*, Kraków 1905 (Biblioteka Krakowska, 39).
- Walczak M., *Myśliwy i pan natury. Jeszcze raz o przedstawieniach zwierząt na nagrobku króla Władysława II Jagiełły*, „Biuletyn Historii Sztuki” 84 (2022) nr 3, s. 431–456.
- Wrabec J., *Zespół poklasztorny w Głębolicach k. Wołowa (dawniej Trzcina Wielka). Historia i architektura. Studium do celów konserwatorskich*, Wrocław 1991, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków we Wrocławiu, sygn. 4234/91.

Abstrakt

Maciej Miezan

*Wyobrażenie oblężenia Krakowa z 1657 roku na grobowcu
generała Melchiora von Hatzfelda w Prusicach koło Trzebnicy*

Trzebnica znana jest głównie z bazyliki św. Jadwigi, jednak niedaleko, w Prusicach, znajduje się jeden z najciekawszych militarno-artystycznych zabytków Śląska – nagrobek feldmarszałka Melchiora von Hatzfelda (1593–1658), który odegrał kluczową rolę w odbiciu Krakowa z rąk Szwedów w 1657 roku. Pomnik, wykonany przez Achillesa Kerna, zawiera sceny bitewne, w tym panoramiczne ujęcie Krakowa. Hatzfeld ma również podobny nagrobek w Laudenbach. Postać towarzyszącego mu pułkownika Jana Adama Garniera, fundatora klasztoru Karmelitów w Głębowicach i późniejszego zakonnika, ukazuje połączenie kariery wojskowej i duchowej. Garnier, zasłużony oficer cesarski, przekazał majątek na cele religijne, m.in. na budowę Auli Leopoldyńskiej we Wrocławiu. Oba nagrobki Hatzfelda pozostają mało znane w Polsce, mimo ich symbolicznego związku z wyzwoleniem Krakowa spod okupacji szwedzkiej.

Słowa kluczowe:

Melchior von Hatzfeld, Nagrobek w Prusicach, odbicie Krakowa 1657, Jan Adam Garnier, Aula Leopoldina

Abstract

Maciej Miežian

*Depiction of the siege of Krakow in 1657 on the tomb
of general Melchior von Hatzfeld in Prusice near Trzebnica*

While Trzebnica is known for the basilica of St. Hedwig, nearby Prusice houses one of Silesia's most remarkable military tombs: the monument of Field Marshal Melchior von Hatzfeld (1593–1658). He played a key role in liberating Krakow from Swedish-Turkish forces in 1657. His elaborate tomb, sculpted by Achilles Kern, features detailed battle scenes, including a bird's-eye view of Krakow. A similar tomb stands in Laudenburg, Hatzfeld's birthplace. His subordinate, Colonel Jan Adam Garnier, led 1,200 troops during the siege and later became a Carmelite monk, funding religious foundations such as the monastery in Głębówice. Garnier's legacy includes funding the Aula Leopoldina in Wrocław, a Baroque masterpiece. Despite their historical value, Hatzfeld's tombs are little known in Poland, even though they symbolize the liberation of Krakow from one of its harshest occupations.

Keywords:

Melchior von Hatzfeld, Prusice tomb, 1657 Krakow siege, Jan Adam Garnier, Aula Leopoldina

Aneta Biały

 <https://orcid.org/0009-0000-7735-4462>

 abialy@mnw.art.pl

Izabella Wiercińska

 <https://orcid.org/0009-0005-9729-8601>

 iwier@mnw.art.pl

Muzeum Narodowe w Warszawie

 <https://ror.org/00ww76c39>

Interpretacja ikonograficzna kolekcji malarstwa w krakowskim pałacu Zofii i Artura Potockich w świetle inwentarzy, rycin, rysunków i wspomnień

[:] *que tu as l'air fier pod Baranami, et que cela te va bien d'avoir une maison [...]* ¹

„Jakże dumnie wyglądasz «pod Baranami» i jak to dobrze mieć swój dom” ²

(z listu Zofii z Branickich Potockiej z roku 1822 z Białocerkwi
do męża hrabiego Artura)

Na przestrzeni ponad stu lat pałac zwany „pod Baranami” stał się pierwszym domem Krakowa, a tradycja ta była podtrzymywana przez następne

- 1 Korespondencja Artura Potockiego, Archiwum Narodowe w Krakowie [dalej: ANK], Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/0/3.3/313, skan nr 272, karta 393.
- 2 Por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki i jego pałac Pod Baranami w Krakowie*, Kraków 1995, s. 125.

potockich (herbu Pilawa Srebrna, gałąź hetmańska) aż do 1939 roku³. Powszechnie rozpoznawalny, ale nie wyróżniający się dotąd w szczególny sposób na tle innych okazałych budowli okalających Rynek Główny, w ciągu kilku lat zyskał rangę emblematu życia kulturalnego dawnej polskiej stolicy. Zakup nieruchomości stał się możliwy dzięki dokonaniu w 1817 roku podziałowi spuścizny po księżnej marszałkowej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816) z Łańcuta pomiędzy braćmi Arturem Stanisławem (1787–1832) i Alfredem Wojciechem (1786–1862) Potockimi. Niezależnie od imponującego posagu i majątku żony pierwszego z nich Zofii z Branickich (1790–1879) dawny adiutant księcia Józefa Poniatowskiego stał się wówczas bardzo bogaty. Jako posiadacz 33 wsi położonych w obrębie Wolnego Miasta Krakowa został uznany za najbardziej zamożnego właściciela ziemskiego tego regionu⁴. O urządzeniu pałacowych wnętrz po nabyciu nieruchomości za sumę 7500 czerwonych złotych holenderskich dnia 15 listopada 1822 roku od Józefy z Przyrembskich hr. Skorupczyń i Zofii z Przyrembskich hr. Załuskiej niewiele wiadomo, poza tym, że rokokowe i klasycystyczne umeblowanie pierwszego piętra przeszło wówczas także na własność Potockich⁵. O ile XIX-wieczni mieszkańcy Krakowa doceniali zaangażowanie Zofii z Branickich⁶ i Artura Potockich w życie miasta, ich działalność społeczną, charytatywną

3 Potoccy należeli do magnackich kresowych rodów Rzeczypospolitej i dzielili się na kilka linii. Artur i Alfred Potoccy byli synami podróżnika i pisarza, krajczyca Jana Potockiego i Julii z Lubomirskich, pięknej córki Izabeli z Czartoryskich, marszałkowej wielkiej koronnej z Łańcuta. To właśnie odziedziczenie po niej uzdrowiska w Krzeszowicach spowodowało, że związali się z Małopolską. Rodzicami Zofii z Branickich był niesławnej pamięci hetman Franciszek Ksawery Branicki herbu Korczak (w odróżnieniu od hetmana Jana Klemensa Branickiego herbu Gryf) i Aleksandra von Engelhardt, dama dworu cesarzowej Katarzyny, posiadająca nie tylko wspaniały majątek, ale i wielkie wpływy na dworze w Petersburgu. Poza Zofią para doczekała się: synów Aleksandra i Władysława oraz córek: Katarzyny primo voto Konstantowej Sanguszeko-Kowelskiej, secundo voto Stanisławowej Potockiej i Elżbiety zamężnej z bajecznie bogatym Michailem Siemonowiczem hr. Woroncow, gubernatorem Nowej Rosji, wicekrólem Kaukazu i namiestnikiem cara w Besarabii.

4 Por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 110.

5 Por. J. Kuś, *Pałac Pod Baranami*, „Rocznik Krakowski” 49 (1978), s. 112.

6 Por. M. Wróblewska, *Działalność społeczna i kulturalna Zofii Potockiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2007, z. 134, s. 55–64.

i filantropijną (Artura zwano „ojcem ubogich krakowskich”)⁷, o tyle do potomności przeszli oni jako mecenas i twórcy wybitnej kolekcji dzieł sztuki oraz niezwyklej rezydencji zwanej Pałacem pod Baranami. „Był to podobno pierwszy dom prywatny w Krakowie, który oko w oko dwie te od tyłu lat przeciwne kasty [szlachtę i kupców] pod jednym dachem zgromadzał”⁸. Autorka powyższych słów, pamiętnikarka i publicystka, Sabina z Gostkowskich Grzegorzewska (1808–1872), zastanawiając się nad pobudkami, które skłoniły państwa Potockich do osiedlenia się w Krakowie, doszła do wniosku, że hrabia Artur:

znudziwszy się i światem i podróżami, upodobawszy sobie wolne od wszelkiej etykiety i spokojne życie staropolskiego grodu, zapragnął w nim zamieszkać. Wszystko mu się tu podobało, odwieczne pomniki przypominały mu przeszłość, tyle drogą pięknej jego duszy, przepyszne okolice wabiły oko, góryste położenie powietrze zdrowem czyniły; a on już czuł w sobie zaród choroby, której w lat kilka uległ. Przede wszystkim przynęciły znudzonego hałasem i zgiełkiem wielkich miast puste ulice Krakowa, jego samotne mury, brak dworu, książąt panujących, ministrów i ambasadorów. Osiadłszy więc w Krakowie, kupił pałac zwany „Pod Baranami”, znacznie powiększył go, przyozdobił, i na swoją stałą rezydencję przeznaczył⁹.

Niewykluczone, że jego położenie w dość bliskiej odległości od uzdrowiska w Krzeszowicach (25 km) mogło również odegrać swoją rolę przy wyborze nowej siedziby w sytuacji, kiedy Zofia cierpiała na anemię, Artur również podupadał coraz bardziej na zdrowiu (dokuczały mu tzw. *goutte* – podagra, nerki, popadał w *états de tristesse* – melancholię). Mieli również zapewniony dogodny dojazd do Wiednia, gdzie rezydowali w komfortowym pałacu przy Moelker Bastei 78, zwanym w rodzinie „na Bastajach”, należącym niegdyś do babki Artura, księżnej marszałkowej Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, a potem do jej wychowanka księcia Henryka z Przeworska.

Po pobieżnym odnowieniu Pałacu pod Baranami przystąpiono do urządzania jego wnętrza, a wczesną wiosną 1823 roku państwo Potoccy

7 Zob. J. Sonntag, *Artur Potocki – „Ojciec ubogich krakowskich”*, rysunek ok. 1832, ANK, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/0/3.3/297, skan 355, k. 433.

8 S. Grzegorzewska, *Pamiętniki Sabiny z Gostkowskich Grzegorzewskiej*, Warszawa 1889, s. 62.

9 S. Grzegorzewska, *Pamiętniki*, s. 58.

zjechali do swojej nowej siedziby z Łańcuta. Wiadomo, że dzieła sztuki nie należą do tzw. obiektów ordynaryjnych¹⁰, czyli pierwszej potrzeby, takich jak meble, które to zapewniono od razu na powitanie właścicieli. Nie były one jednak luksusowe, wręcz przeciwnie, zamówiono tanie, wykonane z lokalnego drewna olszowego, bejcowane na kolor czerwony. Wówczas można było podziwiać tylko kilka popiersi i herm, ale ściany, jak wskazuje inwentarz sporządzony przez sekretarza Jana Wolańskiego (1787?–1849) w 1823 roku¹¹ nadal pozostawały niemal puste, z wyjątkiem pojedynczych portretów, pośród których poczesne miejsce zajęła podobizna ulubionego pupila małżonków – wyżła Koko namalowana przez Józefa Brodowskiego¹². Jak widać jednak na niezrównanych dokumentacyjnych akwarelach Willibalda Richtera (1805–1880), taki stan rzeczy szybko uległ zmianie i pałacowe wnętrza wypełniły się wytwornym wyposażeniem w stylu biedermeieru. Ten niezwykle uzdolniony absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie i Wiedniu pracował dla Artura i Zofii do 1839 roku i jest autorem serii kilkudziesięciu prac określonych jako „przedstawienia mieszkań Potockich”¹³, czyli widoków rezydencji i apartamentów, w których przebywali oni w kraju i za granicą¹⁴. Najwcześniejsze z nich pochodzą z lat 1824–1825 z Włoch, ale młodzi państwo Potoccy mogli poznać jego ojca Karola (Carla Augusta) Richtera (1770–1848), Saksończyka, brata Józefa (1780–1837), również wziętego rysownika na puławskim dworze księcia generała ziem podolskich Adama Czartoryskiego¹⁵. A może, jak to było w przypadku Wojciecha Kornelego Stattlera, spotkali Willibalda, dobrze zapowiadającego się artystę, dopiero we Włoszech, a on podążył za nimi do Krakowa ok. 1825 roku. Przy okazji licznych wojaży hrabina Potocka zabierała ze sobą wizerunki w pomniejszeniu, czyli miniatury,

10 A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 122.

11 Zob. Inwentarz domu Artura Potockiego w Krakowie („Pod Baranami”), ANK, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. AK.Pot.2824.II (jednostka nie została jeszcze zeskanowana przez ANK; dokument będzie w przyszłości dostępny pod sygnaturą 29/635/0/13.4/2824).

12 Por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 123. Drugi pies, który został uwieczniony, wabił się l’Hirondelle.

13 44 obiekty w zbiorach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej w Krakowie. Zob. <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra>.

14 Por. J. Polanowska, *Richter Joseph*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. 8, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 326–327.

15 K. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s. 450–451.

oprawione w safianowe wytłaczane etui, które doskonale nadawały się do przewożenia z miejsca na miejsce, a ustawione na podpórce na stoliku lub blacie biurka ozdabiały każde obce wnętrze. Ich wybór stanowił wyraz uczuć świadczący o sile emocjonalnych więzi łączących ją z przedstawionymi bliskimi osobami. Monochromatyczny szkic piórkiem tuszem wspomnianego Willibalda Richtera z 1827 roku z precyzją kamery filmowej rejestruje każdy, najdrobniejszy nawet szczegół wystroju pokoju sypialnego Zofii w Pałacu pod Baranami¹⁶ (ryc. 1). W głębi pomieszczenia, na górnej półce sekretarzyka pośrodku umieszczono podobiznę kilkulatniego chłopczyka w ujęciu *en face*, jedyne żyjącego syna Potockich – Adama (1822–1872), zwanego Adałem. Możemy się zastanawiać, czy nie namalował go przybyły również z Drezna Józef Sonntag (1784–1834), należący do ulubionych malarzy hrabiny, który potrafił portretować nie tylko dorosłych, ale i dzieci. Powyżej na ścianie wisi podwójny wizerunek ukochanych sióstr (?), Katarzyny i Elżbiety Branickich, do których Zofia była bardzo przywiązana. Po lewej i po prawej stronie znajdują się podobizny uwielbianego małżonka Artura, zwanego *bel Arthur*, Antinous, którego poza pełna nonszalancji i ubiór mogły rywalizować z męskim ideałem epoki, sławnym poetą lordem George’em Gordonem Byronem (ryc. 2). Jedna z podobizn została namalowana przez wiedeńczyka Jana Nepomuka Endera (1793–1854), twórcę wielu rodzinnych wizerunków Potockich¹⁷. Jeszcze bardziej jednoznacznie można rozpoznać niektóre dzieła na podstawie już wielobarwnych, mistrzowskich akwareli Richtera, podpisywanych własnoręcznie przy porządkowaniu zbiorów przez obie

16 W. Richter, *Pokój sypialny Hrny [!] Arturowej Potockiej pod Baranami 1827go roku*, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2147. Por. J. Bieniarzówna, J. Małecki, *Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1979, s. 50 (Dzieje Krakowa, 3), <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/986557> (16.02.2026).

17 Również: portret przedwcześnie zmarłego Artura Sobańskiego (1814–1831), syna Izydora i najbliższej kuzynki Artura Potockiego, Seweryny Potockiej, nr. inw. Min. 375 MNW, miniatury: J. N. Ender, *Alfred i Adam Potoccy w wieku chłopięcym siedzący w karołce*, 1831, nr inw. Min. 380 MNW; J. N. Ender, *Artur Stanisław Potocki z Krzeszowic (1787–1832) Bel Arthur, syn Jana i Julii z Lubomirskich*, 1832, nr inw. Min. 387 MNW; J. N. Ender, *Artur Potocki na łożu śmierci*, 1832, nr inw. Min. 389 MNW; J. N. Ender, *Portret Izabelli z Lubomirskich Władysławowej Sanguszkowej (1808–1890)*, 1830, nr inw. Min. 470 MNW; J. N. Ender, *Natalia z Potockich Sanguszkowa jako dziewczynka (1807–1830), żona księcia Romana Sanguszki Sybiraka*, 1825, nr inw. Min. 480 MNW.

1. Willibald
Richter, *Pokój
sypialny Hrny [!]
Arturowej
Potockiej pod
Baranami* 1827go
roku, Biblioteka
Jagiellońska,
BJ Graf. I.R.
2147.



2. Jan Nepomuk
Ender, *Portret
Artura Stanisła-
wa Potockiego
z Krzeszowic,*
1832, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. Min.387
MNW. Fot.
P. Ligier.



hrabiny synową Adamową lub jej teściową Arturową¹⁸, a stanowiących plon licznych wojaży europejskich państwa Potockich¹⁹. Drobiazgowość w prezentowaniu wnętrza i rezydencji jest uderzająca, ale właśnie na tej dbałości o detal zależało zapewne zlecniodawcom i tego oczekiwali od malarza. Niewykluczone, że wystroje pałaców włoskich (Rzym, Wenecja, Genua, Florencja), wiedeńskich (Koburg-Kohary przy Braunbastei, w Penzing) i paryskich (rue de Berry No 2, Hotel de Langeac), a nawet pensjonatów w odwiedzanych kurortach (Hompesch-Haus w Monachium, dom Schmidta w Ischl) mogły służyć za inspirację przy dekorowaniu własnych wnętrza zgodnie z trendami. Dzięki podróżom w latach 1820, 1824–1825, 1829–1830 małżonkowie starannie i konsekwentnie kompletowali ze znanstwem najważniejsze obiekty potrzebne do przyozdobienia

- 18 Pod akwarelą Richtera ukazującą gabinet hrabiny Zofii w Pałacu pod Baranami widnieje jej własnoręczna adnotacja: „Mon petit Cabinet à Cracovie. 1829”. Powyżej, przy dolnej krawędzi rysunku znajduje się objaśnienie innym charakterem pisma: „Gabiniecik hr[abi]ny Arturowej [!] Potockiej [!] pod Baranami 1829 – dziś tworzące [!] część biblioteki”. Zob. Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ I.R. 2144. Ściany tego pomieszczenia zostały pokryte taką samą zieloną tapetą w szkocką kratę, jaka znajdowała się w gabinecie hrabiego Artura w Wiedniu „na Bastajach”. Po prawej stronie wiszą dwa obrazy jeden pod drugim z przedstawieniami bydła u wodopoju, a konkretnie pary krów. Te dzieła wymienione zostały w katalogu zatytułowanym *Spis obrazów znajdujących się na wystawie urządzonej na rzecz Towarzystwa Dobroczynności Krakowskiego w Sali górnej w Sukiennicach w marcu 1882*, Drukarnia „Czasu” 1882, s. 10 [nr kat. 56, Paulus Potter (1625–1654) i nr kat. 57, Francesco Fidanza – autorstwo włoskiego malarza wydaje się nader wątpliwe w odniesieniu do tego przedstawienia, ale jego nazwisko pojawia się w każdym z inwentarzy, np. w tym z 1833 roku napisano, że przedstawienie krów jest tylko kopią z Pottera – zob. *Krowy u wodopoju*, MNW, nr inw. M.Ob.760 MNW]. Por. I. Wiercińska, *Napisy i nalepki na miniaturach portretowych jako świadectwo osobistej więzi właścicieli z dziełami sztuki na przykładzie zbiorów hr. Potockich z Krakowa i Krzeszowic z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Zbiory archiwalne w archiwach i poza archiwami*, red. D. Magier, Siedlce 2024, s. 223 (Światy Archiwalne, 3).
- 19 Wszystkie rysunki dostępne są w zbiorach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/results?action=AdvancedSearchAction&type==3-&va1-Creator:Richter%2C%20Willibald&qf1=availability:Available> (01.06.2026) oraz Muzeum Narodowym w Warszawie: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/wyniki-wyszukiwania?phrase=Richter,%20Willibald> (01.06.2026).

własnej galerii obrazów²⁰. Przeważało dawne renesansowe lub wczesno-barokowe włoskie malarstwo religijne z pominięciem, poza jedną sceną batalistyczną, obrazów o treściach historycznych, zaś martwe natury lub pejzaże bądź sceny rodzajowe pojawiały się dość rzadko. Nawet w Italii nie było już tak łatwo zakupić dzieła największych dawnych mistrzów. Z czasem zaczęły dominować portrety rodzinne. Krakowska siedziba pod Baranami stała się wzorem i inspiracją do naśladowania przez cały XIX wiek. Hrabina wybrała dla siebie do zamieszkania najbardziej reprezentacyjne pierwsze piętro (tzw. piano nobile) i urządziła je z największym smakiem. Nawet sto lat później, w publikacji z 1934 roku *Świat i życie zarys encyklopedyczny współczesnej kultury*, jej apartamenty uznawano za wzór do naśladowania przy urządzaniu wytwornych wnętrz. Miała do dyspozycji sypialnię, garderobę i buduar, czy też raczej gabinet z narożnymi oknami wychodzącymi na róg ulicy św. Anny i Rynku, co dawało piękną panoramę. Zachował się widok²¹ *chambre à coucher* – sypialni hr. Zofii wykonany przez jej siostrzenicę ok. 1835 roku, a zarazem wychowanicę Aleksandrę Augustową Potocką (1818–1892) z Wilanowa, zwaną Aleksandryną lub bardziej familiarnie Saszą, córkę przedwcześnie zgasłej w Krzeszowicach Katarzyny z Branickich (1781–1820). Jeśli zestawimy tę barwną akwarelę z niezwykle precyzyjnym rysunkiem piórkiem wykonanym tuszem w 1827 roku przez Richtera, to możemy pokusić się o próbę odtworzenia tego pomieszczenia, ponieważ rękopiśmienny przewodnik – swoisty inwentarz kolekcji obrazów z lat 1847–1858 [*Galerya Obrazów*]²² nie zawsze

20 Por. E. Manikowska, *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 25 (2000), s. 164, przypis 127 *in extenso*: „AK Pot 2824 II, Inwentarz domu JW Hrabiego Artura Potockiego w Krakowie... Inwentarz został co prawda sporządzony w 1823 roku, jednak lista obrazów, umieszczona na końcu, musiała zostać spisana później, wymienione są bowiem także i obrazy z drugiej podróży włoskiej”.

21 Barwna akwarela Aleksandryny Potockiej została namalowana w 1835 roku najprawdopodobniej według monochromatycznego rysunku piórkiem Willibalda Richtera (*Pokój sypialny Hrny [!] Arturowej Potockiej pod Baranami 1827go roku* (dostępny w zbiorach Jagiellońskiej Biblioteki Cyfrowej w Krakowie, sygn. BJ Graf. I.R. 2147) i powtarza dokładnie tak samo skadrowane ujęcie. Dzięki obydwu studiom łatwiej jest rozpoznać obrazy zdobiące wnętrze. Por. J. Kuś, *Pałac Pod Baranami*, s. 112, ryc. III, przypis 111.

22 Bożena Steinborn stwierdziła, że „Wśród obrazów zbieranych przez założycieli kolekcji i ich kontynuatorów przeważały więc portrety, wśród nich zaś najliczniejsze

może służyć tutaj pomocą, pomimo rzetelnego, nieomalże literackiego opisu płócien wiszących w poszczególnych salach. Z całą pewnością możemy stwierdzić, że piękny portret stojący na blacie obszernej rokokowej komody²³ to sygnowany wizerunek Zofii na tle Neapolu i Wezuwiusza wykonany w 1825 roku (ryc. 3)²⁴ przez Aleksandra Pawłowicza Briułłowa (1798–1877)²⁵, malarza pochodzącego z artystycznej rodziny francuskich hugenotów o nazwisku Brulleau, a osiadłej w Rosji. U jej stóp leży ukochany pies, zarazem odwieczny ikonograficzny symbol małżeńskiej wierności. Powyżej wisi portret hrabiny w fantazyjnym stroju balowym *à la troubadour* namalowany w Wiedniu przez mediolańskiego artystę Giuseppego Molteniego (1799–1867)²⁶. W buduarze nie mogło zabraknąć niewielkiego sekretarzyka lub małego biureczka, często – jak nakazywał

były podobizny w miniaturach, zamawianych głównie w Wiedniu” (B. Steinborn, *Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” 9 (2020), s. 15, przypis 31).

- 23 Komoda (88,3 × 143,9 × 63,0), w stylu Ludwika XVI, dwuszufladowa, o froncie pośrodku wypukłym i wklęsłych bokach, z marmurowym blatem, na czterech esowato wygiętych nogach, dolne krawędzie frontu i boków faliście wycięte. Wykonana przez Pierre-Antoine Foulleta w Paryżu, w latach 1767–1775. Obecnie eksponowana w Muzeum Pałacu w Łazienkach Królewskich. Nr inw. SZMb 925 MNW (opis zabytku: Anna Martyna, MNW).
- 24 *Galerya obrazów*, ok. 1858?, rkps, ANK, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/O/13.4/2851, k. 40v, nr 62, gdzie tak go opisano: „Akwarella Hrabiny Arturowej Potockiej przez Bryłowa artystę rosyjskiego wykonany w Neapolu 1825”. Widocznie już wówczas znajdował się w apartamentach hr. Adamowej Potockiej.
- 25 A. P. Briułłow, *Portret Zofii z Branickich Arturowej Potockiej na tle Neapolu i Wezuwiusza*, ok. 1826, Zbiory MNW, nr inw. Rys.Pol.10251 MNW. sygnowany l. d.: Alex: Brulloff, napis obcą ręką u d.: Zofia z Branickich Arturowa Potocka.
- 26 G. Molteni, *Portret Zofii z Branickich Potockiej* (1790–1879), 1830, nr inw. 131269 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/437974>.

Warto przytoczyć interpretację Moniki Ochnio (MNW): „Autor został określony jako Giuseppe Molteni (1800–1867), włoski malarz scen rodzajowych i portrecista działający w Mediolanie. Wizerunek Zofii Potockiej przypomina o przedstawieniach «Rebeki», jego autorstwa, datowany na ok. 1835 z Museo Poldi Pezzoli w Mediolanie (inw. 4561). Omawiany portret Zofii Potockiej ukazuje ją w XVI-wiecznym kostiumie renesansowym, jako osobę z rodu książęcego, w sukni z kryzą, w książącym płaszczu podbitym futrem z gronostajów i berecie ozdobionym białymi, strusimi piórami. Nie udało się rozszyfrować, jaka to postać. Możliwe, że jest to strój balowy, choć wiadomo, że na słynnym balu kostiumowym, wydanym

obyczaj – ślubnego podarku od narzeczonego²⁷. Ustawiano na nim lampę olejną lub lichtarz i portreciki bliskich oraz kosztowne, najczęściej porcelanowe przybory do pisania. Niewielkich rozmiarów, ale mistrzowsko namalowana akwarela Briułłowa ukazuje hr. Artura w jego ulubionym wydaniu, w stylu romantycznym (ok. 1830)²⁸. Zawsze cechowała go pewna dezynwoltura, o której wspominał Aleksander Fredro w swoich znanych pamiętnikach zatytułowanych *Trzy po trzy*²⁹ z trudnych lat kampanii napoleońskiej 1809–1814 (ryc. 4). Na omawianej ścianie gabinetu hrabiny Aneta Biały rozpoznała dzieło Bernarda Bellotta (1722–1780) – panoramę miasta Pirna z zamku Sonnenstein w Saksonii³⁰, znane również z innej bardziej rozbudowanej wersji ze zbiorów muzeum Ermitażu w Petersburgu (ryc. 5)³¹.

Zofia Potocka bardzo lubiła miniatury, zabierała je w każdą podróż, a z niektórymi nie mogła się wprost rozstać, szczególnie po śmierci Artura, która nastąpiła w 1832 roku w Wiedniu. Widok sypialni Zofii w rodzinnym pałacu hetmanostwa Branickich w Aleksandrii (Ukraina), zwanym Austerią, autorstwa Willibalda Richtera z 1835 roku³² ukazuje sekretarzyk z zaaranżowanym zespołem różnych dzieł sztuki. Nie zabrakło tam wizerunku kobiecego, którego na razie nie przypisano konkretnemu malarzowi, a zapewne przedstawiał jej starszą siostrę, zmarłą w 1820 roku Katarzynę z Branickich Stanisławową Potocką primo voto Sanguszkową,

w Krakowie przez jej męża Artura 29 lutego 1829, Zofia występowała jako biblijna Estera, w czarnej aksamitnej sukni naszytej bogato brylantami”.

27 Por. E. Kowecka, *W salonie i w kuchni*, Poznań 2008, s. 91.

28 A. Briułłow, *Artur Stanisław Potocki (1787–1832), syn Jana i Julii z Lubomirskich, portret romantyczny a la lord Byron*, 1832, MNW, nr inw. Min.383 MNW.

29 A. Fredro, *Trzy po trzy. Zapiski starucha*, wyd. Gebethner i Wolff, Kraków 1880, s. 123.

30 B. Bellotto, *Widok Pirny w Saksonii*, II poł. XVIII wieku, MNW, nr inw. M.Ob.690 MNW (dawniej nr inw. ogólnego 186546 MNW), obraz najpierw znajdował się w galerii kanclerza austriackiego księcia Rzeszy, Wenzla Antona von Kaunitza, a potem został pozyskany do zbiorów hr. Potockich na aukcji w Wiedniu w 1820 roku, następnie MNW zakupiło go od Zofii z Tyszkiewiczów Potockiej w 1946 roku. Por. S. Kozakiewicz, *Bernardo Bellotto*, London 1972, vol. 2, s. 180, nr kat. 227.

31 B. Bellotto, *Widok Pirny z zamku Sonnenstein*, 1750, Muzeum Ermitaż w Petersburgu, nr inw. ID: 32291.ГЭ-208.

32 W. Richter, *Pokoj [!] Hrny Arturowej Potockiej w Aleksandryi [!] na Ukrainie na 1szem [!] piętrze w domu Hetmanowej Branickiej tak zwany Austerią 1835 r.*, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2140.



3. Aleksander
Pawłowicz
Briułłow, *Portret
Zofii z Branic-
kich Arturowej
Potockiej na tle
Neapolu i Wezu-
wiusza*, ok. 1826,
Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. Rys.
Pol.10251.
Fot. P. Ligier.



4. Aleksander
Pawłowicz
Briułłow, *Portret
Artura Stanisława
Potockiego*,
ok. 1830, Mu-
zeum Narodowe
w Warszawie,
nr inw.
Min.383 MNW.
Fot. P. Ligier.

5. Bernard Bellotto, *Widok Pirny w Saksonii*, II poł. XVIII wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.690 MNW.
Fot. P. Ligier.



6. Jan Nepomuk Ender, *Portret Izabelli z Lubomirskich Władysławowej Sanguszkowej*, 1830, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Min.470 MNW.
Fot. P. Ligier.



matkę Saszy, wychowawcy hrabiny Potockiej. Zofia przywiązana była również do portretu wykonanego przez Johanna Endera oprawionego w kunsztownie wytłaczane z safianowej skóry etui ze złoceniami przedstawiającego Izabelę z Lubomirskich³³, ks. Władysławową Sanguszkę (1808–1890), córkę księcia Henryka Lubomirskiego z Przeworska (ryc. 6). Niezwykłym obiektem była najbliższa jej sercu dwustronna miniatura stojąca Johanna Sonntaga z podobiznami ukochanego synka, małego Adama Potockiego³⁴. Uroczę, pełne soczystych barw przedstawienia ukazują na awersie pięcioletniego chłopca siedzącego na schodach z bębniem w dłoniach (1827), a po drugiej stronie to samo dziecko, ale już sześciolatnie stoi przy karym koniku na biegunach (1828). Adam zawsze jest pięknie odziany w nie tylko najmodniejszy, stosowny do jego wieku, ale i bardzo malowniczy ubiór, właściwie będący stworzonym kostiumem do pozowania³⁵ (ryc. 7, 8). Po prawej stronie biureczka widać szkic rysunkowy wykonany przez Jana Nepomuka Endera w 1832 roku. Jest to bardzo dramatyczne, ale syntetycznie ujęte przedstawienie profilowe leżącego na łożu śmierci ukochanego męża Artura, prostota użytych środków wyrazu dodatkowo podkreśla tragizm sytuacji³⁶. Obok niego znajduje się Pasyjka oraz widok na ołtarz boczny wiedeńskiego lub krakowskiego (?) kościoła ze smukłą sylwetką rozmodlonej hrabiny (?) ubranej na czarno i księdzem odprawiającym nabożeństwo w żałobnym ornacie (ryc. 9)³⁷. Analizując materiał ikonograficzny i dzieła sztuki uwiecznione na akwarelach Richtera, możemy stwierdzić, że wiele z nich uległo rozproszeniu,

33 J. N. Ender, *Portret Izabelli z Lubomirskich Władysławowej Sanguszkę*, 1830, MNW, nr inw. Min.470 MNW. <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/459118>.

34 J. Sonntag, *Portret Adama Józefa Potockiego z Krzeszowic w wieku 5 lat*, 1827, MNW, nr inw. Min.428 MNW; J. Sonntag, *Portret Adama Potockiego z Krzeszowic w wieku 6 lat*, 1828, MNW, nr inw. Min.429 MNW. Zob. <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/459040>, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/459039>.

35 Analogię stanowią portrety dziecięce Jeana-Honoré Fragonarda i miniatury malowane przez jego żonę Marguerite Gérard.

36 J. N. Ender, *Artur Potocki na łożu śmierci*, XIX wiek, Muzeum – Zamek w Łańcucie, nr ident. S.6MŁ; J. N. Ender, *Artur Potocki na łożu śmierci*, 1832, MNW, nr inw. Min.389 MNW.

37 W. Richter, *Wnętrze kościoła w Wiedniu lub Krakowie (?)*, MNW, nr inw. Min.384 MNW. Sygnowany po prawej: VR, poniżej na szarym passe-partout, ołówkiem informacja, że został namalowany z natury: „Dessin d'après Nature p: Wilibald Richter”.

7. Johann Sonntag,
*Portret Adama
Józefa Potockie-
go z Krzeszowic
w wieku 5 lat,*
1827, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. Min.428
MNW.
Fot. P. Ligier.



8. Johann Son-
ntag, *Portret
Adama Potockie-
go z Krzeszowic
w wieku 6 lat,*
1828, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. Min.429
MNW.
Fot. P. Ligier.



przy czym miniatury nie były wymieniane w inwentarzach ruchomości (1823, 1833, 1852, 1858).

Najciekawszym i najbardziej obszernym źródłem wiedzy na temat zbiorów malarstwa Potockich, ale także upodobań właścicieli kolekcji pozostaje przewodnik zatytułowany *Galerya obrazów*, którego autorstwo jest nadal przedmiotem dociekań³⁸. Powstały w latach 1847–1858 zawiera łącznie 52 karty rękopisu zapisanego piórem, czytelnym, bardzo subtelnym piśmem kaligraficznym. Na następujących po sobie kartach prezentuje rozbudowany katalog obrazów opatrzonych numerami i opisami, zawieszonych w kolejno omawianych pomieszczeniach Pałacu pod Baranami. Można go określić jako jeden z wczesnych bardzo interesujących tekstów z dziedziny rodzimej historiografii sztuki.

Wśród opisywanych w nim wizerunków zasługuje na uwagę nie do końca dotąd rozpoznana grupa dzieł złożona z portretów członków rodziny. Jak się okazuje, wśród ich autorów znajdziemy nazwiska mistrzów w tej dziedzinie. Z tekstu *Galeryi* możemy się dowiedzieć, że wielkoformatowy konterfekt wytwornego mężczyzny siedzącego w fotelu na tle

38 Inwentarz Potockich z Krzeszowic, ANK, sygn. 29/635/0/13.4/2851. Autorem *Galeryi obrazów* nie był z pewnością wieloletni sekretarz Potockich, Jan Wolański (1787?–1849), którego dziełem był pierwszy spisany w 1823 roku *Inwentarz Pałacu pod Baranami* (por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 126, przyp. 18). Jan Wolański jednak zmarł już w 1849, podczas gdy tekst *Galeryi...* według Bożeny Steinborn (B. Steinborn, *Obrazy z kolekcji Potockich*, s. 51, przyp. 11) został spisany w 1858 roku. Trudno też zgodzić się z tezą Ewy Manikowskiej (E. Manikowska, *Zbiór obrazów*, s. 182, przyp. 259), że autorem mógł być syn Jana – Karol Wolański, który jak odnotowano w trakcie bieżących badań, z Potockimi był w zbliżonym okresie skonfliktowany. Wiadomo, że w 1866 roku przeciwstawił się nadaniu Adamowi Potockiemu tytułu Honorowego Obywatela Miasta Krakowa. Świadczy o tym treść przypisu z „Krakowskiego Rocznika Archiwalnego”: „IT-693 i IT-978, «Krakauer Zeitung» 1866, nr 206. W dyskusji nad przyznaniem tej godności A. Potockiemu radny miejski Wolański stwierdził: «Adam hr. Potocki nie jest obywatelem rzeczywistym tutejszego miasta, bo ojciec jego Artur hr. Potocki był tylko honorowym obywatelem naszego miasta»” (J. Gordziałkowski, *Honorowi obywatele miasta Krakowa*, „Krakowski Rocznik Archiwalny” 5 (1999), s. 184, przyp. 11, https://kra.ank.gov.pl/wp-content/uploads/2021/06/Krakowski-Rocznik-Archiwalny-5_1999.pdf).

9. Willibald
Richter, *Wnętrze
kościół w Wied-
niu (?)*, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. Min.384
MNW. Fot.
P. Ligier.



10. Cosroe Dusi,
*Portret Włady-
sława Grzegorza
Branickiego*, ok.
1830–1840, Mu-
zeum Narodowe
w Warszawie,
nr inw. 231672
MNW. Fot.
MNW.



wnętrza³⁹ to dzieło malowane z natury (1842) przez Wenecjanina Cosroego Dusiego (1808–1859). Przedstawia w całej postaci Władysława Grzegorza Branickiego (1783–1843), ojca hr. Katarzyny Potockiej, a brata Zofii i ozdabiało przez lata jej sypialnię w Pałacu pod Baranami (ryc. 10). Podczas aktualnych badań nad *Przewodnikiem* twórca został zidentyfikowany (2025) przez Izabelę Wiercińską. Cosroe Bernardo Dusi (1808–1859) był niezwykle cenionym przez współczesnych malarzem akademickim, obsypywany wyróżnieniami i stypendiami, po śmierci zapomniany, a obecnie odkrywany na nowo. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji w okresie, gdy rektorem (do 1826) był hr. Leopoldo Cicognara (1767–1834)⁴⁰, w uznaniu swych postępów otrzymał od uczelni stancję w jej pobliżu. Dał się poznać jako autor wielkoformatowych płócien historycznych (*Śmierć Alcybiadesa, Paolo i Francesca*) ołtarzowych malowideł w rejonie Serenissimy oraz kurtyn teatralnych, m.in. w La Fenice. Uprawiał też litografię – przypadł mu zaszczyt wykonania pośmiertnego portretu graficznego swojego mistrza Leopoldo Cicognary. W 1840 roku zaproszony przez wielkiego księcia Mikołaja Romanowa do Petersburga, gdzie w 1843 został akademikiem tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. W Rosji malował portrety carów i arystokracji, plafony m.in. Galerii Malarstwa w Nowym Ermitażu oraz Teatrze Maryjskim i kurtyny teatralne. Kilkakrotnie (1844, 1852–1856) wracał do Włoch, ubiegając się bezskutecznie o posadę profesora w Weneckiej *alma mater*. Definitywnie powrócił do ojczyzny w 1859 roku, by w Marostatica dokonać żywota⁴¹.

Na pierwszym, honorowym miejscu wśród wizerunków, które *Przewodnik* wzmiankuje w *Pokoju Sypialnym hr. Arturowej Potockiej*, znalazł się „Portret Hrabiego Artura Potockiego przez Profesora Stattlera z Krakowa na drewnie malowany” (nr 95) (ryc. 11)⁴². Wojciecha Kornelego Stattlera

39 C. Dusi, *Portret Władysława Grzegorza Branickiego*, MNW, nr inw. 231672 MNW. Inwentarz Potockich z Krzeszowic, ANK, sygn. 29/635/0/13.4/2851, skan nr 252, k. 45, nr kat. 99.

40 Chodzi o tego samego hr. Cicognarę, który pomagał Arturostwu Potockim w wyszukiwaniu obrazów do gromadzonej przez nich prywatnej kolekcji. Por. E. Manikowska, *Zbiór obrazów*, s. 162–163, 165–169, ryc. 1, s. 162.

41 M. Malni Pascoletti, *Dusi Cosroe*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42 (1993), [https://www.treccani.it/enciclopedia/cosroe-dusi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosroe-dusi_(Dizionario-Biografico)/) (18.05.2025).

42 W. K. Stattler, *Portret Artura Stanisława Potockiego*, 1829, olej, deska, 64,5 × 50, MNW, nr inw. 128922 MNW, ze zbiorów Potockich z Krzeszowic i Krakowa.

11. Wojciech Korneli Stattler,
Portret Artura
Stanisława
Potockiego,
1829, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw.
128922 MNW.
Fot. MNW.



12. Wojciech
Korneli Stattler, *Portret*
Artura Stanisława
Potockiego,
1829, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw.
129604 MNW.
Fot. P. Ligier.



(1800–1875) poznał Artur Potocki w Rzymie, w czasie wspólnej podróży z Zofią do Włoch (1824–1825). Był on najzdolniejszym wśród artystów tworzących polską kolonię w Wiecznym Mieście w tym czasie i gdy zgłosił się do Potockich po powrocie do kraju w 1826 roku, hr. Artur zlecił mu kuratelę nad edukacją artystyczną Ksawerego Preka (1801–1863), głuchoniemego adepta sztuk pięknych i późniejszego pamiętnikarza⁴³. Latem 1829 roku Potocki zaprosił Stattlera do Łańcuta, by tam artysta wykonał portrety jego samego oraz członków rodziny; wówczas właśnie powstał ów konterfekt namalowany na desce dębowej⁴⁴. Jest to utrzymany w ciemnobrązowej tonacji kolorystycznej wizerunek w popiersiu, prezentujący pod względem stylistycznym cechy dwu nurtów: klasycyzmu i romantyzmu. Ukłasyicznione, lekko idealizowane oblicze Artura Potockiego (odzianego w togę *all'antica*) okala broda w typie nazareńskim, zaś romantyzujący aspekt konterfektu dopełnia melancholijne spojrzenie błękitnych oczu bohatera spod Borodino⁴⁵. Warto dodać, że Stattler wykonał wówczas również pomniejszoną kopię wspomnianego tu portretu⁴⁶ (ryc. 12) oraz tych samych niewielkich rozmiarów portrecik Adama Potockiego⁴⁷ (ryc. 13), obydwu na dębowych podobraziaach. We wczesnych latach powojennych

43 Por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 179.

44 Jesienią 1829 roku Potoccy wyjechali do Włoch, zostawiając w Łańcutie Stattlera, który wówczas namalował portret siedmioletniego Adama Potockiego. Zob. przyp. 48.

45 Artur Stanisław Potocki (1787–1832) odznaczył się odwagą podczas zdobywania Smoleńska 17 sierpnia w kampanii 1812 roku, za co otrzymał Legię Honorową (24 VIII 1812). Cięży pięciokrotnie w głowę podczas ataku na redutę Szewardin w czasie bitwy pod Borodino 5 września 1812 roku, z niezaleczonymi ranami, brał udział w bitwie pod Czirikowem 29 września tego roku, w której do niewoli dostał się jego ukochany brat Alfred. Spowodowało to znaczne pogorszenie się zdrowia Artura, w tym odnowienie jego ran. W listopadzie 1812 roku podczas odwrotu spod Moskwy chory po upadku z konia książę Józef Poniatowski zabrał go jako swojego ранego adiutanta do karety, która po karkołomnej przeprawie przez Berezynę dotarła do 12 grudnia do Warszawy.

46 W. K. Stattler, *Portret Artura Stanisława Potockiego*, 1829, olej, deska dębowa 14,3 × 11,3, MNW, nr inw. 129604 MNW, z historycznych Zbiorów Potockich z Krakowa i Krzeszowic, w MNW od 1946 roku.

47 W. K. Stattler, *Portret Adama Potockiego (1822–1872)*, 1829, olej, deska dębowa, 14,7 × 11,7, MNW, nr inw. 131133 MNW, z historycznych Zbiorów Potockich z Krakowa i Krzeszowic, w MNW od 1946.

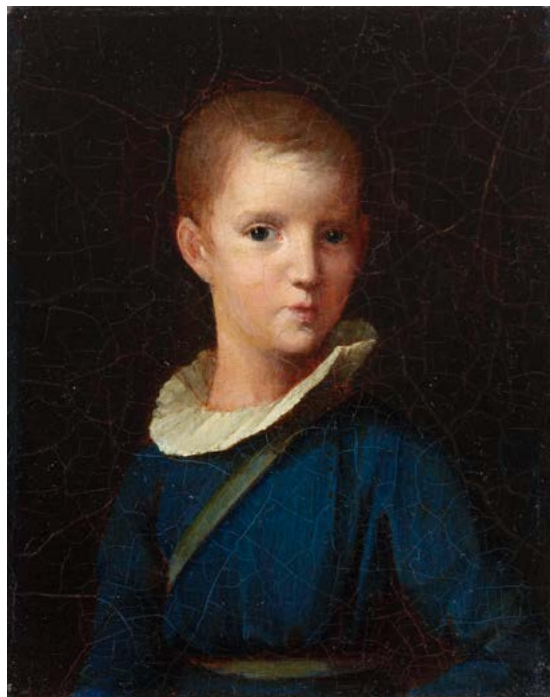
odwrocia owych małych obrazków zostały dodatkowo zabezpieczone tekturą, co spowodowało zasłonięcie właściwych informacji identyfikacyjnych. W rezultacie w następstwie przeprowadzonych w latach 50. badań komparatystycznych nad ikonografią wspomnianego zespołu dzieł doszukano się podobieństw pomiędzy fizjonomią przedstawioną na wizerunku o nr inw. 129604 z kolekcji Potockich a *Autoportretem* W. K. Stattlera (nr inw. MP 2422 MNW)⁴⁸. Obydwie podobizny hr. Artura zostały wówczas wówczas określone na kartach naukowych MNW jako *Autoportrety* Stattlera. Dopiero podczas niedawnych prac konserwatorskich oraz dzięki współpracy z Michałem Przygodą z Działu Inwentarzy MNW w 2023 roku ujawniono pomyłkę. Warto nadmienić, że podobne błędy w atrybucjach i tytułach dzieł występowały w przeszłości.

Drugim ze wzmiankowanych w *Galeryi* w pokoju sypialnym Zofii Potockiej wizerunków jej ukochanego męża był niedokończony *Portret Artura Potockiego* pędzla Josepha Karla Stielera⁴⁹ (1781–1858) opisany słowami: „|N 97 | Józef Stieler znakomity malarz nowoczesny z Monachium | Portret Hrabiego Arthura Potockiego | tylko podmalowany – zawczesny zgon Hrabiego⁵⁰ niedozwolił Artyście wykończyć te dzieło z wielkim talentem zaczęte na płótnie”. Pełnopostaciowy portret prezentuje opracowaną w fazie modelunku malarskiego jedynie partię popiersia, przy czym pozostała część figury została zaledwie zaznaczona konturem opracowanym pędzlem. Ukazuje nieco tęgiego mężczyznę w średnim wieku o tych samych szlachetnych rysach co na portretach Stattlerowskich, jednak o twarzy wyraźnie zmęczonej (ryc. 14). Zestawienie zachowanego w Archiwum Potockich w Krakowie listu Stielera opatrzonego datą 25 grudnia 1831, pisanego w Monachium do Artura Potockiego, z korespondencją Elizy Woroncowej do siostry dobitnie wyjaśnia tragiczne okoliczności powstania tej podobizny, choć we wstępnych ustaleniach pomiędzy artystą

48 W. K. Stattler, *Autoportret*, 1850, MNW, nr inw. MP 2422 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/445434>.

49 W kolekcji MNW obok wersji dużego formatu (134 × 105), nr inw. M.Ob.1241 MNW, znajduje się też mniejsza wersja w tym samym stadium niedokończenia, także ze zbiorów Potockich z Krzeszowic. Zob. J. K. Stieler, *Portret Artura Potockiego*, niedokończony, 1832, 55,5 × 45, MNW, M.Ob.1249 MNW. Joseph Karl Stieler (1781–1858) był wielbionym przez współczesnych malarzem królów Bawarii, twórcą m.in. Galerii Piękności w Pałacu Nymphenburg w Monachium oraz „buntowniczego” portretu Ludwika van Beethovena.

50 Artur Potocki zmarł 30 stycznia 1832 roku w Wiedniu w hotelu Cohari.



13. Wojciech Korneli Stattler, *Portret Adama Potockiego*, 1829, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 131133. Fot. A. Oleksiak.



14. Joseph Karl Stieler, *Portret Artura Potockiego*, 1832, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob.124. Fot. Z. Doliński.

15. Malarz
nieznany
(F. Smugle-
wicz?), *Portret*
Izabelli z Czar-
toryskich
Lubomirskiej,
1796, Muzeum
Narodowe
w Warszawie,
nr inw. 128864.
Fot. MNW.



a zleceńodawcą nic ich nie zapowiadało⁵¹. Malarz zastrzegł sobie w liście do zamawiającego portrety (poza podobizną hr. Artura miały być również namalowane: wizerunek Zofii oraz podwójny portret dzieci: Adala i Saszy) swoje warunki przyjazdu do Wiednia, gdzie wówczas przebywali Potoccy. Wystąpił o pokrycie kosztu podróży do stolicy Austro-Węgier i z powrotem, a także kosztów mieszkania, atelier i wyżywienia podczas pobytu na miejscu. Podał też wstępną wycenę prac: portrety hr. Artura i Zofii miały kosztować po 100 złotych ludwików, natomiast portret dwojga dzieci: 300 ludwików. Stieler deklarował też w liście, że w Wiedniu jedynie „ukończy głowy”, pozostawiając resztę figur na etapie delikatnego szkicu, zaś obrazy wykończy w swojej pracowni w Monachium⁵². Jak wynika z zawartych w korespondencji Elizy Woroncow z siostrą wiadomości o przebiegu choroby hr. Artura, od 9 stycznia 1832 roku nie wstawał on łóżka, wizerunek z natury musiał więc powstać w pierwszych dniach roku 1832, tuż przed definitywnym załamaniem stanu zdrowia portretowanego⁵³.

Obok niezwyklego konterfektu pierwszego właściciela Baranów wykonanego na trzy tygodnie przed jego śmiercią, w pokoju sypialnym hr. Arturowej Potockiej autor *Galeryi* odnotował: Nr 96: „Portret piękny Księżny Marszałkowej Izabelli Lubomirskiej z domu Księżny Lubomirskiej” (sic!) (ryc. 15)⁵⁴. Jest to kompozycja typu „owal w prostokącie” w której dolnych ciemnych, niemal czarnych narożnikach widnieją napisy: „z XX. Czartoryskich” (lewy narożnik); „Lubomirska MWK” (prawy narożnik), zaś u góry ponad głową modelki złoty napis w półkołu: „I.O. Xieźna z Czartoryskich LUBOMIRSKA Fundat”⁵⁵. Portret wyobraża na złocistougrowym

51 Listy Elizy Woroncowej, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/0/3.4/384, za: A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 255, przyp. 1, s. 294.

52 J. K. Stieler, List z datą 25 grudnia 1831 do hr. Artura Stanisława Potockiego, ANK, Archiwum Potockich z Krzeszowic [Zbiory sztuki Potockich]: 1. Korespondencja w sprawie zakupu obrazów z kwitami, k. 49, k. 49v.

53 Por. A. Palarczykowa, *Artur Potocki*, s. 255.

54 Nieznany [Franciszek Smuglewicz?], *Portret Księżny Marszałkowej Izabelli Lubomirskiej z domu Czartoryskiej* (1736–1816), MNW, nr inw. 128864 MNW – depozyt w Muzeum – Zamek w Łańcucie (ze Zbiorów Potockich w Krzeszowicach i Krakowie); zidentyfikowany jako „piękny” portret Księżnej Marszałkowej przez dr Aldonę Cholewiankę-Kruszyńską. Zob. A. Cholewianka-Kruszyńska, *Portrety i wizerunki księżnej Marszałkowej*, Łańcut 2016, kat. 25, s. 95, kat. 24, ryc. s. 94.

55 Izabella (Elżbieta) z Czartoryskich Stanisławowa Lubomirska (1736–1816), córka Augusta Aleksandra Czartoryskiego wojewody ruskiego i Marii Zofii Sieniawskiej,

tle popiersie dojrzałej kobiety o młodym jeszcze wyglądzie, zwróconej torsem *en trois quarts* w prawo, z twarzą na wprost, w białym zawoju w typie turbanu na głowie, z opadającym na plecy woalem i ozdobnym węzłem nad prawą skronią. Wokół twarzy puszą się srebrzyste włosy w formie drobnych loczków, a podczas gdy ciemnoniebieską suknię z półkolistym dekoltem zasłoniętym białym *fichu* z przodu zdobi „plisa naszywana perłami z romboidalnym klejnotem”, ramiona spowija płaszcz książęcy fioletowo-błękitny podbity futrem gronostajowym. Lico księżnej o łagodnej linii owalu, z lekko uwydatnioną brodą, ożywione rumieńcami na policzkach, rysy regularne: poziomo zarysowane szare brwi, duże ciemne (ciemnoniebieskie?) oczy o migdałowym kształcie, wąski, dość długi, lekko zakrzywiony nos i małe pełne usta. Ze względu na analogie pozy i stroju nie ma raczej wątpliwości, że wizerunek ten jest swobodną kopią (pastiszem) sławnego portretu księżnej z roku 1793 pędzla Elisabeth Vigée-Le Brun namalowanego w Wiedniu, obecnie w zbiorach Lwowskiej Galerii Sztuki (nr inw. Ż-880)⁵⁶. Wspomniane powyżej napisy na licu omawianego tu portretu (nr inw. 128864 MNW) skłaniają do wniosku, że był on przeznaczony do Galerii w Vauxhallu w Krzeszowicach, której księżna była fundatorką⁵⁷. Autor portretu pozostaje dotąd nierozpoznany. Szereg przesłanek wskazuje, że mógł nim być Franciszek Smuglewicz [Szmuglewicz] (1745–1807). Świadczą o tym takie cechy formalne malowidła jak syntetyczny sposób odwzorowania kompozycji z uproszczeniami w porównaniu do pierwowzoru (portretu księżnej z 1893 roku autorstwa Elisabeth Vigée-Le Brun), uwieńczony sugestywnym i atrakcyjnym wizualnie efektem końcowym⁵⁸. Dowodzi tego również charakterystyczna

od 1753 żona Stanisława Lubomirskiego (ok. 1721–1783), Marszałka Wielkiego Koronnego. Pani na Łąncucie, Wilanowie, Mokotowie, Grzymałowie, Raju, Brzeżanach i Krzeszowicach. Matka Aleksandry – żony Stanisława Kostki Potockiego, Konstancji – żony Seweryna Rzewuskiego, Izabeli – żony Ignacego Potockiego i Julii – żony Jana Potockiego. Babka Artura Stanisława i Alfreda Potockich.

56 Repr. w: A. Cholewianka-Kruszyńska, *Portrety i wizerunki*, kat. 25, s. 96–99, ryc. s. 96.

57 „We wnętrzach umieściła Marszałkowa galerię obrazów z landszaftami i portretami rodzinnymi na parterze... Galeria w Vauxhallu liczyła w 1797 roku 72 portrety i była jedyną taką w rezydencjach księżnej Lubomirskiej” (A. Cholewianka-Kruszyńska, *Portrety i wizerunki*, kat. 24, s. 94–95). Zob. też: B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław-Warszawa 1976, s. 226–236.

58 Zob. A. Cholewianka-Kruszyńska, *Portrety i wizerunki*, kat. 25, s. 97–99, ryc. s. 96.



16. Franciszek Smuglewicz,
Portret rodziny Prozorów, 1789,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. MP 225 MNW.
Fot. K. Wilczyński.



17. Franciszek Smuglewicz,
Ofiara westalki – portret Heleny z Massalskich Wincentowej Potockiej, 1785–1786, Muzeum Narodowe w Krakowie,
nr inw. MNK II-a-1128.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

spoistość malatury zbliżona do malarstwa sarmackiego, współgrająca ze śmiałością w operowaniu pędzlem i farbami. Podobieństwa w tego rodzaju syntetycznym traktowaniu formy są widoczne w innych dziełach Smuglewicza, jak *Portret rodziny Prozorów* (ryc. 16) czy *Ofiara westalki* (ryc. 17), wykonane kilka lat wcześniej; analogie są także zauważalne w liternictwie inskrypcji na portrecie księżnej i portrecie Prozorów⁵⁹. *Portret piękny Księżny Marszałkowej* (nr inw. 128864 MNW) najprawdopodobniej został namalowany w Warszawie w 1796 roku, wówczas bowiem sprowadzono tam na życzenie księżnej jej wizerunek z 1793 roku, pędzla Elisabeth Vigée-Le Brun w celu wykonania kopii na potrzeby właścicieli⁶⁰. W listopadzie 1796 oryginał autorstwa Vigée-Le Brun znajdował się pod opieką Marcello Bacciarellego w Malarni Królewskiej, gdzie na polecenie króla Stanisława Augusta (przebywającego w Grodnie) jego kopię malował Mateusz Tokarski; wiadomo, że Smuglewicz kontaktował się wówczas z Bacciarellim i bywał w zamku, gdyż dla króla przygotowywał szkic do *Księżniczki Egipskiej*⁶¹. Istnienie namalowanego przez Smuglewicza bardzo udanego portretu księżnej Izabeli z Lubomirskich Czartoryskiej potwierdza zapis Rastawieckiego w biogramie tego artysty w *Słowniku malarzów*: „Portret Księżny marszałkowej z pamięci, lecz wybornie malowany [...] u p. Günthera” [Adama, A.B., I.W.]⁶². Wersja portretu z kolekcji Potockich, która po wojnie trafiła do MNW, mogła być zamówiona przez księżną u Smuglewicza w celu uzupełnienia jej „sarmackiej”, rodowej galerii w Krzeszowicach, natomiast wersja, która znalazła się w kolekcji Adama Günthera w Dobrowlanach, pozyskana przezeń od spadkobierców

59 F. Smuglewicz, *Portret rodziny Prozorów*, olej, płótno, 182 × 144, MNW, nr inw. MP 225 MNW; F. Smuglewicz, *Ofiara Westalki* [*Portret Heleny z Massalskich Wincentowej Potockiej*], 1785–1786, olej, płótno, 207 × 140, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-1128.

60 Zob. A. Cholewianka-Kruszyńska, *Portrety i wizerunki*, kat. 25, s. 97; kat. 28, s. 107.

61 Stanisław August do Marcello Bacciarellego, 20 października 1796, w: *Stale obawiam się jakiejś katastrofy. Korespondencja Stanisława Augusta z Marcellem Bacciarellim*, tłum. J. M. Kłoczowski, oprac. naukowe K. Niemira, Warszawa 2023, list nr 288, s. 449 (Biblioteka Łazienek Królewskich).

62 Por. E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 187, w ramach zespołu obrazów 155–159. Także J. Heppen, *Franciszek Szmuglewicz, „Zorza. Dziennik młodemu wiekowi poświęcony” 1844*, nr 5, s. 8.

Smuglewicza była prawdopodobnie repliką tej ostatniej, wykonaną przez artystę na własny użytek⁶³.

Podsumowując powyższe rozważania na temat zbiorów rodzinnych Potockich w kontekście ich siedziby w Pałacu pod Baranami, warto mieć na uwadze, że pozostają one zjawiskiem unikatowym, zupełnie wyjątkowym w naszej historiografii. Jest tak nie tylko ze względu na wybór dzieł sztuki jako takich, ale również na zachowane bogactwo materiałów archiwalnych stanowiących dopowiedzenie całego procesu tworzenia kolekcji na tle wydarzeń dziejowych w ikonosferze szczególnego miasta na mapie nieistniejącej wówczas Polski, jakim był Kraków. Przywołanie tego tematu może stanowić punkt wyjścia do badań multidyscyplinarnych; na polu nie tylko historii sztuki, ale także socjologii kultury, historii, konserwacji, kostiumologii i archiwistyki.

Autorki pragną wyrazić swoją wdzięczność za pomoc i życzliwość koleżankom z Czytelni Archiwum Narodowego w Krakowie, kustosz Bożenie Lesiak-Przybył z Archiwum Narodowego w Krakowie, kustosz Alicji Przestalskiej z Działu Sztuki, dr Agnieszce Knychalskiej-Jaskulskiej, Izabeli Korczyńskiej, Kierownikowi Oddziału Zbiorów Specjalnych, Sekcji Zbiorów Graficznych i Kartograficznych Ossolineum we Wrocławiu.

Bibliografia

- Bieniarzówna J., Małecki J., *Kraków w latach 1796–1918*, Kraków 1979 (Dzieje Krakowa, 3).
- Cholewianka-Kruszyńska A., *Portrety i wizerunki księżnej Marszałkowej*, Łańcut 2016.
- Fredro A., *Trzy po trzy. Zapiski starucha*, Kraków 1880.
- Galerya obrazów*, 1847–1858 (?), rkps, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/O/13.4/2851, k. 40v, nr 62.

63 W 1797 roku Księżna Marszałkowa przekazała uzdrowisko w dzierżawę dr. Fillin-gowi. Jest bardzo prawdopodobne, że kopia portretu pędzla Elisabeth Vigée-Le Brun (właściwie pastisz/parafraza), o nr. inw. 128864 MNW z kolekcji Potockich w Krzeszowicach i Krakowie, miała patronować – jako portret fundatorki uzdro-wiska – przekazanej w dzierżawę kolekcji portretów księżnej.

- Gordziałkowski J., *Honorowi obywatele miasta Krakowa*, „Krakowski Rocznik Archiwalny” 5 (1999), s. 183–190.
- Grzegorzewska S., *Pamiętniki Sabiny z Gostkowskich Grzegorzewskiej*, Warszawa 1889.
- Heppen J., *Franciszek Szmuglewicz*, „Zorza. Dziennik młodemu wiekowi poświęcony” 1844, nr 5, s. 6–9.
- Inwentarz domu Artura Potockiego w Krakowie („Pod Baranami”), Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. AK.Pot.2824.
- Korespondencja Artura Potockiego, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/0/3.3/313, skan nr 272.
- Kowecka E., *W salonie i w kuchni*, Poznań 2008.
- Kozakiewicz S., *Bernardo Belotto*, vol. 2, London 1972.
- Kuś J., *Pałac Pod Baranami*, „Rocznik Krakowski” 49 (1978), s. 112.
- Majewska-Maszkowska B., *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Wrocław–Warszawa 1976.
- Manikowska E., *Zbiór obrazów i rzeźb Artura i Zofii Potockich z Krzeszowic. Ze studiów nad dziewiętnastowiecznym kolekcjonerstwem w Polsce*, „Rocznik Historii Sztuki” 25 (2000), s. 145–198.
- Palarczykowa A., *Artur Potocki i jego pałac Pod Baranami w Krakowie*, Kraków 1995.
- Pascoletti M. M., *Dusi Cosroe*, w: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 42 (1993), [https://www.treccani.it/enciclopedia/cosroe-dusi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cosroe-dusi_(Dizionario-Biografico)/) (18.05.2025).
- Polanowska J., *Richter Joseph*, w: *Słownik artystów polskich i w Polsce działających*, t. 8, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 326–327.
- Prek K., *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s. 450–451.
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851.
- Richter W., *Gabinecik hr[abi]ny Arturowej [!] Potockiej [!] pod Baranami 1829 – dziś tworzące [!] część biblioteki*, rysunek, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2144, https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/178926/edition/170193?search=bWVoYWRhdGFzZWFiYyY2g_YWN0aW9uPUFkdmdFuY2VkU2VhcmNoQWNoaW9uJnR5cGU-9LTMmcDowJnZhbDE9Q3JlYXRvcj0lMjJSaWNodGVyJTJDK1dpb-GxpYmFsZCUyMiZpcHA9MjU.
- Richter W., *Pokój [!] Hrny Arturowej Potockiej w Aleksandryi [!] na Ukrainie na 1szem [!] piętrze w domu Hetmanowej Branickiej tak zwany Auste-*

- rią 1835 r., Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2140, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/986551>.
- Richter W., *Pokój sypialny Hrny [!] Arturowej Potockiej pod Baranami 1827go roku*, rysunek piórkiem, Biblioteka Jagiellońska, sygn. BJ Graf. I.R. 2147, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/publication/986557> (16.02.2026).
- Sonntag J., *Artur Potocki – „Oyciec ubogich krakowskich”*, rysunek, ok. 1832, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. 29/635/O/3.3/297, skan 355, k. 433.
- Stale obawiam się jakiejś katastrofy. Korespondencja Stanisława Augusta z Marcellem Bacciarellim*, tłum. J. M. Kłoczowski, oprac. naukowe K. Niemira, Warszawa 2023 (Biblioteka Łazienek Królewskich).
- Stattler W. K., *Autoportret*, 1850, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2422 MNW, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/445434>.
- Steinborn B., *Obrazy z kolekcji Potockich w Krakowie i w Krzeszowicach*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa Seria” 9 (2020), s. 49–84.
- Wiercińska I., *Napisy i nalepki na miniaturach portretowych jako świadectwo osobistej więzi właścicieli z dziełami sztuki na przykładzie zbiorów hr. Potockich z Krakowa i Krzeszowic z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie*, w: *Zbiory archiwalne w archiwach i poza archiwami*, red. D. Magier, Siedlce 2024, s. 223–245 (Światy Archiwalne, 3).
- Wróblewska M., *Działalność społeczna i kulturalna Zofii Potockiej*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne” 2007, z. 134, s. 55–64.

Abstrakt

Aneta Biały, Izabella Wiercińska

*Interpretacja ikonograficzna kolekcji malarstwa
w krakowskim pałacu Zofii i Artura Potockich
w świetle inwentarzy, rycin, rysunków i wspomnień*

Mieszkańcom Krakowa nie trzeba tłumaczyć, jak ważne miejsce w jego dziejach zajmował Pałac pod Baranami nabyty przez Zofię i Artura Potockich 15 listopada 1822 roku. Spośród rozmaitych okazałych budowli okalających krakowski rynek to właśnie nowa rezydencja Potockich w ciągu kilku lat zyskała rangę emblematu życia kulturalnego dawnej polskiej stolicy. Po gruntownej przebudowie budynku przystąpiono do urządzania jego wnętrza. Wczesną wiosną 1823 roku małżonkowie Zofia i Artur zjechali do swojej nowej siedziby z Łańcuta. Wiadomo, że dzieła sztuki nie należą do tzw. obiektów ordynaryjnych, czyli pierwszej potrzeby, takich jak meble, które od razu zapewniono na powitanie właścicieli. Jak widać jednak na niezrównanych akwarelach Willibalda Richtera, zatrudnionego przez Potockich w charakterze rysownika w latach 1824 – ok. 1839, ten stan rzeczy szybko uległ zmianie i pałacowe wnętrza wypełniły się wytwornym wyposażeniem w stylu biedermeieru i kolekcją dzieł sztuki będącej wyrazem osobistych upodobań.

Słowa kluczowe:

Kraków, Pałac pod Baranami, Zofia z Branickich Potocka, Artur Potocki, dzieła sztuki, portrety, miniatury, ikonografia

Abstract

Aneta Biały, Izabella Wiercińska

*Iconographic interpretation of the painting collection
in the Krakow palace of Zofia and Artur Potocki
in the light of inventories, engravings, drawings, and memoirs*

It would be superfluous to remind the citizens of Krakow how important a place the palace known as “Pod Baranami” (Under the Rams) has occupied since 15 November 1822, when Counts Zofia and Artur Potocki acquired it permanently. Among the many magnificent buildings surrounding the Main Market Square, this palace alone attained the status of an emblem of the cultural life of the former Polish capital. Following an extensive renovation, the Counts proceeded to redecorate and furnish the interiors. In early spring 1823, Zofia and Artur arrived at their new residence, moving from the castle in Łańcut. It is well known that works of art do not form part of what may be described as basic refurbishment, such as the essential furnishings initially provided to welcome the owners. However, after examining the superb watercolors and drawings by Wilibald Richter—whom the Potockis commissioned to produce numerous works between 1824 and around 1839—this situation changed rapidly. The rooms were soon filled with refined Biedermeier furnishings and an exceptional, deeply personal collection of works of art.

Keywords:

Krakow, “Pod Baranami” Palace, Zofia Potocka née Branicka, Artur Potocki, works of art, portraits, miniatures, iconography

Magdalena Świszczowska-Piegdoń

✉ mswiszczowska@mnk.pl

Muzeum Narodowe w Krakowie

🌐 <https://ror.org/01vyg6f62>

Widok „Cracovie” autorstwa Jana Nepomucena Głowackiego. Przyczynek do ikonografii Krakowa w XIX wieku

Przedmiotem niniejszego opracowania jest obraz olejny autorstwa Jana Nepomucena Głowackiego (1802–1847) pt. *Cracovie* pochodzący ze zbiorów Nowej Pinakoteki w Monachium. Jest to niewielkich rozmiarów pejzaż, sygnowany u dołu po lewej: „Joan: Nep. Głowacki pt. /Cracovie 1839”¹, na odwrociu: „Krakow [...] / [...] z natur prace Jana /Nepomucena Głowackiego” (<Krakau mit dem Schloss nach der Natur. Werk von Johann

- 1 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, *Gemäldekataloge*, Bd. 4: *Spätklassizismus und Romantik*, Hrsg. T. Vignau-Wilberg i in., München 2003, s. 152. Obraz w niewyjaśnionych okolicznościach trafił do kolekcji Hansa Franka, zaś po wojnie znalazł się w Składnicy Dzieł Zagrabionych w Niemczech. Następnie, na drodze przeniesienia własności, został zakupiony przez Nową Pinakotekę w Monachium. Chciałabym w tym miejscu podziękować Dyrektorowi Nowej Pinakoteki, Herbertowi W. Rottowi za pomoc i przekazane informacje.

Nepomuk Głowacki>)² wykonany techniką olejną na płótnie³ (ryc. 1). Widok trafił za granicę podczas II wojny światowej i od co najmniej 2018 roku był dostępny online jako czarno-białe zdjęcie. Jednak dopiero wykonanie cyfrowej fotografii barwnej o wysokiej rozdzielczości pozwoliło na niemal dosłowne „odkrycie” tego nieopracowanego dotąd dzieła. Choć jego twórca nazywany jest mistrzem biedermeieru i stworzył krajobraz typowy dla tego nurtu, to z dzisiejszego punktu widzenia wartość pejzażu leży poza walorami malarskimi – w jego przekazie ikonograficznym.

Krajobraz *Cracovie* jest jednym z rozlicznych widoków architektonicznych tworzonych przez artystów w Europie niemal przez cały wiek XVIII i XIX⁴. Moda na tworzenie tego typu prac wynikała z prądów ideowych epoki, a jednym z jej przejawów było zamięślanie do poznawania i odkrywania własnej przeszłości oraz tożsamości kulturowej. Tendencja ta, jak wiadomo, na polskim gruncie miała specyficzne podłoże w związku z sytuacją polityczną kraju, będącego w niewoli. Zabytki przypominały o czasach wielkości Polski, utrwalane na widokach zabezpieczały ich wygląd dla następnych pokoleń. Było to równoznaczne z zapisywaniem dla potomnych wartości narodowych. Takie znaczenie miały znajdujące się w *oeuvre* Głowackiego wizerunki cennych gmachów Krakowa i jego okolic⁵. W tę tematykę wpisują się też modne w owym czasie widoki ogólne miast i mniejszych miejscowości ukazywane z dalszej perspektywy, które artysta tworzył w trakcie studiów zagranicznych⁶, a następnie kontynuował po powrocie do kraju. Niestety krajobrazy ujęte z takich miejscowości

2 Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, *Gemäldekataloge*, Bd. 4: *Spätklassizismus und Romantik*, s. 152–153.

3 Wym. 56,5 × 74,7 cm, nr inw. 12157. Datę powstania dzieła można również odczytać jako rok 1830, kwestia ta zostanie poruszona w dalszej części artykułu.

4 Por. E. Skotniczna, *Widoki architektury w grafice XIX wieku. Z problematyki kształtowania kanonu zabytków narodowych*, Kraków 2018.

5 Zob. M. Świszczowska, *Krajobrazy Jana Nepomucena Głowackiego*, w: *Od Pieskowej Skąły do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, katalog wystawy, Zamek w Pieskowej Skale Oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, sierpień–wrzesień 2001, red. nauk. J. T. Petrus, Kraków 2001, s. 25–39.

6 Jako przykład można podać obraz J. N. Głowacki, *Miasto w dolinie*, 1829, tektura, olej, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 131249 oraz rysunek ukazujący panoramę Rzymu. Zob. *Katalogi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, t. 1: *Zbiory Pawlikowskich*, oprac. M. Grońska, M. Ochońska, red. T. Solski, Wrocław 1960, s. 48.



1. Jan Nepomucen Głowacki, *Cracovie*, 1830 (?), olej na płótnie, 56,5 × 74,7, Nowa Pinakoteka w Monachium, nr inw. 12157; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/dapG9KvxZn>.



2. Jan Nepomucen Głowacki, *Kraków od zachodu*, 1830, litografia. Źródło: *Kraków i jego okolice opisał historycznie Ambroży Grabowski*, Kraków 1830.

jak Mogiła⁷ czy Ojców⁸, utrwalające widoczny z oddali Kraków należy uznać za zaginione. Zachowały się natomiast pejzaże ukazujące miasto od strony zachodniej, „zdejmowane” z podnóża Góry św. Bronisławy (dziś dzielnica Zwierzyniec). To tutaj, już w poprzednich epokach, odkryto punkt obserwacyjny, z którego można było podziwiać rozległy krajobraz. Widok ten, uznawany w pierwszej połowie XIX wieku za malowniczy⁹, nie mógł zostać pominięty przez Głowackiego, malarza pejzażystę. Nie dziwi zatem fakt, iż utrzymał go kilkakrotnie. Znaną dobrze pracą jest litografia pt. *Kraków od zachodu* zamieszczona jako ilustracja w przewodniku po Krakowie i jego okolicach autorstwa Ambrożego Grabowskiego, wydanym w 1830 roku¹⁰ (ryc. 2). Jerzy Banach uznał tę grafikę za pierwszy romantyczny widok miasta, podkreślając, iż zyskał szybko popularność¹¹. Rysunek, który najpewniej stał się podstawą do jej wykonania, odnajdujemy w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu¹² (ryc. 3). Jest on narysowany lekko, szkicowo, ma wszystkie cechy pracy wykonanej w plenerze. A ponieważ wiadomo, że artysta rysował widoki w różnych miejscach w pobliżu klasztoru Norbertanek, można założyć, iż obie opisane kompozycje stały się impulsem do namalowania, tym razem techniką olejną, widoku *Cracovie*.

Zestawiając to dzieło z archiwalnymi mapami z epoki, można podjąć próbę rekonstrukcji przedstawionej okolicy (ryc. 4). Obszar ten wyznaczały dwa ukazane na pierwszym planie ostańce, a teren pomiędzy nimi przełamany był drogą prowadzącą na usypany w latach 1821–1823 kopiec

7 Por. W. Gerson, *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych*, w: *Pamiętnik kielecki. Zbiór prac ku uczczeniu Adama Mickiewicza 1798–1898*, Kielce 1901, s. 60.

8 Obraz wymieniony jest w spisie dzieł znajdujących się w kolekcji Tomasza Zielińskiego w Kielcach, sporządzonym przez J. Sachowicza w roku 1859. Katalog galerii obrazów sporządzony według tego rękopisu zamieszcza: I. Jakimowicz, *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, Aneks A, poz. 257, s. 206.

9 J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983, s. 116.

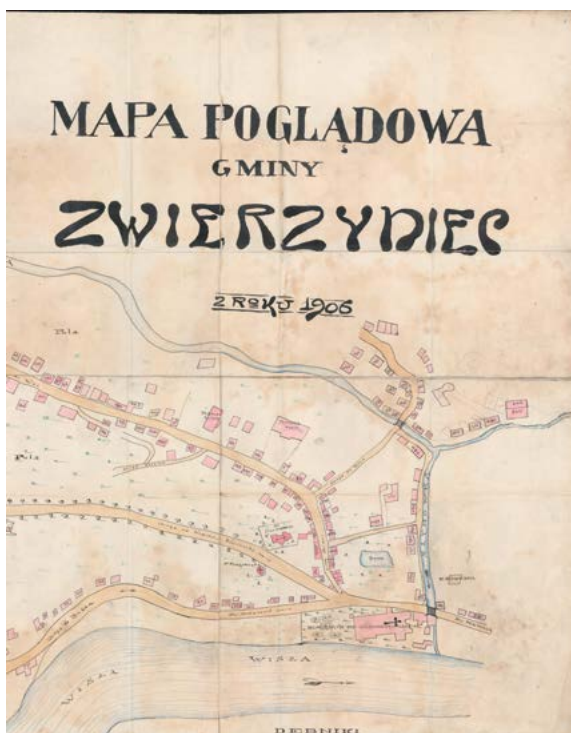
10 Litografię *Kraków od zachodu* zamieszczono jako ilustrację przed kartą tytułową w: *Kraków i jego okolice opisał historycznie Ambroży Grabowski*, Kraków 1830.

11 J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, s. 117n.

12 J. N. Głowacki, *Ogólny widok Krakowa*, tusz, kredka, kalka, 11,3 × 24,8, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, nr inw. g. 4342. Zob. *Katalogi rysunków*, s. 61, poz. 343. Rysunek nie został dotąd zestawiony z litografią pt. *Kraków od zachodu* [zob. ryc. 2].



3. Jan Nepomucen Głowacki, *Ogólny widok Krakowa*, tusz, kredka, kalka, 11,3 × 24,8 cm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu, nr inw. g. 4342. Źródło: *Katalogi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, t. 1: *Zbiory Pawlikowskich*, oprac. M. Grońska, M. Ochońska, red. T. Solski, Wrocław 1960, s. 61, poz. 343.



4. Mapa pogładowa gminy Zwierzyniec z roku 1906, Archiwum Narodowe w Krakowie, Zbiór kartograficzny, sygn. 29/663/0/2/279, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/14814000>.

ku czci Kościuszki¹³. Na jednym pagórku, oznaczonym w obrazie skarpią widoczną po prawej, mieściła się nie namalowana przez artystę drewniana kaplica pw. św. Małgorzaty. Na drugiej wyniosłości terenu, widocznej w obrazie po lewej, znajdował się zaś otoczony cmentarzem kościół pw. Najświętszego Salwatora. Dalej, w kierunku zabudowań należących do klasztoru Norbertanek, było mocne załamanie terenu. Ówczesi pisali, że „rozciągała się [tam] na pochyłości ponura przestrzeń”¹⁴, czyli czeluść lub urwisko¹⁵ (ryc. 5). Głowacki utrwalił pejzaż, który miał niebawem ulec zmianom – w 1841 roku rozpoczęto bowiem zasypywanie widocznej na pierwszym planie nierówności gruntu, wyrównano obszar znajdujący się bezpośrednio przy kościele i powiększono cmentarz, przebudowując równocześnie otaczający go mur¹⁶. Warto tu wspomnieć, iż w 1837 roku siostry norbertanki postawiły w północnej części tej nekropoli sporych wymiarów nagrobek¹⁷. Fakt ten jest pomocny w określeniu czasu powstania pejzażu, gdyż tak ważnej i cennej dla konwentu budowli autor dzieła na pewno by nie pominął. Można więc założyć, że widniejąca

13 Spod klasztoru rozchodziły się trzy drogi. Jedna prowadziła wzdłuż Wisły, w kierunku Bielana, druga na Kopiec Kościuszki, trzecia ku północnemu zachodowi, do wsi Zwierzyniec. Zob. Mapa pogładowa gminy Zwierzyniec z roku 1906, Archiwum Narodowe w Krakowie [dalej: ANK], Zbiór kartograficzny, sygn. 29/663/0/2/279, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/14814000>.

14 J. Baczyński, *Wieniec wspomnień historycznych Zwierzyńca. W 50-letnią rocznicę powstania roku 1863–64*, Kraków 1913, s. 8.

15 Opisane ukształtowanie tej okolicy można też zaobserwować m.in. na widoku autorstwa Józefa Sonntaga (Zakład Litograficzny Piotra Wyszowskiego), *Widok Klasztoru Zwierzyńca pod Krakowem oraz Bielana, Mogiły Kościuszki i Lipy Zamoyskiej*, ok. 1830, 35,4 × 45,4, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-29515.

16 Prace były prowadzone w latach 1841–1844 pod kierunkiem Ludwika Danieckiego. Cmentarz miał kształt zbliżony do prostokąta z zaokrąglonym narożnikiem pn.-wsch. Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 7: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie – kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995, s. 63. Stanisław Cyrankiewicz (1856–1910) wspomina, że w czasach jego młodości był przy kościele cmentarz zwierzyniecki „nowy”, nazywany później, pod koniec jego życia „starym”. Zatem najstarszy znany cmentarz, nazwijmy go „pierwszym”, przetrwał do 1841 roku, a kolejny, okreśmy go „drugim”, to ten z okresu po roku 1841. Zob. S. Cyrankiewicz, *Przewodnik po cmentarzach*, Kraków 1986, s. 498.

17 Zob. *Katalog zabytków*, t. 4, cz. 7, s. 63.

w dolnych partiach pejzażu, obok sygnatury data, możliwa do odczytania dwójako, 1830 lub 1839, jest tą wcześniejszą.

Ukryty w obrazie za murem kościół jest zatem jednym z najstarszych znanych widoków tej świątyni z czasów jego XVII-wiecznej gruntownej przebudowy¹⁸. Wówczas to, w myśli panującej wówczas w Krakowie mody na stosowanie w architekturze form gotyckich, otwory okienne i portale budowli zakończono łukami ostrymi, a nad prezbiterium dodano nieistniejące już sterczyny¹⁹. Wiarygodność odwzorowania wyglądu kościoła w ujęciu Głowackiego można sprawdzić przez zestawienie jego obrazu z fotografią archiwalną wykonaną przez Melecjusza Dutkiewicza (1836–1898). W roku 1859 ustawił on swój statyw niemal w tym samym miejscu, gdzie wcześniej pracował Głowacki²⁰ (ryc. 6). Porównanie obu prac pozwala na głębszą analizę elementów pejzażu i odczytanie etapów tworzenia dzieła, jakie przyjął malujący. I tak Głowacki wykonał rysunek, który następnie wypełnił farbą. Rozpoczął szkicowanie od szczytu wieży, odwzorował bardzo wiernie wieńczący ją krzyż, dwa blaszane cebulaste hełmy z latarniami oraz ośmioboczny masyw wieży²¹. Natomiast już niezgodnie ze stanem faktycznym namalował widniejące na jednej wysokości otwory okienne, mimo że były umieszczone nierównomierne, na przemian z blendami zakończonymi łukiem ostrym. W miejscu, gdzie wieża przechodzi z ośmioboku w kwadratową podstawę, również odszedł od ścisłej obserwacji natury i umieścił tu nieistniejący pulpityowy dach. Dodatkowo twórca pominął zupełnie fragment nawy od strony północnej, malując tylko jej część południową, czyli tą lepiej widoczną

18 Warto przypomnieć, że z 1805 roku pochodzi panorama Krakowa autorstwa Friedricha Ph. Usenera, który uwiecznia widok miasta i kościoła Najświętszego Salwatora od północnego zachodu. Wym. 27 × 52,7 cm, tusz, akwarela, papier, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Kolekcja dr. Tomasza Niewodniczańskiego, dep. Deutsch-Polnische Stiftung Kulturpflege und Denkmalschutz (Görlitz).

19 Por. J. Samek, *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historiae Artium” 5 (1968), s. 71–130.

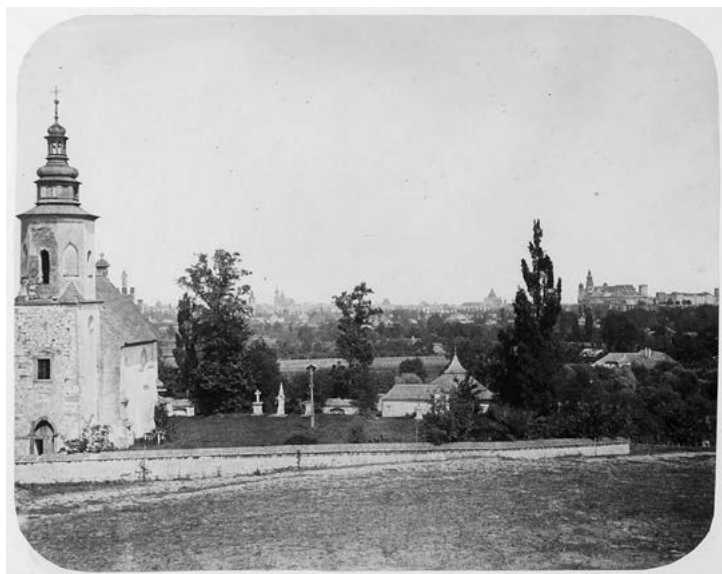
20 M. Dutkiewicz, *Kraków od Zwierzyńca* [Widok Krakowa od zachodu], 1859, fotografia, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DI 41161. Pod fotografią, na recto, odręczny napis czarnym atramentem: *Kraków od Zwierzyńca*.

21 Dzięki dokumentom, niepublikowanym dotąd, a odnalezionym w gałce wieży wiadomo, że w 1826 roku została ona wyremontowana, podczas gdy reszta kościoła pozostawała bardzo zniszczona. Wynika z tego, że artysta uwiecznił rzeczywisty stan zachowania tej budowli.

5. Józef Sonntag
(Zakł. Lit. P. Wyszkowskiego),
Widok Klasztoru Zwierzyńca pod Krakowem oraz Bielan, Mogiły Kościuszki i Lipy Zamoyskiej,
ok. 1830, litografia kredką,
35,4 × 45,4, Muzeum Narodowe w Krakowie,
nr inw. MNK III-
rzc.-29515.



6. Melecjusz Dutkiewicz, *Kraków od Zwierzyńca*
[Widok Krakowa od zachodu],
1859, fotografia,
Muzeum Narodowe w Warszawie,
nr inw. DI 41161.



z miejsca, w którym stał. Dzięki opisanym zabiegom artysta wysmuklił sylwetę budowli, dodając w ten sposób bryle lekkości. Z kolei realistycznie namalował wspomniany już wcześniej, nieistniejący obecnie, trójkątny, schodkowy wschodni szczyt kościoła²² (ryc. 7, 8).

Stosowane przez Głowackiego uproszczenia lub zniekształcenia nie wynikały z braku talentu czy niedostatecznej obserwacji natury, ale z XIX-wiecznej metody, jaką stosował, tworząc dzieło. Otóż obraz częściowo szkicowany w plenerze, wykańczany był w pracowni i pewne fragmenty obrazu artysta malował z pamięci. Takie założenia nie budziły w tamtym czasie kontrowersji, gdyż krajobrazy w założeniu były widokami gabineutowymi, czyli małych rozmiarów, przeznaczonymi do mieszczańskiego salonu, szczegółowo dopracowanymi, jak gdyby „udomowionymi”²³. Miały pociągać „małym realizmem» [...] z obowiązkowym zachowaniem wierności przedstawianych motywów”²⁴.

Pracując według powyższych zasad, Głowacki udokumentował również kamienną figurę wieńczącą schodkowy wschodni szczyt kościoła. Była to naturalnych rozmiarów postać Chrystusa Salwatora, z długimi włosami i twarzą zwróconą w kierunku Krakowa, ubrana w sięgającą ziemi, zarzuconą na ramię szatę, z prawą rękę podniesioną w geście błogosławieństwa, które słała widocznemu w głębi miastu. Rzeźbę tę, widoczną na wspomnianej wcześniej fotografii Dutkiewicza, opisał w 1909 roku Stanisław Tomkowicz jako „posąg kamienny [...] wielkości natur[alnej], barokowy, niezłego wykonania”²⁵. Na marginesie warto wspomnieć, iż figura Chrystusa znajdowała się na szczycie kościoła jeszcze w sierpniu 1931 roku, o czym wiadomo z dokumentacji zabytku przygotowywanej w związku z jego gruntowną konserwacją²⁶. Nadzorujący prace restauracyjne

22 Nieistniejący szczyt został uwieczniony również przez Ignacego Kriegera: *Kościół Najświętszego Salwatora*, 1865–1889, fotografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-246 oraz przez nieustalonego autora: *Kościół Najświętszego Salwatora*, pocz. XX wieku, fotografia, ANK, sygn. 29/670/0/-/8911.

23 A. Rosales-Rodríguez, „Romantyzm udomowiony”. *Biedermeier w malarstwie*, w: *Biedermeier*, red. A. Kozak, A. Rosales-Rodríguez, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 32.

24 Cyt. za: A. Melbechowska-Luty, *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 74.

25 S. Tomkowicz, *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 279.

26 Jak wiadomo, w latach 30. XX wieku kościół został poddany licznym badaniom konserwatorskim i archeologicznym, prowadzonym m.in. przez Zygmunta Gawlika.

7. Ignacy Krieger,
*Kościół Najświęt-
szego Salwatora*,
1865–1889, foto-
grafia, Muzeum
Narodowe
w Krakowie,
nr inw. MNK
XX-f-246.



8. Autor nieusta-
lony, *Kościół
Najświętszego
Salwatora*,
pocz. XX wieku,
fotografia, Archi-
wum Narodowe
w Krakowie,
sygn. 29/670/0/-
/8911.



Okręgowy Konserwator Zabytków Krakowa, Bogdan Treter, zdecydował o usunięciu ze świątyni „zębatego szczytu”²⁷, określając go jako „niestosowny, rozbijający sylwetę kościoła”²⁸, a dwa lata później konkludował, iż „zmiana ta wpłynęła bardzo korzystnie na podkreślenie wyjątkowo pięknych proporcji i sylwetki kościoła”²⁹. Pomiął on zupełnie kwestię osadzenia rzeźby na przerobionej fasadzie świątyni, a ponieważ wszystkie dostępne źródła milczą na ten temat, można domniemywać, iż figura uległa zniszczeniu³⁰. Warto zauważyć, że decyzja Tretera może posłużyć jako przykład działań ówczesnych konserwatorów w celu osiągnięcia tzw. czystości stylowej budowli – czyli w przypadku kościoła Najświętszego Salwatora dążenia do przywrócenia jego pierwotnego romańskiego wyglądu; natomiast elementy pochodzące z późniejszych epok uważano za zbędne i możliwe do likwidacji³¹. Nie wiadomo, w jakim stylu była wykonana, jeśli istniała, pierwotna figura Chrystusa Salwatora. Dziejom tej uwiecznionej w dziele Głowackiego poświęcono więcej miejsca, gdyż została zupełnie pominięta w dotychczasowej literaturze przedmiotu.

Analizując krajobraz *Cracovie*, nie można się oprzeć wrażeniu, że artysta uległ urokom pięknej scenerii i starał się ją odtworzyć tak samo dokładnie jak przedstawiane zabytki.

Jak zanotował w 1830 roku Ambroży Grabowski „[...] i godzina czasu wystarczy, aby z środkowego punktu miasta przenieść się pod sklepienie

W ich wyniku powstał szereg prac naukowych, jednak nie znajdujemy w nich żadnej wzmianki o losach figury Chrystusa Salwatora. Zestawienie artykułów z tego okresu zob. T. Gwiazda, *Tempus edax rerum. Utracone kościoły Krakowa wzniesione od X do XVIII wieku* (poszerzona wersja tekstu na płycie CD dołączonej do publikacji), Rzeszów 2020, s. 234–238.

27 B. Treter, *Dziennik konserwatorski* 1.08.31–31.08.1932, maszynopis powielany, ANK, Akta Rodziny Treterów, sygn. 29/652/0/-/3, s. 50 (paginacja wprowadzona przez autora).

28 B. Treter, *Dziennik konserwatorski*, s. 50.

29 B. Treter, *Kronika konserwatorska*, „Rocznik Krakowski” 25 (1934), s. 186–187.

30 Autorka odbyła kwerendy w: Archiwum Narodowym w Krakowie, Biurze Miejskiego Konserwatora Zabytków, Narodowym Instytucie Dziedzictwa i Archiwum Parafii Kościoła Najświętszego Salwatora. Sprawa zaginionej rzeźby była konsultowana z śp. ks. infułatem Jerzym Bryłą, ks. proboszczem Stanisławem Sudołem oraz w klasztorze ss. Norbertanek.

31 Por. P. Dettloff, *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1930. Teoria i praktyka*, Kraków 2006, s. 328–352 (Ars Vetus et Nova, 23).

drzew, i kosztować spoczynku na łonie cichłej natury w otoczeniu jéj wdzięków”³². Podzielać musiał ten pogląd i Głowacki. I tak w centrum kompozycji można dostrzec staw obrosnięty bujną, malowniczą roślinnością znajdujący się na terenie ówczesnych łąk dworskich³³ (ryc. 4). Z archiwalnej mapy odczytujemy, że widoczny za nim teren zwany był „Folwarkiem Ekonomia” (ryc. 9)³⁴. Z kolei wzdłuż linii Wisły wybudowane były domy czynszowe oraz przyległe do nich „grunty włościan robiących pańskie”. Wieńczył je budynek wyróżniający się od innych wielkością, namalowany jako ostatni w rzędzie chłopskich chat. Być może to nieposiadająca ikonografii Dwór Łowczego³⁵. Wszystkie zabudowania otoczone były łąkami i gajami przerywanymi w wielu miejscach ogrodami, wśród których można wymienić znajdujący się nieopodal klasztoru „Ogród szkolny”, a nieco dalej „Ogród dworski”. Na terenie Półwsia leżały też, niewidoczne w dziele, bo zasłonięte namalowanym w obrazie rzędem topoli „Grunta Folwarku Piwnice”, „Folwark Norbertański” opisany jako „grunta sporne” i „Staw klasztorny”³⁶ (obecnie Plac na Stawach). Jeśli wierzyć dokładności

32 *Kraków i jego okolice opisał historycznie Ambroży Grabowski*, Kraków 1866, s. 26.

33 Staw w namalowanym przez Głowackiego miejscu, poniżej kościoła Najświętszego Salwatora, zaznaczono dopiero na mapie pochodzącej z 1906 roku. zob. Mapa poglądowa gminy Zwierzyniec z roku 1906, ANK, Zbiór kartograficzny, sygn. 29/663/0/2/279, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/14814000>. Cytowany dalej *Brulion Mappy* z 1821 roku nie wykazuje w tym miejscu zbiornika wodnego.

34 *Brulion Mappy wsi Instytutowych Zwierzyniec Półwsie Część Kawior Należących do Przewielebnych Panien Norbertanek Klasztoru Zwierzynieckiego, zdjętej w roku 1821 Miesiącu Październiku przez Wincentego Jarockiego Jeometrę Przysięgłego*, ANK, Archiwum planów Budownictwa Miejskiego w Krakowie, sygn. 29/1410/0/2.2.33/ABM, teka XXXIII pl. 3, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/14884424> oraz Mapa poglądowa gminy Zwierzyniec z roku 1906, ANK, Zbiór kartograficzny, sygn. 29/663/0/2/279.

35 Dwór został zbudowany w latach 1644–1646 przez D. i K. Kasprzyckich, na mocy przywileju danego im przez zwierzynieckie norbertanki, przechodził zmienne koleje losu. W XIX wieku był własnością zakonu i m.in. mieściła się tu karczma. Zob. *Dwór łowczego*, <https://zabytek.pl/pl/obiekty/krakow-dwor-lowczego>. W źródłach pojawia się jako „pałac”, „dwór folwarczny norbertanek”, na *Brulionie Mappy* opisany jest jako „dworski pałac”.

36 Wszystkie nazwy cytowane są za: *Brulion Mappy* [...], ANK, sygn. 29/1410/0/2.2.33/ABM, teka XXXIII pl. 3. Dopełnieniem i uzupełnieniem mapy jest opis zabudowań klasztornych z 1810 roku, na co nie zwrócono dotąd uwagi. Zob. *Stan niniejszy gmachów*

mapy, artysta namalował też wyłaniający się za murami klasztoru ss. Norbertanek, a znajdujący się po drugiej stronie Wisły, na terenie Dębnik, dworek Drelinkiewicza³⁷.

Opisane powyżej elementy pierwszego i środkowego planu stanowią oprawę dla głównego motywu, czyli widniejącego na horyzoncie widoku Krakowa, z piętrzącym się w jego centrum wzgórzem wawelskim. Należy podkreślić, że jest to jedyna znana tak realistycznie oddana panorama utrwalona w okresie po rozebraniu murów miejskich, a przed wielkim pożarem w roku 1850, stanowi więc cenne uzupełnienie wiedzy o ikonografii miasta. Malarz udokumentował, w miniaturowej formie, wszystkie ważniejsze, widoczne z okolic Góry św. Bronisławy zabytki (ryc. 10). I tak przy lewej krawędzi obrazu, w głębi dzieła, widnieje sylweta kościoła i klasztoru oo. Karmelitów Bosych na Piasku. Następnie, patrząc od szczytu wieży kościoła Najświętszego Salwatora, na prawo identyfikujemy następujące budowle: kościół św. Anny, dachy budynków świeckich: Collegium Nowodworskiego (dzisiaj określane jako Collegium Medicum), Collegium Maius, wieżę ratuszową, Kościół Mariacki. Obok ukazany jest kościół św. Norberta, a zza namalowanych w dziele drzew wyłania się dach klasztoru oo. Franciszkanów. Dalej można rozpoznać fasadę pałacu Wielopolskich, a za nią odnajdujemy dwie wieże. Wyższa, lepiej widoczna, należała do wyburzonego w latach 1835–1838 kościoła pw. Wszystkich Świętych i została rozebrana w 1842 roku³⁸. Niższa, to również nieistniejąca dzisiaj wolnostojąca wieża – dzwonnica, która przysłańiała widok na fasadę bazyliki Dominikanów³⁹.

Następne w panoramie są kościoły: św. Mikołaja(?) i świętych Józefa i Michała⁴⁰ – oznaczona wieżyczką budowla należąca do bernardynek mieszcząca się przy dzisiejszej ul. Poselskiej. Zaraz obok widnieje dach

duchowno narodowych, co do ich położenia, wewnętrznego rozkładu, liczby mieszkających zakonnych osób i ich dochodów... Krakowskie zabudowania klasztorne w czasach Księstwa Warszawskiego, opis z 1810 r., wyd. K. Follprechat, Wrocław 2016, s. 59–62.

37 Zob. *Brulion Mappy* [...], ANK, sygn. 29/1410/ o/2.2.33/ABM, teka XXXIII pl. 3.

38 Por. A. Zeńczak, *Ikonografia placu Dominikańskiego w Krakowie. Przemiany wyglądu placu w XIX wieku i początkach XX wieku*, s. 127.

39 Wieża istniała do 1861 roku. Por. A. Zeńczak, *Ikonografia placu Dominikańskiego w Krakowie. Przemiany wyglądu placu w XIX wieku i początkach XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 55 (1989), s. 139.

40 Por. T. Gwiazda, *Tempus edax rerum* (wersja publikacji na płycie CD), s. 351–359. Dziękuję Autorowi za pomoc w identyfikacji namalowanych budowli.



9. *Brulion Mappy wsi Instytutowych Zwierzyniec Półwsie Część Kawior Należących do Przewielebnych Panien Norbertanek Klasztoru Zwierzynieckiego, zdjętej w roku 1821 Miesiącu Październiku przez Wincentego Jarockiego Jeometrę Przysięgłego, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum planów Budownictwa Miejskiego w Krakowie, sygn. 29/1410/O/2.2.33/ABM, teka XXXIII pl. 3.*



10. Jan Nepomucen Głowacki, fragment obrazu *Cracovie*, 1830 (?), Nowa Pinakoteka w Monachium, nr inw. 12157.

Kolegium Jezuickiego oraz fasada kościoła świętych apostołów Piotra i Pawła zaakcentowana kopułą, przy której można wypatrzeć wieże kościoła św. Andrzeja. Z kolei na prawo od wzgórza wawelskiego ukazano miasto Kazimierz zaznaczone wieżami kościołów pw. Bożego Ciała, św. Katarzyny, św. Michała Archanioła i św. Stanisława biskupa na Skałce. Dalej, po prawej, zaraz przy krawędzi obrazu piętrzy się Kopiec Krakusa. Warto jeszcze dodać, iż ukazane w głębi krajobrazu rosnące szpalerem topole to drzewa, które posadzono wzdłuż plant lub wytyczonych równolegle do nich ulic, na odcinku pomiędzy kościołem św. Anny a wzgórzem wawelskim (okolice dzisiejszych ulic Podwale i Straszewskiego). W ich sąsiedztwie widnieje potężny dwuczłonowy budynek świecki, który przez porównanie z planem katastralnym Krakowa z 1848 roku może być zidentyfikowany jako tzw. więzienie św. Michała⁴¹ (jest to gmach zajmowany obecnie przez Muzeum Archeologiczne). Dokładność malarza jest godna podziwu, nie pominął żadnego z zabytków znajdujących się w panoramie miasta. Nawet linia odtworzonego na horyzoncie drzewostanu jest wytyczona zgodnie ze stanem faktycznym układu przestrzennego pierwszego trzeciego wieku XIX⁴².

Postawę artysty można wiązać z realizmem biedermeierowskim⁴³, nurtem, z którym artysta zetknął się podczas swoich pobytów w Wiedniu. Stosując jego założenia, mimo dokładności i rzetelności w odtwarzaniu natury, w pewnym stopniu ją porządkował, czyli aranżował według wypróbowanych już wcześniej schematów. Dlatego wybrał taki fragment widoku, dzięki któremu uzyskał kompozycję zamkniętą, w tym wypadku ograniczoną po bokach przez architekturę. Widoczna jest tu też charakterystyczna dla biedermeieru szczegółowość w ujmowaniu detali, aż zaskakująca m.in. w partii ukazującej panoramę Krakowa – Głowacki najpewniej malował z wykorzystaniem lupy.

Nie ma też wątpliwości, że artysta brał udział w ówczesnej dyskusji nad koniecznością ochrony zabytków w Krakowie, a ponieważ ostrołukowe okna były w tamtym czasie uważane za główny wyznacznik stylu gotyckiego, podkreślał on swym obrazem historyczność przedstawionego

41 Zob. M. J. Minakowski, *Bardzo dokładny plan Krakowa z 1847–48*, <https://minakowski.pl/bardzo-dokladny-plan-krakowa-z-1847-48-r> (17.02.2026).

42 Por. B. Krasnowolski, *Krakowskie Planty. Zarys dziejów*, Kraków 2018, s. 2–37.

43 Por. A. Rosales-Rodríguez, *Swojska natura. Biedermeierowski pejzaż a romantyczne mity*, w: *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018, s. 277–292.

zabytku. Widok jest odzwierciedleniem prądów ideowych okresu romantyzmu, których jednym z przejawów było dążenie do malowania własnego kraju oraz odwoływania się do narodowej przeszłości. Twórca jako przedstawiciel swej epoki, utrwalając w swym krajobrazie wielkie „monumenta” polskiej ziemi, chce tym samym ocalić je od zapomnienia.

Zarazem wychwala w swym dziele niepowtarzalne piękno i bogactwo ziemi ojczystej, wyrażając tym samym przekonanie o oryginalności przyrody swego kraju. Obraz *Cracovie* można zatem odczytać jako wyraz patriotycznej postawy artysty, jednak język ten nie dla wszystkich był czytelny. Taki sposób interpretacji tego dzieła był zrozumiały jedynie dla tych, którzy ziemię dawnej Rzeczypospolitej uważali za swoją utraconą Ojczyznę. Jak ujął to Franciszek Ziejka:

budując [w tym czasie] od zrębów świadomość historyczną i narodową Polaków stworzono [...] nowy język: niezrozumiały dla nie wtajemniczonych, łatwo dostępny [...] samym Polakom [...]. W języku tym znalazły się [...] słowa – klucze otwierające nieznane zaborcom obszary znaczeń [...]⁴⁴.

Zatem w dziele Głowackiego „pejzaż cały stawał się pomnikiem”⁴⁵.

Krajobrazy Głowackiego ukazujące panoramę Krakowa z okolic Zwierzyńca zapoczątkowały modę na utrwalanie tego widoku. Pejzaże prezentujące ten sam motyw znajdziemy wśród dzieł Willibalda Richtera, Wojciecha K. Stattlera, Jędrzeja Brydaka, Aleksandra Mroczkowskiego, Henryka Winklesa oraz wielu innych artystów⁴⁶. Dodatkowo dzięki wyprawom w okolice Góry św. Bronisławy zwrócono uwagę na piękno położenia kościoła Najświętszego Salwatora. Zachowane widoki tej świątyni pozwalają na rekonstrukcję jej otoczenia w XIX wieku – jednak temat ten wykracza poza ramy niniejszego opracowania⁴⁷.

44 W języku tym Kraków wraz z Wawelem odczytywany był jako symbol – miasto najważniejsze dla Polaków, „relikwiarz narodowych pamiątek” (za: F. Ziejka, *Poeci. misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*, Kraków 1998, s. 25–27).

45 Cyt. za: G. Królikiewicz, *Wawel w polskiej poezji romantycznej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 14–15.

46 Zob. E. Skotniczna, *Widoki architektury w grafice XIX wieku*, s. 130–131.

47 Zob. też M. Lempart, *Prawie wszystko o Zwierzyńcu*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2017. Katalog wystawy jest niezwykle cenną pozycją, nie wyczerpuje jednak tematu, gdyż omawia obiekty będące własnością w MK, bez zestawienia ich z innymi dziełami z epoki.

Bibliografia

- Baczyński J., *Wieniec wspomnień historycznych Zwierzyńca. W 50-letnią rocznicę powstania roku 1863–64*, Kraków 1913.
- Banach J., *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1983.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, *Gemäldekataloge*, Bd. 4: *Spätklassizismus und Romantik*, Hrsg. T. Vignau-Wilberg i in., München 2003.
- Brulion Mappy wsi Instytutowych Zwierzyniec Półwsie Część Kawior Należących do Przewielebnych Panien Norbertanek Klasztoru Zwierzynieckiego, zdjętej w roku 1821 Miesiącu Październiku przez Wincentego Jarockiego Jeometrę Przysięgłego, Archiwum Narodowe w Krakowie, Archiwum planów Budownictwa Miejskiego w Krakowie, sygn. 29/1410/O/2.2.33/ABM, teka XXXIII pl. 3, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka/-/jednostka/14884424>.
- Cyrankiewicz S., *Przewodnik po cmentarzach*, Kraków 1986.
- Dettloff P., *Odbudowa i restauracja zabytków architektury w Polsce w latach 1918–1930. Teoria i praktyka*, Kraków 2006 (Ars Vetus et Nova, 23).
- Gerson W., *Kielce jako rozsądnik dążeń estetycznych*, w: *Pamiętnik kielecki. Zbiór prac ku uczczeniu Adama Mickiewicza 1798–1898*, Kielce 1901.
- Gwiazda T., *Tempus edax rerum. Utracone kościoły Krakowa wzniesione od X do XVIII wieku*, Rzeszów 2020 (poszerzona wersja tekstu na płycie CD dołączonej do publikacji).
- Jakimowicz I., *Tomasz Zieliński. Kolekcjoner i mecenas*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 7: *Zwierzyniec*, *Nowy Świat, Półwsie Zwierzynieckie – kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Lukaszewska, R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995.
- Katalogi rysunków w zbiorach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*, t. 1: *Zbiory Pawlikowskich*, oprac. M. Grońska, M. Ochońska, red. T. Solksi, Wrocław 1960.
- Kraków i jego okolice opisał historycznie Ambroży Grabowski*, Kraków 1830.
- Kraków i jego okolice opisał historycznie Ambroży Grabowski*, Kraków 1866.
- Krasnowolski B., *Krakowskie Planty. Zarys dziejów*, Kraków 2018.
- Królikiewicz G., *Wawel w polskiej poezji romantycznej*, w: *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, red. W. Bałus, Kraków 1991, s. 7–23.
- Lempart M., *Prawie wszystko o Zwierzyńcu*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2017.

- Mapa pogładowa gminy Zwierzyniec z roku 1906, Archiwum Narodowe w Krakowie, Zbiór kartograficzny, sygn. 29/663/0/2/279, <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/14814000>.
- Melbechowska-Luty A., *Mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku*, Warszawa 1997.
- Minakowski M. J., *Bardzo dokładny plan Krakowa z 1847–48*, <https://minakowski.pl/bardzo-dokladny-plan-krakowa-z-1847-48-r> (17.02.2026).
- Rosales-Rodríguez A., „Romantyzm udomowiony”. *Biedermeier w malarstwie*, w: *Biedermeier*, red. A. Kozak, A. Rosales-Rodríguez, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2017, s. 31–45.
- Rosales-Rodríguez A., *Swojska natura. Biedermeierowski pejzaż a romantyczne mity*, w: *Polski biedermeier – romantyzm „udomowiony”*, red. A. Rosales Rodríguez, Warszawa 2018, s. 277–291.
- Samek J., *Nawrót do gotyku w sztuce Krakowa pierwszej połowy w. XVII*, „Folia Historiae Artium” 5 (1968), s. 71–127.
- Skotniczna E., *Widoki architektury w grafice XIX wieku. Z problematyki kształtowania kanonu zabytków narodowych*, Kraków 2018.
- Stan niniejszy gmachów duchowno narodowych, co do ich położenia, wewnętrznego rozkładu, liczby mieszkających zakonnych osób i ich dochodów... Krakowskie zabudowania klasztorne w czasach Księstwa Warszawskiego, opis z 1810 r.*, wyd. K. Follprechat, Wrocław 2016.
- Świszczowska M., *Krajobrazy Jana Nepomucena Głowackiego*, w: *Od Pieskowej Skąły do Morskiego Oka. Prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego*, katalog wystawy, Zamek w Pieskowej Skale Oddział Zamku Królewskiego na Wawelu, sierpień–wrzesień 2001, red. nauk. J. T. Petrus, Kraków 2001.
- Tomkowicz S., *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906.
- Treter B., *Dziennik konserwatorski 1.08.31–31.08.1932*, maszynopis powielany, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta Rodziny Treterów, sygn. 29/652/0/-/3 (paginacja wprowadzona przez autora).
- Treter B., *Kronika Konserwatorska*, „Rocznik Krakowski” 25 (1934), s. 186–187.
- Zeńczak A., *Ikonografia placu Dominikańskiego w Krakowie. Przemiany wyglądu placu w XIX wieku i początkach XX wieku*, „Rocznik Krakowski” 55 (1898), s. 127–142.
- Ziejka F., *Poeci. misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*, Kraków 1998.

Abstrakt

Magdalena Świszczowska-Piegdoń

Widok „Cracovie” autorstwa Jana Nepomucena Głowackiego.

Przyczynek do ikonografii Krakowa w XIX wieku

Autorka przedstawia nieopracowany dotąd przez badaczy, namalowany w pierwszej połowie XIX wieku krajobraz pędzla Jana Nepomucena Głowackiego (1802–1847) i wykazuje, że był on pierwowzorem, który zainicjował modę na tworzenie widoków na Kraków od strony zachodniej, czyli z ówczesnej wsi Zwierzyniec. Zestawiając opisywane dzieło z archiwalnymi mapami, fotografiami i literaturą przedmiotu, udowadnia, iż pejzaż ten, wykonany przed wielkim pożarem miasta w 1850 roku, uzupełnia wiedzę o ikonografii Krakowa o nowe interesujące treści, a zarazem pozwala na rekonstrukcję wyglądu namalowanej przez artystę okolicy.

Słowa kluczowe:

kościół Najświętszego Salwatora, Kraków, Zwierzyniec, Jan Nepomucen Głowacki, Ambroży Grabowski, ikonografia, widok, krajobraz, panorama

Abstract

Magdalena Świszczowska-Piegdoń

View of Cracovie by Jan Nepomucen Głowacki. Contribution to the iconography of Krakow in 19th century

The author presents a landscape painted in the first half of the 19th century by Jan Nepomucen Głowacki (1802–1847) which has not been discussed by researchers yet, pointing out that it was the prototype initiating a fashion for depicting views of Krakow from the west, i.e. from the side of what was then Zwierzyniec village. By comparing the work in question with archival maps, photographs, and literature on the subject, she evidences that this view supplements our knowledge of Krakow's iconography, offering new and interesting contents for the documentation of Krakow's architecture in the period before the great fire of 1850. The picture also allows reconstructing what the area painted by the artist actually looked like at the time. (tłum. Justyna Piątkowska-Osińska)

Keywords:

church of the Most Holy Saviour, Krakow, Zwierzyniec, Jan Nepomucen Głowacki, Ambroży Grabowski, iconography, view, landscape, panorama

Olena Kozakevych

 <https://orcid.org/0000-0002-8742-4337>

 kozakevych@etnomuzeum.eu

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Wystawa zabawkarstwa polskiego w Krakowie (1913): między rzemiosłem a sztuką

Na terenie Galicji niemal do końca XIX wieku zabawkarstwo ludowe pozostawało na marginesie lokalnej wytwórczości rzemieślniczej. W środowisku chłopskim produkcją zabawek (drewnianych i glinianych) zajmowali się cieśle oraz stolarze, a niekiedy także garncarze, traktując to jako zajęcie pomocnicze. Zabawki (gwizdki, grzechotki, wozy, koniki i in.) wytwarzano zazwyczaj z materiałów naturalnych przy użyciu dość prostych narzędzi i najczęściej bez ozdób¹.

W niektórych krajach Europy Zachodniej już wówczas zabawkarstwo osiągnęło wysoki poziom, rozwijając się jako zjawisko rzemieślnicze i artystyczne. Różnorodne lalki, ubranka i domki dla nich, pluszowe misie, meble do wyposażenia wnętrz, pościel i przybory kuchenne stały się dostępne głównie dla zamożnej klasy społeczeństwa. Zabawki zachodnioeuropejskie były również dystrybuowane do innych krajów – poprzez handel i działalność wystawienniczą. W ten sposób „moda na zabawki”

1 Por. S. Udziela, *Zabawki z roślin*, „Lud. Seria 2” 8 (1929) z. 1–2, s. 58–70.

rozprzestrzeniła się i na tereny Galicji². Zabawkarskie trendy modowe, choć były przywilejem bogatych, w końcu przenikały także w życie codzienne mieszkańców miasteczek i wsi galicyjskich. Przejawiło się to najwyraźniej od końca XIX do początku XX wieku, kiedy wyróżniło się kilka lokalnych ośrodków produkcji zabawek.

Za jeden z najstarszych uważa się ośrodek żywiecki. Według badań Seweryna Udzieli produkcja zabawek w rejonie Koszarawy znana była już w 1860 roku. Za najstarszy typ żywieckiej zabawki uważa się zabawkę wydającą dźwięki, czyli „grzechotkę” (sześciokątne drewniane pudło, skrzynka wypełniona kamyczkami i przymocowana do kija). Przed I wojną światową produkowano karety, kołyski, taczki, żłóbki, karuzele i skrzynie (ryc. 1). Prawdopodobnie lokalni rzemieślnicy podpatrzyli taką różnorodność w asortymencie fabryki zabawek w Leżajsku na Podkarpaciu. Jednak nawet patrząc na produkty fabryczne, górale żywieccy interpretowali je na swój sposób.

Od połowy XIX wieku znanym ośrodkiem snycerstwa stały się Myślenice. Wyrabiano tu drewniane siekiery z wypalanymi ornamentami, które sprzedawano na krakowskich jarmarkach Emaus i Rękawka. Jednak w asortymencie i zdobnictwie zabawkarstwa myślenickiego widoczny jest wpływ ośrodka żywieckiego³.

Za jeden z najśłynniejszych ośrodków snycerstwa uważa się Jaworów (powiat jaworowski, obwód lwowski, obecnie – tereny Ukrainy). Miejscowość ta miała długie tradycje wytwarzania wyrobów z drewna i snycerstwa. Około 1900 roku Departament Obwodowy podjął decyzję o założeniu w Jaworowie szkoły zabawkarskiej, prawdopodobnie w miejsce zamkniętej szkoły w Leżajsku. Początkowo do jaworowskiej szkoły corocznie przyjmowano około 30 uczniów, którzy pochodzili z różnych miejscowości. W ten sposób jaworowskie tradycje zabawkarskie rozprzestrzeniły się daleko poza centrum. Na przykład władze Leżajska wysłały do jaworowskiej szkoły Mariana Harbackiego, który wyróżniał się zdolnościami artystycznymi, mimo że był synem biednego murarza. W Jaworowie przez trzy lata uczył się toczenia, ciesielstwa i rzeźbienia. Po ukończeniu nauki w szkole jaworowskiej wyjechał do Czech i Norymbergi, gdzie zdobył doświadczenie jako zabawkarz. Po powrocie brał czynny udział w tworzeniu leżajskiej

2 Por. J. Bujak, *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*, Kraków 1988; T. Lewińska, *Kolorowy świat zabawek. Zabawki ludowe w Polsce*, Kielce 1995, s. 130.

3 Por. T. Seweryn, *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960, s. 130; M. Oleszkiewicz, G. Pyła, *Czar zabawek krakowskich*, Kraków 2007, s. 168.

fabryki zabawek, w której produkcji opierał się na doświadczeniu zdobytym za granicą, a nie na lokalnych tradycjach, m.in. zabawkarstwa jaworowskiego (ryc. 2)⁴.

Warto tu wspomnieć o wędrownych rzemieślnikach i ich „zamorskich” zapożyczeniach, przenikaniu się kultury miejskiej i ludowej, „obcej” i „autentycznej”, o jarmarkach i odpustach, rozwoju ośrodków wykształcenia rzemieślniczego oraz edukacji artystycznej, wystawiennictwa i promocji produkcji lokalnej⁵. Te czynniki pozytywnie wpłynęły na rozwój zabawkarstwa w Galicji, czego wynikiem stały się m.in. wystawy „zabawkarstwa polskiego”, do których przyczyniła się, a nawet stała się głównym organizatorem tych wydarzeń Liga Pomocy Przemysłowej.

Jakość produkcji rzemieślniczej w Galicji, m.in. wyrobu zabawek, zmieniła się zarówno w wyniku rozwoju szkolnictwa zawodowego, jak i rzemiosła artystycznego w ostatniej ćwierci XIX wieku. Dużą rolę w rozwoju zabawkarstwa odgrywały specjalne kursy i wystawy, które były organizowane przez instytucje, wspierające lokalne rzemiosło i rzemieślników. Jednym z takich ośrodków, koordynujących sprzedaż produktów, wytwarzanych przez rzemieślników galicyjskich, stała się na początku XX wieku Liga Pomocy Przemysłowej we Lwowie (zał. 1904)⁶. Organizacja, która połączyła zwolenników tej sprawy z całego regionu, powstała przy wsparciu i inicjatywie władz lokalnych, przedsiębiorców i filantropów, a także ziemiańskiej elity – książąt i hrabiów. Prężna działalność Ligi Pomocy Przemysłowej skupiła się na kilku głównych, rozwijanych systematycznie

4 Por. M. Oleszkiewicz, *Zabawki w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, w: *Zabawy i zabawki*, Kielce 2008, z. 1–4, s. 127–152.

5 Por. A. Grochał, *Lalka w stroju ludowym – góral*, <https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/41470> (07.12.2024).

6 Por. O. Kozakevych, *Działalność Ligi Pomocy Przemysłowej na terenach Galicji Wschodniej w pierwszym trzdziestoleciu XX stulecia*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 6, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 391–414; O. Kozakevych, „*Liga Pomocy Przemysłowej*” – ośrodki, statuty, działalność (1903–1907), w: *Polacy na obczyźnie*, red. S. Kowalska, A. Kędziora, Poznań–Kalisz 2016, s. 55–76; O. Kozakiewicz, *Rola Ligi Pomocy Przemysłowej w rozwoju sztuki, przemysłu i rzemiosła w Galicji – działalność propagandowo-agitacyjna*, w: *200 lat Ossolineum. Rozprawy i materiały*, red. M. Dworsatschek, Wrocław 2022, s. 598–613; O. Козакевич, *Роль „Ліги Промислової Допомоги” у розвитку локального промислу в Галичині початку XX століття*, „Народознавчі зошити” 2021 №4 (160), s. 929–937.

1. Koniki. Zabawka z ośrodka żywieckiego, wieś Koszarawa, pow. Żywiecki, zakup 1929. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
Fot. Marcin Wąsik.



2. Konik. Zabawka z ośrodka jaworowskiego, Jaworów (obecna Ukraina), zakup S. Udzieli w 1912. Zbiory Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie.
Fot. Marcin Jędrysiak.



polach aktywności, m.in.: reklamie, wykładach, handlu, edukacji (tworzenie szkół zawodowych, kursów), kobiecym rękodziele, przemyśle domowym, eksporcie. Wystawy stały się jednym z wiodących obszarów działalności Ligi Pomocy Przemysłowej. Prezentowano je szerokiej publiczności. W ten sposób popularyzowano osiągnięcia techniczne, lokalną i zagraniczną wytwórczość, dzieła sztuki, a najlepszym producentom i wytwórcom przyznawano nagrody i medale. Później, oprócz znaczenia gospodarczego, jakie pierwotnie miały, wystawy zaczęły pełnić funkcję kulturową i edukacyjną.

W 1911 roku z inicjatywy Ligi Pomocy Przemysłowej we Lwowie założono Seminarium Przemysłu Domowego, którego celem było podniesienie poziomu i rozwoju przemysłu drobnego, w szczególności przemysłu domowego dla kobiet. Specjalne kursy (pończosznictwa, robót filigranowych, szmuklerstwa i pasmanterii, kwieciarstwa sztucznego) miały na celu nie tylko wykształcenie i zaprezentowanie umiejętności, ale także przedstawienie wytworzonych wyrobów jako dzieł sztuki, które sukcesywnie były eksponowane na licznych wystawach (ryc. 3)⁷.

Zabawkarstwo stało się jednym z owocnych pomysłów i działań Ligi Pomocy Przemysłowej. Jej działacze szczególną uwagę zwracali na zabawkarstwo wełniane, zupełnie nieznane w Galicji do początku XX wieku. Było ono swego rodzaju *terra incognita* w rzemiośle lokalnym, mimo znacznego zapotrzebowania na tego typu zabawki wśród konsumentów. Dotychczas nieformalny monopol na tę gałąź rzemiosła należał do Prus i Bawarii, a zwłaszcza Towarzystwa akcyjnego Margarete Steiff w Gien-gen (Niemcy). Oczywiście, rzemieślnicy z Niemiec nie chcieli zdradzać swoich tajemnic rękodzieła zabawkarstwa wełnianego i dzielić się nimi ze względu na potencjalną konkurencję. Dlatego tak ważne było urządzenie kursu zabawkarstwa wełnianego we Lwowie na potrzeby rozwoju tej gałęzi przemysłu w Galicji⁸.

7 Por. O. Kozakewycz, *Działalność wystawowa Ligi Pomocy Przemysłowej: przesłanki i początki*, w: *Na pograniczach. Rozważania kulturowe i społeczno-ekonomiczne*, red. P. Frączek, J. K. Karolczuk, Sanok 2021, s. 217–238 (Na Pograniczach Kultur i Narodów, 15).

8 Zob. Sprawa pro nadання дотацій Лізі Промислової Допомоги у Львові на піднесення домашнього промислу в Галичині, 1912, Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie, Крайовий патронат ремесел і домашнього промислу, 165/9/32, k. 21–23.

Jesienią 1912 roku (7 września–27 października) udało się w końcu Lidze Pomocy Przemysłowej zorganizować w Seminarium Przemysłu Domowego we Lwowie pierwszy kurs centralny zabawkarstwa wełnianego, na którym wykształconych zostało ponad dwadzieścia instruktorek. By go przeprowadzić, trzeba było zdobyć tajemnice produkcji zabawek, a mianowicie rozpracować zasady techniki, źródła nabycia materiałów, narzędzi, przyborów. A co najważniejsze – zużytkować wrodzone umiejętności, wiedzę i inteligencję kobiet, które od lat brały aktywny udział w rozwoju rękodziela i domowego przemysłu galicyjskiego. Na potrzeby kursu z wielkim trudem sprowadzono z Wirtembergii do Lwowa instruktorkę Niemkę (Marya Mader), która, jak się okazało, nie posiadała żadnych szczególnych umiejętności i wiedzy.

Podczas nauki uczennice wzorowały się głównie na modelach zagranicznych, starając się jednak wykorzystywać własną pomysłowość i dostosowywać swoje prace do potrzeb oraz wymogów odbiorców. Toteż zamiast kopiowania obcych wyglądem typów ludowych, wykorzystywano na kursie wzory lokalne, nie pozbawione także wartości etnograficznej. Takie podejście do kursu były bardzo owocne, a niektóre uczestniczki uzyskały premie pieniężne.

Po ukończeniu kursu Liga Pomocy Przemysłowej otworzyła w swoim gmachu wzorową centralną pracownię zabawkarstwa wełnianego z zamiarem prowadzenia jej tak długo, dopóki produkcja ta nie osiągnęłaby odpowiedniej doskonałości i rozwijałaby się na poziomie konkurencyjnym z wyrobami zagranicznymi. Sprzedaż zabawek miękkich, wyrabianych w pracowni Ligi Pomocy Przemysłowej, rozpoczęła się z końcem listopada 1912 roku i rozwijała się sukcesywnie w kolejnych miesiącach. Po półtora roku istnienia takiej pracowni centralnej zorganizowano kilka pracowni na prowincji, założonych przez wyszkolone w „Lidze PP” instruktorki. Oprócz lwowskiej pracowni istniało i rozwijało się kilka innych pracowni prowadzonych przez absolwentki kursu, między innymi dwie we Lwowie, jedna w Przemyśle, jedna w Radomyślu Wielkim oraz jedna w Stanisławowie⁹.

Jakie były zalety zabawek wełnianych? Łatwość produkcji, bo obok zgrabności, pewnego zmysłu artystycznego, gustu i pomysłowości ich wyrobów nie wymagał ani kosztownych maszyn, ani narzędzi. „Higieniczność”,

9 Por. O. Kozakewycz, *Rola kobiet w powstaniu i działalności Ligi Pomocy Przemysłowej, w: Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 12, red. W. Walczak, K. Wiszowata-Walczak, Białystok 2020, s. 581–604.

bo były wykonywane z nowych materiałów, wypychane nowymi czystymi włóknami i wełną drzewną (lub gąbkami, korkami). Trwałość w porównaniu do zabawek innego gatunku – dziecko mogło nimi rzucać bez obawy zepsucia lub skaleczenia się. Co więcej, zabawki miękkie były również tańsze od wyrobów zagranicznych.

Wyniki działalności Ligi Pomocy Przemysłowej na rzecz rozwoju i promocji zabawkarstwa zostały zaprezentowane na trzech wystawach. Były to: *Wystawa gwiazdkowa w salach Instytutu Technologicznego Izby Przemysłowo-Handlowej we Lwowie* (4–24 grudnia 1912), *Wystawa polskiego zabawkarstwa w Krakowie* (1913) oraz *Wystawa zabawkarstwa w Wiedniu* (1914).

Za pośrednictwem wystaw Liga Pomocy Przemysłowej zwróciła uwagę społeczeństwa na ważną rolę rekodzieła i lokalnego przemysłu rękodzielniczego, m.in. zabawkarstwa. Z tego powodu w 1913 roku zorganizowała w Krakowie „Wystawę zabawkarstwa polskiego”, która stała się ważnym wydarzeniem w historii polskiego wystawiennictwa, a także w działalności samej Ligi Pomocy Przemysłowej (ryc. 4). Cel wydarzenia był bardzo ambitny. Wystawa miała dowieść, że zabawka może być nie tylko wyrobem rzemieślniczym, lecz również dziełem sztuki. Dlatego też – po raz pierwszy w dziejach rodzimego zabawkarstwa – starano się jak najpełniej zaprezentować tę część galicyjskiego przemysłu rękodzielniczego, ukazując jej oryginalność, lokalną specyfikę oraz różnorodność typologiczną. Najważniejszym jednak zamierzeniem było zwrócenie uwagi społeczeństwa na perspektywy rozwoju polskiego zabawkarstwa. Organizacja wystawy wymagała dużego nakładu pracy i wysiłku, ponieważ zabawki musiały być prezentowane „w jak najlepszych warunkach” od strony artystycznej, konceptualnej oraz biznesowej, aby pozostać i utrwalić się w pamięci zwiedzających, a także zachęcić ich do zakupu.

Autorzy aranżacji starali się, by zabawki nie były gromadzone przypadkowo ani magazynowane „bez ładu i sensu”. Wystawione obiekty miały tworzyć powiązane ze sobą tematycznie kompozycje, odtwarzające sceny z życia codziennego i odświętnego na wsi oraz w miasteczkach. Miały ukazywać wielokulturowość i tożsamość regionu, różnorodność krajobrazów i scenerii, a poprzez zabawkę stworzyć ciekawą opowieść. Do aranżacji i lepszego odbioru eksponatów, podkreślenia koncepcji i klimatu wykorzystywano naturalne materiały, gałęzie, kwiaty, kamienie i trawy. Wszystko to miało przyciągać uwagę widza i pozostawiać niepowtarzalne wrażenie po zwiedzaniu.

Do opracowania koncepcji i artystycznego urządzenia wystawy były zaproszone kobiety z odpowiednim wykształceniem i zawodami. Krajobrazy i sceneria były zrealizowane przez twórczynie pracowni

3. Stała Wystawa
Ligi Pomocy
Przemysłowej
w Krakowie.
Źródło: *Pamiętka
Wystawy
Zabawek Polskich*,
Kraków 1913,
s. 6.

**STAŁA WYSTAWA PRZEMYSŁOWA
FILIA »LIGI POMOCY PRZEMYSŁOWEJ«
KRAKÓW, PODWALE GMACH T^{WA} TECHNICZNEGO**

WYSTAWA OTWARTA PRZEZ ROK CAŁY CODZIENNIE, OPRÓCZ NIEDZIEL I ŚWIĄT.
NA WYSTAWIE WIELKI WYBÓR WSZELKIEGO RODZAJU WYROBÓW KRAJOWYCH.
WYSTAWA PODEJMUJE SIĘ DOSTAWY URZĄDZEŃ MIESZKAŃ SKROMNYCH
I WYKWINTNYCH, BIUR I LOKALI PUBLICZNYCH WYŁĄCZNIE SIŁAMI
KRAJOWEMI. W WYSTAWIE BIERZE UDZIAŁ OKOŁO 100 FIRM GALI-
CYJSKICH. WIELKI WYBÓR KILIMÓW, TERRAKOTY I FAJANSÓW
ARTYSTYCZNYCH, RZEZB ZAKOPIAŃSKICH, HAFTÓW, PŁÓCIEN,
KOCÓW, PRZYBORÓW PODRÓŻNYCH, WYROBÓW KOSZY-
KARSKICH, MEBLI POKOJOWYCH I OGRODOWYCH I T. P.

PRZEZ MIESIĄC GRUDZIEŃ
WIELKA SPRZEDAŻ ZABAWEK I UPOMINKÓW
GWIAZDKOWYCH DLA DZIECI I STARSZYCH.

POPIERAJCIE PRZEMYSŁ RODZIMY! POPIERAJCIE PRZEMYSŁ RODZIMY!

4. Okładka katalo-
gu Wystawy
zabawkarstwa
polskiego w Kra-
kowie, 1913.
Źródło:
*Pamiętka Wy-
stawy Zabawek
Polskich*, Kraków
1913.



**PAMIĄTKA
WYSTAWY
ZABAWEK
POLSKICH**

**KRAKÓW
GRUDZIEŃ 1913**

BIBLIOTEKA
M. J. PIŁSUDSKIEGO
W. J. PIŁSUDSKIEGO
W. J. PIŁSUDSKIEGO

zabawkarstwa wełnianego, nad którymi czuwała kierowniczką działu zabawkarstwa Ligi Pomocy Przemysłowej – Stanisława Matłakówna. Artystyczny nadzór scenerii spoczywał w rękach krakowskiej malarki Anny Gramatyki-Ostrowskiej przy wsparciu niezwykle życzliwych członków Ligi Artystów (być może chodzi o Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie).

Na potrzeby *Wystawy polskiego zabawkarstwa w Krakowie* (4–31 grudnia 1913) wynajęto kamienicę przy Rynku Głównym w Krakowie (dom p. Rogo). Lista uczestników wystawy prezentowała dość szeroki wachlarz galicyjskiego przemysłu zabawkarskiego (przedstawione były niemal wszystkie ośrodki zabawkarstwa z terenów Galicji). Największy udział miały w niej: pracownie zabawkarstwa wełnianego Ligi Pomocy Przemysłowej i jej ogniw na prowincji oraz Krajowy warsztat naukowy dla wyrobu zabawek w Jaworowie (zabawki toczone i wyrzynane, składane, ze świata zwierzęcego i typy etnograficzne, kasetki białe i artystycznie malowane, wózki, saneczki, klocki do składania, sypialnie i kompletne pokoje stołowe, naczynia kuchenne). Do grona wystawców dołączyły także:

- Spółka dla wyrobu zabawek i towarów drzewnych w Leżajsku: zabawki wszelkiego rodzaju artystycznie wykonane z drewna: indyki, bażanty, konie na trycyklu, konie duże dla dzieci, gry towarzyskie, kasetki, naczynia kuchenne itp.;
- Szkoła zabawkarstwa „Małego Światka” w Kulikach, p. Sokołówka k. Ożydowa: wozy, sanki, sylwetki figuralne dziecięce i ze świata zwierzęcego, lalki w strojach różnych ziem polskich, przybory dla zabawkarstwa (obuwie i kapelusze dla lalek) (ryc. 5);
- Pracownia A. Rodziewicz, Kraków, ul. Botaniczna 6, II p.: stylowe lalki w polskich strojach, urządzenia komnat i izb lalek z różnych epok;
- Krajowa Szkoła Kołodziejsko-Kowalska w Grybowie: sanki, narty i różne przybory sportowe;
- Jenerałowa J. Albinowska za Lwowa: zabawki miękkie własnego pomysłu;
- Zakład wychowawczy „Powściągliwość i Praca” w Miejscu Piastowym: portfele, woreczki na pieniądze itp.;
- Stanisław Gurgul z Jarosławia: pierniki i ciastka;
- M. Weksówna, Szkoła Sztuki Stosowanej we Lwowie: ozdoby na drzewka;
- „Krak”, Spółka wydawnicza sklejanek krakowskich, Kraków: szopki, kościół Mariacki, kościół św. Krzyża, Brama Floriańska, ratusz itp.

Plonem działalności własnej pracowni Ligi Pomocy Przemysłowej w Warsztatach Studenckich we Lwowie stały się zabawki metalowe

5. Szkoła zabawkarstwa „Małego Światka” w Kulikowie. Źródło: *Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913, s. 35.

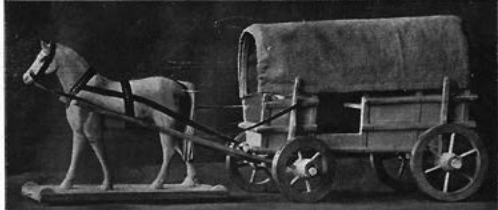
SZKOŁA ZABAWKARSKA

»MAŁEGO ŚWIATKA«

W KULIKACH P. SOKOŁÓWKA KOŁO OŻYDOWA

wyrabia: zabawki z drzewa typu swojskiego WOZY, WÓZKI, SANKI zakopiańskie, krakowskie, wielkopolskie — SPRZĘTY DO POKOIKÓW lalek i dzieci w stylu zakopiańskim — SYLWETKI sokołów, górali, krakowiaków, humorystyczne figurki ze świata dziecięcego i zwierzęcego — (malowane, ruchome i nieruchome.)

UBIERA LALKI
w ubrania typowe różnych okolic ziem polskich — wyrabia **OBUWIE I KAPELUSZE**
:: DLA LALEK ::




6. Spis wystawców, biorących udział w Wystawie. Źródło: *Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913, s. 33.

SPIS WYSTAWCÓW

BIORĄCYCH UDZIAŁ W WYSTAWIE.

PRACOWNIE ZABAWKARSTWA WELNIANEGO »LIGI POMOCY PRZEMYSŁU«
DOKŁADNY SPIS SCENERYI ORAZ ILUSTRACJE Z TYCHŻE UMIESZCZONO W KATALOGU NA STRONIE OD 7 DO 9

KRAJOWY WARSZTAT NAUKOWY DLA WYROBU ZABAWEK W JAWOROWIE.

ZABAWKI TOCZONE I WYRZYNANE, SKŁADANE, LAKIEROWANE I W NATURALNEJ BARWIE DRZEWA, ZE ŚWIATA ZWIERZĘCEGO I TYPY ETNOGRAFI-CZNE. KASETKI BIAŁE I ARTYSTYCZNIE MALOWANE, WÓZKI, SANECZKI, KŁOCKI DO SKŁADANIA. SYPIALNIE I KOMPLETNE POKOJE STOŁOWE
NACZYNNIA KUCHENNE.



Fragment z warsztatu w Jaworowie.

33

odlewane: ołowiane żołnierzyki polskie (Kościuszko, kosynierzy, piechota liniowa, ułani, armaty, chaty, drzewka) (ryc. 6).

Krakowskiej wystawie towarzyszyły liczne recenzje (pozytywne) i opinie w prasie, co podkreśliło znaczenie tego typu atrakcji, wagę i konieczność działań, związanych z popieraniem przemysłu krajowego i jego rozwojem. Ukazał się również katalog wydarzenia, który umożliwił zapoznanie się z krótką historią zabawkarstwa oraz koncepcją wystawy w postaci bardzo szczegółowych opisów scenerii ze zdjęciami eksponatów¹⁰. Wystawa spotkała się z pozytywnym odbiorem zarówno specjalistów, jak i prasy oraz publiczności.

Ekspozycja była podzielona tematycznie („krajobrazy, sceneria”), by zachwyć zwiedzających i poprowadzić ich przez ciekawą opowieść dookoła świata: krajobrazy zimowe (wyprawa na biegun), krajobrazy górskie w Karpatach (życie pasterzy w górach, wesele góralskie na Podhalu), krajobraz „z życia wiejskiego” („z życia polskiej wsi”, „z życia wsi ruskiej”) i inne.

Oto jak opisywano wystawę zabawek w prasie krakowskiej¹¹:

W jednej części hali widzimy krajobraz podbiegunowy; góry śnieżne i szczyty lodowe, w ściętej mrozem zatoce, zamknięty krąg lodową statek wyprawy podbiegunowej stanowi punkt oparcia dla odkrywców i podróżników. Sanki zaprzęgnięte reniferami pędzą po śnieżnych obszarach; tuż obok widzimy polowanie na białe niedźwiedzie i foki; namioty eskimosów wyzierają z poza skał, a na szczycie jednej z nich stanął olbrzymi biały niedźwiedź. W dalszym ciągu cały szereg scen i zabaw sportowych na tle zimowego krajobrazu: młodzież saneczkująca, narciarze, tory łyżwiarские, stawianie bałwana ze śniegu, dzieci rzucające śniegiem i cały szereg innych zimowych uciech. Tło krajobrazów przechodzi dalej w panoramę bezśnieżnych okolic karpackich szczytów i podgórskich widoków. Tu niepostrzeżenie obraz ulega zmianie i na tle okolicy podkarpackiej widzimy przed sobą typowy obóz cygański, w skleconym naprędce szałasie żarzy się ogień, na wozie cygańskim z pod budy wyziera małe cyganiątko, przywódcy bandy podkuwają konie przed kuźnią, a stara cyganka siedząc przy rozpalonem ognisku piastuje dziecko¹² (ryc. 7).

10 Zob. *Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913.

11 W tekście podaję cytaty w języku oryginału.

12 *Wystawa polskiego zabawkarstwa*, „Czas” 10.12.1913, nr 568, s. 1.

Na podstawie ułożonych z zabawek scenografii można było wędrować po krajobrazach wyobrażonych polskich i rusińskich wsi, zapoznać się z życiem ludu wiejskiego i mieszkańców miasteczek galicyjskich, ich obrzędami i tradycjami.

To znowu dla odmiany jesteśmy w ruskiej wsi: pośrodku na wzgórzu wznosi się prześliczna stylowa cerkiewka, skopiowana wiernie z oryginału sławnej cerkwi w Przyłbicach w powiecie jaworowskim, najpiękniejszego zabytku starej drzewnej architektury. Opodal cerkwi i typowej, doskonale naśladowanej ruskiej chaty rozgrywa się życie ruskiej wsi i ruskiego ludu. Składają się na nie sceny z robót polnych, widok warsztatu kilimarza ruskiego, życie na chłopskim obejściu itp.

W niezwykle artystyczny sposób opisano wesele krakowskie. Nawet na podstawie tego opisu można było odczuć fascynujący klimat tej części ekspozycji:

Inną część sali wypełnia polska wieś: kościół rzeźbiście oświetlony, otoczony wieńcem świerków i jabłoni. Z kościoła wyszedł orszak weselny bogatej wiejskiej rodziny. Na trzech dużych krakowskich wozach, jedzie ku wsi orszak weselny, poprzedzany przez krakusa na koniu; na pierwszym wozie państwo młodzi, drużki i drużbowie, na drugim starostowie i goście, a na trzecim żydowska muzyka. Całe mnóstwo drobnych scen uzupełnia scenerię. Nie brak tu niczego, jest kot na dachu karczmy; jest pastuszek, który odbiegł na pastwisku stado gęsi i biegnie ku wozom weselnym; nie brak studentów, dzieci, bab i chłopów wiejskich, przyglądających się ciekawie orszakowi weselnemu¹³ (ryc. 8).

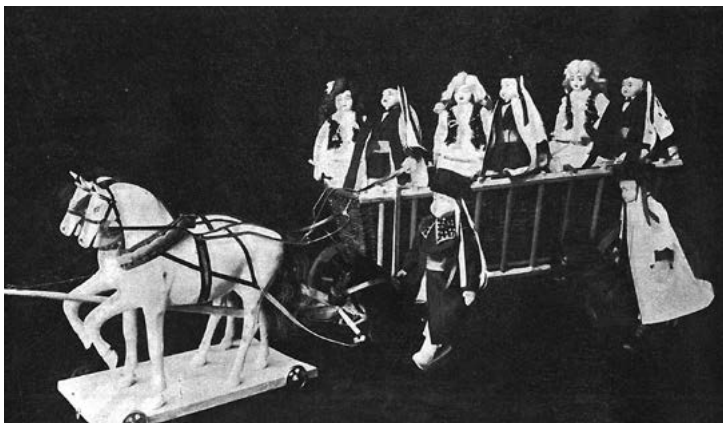
Dodatkowo scenerię uzupełniała szkoła i warsztat szewca; można było rozpoznać marsz Sokołów, obóz Skautów, zabawy dzieci, a nawet sceny z cyrku z tancerką na koniu i karuzelą z małpami. Lalki (typy ludowe) były wykonane bardzo starannie, precyzyjnie, twórcy zwracali uwagę na szczegóły w odtwarzaniu m.in. strojów, budownictwa ludowego i rzemiosła (ryc. 9, 10).

Wystawę odwiedziło 4100 dorosłych, 1620 nastolatków i kilka bezpłatnych wycieczek szkolnych. Nie przyniosła jednak ona żadnego zysku, a wręcz była dość kosztowna, zważywszy na wysoką cenę wynajmu sali i problemy z uzyskaniem subwencji w trudnym gospodarczo roku. Mimo stagnacji w przemyśle zabawkarskim spowodowanej kryzysem i brakiem

13 *Sprawozdanie „Ligi Pomocy Przemysłowej” za czas od 1. lipca 1911 do 31. grudnia 1914 i przegląd działalności za czas 10-lecia*, Lwów 1914, s. 96–98.



7. Krajobrazy zimowy. Wycieczka pod biegunem. Źródło: *Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913, s. 7.



8. Wesele krakowskie. Źródło: *Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913, s. 29.

9. Sceny z życia skautów. Źródło: Pamiątka Wystawy Zabawek Polskich, Kraków 1913, s. 20.



10. Zabawka jako czynnik wychowawczy. Źródło: *Pamiątka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913, s. 24.



dochodów (społeczeństwo oszczędzało na wszystkim), organizatorzy zdecydowali się jednak na poniesienie kosztów finansowych.

W 1913 roku Liga Pomocy Przemysłowej zaplanowała urządzić kolejną *Wystawę polskich zabawek* w Wiedniu. Pomysł ten poparła księżna Maria Lubomirska i szereg przedstawicieli arystokracji polskiej oraz wiedeńskiej. Protektorat nad wystawą objęła arcyksiężna Maria Józefa. Miał to być pierwszy zagraniczny pokaz zabawek polskich na tak wysokim poziomie. Ostatecznie wystawę udało się zorganizować i okazała się wielkim sukcesem.

Rola Ligi Pomocy Przemysłowej w rozwoju przemysłu zabawkarского w Galicji na początku XX wieku była niezwykle ważna. Bazujące na dawnych tradycjach rękodzielniczych zabawkarstwo zyskało nową jakość: wyroby nabrały filigranowych kształtów i zdobień, asortyment unowocześniono zgodnie z ówczesnymi modnymi trendami europejskimi; jednocześnie zachowano lokalną specyfikę i rozpoznawalność. Dzięki działalności wystawienniczej Ligi Pomocy Przemysłowej zabawki wyrobu lokalnego (galicyjskiego) rozprzestrzeniły się na inne regiony, a nawet kraje, a produkty stały się poszukiwanymi obiektami, zwłaszcza w kolekcjach muzealnych. Zabawka stała się nie tylko wytworem rzemiosła, ale także dziełem sztuki.

Bibliografia

- Bujak J., *Zabawki w Europie. Zarys dziejów – rozwój zainteresowań*, Kraków 1988.
- Grochal A., *Lalka w stroju ludowym – góral*, <https://zbiory.etnomuzeum.eu/pl/katalog-zbiorow/41470> (07.12.2024).
- Kozakevych O., *Działalność Ligi Pomocy Przemysłowej na terenach Galicji Wschodniej w pierwszym trzdziestoleciu XX stulecia*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 6, red. W. Walczak, K. Łopatecki, Białystok 2013, s. 391–414.
- Kozakewycz O., *Działalność wystawowa Ligi Pomocy Przemysłowej: przesłanki i początki*, w: *Na pograniczach. Rozważania kulturowe i społeczno-ekonomiczne*, red. P. Frączek, J. K. Karolczuk, Sanok 2021, s. 217–238 (Na Pograniczach Kultur i Narodów, 15).
- Kozakevych O., „*Liga Pomocy Przemysłowej*” – ośrodki, statuty, działalność (1903–1907), w: *Polacy na obczyźnie*, red. S. Kowalska, A. Kędziora, Poznań–Kalisz 2016, s. 55–76.

- Kozakewycz O., *Rola kobiet w powstaniu i działalności Ligi Pomocy Przemysłowej*, w: *Stan badań nad wielokulturowym dziedzictwem dawnej Rzeczypospolitej*, t. 12, red. W. Walczak, K. Wiszowata-Walczak, Białystok 2020, s. 581–604.
- Kozakiewicz O., *Rola Ligi Pomocy Przemysłowej w rozwoju sztuki, przemysłu i rzemiosła w Galicji – działalność propagandowo-agitacyjna*, w: *200 lat Ossolineum. Rozprawy i materiały*, red. M. Dworsatschek, Wrocław 2022, s. 598–613.
- Lewińska T., *Kolorowy świat zabawek. Zabawki ludowe w Polsce*, Kielce 1995.
- Oleszkiewicz M., *Zabawki w zbiorach Muzeum Etnograficznego im. Seweryna Udzieli w Krakowie*, „Zabawy i Zabawki” 6 (2008) z. 1–4, s. 127–152.
- Oleszkiewicz M., Pyła G., *Czar zabawek krakowskich*, Kraków 2007.
- Pamiętka Wystawy Zabawek Polskich*, Kraków 1913.
- Seweryn T., *Polskie zabawki ludowe*, Warszawa 1960.
- Sprawozdanie „Ligi Pomocy Przemysłowej” za czas od 1. lipca 1911 do 31. grudnia 1914 i przegląd działalności za czas 10-lecia*, Lwów 1914.
- Udziela S., *Zabawki z roślin*, „Lud. Seria 2” 8 (1929) z. 1–2, s. 58–70.
- Wystawa polskiego zabawkarstwa*, „Czas” 10.12.1913, nr 568, s. 1.
- Козакевич О., Роль „Ліги Промислової Допомоги” у розвитку локального промислу в Галичині початку ХХ століття, „Народознавчі зошити” 2021 №4 (160), s. 929–937.
- Справа про надання дотацій Лізі Промислової Допомоги у Львові на піднесення домашнього промислу в Галичині, 1912, Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Крайовий патронат ремесел і домашнього промислу, 165/9/32, к. 21–23.

Abstrakt

Olena Kozakevych

*Wystawa zabawkarstwa polskiego w Krakowie (1913):
między rzemiosłem a sztuką*

Polskie zabawkarstwo ludowe ma długą tradycję, jednak prawie do końca XIX wieku rozwijało się przede wszystkim jako rzemiosło chałupnicze w środowisku chłopskim, między innymi w takich ośrodkach jak Koszarawa, Leżajsk, Myślenice, Żywiec, Jaworów. Warstwy społeczne dysponujące wyższym kapitałem ekonomicznym, a więc przede wszystkim ziemianie i bogate mieszczaństwo, korzystały z produkcji zagranicznej, gdzie wytwórczość zabawek osiągnęła wysoki poziom technologiczny. W Galicji jakość wyrobu zabawek zmieniła się w pozytywnym kierunku w wyniku rozwoju szkolnictwa zawodowego, jak i rzemiosła artystycznego w ostatniej ćwierci XIX wieku. Wiodąca rola w tym zakresie należała do Ligi Pomocy Przemysłowej (zał. w 1904 roku we Lwowie), wspierającej i promującej różne gałęzie przemysłu galicyjskiego. W 1911 roku dzięki wsparciu tej instytucji powstało Seminarium Przemysłu Domowego – nauka zabawkarstwa stała się w nim jednym z nowych kierunków kształcenia. Działania Ligi na rzecz rozwoju rodzimej wytwórczości zabawkarskiej obejmowały również organizację wystaw zabawkarstwa polskiego. Jedno z trzech tego typu wydarzeń odbyło się w Krakowie, w 1913 roku. Wystawione zabawki z różnych ośrodków zabawkarskich zachwyciły zwiedzających, ciekawie opowiadały o innych kulturach i ludach, zapraszały do imaginacyjnej podróży dookoła świata. Zaangażowanie artystów do oryginalnej aranżacji i mistrzowsko wykonane przedmioty świadczyły, że zabawka może być nie tylko rzemiosłem, a również dziełem sztuki.

Słowa kluczowe:

wystawa zabawkarstwa polskiego, Kraków, Liga Pomocy Przemysłowej, rzemiosło, sztuka

Abstract

Olena Kozakevych

Polish toy exhibition in Kraków (1913):

Between craft and art

Polish folk toymaking has a long tradition, but until almost the end of the 19th century it developed primarily as a cottage industry among peasants (Koszarawa, Leżajsk, Myślenice, Jaworów). Wealthy social classes benefited from foreign production, where toy production reached a high level. In Galicia, the quality of toymaking improved positively as a result of the development of vocational education and artistic crafts in the last quarter of the 19th century. A leading role was played by Liga Pomocy Przemysłowej (the Industrial Aid League; est. 1904 in Lviv), whose activities focused on supporting and promoting various branches of Galician industry. In 1911, the League established a Home Industry Seminar, where teaching toymaking became a modern concept. This formed the basis for three exhibitions of Polish toymaking, one of which was held in Kraków in 1913. The toys on display from various toy centers, captivated visitors and led them on an engaging journey around the world. The artists' dedication to the original arrangements and the masterfully crafted pieces demonstrated that a toy can be not only a craft but also a work of art.

Keywords:

exhibition of Polish toys, Krakow, Liga Pomocy Przemysłowej, craft, art

Magdalena Laskowska

 <https://orcid.org/0000-0002-9088-2507>

 mlaskowska@mnk.pl

Katarzyna Podniesińska

 <https://orcid.org/0000-0001-9750-9134>

 kpodniesinska@mnk.pl

Muzeum Narodowe w Krakowie

 <https://ror.org/01vyg6f62>

„Teka polskich grafików” z 1903 roku jako przykład wspólnych dążeń środowiska krakowskiego i warszawskiego do rozwoju polskiej grafiki artystycznej

W 1903 roku ukazała się w Krakowie *Teka Stowarzyszenia polskich Artystów-Grafików* [pisownia oryginalna] – pierwsza polska teka wieloautor-ska prezentująca grafikę artystyczną, zawierająca 22 prace 16 najwybit-niejszych wówczas twórców¹ (ryc. 1). Tylko czterech z nich było dobrze

- 1 Na okładce widnieje tytuł skrócony: *Teka polskich grafików*, natomiast na stronie ty-tułowej podano: *Teka Stowarzyszenia polskich Artystów-Grafików*. Por. J. B., III. *Prze-gląd sztuk plastycznych*, „Krytyka” 5 (1903) t. 1, s. 327; K. Czarnecki, *Teka grafik z 1903 r. i tzw. Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 14 (1991), s. 49–84; M. Grońska, *Grafika w książce, tece*

1. *Teka Stowarzyszenia Polskich Artystów Grafików*, okładka, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-74956.



2. Leon Wyczółkowski, *Kościół Bożego Ciała* w Krakowie, 1903, autolito-grafia, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-1306.



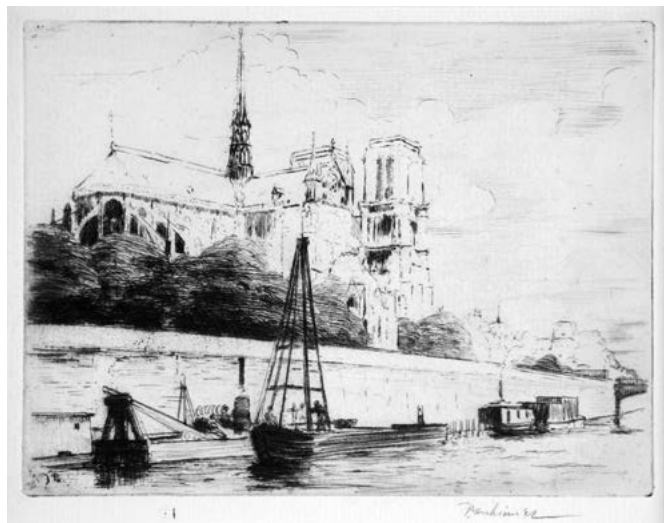
zaznajomionych z warsztatem grafika (Feliks Jasiński, Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski, Ignacy Łopieński), kilku miało z nią związek incydentalny (Józef Czajkowski, Jacek Malczewski, Antoni Procajłowicz, Jan Stanisławski, Wojciech Weiss, Stanisław Wyspiański), reszta była malarzami i udział ich w tym przedsięwzięciu był wyrazem gotowości na podjęcie nowych wyzwań w zakresie warsztatu artystycznego. Byli to: Teodor Axentowicz, Józef Chełmoński, Stanisław Czajkowski, Ferdynand Ruszczyc, Karol Tichy, Edward Trojanowski². Spośród czynnych wówczas na ziemiach polskich grafików w *Tece* zabrakło pracującego we Lwowie Stanisława Dębickiego oraz dwóch warszawiaków: Franciszka Siedleckiego i Feliksa Jabłczyńskiego³ (ryc. 2–3).

Inicjatorem powstania *Teki* był znany kolekcjoner i znawca sztuki Feliks Jasiński⁴, który w latach 1883–1886 i 1897–1900 przebywał w Paryżu,

i albumie, polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945, Wrocław 1994, s. 27–29, 189–190, poz. 5.

- 2 Spis zawartości *Teki*: „Jan Matejko Stańczyk – (autolitografia) / T. Axentowicz Kobieta z wazonem – (4-ro barwny glinoryt) / J. Chełmoński Matka – (autolitografia) / J. Chełmoński Główka – (autolitografia) / J. Czajkowski Cmentarz klasztorny w Krakowie – (6-o b. autolit.) / S. Czajkowski Las zimą – (3-barw. autolit.) / J. Łopieński Krajobraz – (akwaforta) / J. Malczewski – Głowa starca – (autolit.) / J. Malczewski – F. Jasiński – (autolit.) dla wydania wytwornego / J. Mehoffer Zemsta – (autolit.) / J. Pankiewicz Katedra paryska – (akwaforta) / A. Procajłowicz Głowa kobiety – (drzeworyt) / F. Ruszczyc Kościółek na Litwie – (5-o b. autolit.) / J. Stanisławski Wisła pod Tyńcem – (4-o b. autolit.) / K. Tichy Rynek krakowski – (autolit.) / E. Trojanowski Wawel – (5-o b. autolit.) / W. Weiss Na Skałce – (autolit.) / W. Weiss Willa d’Este – (autolit.) / L. Wyczółkowski J. Kossak – (autolit.) dla wydania wytwornego / L. Wyczółkowski J. Malczewski – (autolit.) / L. Wyczółkowski F. Jasiński – (3-barw. autolit.) / L. Wyczółkowski Kościół Bożego Ciała w Krakowie – (4-o b. autolit.) / S. Wyczółkowski Helenka – (fluoroforta) dla wydania wytwornego / Ozdoba na okładce: Wycinanka łowicka zmodyfikowana przez W. Weissa (lit.)”.
- 3 Por. K. Czarnecki, *Teka grafik*, s. 79.
- 4 Do najważniejszych publikacji na jego temat należą: Z. Alberowa, C. Bąk, *Jasiński Feliks*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, cz. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 30–31; *Grafika Odilona Redona*, oprac. H. Blum, kat. wyst. Muzeum Narodowe w Krakowie [dalej: MNK], Kraków 1965; J. Wiercińska, *Feliks Jasiński (Manggha) jako działacz artystyczny i kolekcjoner*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967, s. 212–214; *Grafika polska około roku 1900*, kat. wyst. MNK, wstęp H. Blum, Kraków 1968; *Grafika francuska. Teki A. Vollarda ze zbiorów F. Jasińskiego*, kat. wyst. MNK, wstęp H. Blum, Kraków 1971; B. Gumińska, *Feliks*

3. Józef Pankiewicz, *Katedra paryska*, 1903, sucha igła, akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-9211.



4. Jacek Malczewski, *Portret Feliksa Jasieńskiego z teką*, 1903, olej, deska, Muzeum Narodowe w Krakowie.



poznając tamtejsze środowisko artystyczne (ryc. 4). Szczególne zainteresowanie budziły w nim działania *peintres-graveurs* (malarzy-grafików), którzy dążyli do nadania oryginalności odbitce graficznej. Zwracali uwagę na takie cechy jak odręczny podpis artysty albo jego znak ideograficzny, remarki, czyli dodatkowe motywy lub obrazy wykonane przez artystę na płycie graficznej umieszczone poza właściwą kompozycją dzieła⁵, limitowany nakład, współpracę z drukarzem podczas produkcji odbitki, a niekiedy samodzielny druk na prasie graficznej, niszczenie matryc po wykonaniu nakładu; na dalszym etapie, tworzenie samodzielnych kompozycji w oparciu o własne wzory. Były to działania idące w kierunku usamodzielnienia się techniki graficznej jako wyodrębnionej dziedziny sztuki⁶. Jasieński prezentował typ badacza-naukowca, który świadomie, umiejętnie i ze znanstwem tworzył swoją kolekcję⁷. Rozumiejąc zadania i możliwości grafiki, zdobył przekonanie, że jest ona „najpodatniejszą dziedziną sztuki na upowszechnianie piękna”⁸. Był przekonany, że na przestrzeni dziejów grafika albo drukarstwo znacząco przyczyniły się do rozwoju sztuk i pozostają niedoceniane.

Manggha Jasieński, „Wszyscy marzymy, by dosięgnąć księżycy...”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 3 (2010), s. 17–65; S. Krzysztofowicz-Kozakowska, „Stara, sercu memu bardzo droga bestyo”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 3 (2010), s. 67–84; A. Kluczeńska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.

- 5 Remarki służyły też do właściwego odczytania natężenia kreski przy próbnym odbijaniu płyty, obraz następnie ścierano za pomocą gładzika. Egzemplarze opatrzone remarkami były szczególnie cenione. Zob. H. Wilder, *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922, s. 42; *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997, s. 345; O. Rybak-Karkosz, *Rodzaje odbitek występujących w grafice artystycznej w kontekście nieuczciwych zachowań uczestników rynku dzieł sztuki*, „Opuscula Musealia” 28 (2021), s. 80, <https://doi.org/10.4467/20843852.OM.21.004.15505>.
- 6 Por. E. Frąckowiak, *Środowisko artystyczne peintres-graveurs w Europie w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865–1941) odnowiciel sztuki graficznej*, koncepcja i oprac. katalogu P. P. Czyż, Warszawa 2019, s. 4–32.
- 7 Grafice francuskiej z kolekcji Jasieńskiego poświęcona była wystawa i katalog. Zob. K. Kulig-Janarek, *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasieńskiego. Grafika francuska od impresjonizmu do art nouveau*, kat. wyst. MNK, Kraków 2015.
- 8 L. Wellisz, *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach grafiki polskiej. Katalog rysunków i rycin Feliksa Jasieńskiego i Leona Wyczółkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970, s. 10.

Około 1888 roku Jasieński wrócił z Paryża do Warszawy, gdzie czynnie uczestniczył w życiu kulturalno-artystycznym. Widząc konieczność spopularyzowania sztuki graficznej wśród odbiorców, od 1901 roku organizował w Zachęcie i lokalu redakcji „Chimery” wystawy w oparciu o własne zbiory. Pierwszą ekspozycją była pokazana w TZSP wystawa sztuki japońskiej⁹, która zbulwersowała publiczność i krytyków zupełnie nieprzygotowanych do odbioru sztuki tak odmiennej od europejskiej, posługującej się nową estetyką i innymi kanonami piękna; sztuki, w której nie obowiązywały akademickie konwencje obrazowania. O skali emocji i krytyki, jaka rozgorzała w związku z wystawą, świadczą liczne recenzje, w większości nieprzychylne¹⁰. Sytuacji nie pomogły obszernie komentarze wprowadzające autorstwa Jasieńskiego¹¹ ani oceny osób bardziej świadomych specyfiki sztuki Kraju Kwitnącej Wiśni¹². Zorganizowane przez Jasieńskiego dalsze ekspozycje graficzne nie znalazły uznania wśród widzów, z zaplanowanych w salonie „Chimery” 34 pokazów odbyło się zaledwie cztery¹³ i ogólnie trzeba przyznać, że cała akcja

- 9 *Calkowite rozliczenie kosztów urzadzienia wystawy japońskiej*, rachunek z marca 1901, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie [dalej: AMNK], Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/4, s. 1.
- 10 Zob. *Wrażenia z wystawy japońskiej*, „Głos. Tygodnik Naukowo-Literacki, Społeczny i Polityczny” 3.03.1901, nr 11, s. 158–159; AN, *Chwila bieżąca*, „Biesiada Literacka” 22.02.1901, nr 8, s. 158; [b. k.], *Wystawa sztuki japońskiej w pałacu TZSP*, „Biesiada Literacka” 1.03.1901, nr 9, s. 177–178; I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000, s. 20; B. Gumińska, *Feliks Manggha Jasieński*, s. 28; A. Kluczeńska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński*, s. 84–87.
- 11 F. Jasieński, *Wystawa drzeworytów japońskich*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 172–174; F. Jasieński, *Z powodu wystawy japońskiej*, „Biesiada Literacka” 8.03.1901, nr 10, s. 199.
- 12 Zob. T. Jaroszyński, *Wystawa sztuki japońskiej (Zbiory F. Jasieńskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 23.02.1901, nr 8, s. 153–154; Z. Przesmycki, *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 3, s. 490–532; przedruk w: Z. Przesmycki, *Pro arte*, Warszawa 1914, s. 374.
- 13 Por. *Sztuka* [rubryka], „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 23, s. 457; K. Gałęcka, *Feliks Jasieński w środowisku Warszawy, Lwowa i Krakowa*, „Roczniki Humanistyczne” 27 (1979) z. 4, s. 26–27. Były to wystawy grafik Albrechta Dürera, autolitografii barwnych Henriego Rivière’a, widoków Rzymu Giovanniego B. Piranesiego i akwareli Stanisława Masłowskiego. Wystaw zaniechano w czerwcu 1901 roku. Zob. też: *Sztuka* [rubryka], „Tygodnik Ilustrowany” 20.04.1901, nr 16, s. 319; *Wystawy sztuki w salonie „Chimery”*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 361; J. Wiercińska, *Feliks Jasieński (Manggha)*, s. 212; I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej*,

edukacyjno-popularyzatorska oswajania polskiej publiczności z grafiką poniosła spektakularną klęskę.

Rozczarowany kolekcjoner skierował się do Krakowa, w którym osiadł na stałe na przełomie lat 1901–1902¹⁴ (ryc. 5). Tutaj atmosfera i środowisko artystyczne były zupełnie inne – bardziej światowe, gotowe do przemian i otwarte na nowe doznania. Wpływ na taką sytuację miały nie tylko ożywione kontakty z ośrodkami niemieckojęzycznymi i Paryżem, ale również zakończona reforma Szkoły Sztuk Pięknych pod wodzą Juliana Fałata, dzięki czemu Kraków stał się centrum polskiego szkolnictwa artystycznego uwzględniającego specyfikę sztuki graficznej¹⁵. Ogromne znaczenie miała też działalność Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, pobyt w Krakowie Stanisława Przybyszewskiego i oddziaływanie redagowanego przez niego „Życia” z szatą graficzną Stanisława Wyspiańskiego, wreszcie powstanie w 1901 roku Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, którego Jasieński był członkiem¹⁶. Wkrótce też mają miejsce dwie wystawy z jego kolekcji, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych pokazuje prace malarskie współczesnych artystów polskich i kolekcję swoich portretów, a w Sukiennicach – ówczesnej siedzibie Muzeum Narodowego – wystawę drzeworytów japońskich¹⁷.

Pobyt Jasieńskiego w Warszawie nie pozostał jednak bez śladu. Salon Krywulta – jedyne miejsce zdolne konkurować programem wystawienniczym z działaniami Feliksa – częściej prezentuje grafikę. Eksponowane są dzieła dawnych mistrzów i artystów współczesnych

s. 21–22; P. P. Czyż, „Litografia i fabryka bombonierek” – droga do autolitografii w Warszawie na początku XX wieku, w: *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, M. Woźniak, Bydgoszcz 2015, s. 36.

14 Por. A. C. [A. Łada-Cybulski], *Feliks Jasieński w Krakowie*, „Tydzień” 12.10.1902, nr 41, s. 660.

15 Por. J. Więckowska-Lazar, *Grafika Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, w: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 129–160.

16 Zob. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, walne zebranie w dniu 1.10.1901, AMNK, sygn. 80/18, s. 63–65.

17 Por. *Sztuka* [rubryka], „Tygodnik Ilustrowany” 25.01.1902, nr 4, s. 78. W Archiwum MNK przechowywany jest rachunek: *Rozliczenie wystawy TPSP w Krakowie z dnia 15.02.1902*, AMNK, sygn. 80/2, s. 3. Wystawa trwała od 5 do 15 stycznia 1902 r. Sprzedano 385 biletów.

5. Muzeum Feliksa Jasieńskiego, „Duży salon”, ok. 1910, fotografia, Muzeum Narodowe w Krakowie.



Maxa Klingera, Féliciena Ropsa, Odilona Redona, Edwarda Muncha, Henriego Riviera, a z autorów polskich Zofii Stankiewiczówny¹⁸. Wystawy poświęcone drukom odbywały się też w Towarzystwie „Zachęta”, które w 1904 roku zorganizowało wielką, międzynarodową ekspozycję prezentującą sześćset prac twórców francuskich, angielskich i niemieckich¹⁹.

Pozostawił też Jasieński w Warszawie osoby mu życzliwe, które doceniały jego wiedzę i wysiłki na rzecz upowszechniania medium graficznego. Szczególną relację opartą na znajomości sztuki i przekonaniu o konieczności emancypacji sztuki powielalnej miał z Zenonem Przesmyckim, który znał zbiory Jasieńskiego, pożyczał od niego książki, czasopisma i teki graficzne²⁰. Wydawca „Chimery” nie tylko udostępniał swój lokal na wystawy, ale uczestniczył w opracowywaniu ich harmonogramów, koncepcji i scenariuszy²¹.

Do grona tych osób zaliczał się niewątpliwie Ignacy Łopieński²² – znakomity grafik reprodukcyjny i mistrz akwaforty, który rzemiosła uczył się w pracowni Johanna Raabe w Monachium. Związki Łopieńskiego ok. roku 1902 ze środowiskiem krakowskim były bardzo żywe. Uczestniczył w jury kwalifikacyjnym I Salonu Stowarzyszenia Artystów Polskich

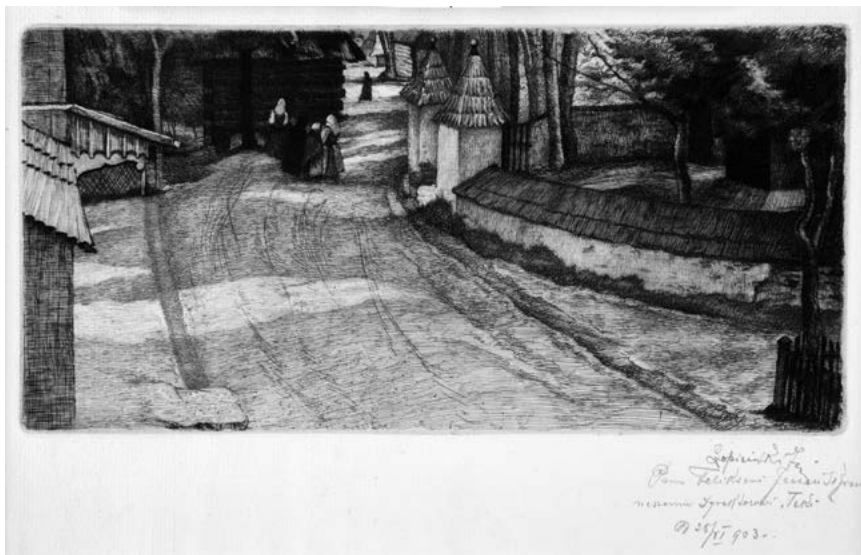
18 Por. M. Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 10 (1966), s. 355–356.

19 Por. I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej*, s. 24.

20 Feliks Manggha Jasieński. Korespondencja. Listy od różnych osób, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51.

21 Por. I. Kossowska, *Narodziny polskiej grafiki artystycznej*, s. 21–22. Tam dalsza biografia dotycząca poszczególnych wystaw oraz wiadomości o wystawach, które się nie odbyły.

22 Postaci Łopieńskiego poświęcona była wystawa monograficzna w Muzeum Narodowym w Warszawie w okresie od grudnia 2019 do lutego 2020 roku. Zob. katalog wystawy: *Wystawa, której nie było...* Zob. też: P. P. Czyż, *Szkola Łopieńskiego – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych czyli warszawscy akwafortciści pierwszych dwóch dekad XX wieku*, w: *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, M. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 63–80. O związkach ze środowiskiem krakowskim: P. P. Czyż, *Polscy akwafortciści na drodze do grafiki autorskiej w Monachium i Paryżu – Redlich, Jasieński, Łopieński, Pankiewicz*, w: *Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. D. Kudelska, E. Kuryłek, Lublin 2015, s. 125.



6. Ignacy Łopieński, *Przed kościołem*, 1903, akwaforta, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-1867. Poniżej kompozycji p.d. sygnatura ołówkiem z dedykacją: Łopieński I. / Panu Feliksowi Jasieńskiemu / naszemu Dyrektorowi „Teki”.

w Krakowie w październiku tego roku²³, zlecono mu też wykonanie akwafortowej wersji ekslibrisu Muzeum Narodowego w Krakowie autorstwa Jana Bukowskiego²⁴ oraz odbitek cynkotypowych do naklejania na książki²⁵ (ryc. 6).

Firma „Braci Łopieńskich” miała zresztą dobrą opinię wśród artystów krakowskich. Wskazują na to wykonane w warszawskiej firmie odlewy portretów Leona Wyczółkowskiego i Feliksa Jasieńskiego autorstwa Konstantego Laszczki, wykonane odpowiednio w latach 1900 i 1902²⁶.

W Dziale Starych Druków, Rękopisów i Kartografii Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się korespondencja Feliksa Jasieńskiego z Ignacym Łopieńskim z okresu prac nad *Teką*. „Nieźmiernie cieszę się z Pańskiego listu” – pisze Łopieński do Feliksa – „Wyczytawszy w gazetach o Pańskich zamiarach postanowiłem z Panem pogwarzyć o nich, lecz na pierwsze zapytanie ze strony Pańskiej, odpowiadam, że chętnie, i dobrze będzie podług P. propozycji, bo nareszcie musi się udać stojący mur przed nami zwalić. O zyski Pan się kłopotuje, to mniejsza, aby tylko kłuć w ślepią i przekłuć a przejrzą, w ten cel, z pierwszej ręki kupować i reprezentować, choć ciągle na ofiarność chociaż chwilową członków trudno liczyć – to jest jedna chwiejna strona P. programu, bo rozumiem, że nie może nam chodzić tylko o rok, dwa lub trzy, ale na przeciąg czasu nieobliczony. Dlatego też radziłbym przy podziale dochodu odliczyć duży stosunkowo procent na kapitał wydawniczy proponowanej »teki«. Więc propozycję przyjmuję postaram się zrobić Wam coś na Muzeum”²⁷.

23 Zob. List Jacka Malczewskiego do Henryka Siemiradzkiego z dnia 7.08.1902, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.1588/54.

24 W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się matryca do tej akwaforty: I. Łopieński, *Ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie*, 1902, miedzioryt, MNK, nr inw. MNK-III-kl.-651.

25 Por. K. Podniesińska, *Ekslibrisy bibliotek polskich i księgozbiorów obcych wykonanych przez polskich artystów z zbiorach Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2023, s. 429, poz. 1166.

26 Obiekty zachowane w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie: K. Laszczka, Portret Leona Wyczółkowskiego, 1900, odlew, MNK, nr inw. MNK II-rz-717; K. Laszczka, Portret Feliksa Jasieńskiego „Mangghi”, 1902, odlew, MNK, nr inw. MNK II-rz-708.

27 List Ignacego Łopieńskiego do Feliksa Jasieńskiego z dnia 20.10.1902, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/38; K. Czarniecki, *Teka grafik*, s. 75.

Jesienią 1900 roku Łopieński sprowadził z Monachium prasę akwafortową oraz niezbędne narzędzia, co umożliwiło mu pracę na miejscu i zainteresowanie grafiką szerszego grona artystów i odbiorców. Trzeba dodać, że była to jedyna prasa w Królestwie Polskim, a jej uruchomienie było możliwe dzięki związkom Ignacego z rodzinną firmą „Bracia Łopieńscy” oraz gwarancjom, że nie będzie ona wykorzystywana do drukowania pism zakazanych przez carską cenzurę²⁸. Brak profesjonalnych pras graficznych był generalnym problemem na ziemiach polskich. W 1902 roku specjalnie z Paryża sprowadził Jasieński na własny koszt dwie prasy, akwafortową i litograficzną dla Leona Wyczółkowskiego²⁹. W Krakowie tylko jedna firma podejmowała się wielkoformatowych artystycznych litografii, które były satysfakcjonujące dla odbiorców – Zakład Artystyczno-Litograficzny A. Pruszyńskiego. Pracowali tam znakomici, otwarci na współpracę drukarze, a syn właściciela Zenon był przyjacielem artystów³⁰.

Istniał też problem z papierem. 4 marca 1903 Łopieński pisał do Jasieńskiego:

Cała bieda, że papieru nie mamy miejscowego, już od miesiąca oczekuję i do-
czekać się nie mogę. Wiadomość otrzymałem, że wysłany, ale wiecie jak u nas

28 Por. *Wystawa, której nie było...*, s. 41. Była to prasa ogromna i mało dostępna, pisał o tym w grudniu 1905 roku do Jasieńskiego Juliusz Herman, wiceprezes warszawskiego TPSP, znany kolekcjoner i malarz po szkole Gersona. W 1937 roku została ona подарowana warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. List Juliusza Hermana do Feliksa Jasieńskiego z dnia 2.12.1905, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 143–144.

29 Por. A. Kluczeńska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasieński*, s. 162–163, przypisy 303, 305 tamże. Z prasy akwafortowej chciał też korzystać Pankiewicz: „Mówił mi Wyczół, że sprowadził Pan prasę do akwaforty. Czy są również wszystkie potrzebne do odbijania rzeczy, jakiś tampon, farba? Flanela, muślin itd. Jeżeli nie to wszystko to przyniosłbym. Mam nadzieję, że będę mógł z prasy korzystać [...]” (List Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskiego z dnia 11.07.1904, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51).

30 Założyciel zakładu Aureliusz Pruszyński zmarł w kwietniu 1904 roku. Zob. klepsydry, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/879651/edition/850791/content> (13.08.2025). O tym, że Zenon należał do środowiska artystycznego, najlepiej świadczy jego monografia na temat Cukierni Lwowskiej: Z. Pruszyński, *Jama Michalika lokal „Zielonego Balonika”*, Kraków 1930.

trudno z przesyłkami. Jak tylko otrzymam na czwarty dzień wysyłam 300 odbitek moich i Pankiewicza³¹.

Ten stan rzeczy potwierdza Pankiewicz, pisząc do Jasieńskiego:

Długo na moje odbitki Pan czekał z winy Łopieńskiego, który nie śpieszył się, ze swoją płytą ani ze sprowadzeniem papieru. Pierwsze 20 egzemplarzy [do tek wytwornych] sam odbiłem, na większą ilość nie miałem czasu i obawiam się czy pozostałe są dobrze odbite. Grymasilem, ale z Łop[ieńskim] nie mam cierpliwości dyskutować³².

Możliwe, że akwaforty wykonane do *Teki* były jednymi z pierwszych grafik, które w ogóle wyszły spod prasy Łopieńskiego, bowiem jeszcze na jesieni 1901 roku nie była ona uruchomiona³³. Na marginesie, trzeba wiedzieć, że to Łopieński był tym, który uczył Pankiewicza i Wyczółkowskiego „tajników kunsztu graficznego”, działania kwasem na metale i posługiwania się technikami metalowymi, to pod jego okiem wykonali oni swoje pierwsze akwaforty i akwatinty³⁴.

Jasieński poprzedził wydanie *Teki* wielką akcją promocyjną. Zorganizował w Sukiennicach 11 wystaw ze swoich zbiorów w odstępach dwutygodniowych, chcąc oswoić publiczność krakowską z nową i starą grafiką. Porównywał w nich sztukę obcą z dokonaniem polskich artystów, zestawiał przykłady dawne z nowoczesnymi, pokazywał różnorodność i bogactwo technik oraz ich możliwości wyrazowe. Informowała o tych wydarzeniach szeroko krakowska prasa: „Czas” i „Głos Narodu”³⁵ (ryc. 7).

31 List Ignacego Łopieńskiego do Feliksa Jasieńskiego z dnia 20.10.1902, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/38.

32 List Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskiego z dnia 1.04.1903, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51.

33 Por. P. P. Czyż, E. Frąckowiak, *Wystawa której nie było...*, s. 41, przypis 27.

34 Por. M. Turwid, *Spuścizna Wyczółkowskiego*, „Kultura” 2 (1937) nr 30, s. 4.

35 Zob. *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka] w numerach dziennika „Czas”: 11.10.1902 [2], nr 234, s. 3; 21.10.1902 [2], nr 242, s. 3; 3.11.1902 [2], nr 252, s. 3; 13.11.1902 [2], nr 261, s. 3; 17.11.1902 [2], nr 264, s. 3; 30.11.1902 [2], nr 276, s. 3; 18.12.1902 [2], nr 290, s. 2; 25.02.1903 [2], nr 45, s. 3; I. Bett, *Wystawa akwafort w Sukiennicach*, „Czas” 30.10.1902 [2], nr 250, s. 1–2; K. Rakowski, *Francisco Goya*, „Czas” 8.11.1902 [2], nr 257, s. 1–2; K. Czarnecki, *Teka grafik*, s. 74; *Z literatury i sztuki* [rubryka] w numerach „Głosu Narodu”: 11.10.1902, nr 236, s. 5; 22.10.1902, nr 247, s. 4; 4.11.1902,

7. Feliks

Jasieński przygotowuje wystawę ze swych zbiorów (sala Muzeum Narodowego w Sukiennicach), grudzień 1902, fotografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK XX-f-31369.



8. Pierre Bonnard, okładka: *L'Album d'estampes originales de la Galerie Vollard*, wyd. A. Vollard, Paris 1897, litografia, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-34889.



Cieszyły się one dużą frekwencją, „Głos Narodu” w listopadzie 1902 roku pisał: „Drugą wystawę p. F. Jasieńskiego zwiedziło wczoraj w pierwszym dniu otwarcia przeszło sto osób, nie licząc wejść wolnych. Świadczy to o wielkim zainteresowaniu się miasta obecną wystawą”³⁶. Ukazał się też tekst zapowiadający wydanie *Teki*³⁷.

16 listopada 1902 zostało zawiązane z inicjatywy kolekcjonera *Stowarzyszenie polskich artystów grafików*³⁸, którego celem było tworzenie grafik oryginalnych, skomponowanych i wykonanych samodzielnie przez artystów „wprost na miedzi, kamieniu lub drzewie i ze współudziałem artysty, pod jego kierunkiem osobistym odbite w niewielkiej ilości egzemplarzy”³⁹.

Od jesieni 1902 roku „Czas” i „Głos Narodu” na bieżąco, szczegółowo informowały o postępach prac, jakie grafiki są już ukończone, a które w fazie przygotowania i na jakim etapie, jak zmienia się ich lista w stosunku do planów i dlaczego; teksty zachęcały do nabywania *Teki* oraz podawały nazwiska subskrybentów⁴⁰. W lutym 1903 roku „Czas” donosił:

Teka polskich grafików, jeżeli nie zajdą nieprzewidziane przeszkody, ukaże się za kilka tygodni. Zakład artystyczny Pruszyńskiego zajęty jest prawie wyłącznie odbijaniem litografii, których część jest już gotowa. [...] Okładka jest gotowa. Na przyozdobienie użyto motywu ludowego z księstwa łowickiego. Przerysował go z pewnymi modyfikacjami p. Wojciech Weiss. Introligatorska robota koło okładki potrwa dziesięć dni. Prof. Wyczółkowski przywiezie z Warszawy nakład akwafort⁴¹ Pankiewicza (katedra paryska) i Łopieńskiego (portret Matejki). W tych dniach rozpocznie się odbijanie „Stańczyka”, litografii Matejki. Drzeworyt

nr 259, s. 5; *Kronika literacko-artystyczna* [rubryka] w numerach „Głos Narodu”: 20.12.1902, nr 304, s. 5; 26.02.1903, nr 56, s. 6.

36 *Z literatury i sztuki* [rubryka], „Głos Narodu” 4.11.1902 nr 259, s. 5. Dla porównania, w całym miesiącu, w listopadzie 1902 roku Dom Jana Matejki odwiedziły 63 osoby. Zob. *Z Domu Matejki*, „Głos Narodu” 2.12.1902, nr 287, s. 4.

37 *Od Pana Feliksa Jasieńskiego...*, nieustalone czasopismo dostępne w AMNK sygn. 80/6, s. 10.

38 O nowym Towarzystwie artystycznym informowano w rubryce *Ruch artystyczny i literacki „Czasu”* z 17.11.1902 [2], nr 264, s. 3. Zob. też. *Nowe Towarzystwo artystyczne*, „Głos Narodu” 18.11.1902, nr 273, s. 4 (z treści wynika, że Towarzystwo powstało 17 listopada).

39 *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 17.11.1902 [2], nr 264, s. 3.

40 Zob. *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka]: „Czas” 30.11.1902 [2], nr 276 i 18.12.1902 [2], nr 290, s. 2; *Kronika literacko-artystyczna* [rubryka], „Głos Narodu” 1.12.1902, nr 286, s. 1.

41 Leon Wyczółkowski był obywatelem Królestwa Polskiego.

A. S. Procajłowicza już odbity. Artyści pokonywać musieli różne trudności: brak na miejscu odpowiednich materiałów, papieru, drzewa do drzeworytów itd. Mimo to, dzięki energii inicjatora, teka w formacie 63×45 cm przedstawiać się będzie bardzo okazale⁴².

Teka polskich grafików zacznie być rozsyłaną w końcu przyszłego tygodnia osobom w Krakowie zamieszkałym, które uiszczyły lub uiszczą należność na ręce pp. Jasińskiego lub Pruszyńskiego [...] Gdyby akwaforty nie nadeszły z Warszawy w czasie właściwym, doręczone będą po rozesłaniu Teki, by jej ukazania się nie opóźnić⁴³.

„Wszystkie dzieła, przeznaczone dla Teki wystawione będą przez F. Jasińskiego w Sukiennicach, począwszy od niedzieli”⁴⁴. Była to ostatnia z cyklu wystaw promujących *Tekę*. Jasiński zaprezentował ją, zestawiając ze słynnymi paryskimi wydawnictwami Amboise’a Vollarda, chcąc udowodnić, że dokonania artystów polskich nie ustępują osiągnięciom francuskim⁴⁵ (ryc. 8). W recenzji, przypuszczalnie autorstwa samego Mangghi, czytamy: „Dołożono wszelkich starań, aby strona artystyczna wydawnictwa zbliżała się do doskonałości; każda próba była w ręku artysty, który doglądał pracy, czuwał nad jej wykonaniem tak, że plansze będące odbitkami oryginałów, nie różnią się w niczym od tych oryginałów. Każda z nich jest dziełem sztuki, wartość zaś określa talent artysty, oraz wykonanie, które umożliwia jak najwierniejsze powtórzenie oryginału w pewnej ilości egzemplarzy, bez uszczerbku dla artystycznej wartości dzieła”⁴⁶. Władysław Prokesz, korespondent krakowski „Kuriera Warszawskiego” donosił, że:

[...] p. Feliksowi Jasińskiemu powiodło się już szczęśliwie do skutku doprowadzić zamierzone wydawnictwo «Teki grafików polskich» [...] Wystawa gromadzi tłumy i budzi zazdrość tych, którzy nie zamówiwszy wprawdzie u wydawcy egzemplarza «Teki» zadowolić się muszą oglądaniem jej na wystawie. Ruch

42 *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 10.02.1903 [2], nr 32, s. 3.

43 *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 7.03.1903 [2], nr 54, s. 3.

44 *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 11.03.1903 [2], nr 57, s. 3.

45 Por. K. Czarnecki, *Teka grafik*, s. 77.

46 M. [Manggha], *Teka grafików polskich*, „Czas” 14.03.1903 [2], nr 60 (II), s. 1.

w dziedzinie sztuki, zainicjowany przez autora «Mangghi» zaczyna wydawać poważne owoce⁴⁷.

Teka grafików była prawdopodobnie pierwszym miejscem, w którym doszło do tak szerokiej współpracy artysty i drukarza przy sporządzaniu

prac. Litografie przygotowane na papierach przedrukowych odbijane były przez Juliana Litwińskiego i Stanisława Kucharczyka⁴⁸, typografów w zakładzie Pruszyńskiego. Wysuwany już wcześniej postulat o koniecznej współpracy artysty i drukarza przy wydawaniu czasopism, książek i albumów oraz innych druków użytkowych, faktycznie uskutecznił w 1900 roku w czasopiśmie „Życie”, a w latach następnych w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie kierownikiem artystycznym był Jan Bukowski, w Drukarni Napoleona Telza, w której nadzór artystyczny sprawował Antoni Procajłowicz⁴⁹ w *Tece* zmaterializował się w sposób najpełniejszy w odniesieniu do grafiki warsztatowej.

Z zachowanych dokumentów przebija troska Jasieńskiego o finanse wydawnictwa, świadczy o tym znamienita uwaga Łopieńskiego: „O zyski Pan się kłopotczy”⁵⁰. W kwestii przyszłej sprzedaży *Teki* Jasieński kontaktował się też z mieszkającym w Moskwie Pawłem Ettingerem⁵¹, kolekcjonerem ekslibrisów, plakatów i innych druków. Ettinger pisze bowiem: „cieszyć się można, że nareszcie i u nas sztuka graficzna rozwijać się zaczyna”; nie wątpi, że „wydawnictwo będzie ogromne, ciekawe i artystycznie wartościowe, żałuje tylko, że wygórowana cena (60 koron) stoi na przeszkodzie jego rozpowszechnianiu”⁵². Proponuje w przyszłości wydawanie tek graficznych w zeszytach i koniecznie w większym nakładzie,

47 W. Pr. [Prokiesz], *Korespondencje Kuriera Warszawskiego*, „Kurier Warszawski” 22.03.1903, nr 81, s. 4.

48 Por. K. Czarnecki, *Teka grafik*, s. 72.

49 Por. J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 39–49.

50 List Ignacego Łopieńskiego do Feliksa Jasieńskiego z dnia 20.10.1902, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/38.

51 List Pawła Ettingera do Jasieńskiego datowany 30.12.1902–2.01.1903, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 25–28.

52 List Pawła Ettingera do Jasieńskiego datowany 30.12.1902–2.01.1903, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 26.

np. 500 egzemplarzy, co obniży koszty⁵³. Pocieszające jest, że już w lutym 1903 roku, jak wynika z artykułu w „Czasie”⁵⁴, Jasieński miał zarezerwowane wszystkie teki wytworne, a zwykłych pozostało mu niewiele. Na jesieni 1904 roku musiał jeszcze dysponować pewną liczbą egzemplarzy, bowiem w listopadzie Pankiewicz dopytywał się z Wenecji, „czy Tekę Muzeum Narodowe wzięło” i ponawiał pytanie, czy „Teką sprzedana” w następnym liście⁵⁵.

W Archiwum MNK znajduje się notes Jasieńskiego *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*⁵⁶, który pokazuje, że wydawca starał się zbilansować dochód i wydatki oraz daje ogólną wiedzę, jak planował finanse przedsięwzięcia (ryc. 9–10). Egzemplarze wytworne zawierające najlepsze odbitki odręcznie sygnowane przez autorów oraz trzy dodatkowe plansze, wydrukowane w nakładzie 20 sztuk Jasieński wycenił na 100 koron/50 rubli, a egzemplarze zwykłe, niepodpisane, które wyszły w nakładzie 100 sztuk po 60 koron. Planowany dochód z *Teki* miał zatem przynieść 8000 koron dochodu brutto, a koszty były oszacowane na 1800 koron. Wiadomo, że za papier i druk w Litografii Pruszyńskiego Jasieński zapłacił 1280 koron, 160 koron kosztowało wykonanie akwafort u Łopieńskiego, a 60 koron uiszczono „pannie Prusz za Stańczyka”, musiały być też inne wydatki⁵⁷. Faktyczne honoraria dla artystów łącznie wyniosły 3670 koron i 75 rubli dla Józefa Chełmońskiego, średnio kolekcjoner przeznaczał po 230 koron za grafiki jednobarwne i 330 za wielobarwne i akwaforty, wypłacane w ratach⁵⁸.

Oprócz artystów, którzy faktycznie znaleźli się w *Tece*, Jasieński planował jeszcze obecność Stanisława Dębickiego, Konrada Krzyżanowskiego, Feliksa Jabłczyńskiego i Tadeusza Noskowskiego⁵⁹. Dębicki miał wykonać drzeworyt, nad którym pracował jeszcze w grudniu 1902 roku⁶⁰. W efekcie

53 List Pawła Ettingera do Jasieńskiego datowany 30.12.1902–2.01.1903, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 26–27.

54 *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 10.02.1903 [2], nr 32, s. 3.

55 Listy Pankiewicza do Jasieńskiego z dnia 5.11.1904 i 19.11.1904, MNK, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51. Od sprzedanych egzemplarzy prawdopodobnie zależały honoraria dla artystów.

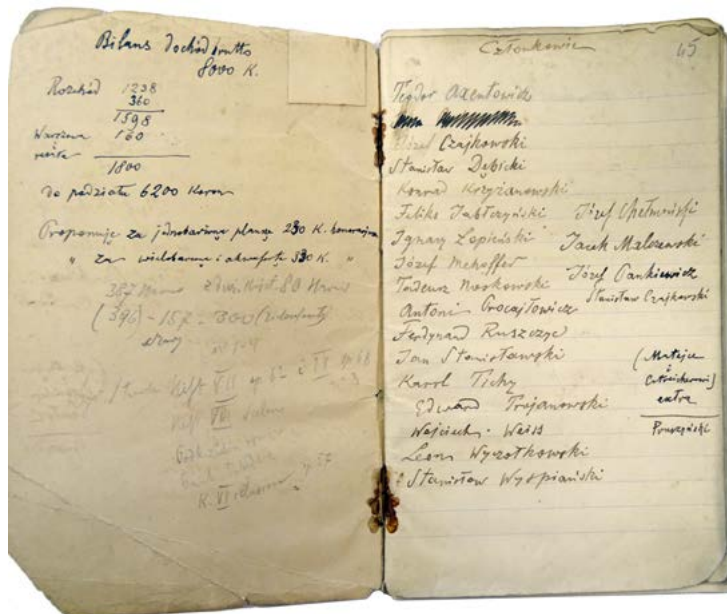
56 *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, AMNK, sygn. 80/9, s. 42–101.

57 Zob. *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, AMNK, sygn. 80/9, s. 44, 57, 61.

58 Zob. *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, AMNK, sygn. 80/9, s. 44, 65–66, 98.

59 Zob. *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, AMNK, sygn. 80/9, s. 45; *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 17.11.1902 [2], nr 264, s. 3.

60 Por. *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 18.12.1902 [2], nr 290, s. 2.



drzeworyt wykonał Procajłowicz, który początkowo pracował nad lino-rytem; nie powstały również dwie autolitografie Wyspiańskiego⁶¹, tylko fluoroforta odbita finalnie przez Tadeusza Estreichera, wynalazcę tej techniki⁶². Przewidywano też, że Łopieński wykona portret Matejki, który jako mistrz większości artystów miał otwierać *Tekę*. Przyczyny, dla których tak się nie stało oraz dlaczego wspomniani twórcy nie znaleźli się w wydawnictwie, nie są znane, mogły stać temu na przeszkodzie trudności techniczne. Wiadomo natomiast, że w kwietniu 1903 roku – a więc zaraz po ukazaniu się *Teki* – Feliks Jabłczyński pisał do Jasieńskiego: „Nie mogę darować sobie, że do teki grafików nic zrobić nie mogłem. O ile złożą się okoliczności dobrze, za parę tygodni mam nadzieję znaleźć się w Wiedniu – będę się uczył litografii i w przyszłej tece będę, jeżeli ponownie będą mnie chcieli”⁶³.

Wzmiankowany notes daje też wiedzę o tym, kto zamówił *Tekę*, ewentualnie kto stał się jej faktycznym posiadaczem – z całą pewnością tego nie można rozstrzygnąć. Wśród krakowskiej społeczności osób zainteresowaną grafiką Jasieński wymienia m.in. aktorki Idalię Pawlikowską (żonę Tadeusza Pawlikowskiego, reżysera, dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie) i Helenę Sulimę; Eustachego Jaxę Chronowskiego, działacza społeczno-charytatywnego, właściciela hoteli „Saskiego” i „Grand”; Mieczysława Gwalberta Pawlikowskiego, pisarza, działacza politycznego, taternika; Artura Benisa, prawnika, ekonomistę, radcę miejskiego, członka Towarzystwa Miłośników Zabytków i Historii Krakowa oraz Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie; dziennikarzy „Czasu”: redaktora Rudolfa Starzewskiego i Witolda Noskowskiego, związanego m.in. z „Zielonym Balonikiem” oraz redaktora „Bociana” satyryka Stanisława Lipińskiego; lekarzy: prof. weterynarii Juliana Nowaka, mecenasa i kolekcjonera, prof. ginekologii Aleksandra Rosnera i Wincentego Łepkowskiego, pioniera nowoczesnej stomatologii polskiej, a także profesorową Elizę Pareńską, żonę prof. Stanisława Pareńskiego, mecenasę i kolekcjonerkę dzieł sztuki.

61 Por. *Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 18.12.1902 [2], nr 290, s. 2.

62 Por. W. Pr. [Prokiesz], *Korespondencja Kuriera Warszawskiego*, „Kurier Warszawski” 22.03.1903, nr 81, s. 4; K. Czarnecki, *Teka grafik*, s. 72; *Wskazówki fotochemigraficzne. Co to jest fluoroforta*, „Poradnik Graficzny” 1 (1905) z. 4, s. 17–18.

63 List Feliksa Jabłczyńskiego do Feliksa Jasieńskiego z kwietnia 1903, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/14, s. 18–19.

Z innych miłośników sztuki nie zabrakło wśród nabywców *Teki* doktora prawa Adolfa Sternschussa, doktora Emanuela Świekowskiego, monografisty TPSP w Krakowie; historyka sztuki i malarza Ludwika Pugeta; krytyka sztuki i badacza literatury XVII i XVIII w. Konstantego M. Górskiego. Jasieński wpisuje też w notesie jako odbiorców Muzeum Narodowe i TPSP (do Towarzystwa dostarczył 10 egzemplarzy).

Wśród osób z Warszawy odbiorcami byli: Zdzisławowa Jasieńska, matka wydawcy, Emilia Blochowa, Zenon Przesmycki, hr. Edward Raczyński, Stanisław Skarbiński, adwokat i bankier Stanisław Kijeński⁶⁴, Adam Oderfeld, Salon A. Krywulta, Leopold Wellisz (który dodatkowo otrzymał *Główkę Helenki* Wyspiańskiego⁶⁵), M. Meyerowa, Aleksander Bojarski, hr. Krasicka, [Józef] Gardowski⁶⁶, J. Jentysowa, Stanisław Natanson, grafik Tadeusz Noskowski, T. Dunin, Herman Poznański, Antonina Natansonówna, hr. Marta Kasińska, Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych (dr. Karol Benni), A[dam] Siedlecki. Ogólnie do Warszawy zostały wysłane trzy egzemplarze wytworne i trzynaście zwyczajnych. Dla porównania w Krakowie sprzedano dwanaście egzemplarzy wytwornych, a we Lwowie cztery⁶⁷. Dla dalszych destynacji, m.in. Kijowa, posłańcami byli Stanisław Estreicher, Konstanty Laszczka i Jan Stanisławski. Sześć sztuk Jasieński posłał do Wiednia Hiersmannowi, antykwariuszowi i wybitnemu znawcy sztuki graficznej.

Główne założenie przedsięwzięcia mające przybliżyć odbiorcom grafikę i zachęcić twórców do jej uprawiania zostało osiągnięte. Wydanie *Teki* stało się jednak jeszcze czymś więcej – wydarzeniem kulturalnym połączonym z cyklem wystaw i artykułów prasowych o charakterze naukowym, edukacyjnym i krytycznym, przedsięwzięciem finansowym dającym okazję zarobku artystom, na koniec – platformą pozwalającą rozwinąć i utrwalić współpracę między wydawcą, artystami, drukarzami i odbiorcami środowisk Krakowa i Warszawy.

64 Stanisław van der Noot Kijeński zarządzał bankową lokatą Jasieńskiego. List S. Kijeńskiego do F. Jasieńskiego z 18.03.1921, AMNK, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/14, s. 105.

65 Jak wspominał kolekcjoner, grafika oprawiona w ramę wisiała na ścianie w jego mieszkaniu w Warszawie. W 1944 roku spłonęła razem z wszystkimi znajdującymi się tam dziełami. Zob. L. Wellisz, *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach*, s. 11.

66 W liście prosi Jasieńskiego o przysłanie *Teki*. Zob. List [Józefa] Gardowskiego do Feliksa Jasieńskiego z 2.04.1903, AMNK, sygn. 80/12, s. 55.

67 Zob. *Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, AMNK, sygn. 80/9, s. 48–56.

Po ukazaniu się *Teki* nastąpił intensywny i żywiołowy rozwój polskiej grafiki artystycznej. Jeszcze w połowie 1903 roku studenci Akademii krakowskiej wydrukowali *Album artystyczne wydane staraniem Towarzystwa Bratniej Pomocy uczniów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w 25-tą rocznicę istnienia Towarzystwa na dochód sprowadzenia na Wawel zwłok Juliusza Słowackiego* odbity w Litografii Pruszyńskiego. W roku następnym została zorganizowana w Muzeum Czapskich słynna „Wystawa drukarska” urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, która stała się przełomowym przeglądem osiągnięć środowiska artystyczno-drukarskiego obejmującego ziemię polskie z wszystkich trzech zaborów⁶⁸. W 1905 roku Władysław Teodorczuk założył „Poradnik Graficzny” – pierwsze czasopismo poświęcone sprawom drukarskim z uwzględnieniem aspektu artystycznego⁶⁹. W tym samym 1905 roku Tadeusz Rychter zorganizował przy Towarzystwie „Polska Sztuka Stosowana” Stację graficzną wyposażoną w prasę litograficzną i wszystkie akcesoria potrzebne do drukowania, a w roku następnym otworzył katedrę grafiki na krakowskiej Akademii, która tę prasę przejęła⁷⁰. Około 1906 roku wydano prawdopodobnie staraniem Feliksa Jasieńskiego *Tekę* [uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych] zawierającą grafiki odbite w technice fluoroforty⁷¹. W Zakopanem działało stowarzyszenie „Sztuka Podhalańska” wyposażone w eksperymentalną

68 Zob. *Wystawa drukarska w Krakowie*, Kraków 1904.

69 Miesięcznik „Poradnik” ukazywał się w Krakowie od stycznia 1905 do marca 1906 roku. W tym okresie wydano łącznie 12 zeszytów: dziewięć w roku 1905 oraz trzy w roku 1906. Władysław Teodorczuk był zecerem pracującym wcześniej w Drukarni Narodowej Napoleona Telza. W 1906 roku musiał opuścić Kraków po oskarżeniu o przemyt broni. Więcej na temat pisma w: H. Tadeusiewicz, „Poradnik Graficzny” (1905–1906) i „Polski Poradnik Graficzny” (1908). *Przyczynek do dziejów czasopiśmiennictwa fachowego drukarzy*, „Roczniki Biblioteczne” 49 (2005), s. 257–266.

70 Por. K. Kulig-Janarek, *Początki nowoczesnej litografii z okolic Bramy Floriańskiej*, w: *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, kat. wyst. Galerii Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego, 26 września – 6 grudnia 2015, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2015, s. 34–35; U. Dragońska, *Litografia polska w przededniu I wojny światowej na wystawie graficznej i drugim konkursie im. Henryka Grohmana*, w: *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2015, s. 44.

71 W Muzeum Narodowym w Krakowie znajdują się grafiki z tej *Teki* obejmujące 12 prac oraz stronę tytułową. Zob. *Teka* [uczniów warszawskiej Szkoły Sztuk

pracownię graficzną. Powstawały liczne teki zbiorowe i indywidualne artystów i studentów⁷². Powoli zatem, grafika polska wchodziła w nowy, bardziej zinstytucjonalizowany etap, którego ukoronowaniem stała się organizacja w 1911 roku w Zakopanem pierwszego konkursu graficznego imieniem Henryka Grohmana – łódzkiego przedsiębiorcy, kolekcjonera i mecenasa, oraz powstanie warszawskiego Towarzystwa Sztuk Graficznych w 1912 roku⁷³. W następnych latach wyzwaniem stało się wypracowanie własnych, graficznych środków wyrazu, niezależnych od malarstwa – negacja barwnej plamy i pochwała czarnej linii – zasady, które charakteryzowały drugi konkurs Grohmana zorganizowany w roku 1914⁷⁴. Wszystkie te działania z pewnością stanowiły spełnienie celów Feliksa Jasieńskiego i Ignacego Łopieńskiego.

Pięknych], [Warszawa, ok. 1906], MNK, nr inw. MNK III-ryc.-2213–2224. Por. M. Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie*, s. 191, poz. 8.

- 72 Dla przykładu z tek zbiorowych można wymienić *Tekę Melpomeny. Autolitografie* [karykatury artystów w rolach], Kraków 1904, pod kierunkiem Stanisława Szreniawy-Rzeckiego odbitą w Litografii A. Pruszyńskiego oraz *Tekę graficzną* i wykonaną na Akademii Krakowskiej w Sali Litografii w 1909 roku. Z tek indywidualnych na wzmiankę zasługują przede wszystkim teki Leona Wyczółkowskiego: *Teka* [mieszana], Kraków 1904; *Tatry. Ośm akwatint*, Kraków 1906; *Teka litewska*, 25 autolitografij i algrafij, Kraków 1907; *Gdańsk*, 20 autolitografij, [bez miejsca wydania] 1909; *Teka huculska*. 29 autolitografij, Kraków 1910. Por. Grońska, M. *Grafika w książce, tece i albumie*, s. 190–191, poz. 5 i 12 oraz s. 297–298, poz. 616, 618–621.
- 73 Por. J. Skotnicki, *Wystawa graficzna w Zakopanem (Prace nadesłane na konkurs imienia Henryka Grohmana)*, „Sztuka” (Lwów) 1911, z. 3, s. 144; W. M. Rudzińska, *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195; W. M. Rudzińska, *Wystawa Graficzna w Bazarze Polskim w Zakopanem i Henryk Grohman – przemysłowiec, mecenas sztuki, kolekcjoner*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego. Henryk Grohman i grafika Młodej Polski*, kat. wyst. Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, Kraków 2011, s. 36–42.
- 74 Por. U. Dragońska, *Litografia polska w przededniu I wojny światowej*, s. 46.

Bibliografia

- AN, *Chwila bieżąca*, „Biesiada Literacka”, 22.02.1901, nr 8, s. 158.
- A. C. [A. Łada-Cybulski], *Feliks Jasieński w Krakowie*, „Tydzień” 12.10.1902 nr 41, s. 660.
- Alberowa Z., Bąk C., *Jasieński Feliks*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 11, cz. 1, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 30–31.
- b. k., *Wystawa sztuki japońskiej w pałacu TZSP*, „Biesiada Literacka” 1.03.1901, nr 9, s. 177–178.
- Bett I., *Wystawa akwafort w Sukiennicach*, „Czas” 30.10.1902 [2], nr 250, s. 1–2.
- Całkowite rozliczenie kosztów urządzenia wystawy japońskiej*, rachunek z marca 1901, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/4, s. 1.
- Czarnecki K., *Teka grafik z 1903 r. i tzw. Stowarzyszenie Polskich Artystów Grafików w Krakowie*, „Rocznik Muzeum Mazowieckiego w Płocku” 14 (1991), s. 49–84.
- Czyż P. P., „*Litografia i fabryka bombonierek*” – droga do autolitografii w Warszawie na początku XX wieku, w: *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2015, s. 31–42.
- Czyż P. P., *Polscy akwaforciści na drodze do grafiki autorskiej w Monachium i Paryżu – Redlich, Jasiński, Łopieński, Pankiewicz*, w: *Wyjazdy „za sztuką”. Nadzieje, zyski i straty artystów XIX i XX wieku*, red. D. Kudelska, E. Kuryłek, Lublin 2015, s. 115–127.
- Czyż P. P., *Szkoła Łopieńskiego – Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Graficznych, czyli warszawscy akwaforciści pierwszych dwóch dekad XX wieku*, w: *Wielość w jedności. Techniki wklęsłodruku w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, M. Woźniak, Bydgoszcz 2013, s. 63–80.
- Dragońska U., *Litografia polska w przededniu I wojny światowej na wystawie graficznej i drugim konkursie im. Henryka Grohmana*, w: *Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2015, s. 43–54.
- Gałęcka K., *Feliks Jasieński w środowisku Warszawy, Lwowa i Krakowa*, „Roczniki Humanistyczne” 27 (1979) z. 4, s. 21–38.
- Grafika francuska. Teki A. Vollarda ze zbiorów F. Jasieńskiego*, kat. wyst. MNK, wstęp H. Blum, Kraków 1971.
- Grafika Odilona Redona*, kat. wyst. MNK, oprac. H. Blum, Kraków 1965.
- Grafika polska około roku 1900*, kat. wyst. MNK, wstęp H. Blum, Kraków 1968.
- Grońska M., *Grafika w książce, tece i albumie, polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław 1994.

- Gumińska B., *Feliks Manggha Jasieński*, „Wszyscy marzymy, by osiągnąć księżyc...”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 3 (2010), s. 17–65.
- J. B., *III. Przegląd sztuk plastycznych*, „Krytyka” 5 (1903) t. 1, s. 326–327.
- Jaroszyński T., *Wystawa sztuki japońskiej (Zbiory F. Jasieńskiego)*, „Tygodnik Ilustrowany” 23.02.1901, nr 8, s. 153–154.
- Jasieński F., *Wystawa drzeworytów japońskich*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 1, s. 172–174.
- Jasieński F., *Z powodu wystawy japońskiej*, „Biesiada Literacka” 8.03.1901, nr 10, s. 199.
- Klepsydra Aureliusza Pruszyńskiego, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/879651/edition/850791/content> (13.08.2025).
- Kluczeńska-Wójcik A., *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014.
- Kossowska I., *Narodziny polskiej grafiki artystycznej 1897–1917*, Kraków 2000.
- Kronika literacko-artystyczna* [rubryka], „Głos Narodu” 1.12.1902, nr 286, s. 1; 20.12.1902, nr 304, s. 5; 26.02.1903, nr 56, s. 6.
- Kronika powszechna*. Krzysztofowicz-Kozakowska S., „*Stara, sercu memu bardzo droga bestyo*”, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 3 (2010), s. 67–84.
- Kulig-Janarek K., *Niech żyje sztuka! Kolekcja Feliksa Jasieńskiego. Grafika francuska od impresjonizmu do art. nouveau*, kat. wyst. MNK, czerwiec 2015 – styczeń 2016, Kraków 2015.
- Kulig-Janarek K., *Początki nowoczesnej litografii z okolic Bramy Floriańskiej, w: Wielość w jedności. Litografia i techniki druku płaskiego w Polsce po 1900 roku*, kat. wyst. Galerii Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego, 26 września – 6 grudnia 2015, red. B. Chojnacka, Bydgoszcz 2015, s. 30–39.
- List Feliksa Jabłczyńskiego do Feliksa Jasieńskiego z kwietnia 1903, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/14, s. 18–19.
- List Ignacego Łopieńskiego do Feliksa Jasieńskiego z dnia 20.10.1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/38.
- List Ignacego Łopieńskiego do Feliksa Jasieńskiego z dnia 4.03.1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/38.

- List Jacka Malczewskiego do Henryka Siemiradzkiego z dnia 7.08.1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.1588/54.
- List Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskiego z dnia 1.04.1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51.
- List Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskiego z dnia 11.07.1904, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51.
- List Juliusza Hermana do Feliksa Jasieńskiego z dnia 2.12.1905, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 143–144.
- List Pawła Ettingera do Feliksa Jasieńskiego datowany 30.12.1902–2.01.1903, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/12, s. 25–28.
- Listy Józefa Pankiewicza do Feliksa Jasieńskiego z dnia 5.11.1904 i 19.11.1904, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Starych Druków, Rękopisów i Kartografii, sygn. MNK-VIII-rkps.633/51.
- M. [Manggha? F. Jasieński], *Teka grafików polskich*, „Czas” 14.03.1903 [2], nr 60, s. 1.
- Nowe Towarzystwo artystyczne*, „Głos Narodu” 18.11.1902, nr 273, s. 4.
- Od Pana Feliksa Jasieńskiego...*, nieustalone czasopismo, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/6, s. 10.
- Płazewska M., *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta (1880–1906)*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 10 (1966), s. 297–513.
- Podniesińska K., *Ekstlibrisy bibliotek polskich i księgozbiorów obcych wykonanych przez polskich artystów z zbiorach Gabinetu Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2023.
- Pr. [Prokiesz] W., *Korespondencje Kuriera Warszawskiego*, „Kurier Warszawski” 22.03.1903, nr 81, s. 4.
- Pruszyński Z., *Jama Michalika – lokal „Zielonego Balonika”*, Kraków 1930.
- Przesmycki Z., *Drzeworyt japoński*, „Chimera” 1901, t. 1, z. 3, s. 490–532.
- Rakowski K., *Francisco Goya*, „Czas” 8.11.1902 [2], nr 257, s. 1–2.
- Rozliczenie wystawy TPSP w Krakowie z dnia 15.02.1902*, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Spuścizna Feliksa Jasieńskiego, sygn. 80/2, s. 3.
- Ruch artystyczny i literacki* [rubryka], „Czas” 11.10.1902 [2], nr 234, s. 3; 21.10.1902 [2], nr 242, s. 3; 3.11.1902 [2], nr 252, s. 3; 13.11.1902 [2], nr 261, s. 3; 17.11.1902 [2], nr 264, s. 3; 30.11.1902 [2], nr 276, s. 3;

- 18.12.1902 [2], nr 290, s. 2; 10.02.1903 [2], nr 32, s. 3; 25.02.1903 [2], nr 45, s. 3; 7.03.1903 [2], nr 54, s. 3; 11.03.1903 [2], nr 57, s. 3.
- Rudzińska W. M., *Henryk Grohman – mecenas i kolekcjoner*, w: *Mecenas – kolekcjoner – odbiorca*, red. E. Karwowska, A. Marczak-Krupa, Warszawa 1984, s. 179–195.
- Rudzińska W. M., *Wystawa Graficzna w Bazarze Polskim w Zakopanem i Henryk Grohman – przemysłowiec, mecenas sztuki, kolekcjoner*, w: *W stulecie Bazaru Polskiego. Henryk Grohman i grafika Młodej Polski*, kat. wyst. Miejska Galeria Sztuki im. Władysława hr. Zamoyskiego w Zakopanem, Kraków 2011, s. 36–42.
- Rybak-Karkosz O., *Rodzaje odbitek występujących w grafice artystycznej w kontekście nieuczciwych zachowań uczestników rynku dzieł sztuki*, „Opuscula Musealia” 28 (2021), s. 77–89, <https://doi.org/10.4467/20843852.OM.21.004.15505>.
- Skotnicki J., *Wystawa graficzna w Zakopanem (Prace nadesłane na konkurs imienia Henryka Grohmana)*, „Sztuka” (Lwów) 1911, z. 3, s. 144.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 1997.
- Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.
- Sztuka* [rubryka], „Tygodnik Ilustrowany” 20.04.1901, nr 16, s. 319; 7.06.1901, nr 23, s. 457; 25.01.1902 nr 4, s. 78.
- Tadeusiewicz H., „Poradnik Graficzny” (1905–1906) i „Polski Poradnik Graficzny” (1908). Przyczynek do dziejów czasopiśmiennictwa fachowego drukarzy, „Roczniki Biblioteczne” 49 (2005), s. 257–266.
- Teka polskich artystów-grafików 1902–3*, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 80/9, s. 42–101.
- Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, walne zebranie w dniu 1.10.1901, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, sygn. 80/18, s. 63–65.
- Turwid M., *Spuścizna Wyczółkowskiego*, „Kultura” 2 (1937) nr 30, s. 4.
- Wellisz L., *Wspomnienia i refleksje o moich zbiorach grafiki polskiej. Katalog rysunków i rycin Feliksa Jasińskiego i Leona Wyczółkowskiego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970.
- Wiercińska J., *Feliks Jasiński (Manggha) jako działacz artystyczny i kolekcjoner*, w: *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1967, s. 212–214.
- Więckowska-Lazar J., *Grafika Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, w: *175 lat nauczania malarstwa, rzeźby i grafiki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, red. J. Ząbkowski, Kraków 1994, s. 129–160.
- Wilder H., *Grafika. Drzeworyt, miedzioryt, litografia. Wskazówki dla bibliotekarzy i miłośników sztuki*, Lwów 1922.

Wrażenia z wystawy japońskiej, „Głos. Tygodnik Naukowo-Literacki,
 Społeczny i Polityczny” 3.03.1901, nr 11, s. 158–159.
Wskazówki fotochemigraficzne. Co to jest fluoroforta, „Poradnik Graficzny”
 1 (1905) z. 4, szp. 17–18.
Wystawa drukarska w Krakowie, Kraków 1904.
*Wystawa, której nie było... Ignacy Łopieński (1865–1941) odnowiciel
 sztuki drukarskiej*, koncepcja i oprac. katalogu P. Czyż, wstęp
 E. Frąckowiak, Warszawa 2019.
Wystawy sztuki w salonie „Chimery”, „Chimera” 1901, t. 1, z. 2, s. 361.
Z Domu Matejki, „Głos Narodu” 2.12.1902, nr 287, s. 4.
Z literatury i sztuki [rubryka], „Głos Narodu” 11.10.1902, nr 236, s. 5;
 22.10.1902, nr 247, s. 4; 4.11.1902, nr 259, s. 5.

Abstrakt

Magdalena Laskowska, Katarzyna Podniesińska
*„Teka polskich grafików” z 1903 roku jako przykład wspólnych
dążeń środowiska krakowskiego i warszawskiego do rozwoju
polskiej grafiki artystycznej*

W 1903 roku ukazała się w Krakowie „Teka polskich grafików” – pierwsza teka wieloautorska prezentująca grafikę artystyczną, zawierająca prace najwybitniejszych twórców. Inicjatorem jej powstania był znany kolekcjoner Feliks Jasieński, a niezbędnych rad udzielał czynny w Warszawie Ignacy Łopieński. Stała się ona świadectwem współpracy dwóch wiodących wówczas ośrodków sztuki na ziemiach polskich, oddzielonych kordonem granicy.

Jasieński od lat 80. XIX w. przebywał w Paryżu, poznając dążenia malarzy-grafików do emancypacji grafiki jako samodzielnej dziedziny sztuki.

Wydanie „Teki” zostało poprzedzone akcją edukacyjno-promocyjną polegającą na organizacji dwunastu wystaw poświęconych sztukom graficznym i druku wielu artykułów prasowych.

Po wydaniu „Teki” nastąpił spontaniczny rozwój polskiej grafiki artystycznej przypadający na lata 1903–1911, zakończony ogłoszeniem konkursu Henryka Grohmana, po którym weszła ona w nowy, bardziej zinstytucjonalizowany etap.

Słowa kluczowe:

Feliks Jasieński, Ignacy Łopieński, polska grafika artystyczna, sztuka pod zaborami, Kraków ok. 1900, Warszawa ok. 1900

Abstract

Magdalena Laskowska, Katarzyna Podniesińska

*The “Teka polskich grafików” from 1903 as an example
of the shared efforts of the Krakow and Warsaw
circles toward the development of Polish artistic printmaking*

In 1903, “Teka polskich grafików” was published in Krakow—the first multi-author collection presenting artistic graphics, containing works by the most outstanding artists. The initiator of its creation was the well-known collector Feliks Jasieński, and Ignacy Łopieński, active in Warsaw, provided the necessary advice. It became a testament to the cooperation between the two leading art centers in Poland at the time, separated by a border.

Jasieński had been living in Paris since the 1880s, where he became familiar with the efforts of painters and graphic artists to emancipate graphic art as an independent field of art.

The publication of “Teka” was preceded by an educational and promotional campaign consisting of twelve exhibitions devoted to graphic arts and the publication of numerous press articles.

The publication of “Teka” was followed by a spontaneous development of Polish graphic art between 1903 and 1911, which ended with the announcement of Henryk Grohman’s competition, after which it entered a new, more institutionalized stage.

Keywords:

Feliks Jasieński, Ignacy Łopieński, Polish graphic art, art under partition, Krakow around 1900, Warsaw around 1900

Beata Skoczeń-Marchewka

 <https://orcid.org/0009-0006-8134-0382>

 skoczen.marchewka@etnomuzeum.eu

Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie

Grafika dewocyjna z kolekcji ks. Mieczysława Kluza OCD w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie

Muzeum Etnograficzne w Krakowie, obok bogatej i cennej kolekcji sztuki ludowej oraz różnych nurtów twórczości nieprofesjonalnej, posiada zbiór małej grafiki dewocyjnej, pochodzącej z wielu europejskich oficyn wydawniczych. To najczęściej siedemnasto- i osiemnastowieczne ryciny z największych centrów nowożytnego rytownictwa. Pochodzą z wydawnictw niemieckich, niderlandzkich, francuskich, włoskich i polskich. Tłoczone na pergaminie lub papierze czerpanym, czasami ręcznie kolorowane, niejednokrotnie uzupełnione dedykacjami, tekstami modlitw, czy osobistych refleksji, dopisanych przez właścicieli, stanowią dziś niezwykle cenne świadectwo obyczajów i duchowości minionych epok.

Największy i najcenniejszy zbiór tego typu rycin, liczący około 1500 grafik trafił do Muzeum Etnograficznego w Krakowie w 1968 roku, od ks. Mieczysława Kluza OCD. Jego zakup związany był z planami wystawienniczymi Muzeum Etnograficznego w Krakowie, które przygotowywało się wówczas do wystawy „Polska grafika ludowa”, towarzyszącej III Międzynarodowemu

Biennale Grafiki w Krakowie w 1970 roku¹. W kolejnych latach kolekcja była już tylko okazjonalnie uzupełniana poprzez zakupy lub dary pojedynczych rycin, bądź niewielkich zespołów. Z czasem rozszerzono ją także o przykłady popularnych od XIX wieku obrazków dewocyjnych, adresowanych do masowego odbiorcy².

Dziś to niezwykle ciekawy i bogaty zespół zarówno pod względem ikonograficznym, jak i historycznym, który jest przedmiotem zainteresowania licznych badaczy: etnologów, historyków sztuki, ikonologów, teologów czy znawców literatury staropolskiej.

Zbiór rycin o tematyce sakralnej zebranych przez ks. Mieczysława Kluzę (1925–1995, imię zakonne: Władysław od Narodzenia NMP) – doktora prawa i pisarza, tworzony był w latach 1945–1967. Niezwykle ciekawa postać urodzonego w Krakowie zakonnika zasługuje na przybliżenie jego sylwetki. Od wczesnych lat młodzieńczych związany był ze wspólnotą karmelitów bosych, u których najpierw uczył się w Prywatnym Gimnazjum w Wadowicach. Później, po decyzji o wyborze życia zakonnego, w klasztorze w Czernej odbywał nowicjat. W 1940 roku przyjął habit zakonny, a dziewięć lat później otrzymał święcenia kapłańskie. Równolegle podejmował kolejne studia: filozoficzne w Czernej, teologiczne w Krakowie i Przemyśle oraz prawa kanonicznego na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Te ostatnie zakończone zostały uzyskaniem tytułu naukowego doktora prawa kanonicznego³. Równolegle ks. Kluz prowadził pracę duszpasterską (Lublin, Wierzbna, Kraków, Wadowice), którą łączył z działalnością dydaktyczną. Uczył między innymi języka polskiego w Niższym Seminarium Duchownym w Wadowicach, prawa kanonicznego w Wyższym Seminarium Karmelitów Bosych w Krakowie. Był również wicepostulatorem procesów beatyfikacyjnych Marii Angeli Truszkowskiej,

- 1 Zob. *Polska grafika ludowa*, wstęp, katalog i bibliografia A. Jacher-Tyszko, Kraków 1970; A. Kuczyńska-Iracka, *Wystawa i sympozjum polskiej grafiki ludowej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa” 25 (1971) nr 3, s. 165–176.
- 2 Ryciny wydawane w wiekach XVII i XVIII miały charakter elitarny. Popularne od XIX wieku tanie obrazki dewocyjne, drukowane w różnych technikach graficznych w licznych wydawnictwach, docierały do wszystkich warstw społecznych. Funkcjonowały jako pamiątka z pielgrzymki, kolędy, upamiętniały ważne wydarzenia, takie jak prymicje, jubileusze itp.
- 3 Por. A. Kotowiecki, *O. Władysław od Narodzenia NMP (Mieczysław Kluz) OCD*, „Wadowiana – Przegląd Historyczno-Kulturalny” 25 (2022), s. 213–217.



1. Cornelius Galle, *Matka Boska Częstochowska*, Antwerpia, XVII w., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 44995/mek.



2. Klauber Cath., *Bł. Sadok*, Augsburg, XVIII w., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 46102/mek.

Adama Chmielowskiego – brata Alberta i Marii Bernardyny Jabłońskiej. Od lat siedemdziesiątych XX wieku rozpoczął pracę pisarską, której owocem było około 30 książek, artykuły publikowane w czasopismach chrześcijańskich oraz sztuki teatralne i scenariusze filmowe. Powierzo-
no mu także funkcję kuratora Zgromadzenia Karmelitanek Dzieciątka Jezus, oraz spowiednika krakowskich karmelitanek bosych⁴. Szczególnie te ostatnie zadania, jak i kontakty z wieloma zgromadzeniami zakonnymi, musiały mieć duży wpływ na tworzenie kolekcji grafik dewocyjnych. Wiele rycin z pewnością trafiło do ks. Mieczysława Kluza bezpośrednio z różnych klasztornych i kościelnych zasobów. Do tego wątku powrócę jeszcze w dalszej części artykułu.

Zbiór rycin ks. Mieczysława Kluza miał charakter kolekcji amatorskiej. Grafiki nigdy nie zostały przez właściciela skatalogowane ani w żaden sposób opracowane. Nie wiemy, co zadecydowało o tworzeniu kolekcji. Czy u źródeł był to zachwyt młodego duszpasterza i zakonnika nad ulotnymi obrazkami dewocyjnymi o ikonografii, mogącej oczarować, ale i zaintrygować nawet przygotowanego teologicznie duchownego? Czy może chęć wykorzystania grafik w pracy dydaktycznej i duszpasterskiej? W jaki sposób i od kogo ks. Mieczysław Kluz pozyskiwał ryciny? Co spowodowało, że w 1968 roku grafiki zostały sprzedane? Wiele odpowiedzi na postawione pytania musi niestety pozostać tylko w sferze przypuszczeń. Opisu-
jąc kolekcję ks. Kluza, Aleksandra Jacher-Tyszk⁵ z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, która była bezpośrednio zaangażowana w pozyskanie tego zespołu do muzeum, tak pisała o muzealnej kolekcji grafiki, będącej pod jej opieką: „Chronologicznie najstarsze i najliczniejsze są obrazki nabyte w 1968 roku od ks. Władysława Kluza⁶, który gromadził je w latach 1945–1967, głównie w Krakowie. Pochodzą one z klasztoru Karmelitanek na Wesołej w Krakowie oraz z różnych klasztorów i plebanii na Lubelszczyźnie, Podlasiu i Kielecczyźnie”⁷. Proweniencję zakonną potwierdzają

4 Por. B. Wanat, *Kluz Mieczysław OCD*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, Lublin 2002, s. 174.

5 Aleksandra Jacher-Tyszk⁵ (1925–2018) – etnografka, wieloletnia kustoszka w Muzeum Etnograficznym w Krakowie [dalej: MEK], autorka wystawy *Polska grafika ludowa* i towarzyszącego jej katalogu pod tym samym tytułem.

6 Autorka przy nazwisku kolekcjonera użyła jego imienia zakonnego – Władysław.

7 A. Jacher-Tyszk⁵, *Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Zbiory graficzne*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 52–57.



3. Autor i pochodzenie nieznane,
Św. Justyn,
2. poł. XVIII w.,
Muzeum
Etnograficzne
w Krakowie,
nr inw.
46094/mek.



4. Carolus Dambro
pinx., Francesco
Barbazza scul.,
Św. Paulinus,
Włochy, XVIII w.,
Muzeum
Etnograficzne
w Krakowie,
nr inw. 4
6100/mek.

odręczne zapisy, pojawiające się najczęściej na rewersach grafik. Obrazki są czasami podpisane imionami zakonnymi, zawierają modlitwy i dedykacje, związane są z ważnymi wydarzeniami z życia klasztorного, np. jubileuszami obłóczyn⁸.

Kolekcja w Muzeum Etnograficznym w Krakowie została uporządkowana według przyjętych przez Aleksandrę Jacher-Tyszko kryteriów: ikonograficznego oraz – w przypadku części zbioru – chronologicznego i materiałowego. Kustoszka wyodrębniła więc zespół najstarszych, często siedemnastowiecznych rycin, tłoczonych na pergaminie, pochodzących głównie z niderlandzkich warsztatów. Wśród autorów i wydawców pojawiają się między innymi: Cornelius de Boudt, Michiel Bunel, członkowie rodziny Galle, Carel de Mallery, Cornelis van Marlen, Hieronymus Wierix i wielu innych. Druga grupa to siedemnasto- i osiemnastowieczne grafiki, odbijane na czerpanym papierze w różnych europejskich warsztatach: niemieckich, francuskich, włoskich, niderlandzkich, rzadziej polskich. Wśród nich zdecydowanie dominują ryciny pochodzące z pracowni działających w Augsburgu, który był w tym czasie światowym centrum produkcji graficznej, rozprowadzającym swe wyroby także poza Stary Kontynent⁹. Wydawane tam masowo sztuchy o tematyce religijnej służyły nie tylko jako ilustracje Biblii, modlitewników, katechizmów, czy żywotów świętych i postylli, ale także rozprowadzane były jako popularne obrazki dewocyjne, docierające do odbiorców z różnych warstw społecznych. W tej grupie znajdziemy liczne prace znanych rytowników i wydawców augsburskich: Martina Engelbrechta, Andreasa Pfeffela, braci Klauberów, Gottfrieda Bernharda Göza i wielu innych, działających w tym mieście.

Zestawienie rycin według kryterium ikonograficznego pozwoliło ujawnić niezwykle bogactwo tematyczne kolekcji. Dominują liczne przedstawienia hagiograficzne, chrystologiczne i mariologiczne, często o unikalnym charakterze. Wiele z nich przedstawia także cudowne wizerunki, czczone w licznych europejskich sanktuariach. Ryciny zamawiane w centrach produkcji graficznej zaspokajały zapotrzebowanie pątników na święte obrazki z czczonymi obrazami i figurami, które były cenną pamiątką z odbytych pielgrzymki. Ważną grupę wśród nich stanowią ryciny z wizerunkami otaczanymi kultem na terytorium Rzeczypospolitej.

8 Obłóczyny to uroczystość otrzymania przez nowicjusza habitu zakonnego, który jest znakiem przyjęcia go do wspólnoty.

9 Por. Z. Michalczyk, *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII-XVIII wieku*, Warszawa 2020, s. 15–31.

Zamawiane u wydawców w odległych europejskich centrach, czasami znacząco odbiegały od pierwowzorów. Nie powinno to dziwić: wizerunki rytowane były na podstawie mniej lub bardziej dokładnych instrukcji, przekazanych przez zleceniodawcę. Przykładem może być siedemnastowieczna rycina Corneliusa [Cornelisa] Galle z Antwerpii, ukazująca Matkę Boską Częstochowską, której przedstawienie znacznie odbiega od oryginału¹⁰. Maria i Jezus wkomponowani są w ośmiobok. Ich głowy zwieńczone są koronami przypominającymi czepce. Na pucułowatej twarzy Madonny błąka się delikatny uśmiech, a charakterystyczne blizny na policzku są niemal niewidoczne. Podpis pod wizerunkiem nie pozostawia jednak wątpliwości, że jest to wyobrażenie Matki Boskiej Częstochowskiej¹¹.

W bardzo różnorodnej i licznie reprezentowanej grupie wizerunków o tematyce hagiograficznej część rycin przedstawia polskich świętych, błogosławionych, czy osoby zmarłe w opinii świętości, których kult był w XVII i XVIII wieku popularny, lub dopiero rozwijany¹². W kolekcji znajdują się obrazki dewocyjne, które zamawiane były na przykład przez zakony, propagujące cześć wybranej postaci. Przykładem może być rzadki miedzioryt braci Klaubarów, przedstawiający śmierć opata sandomierskiego – Sadoka, który „2 czerwca 1260 r., wraz z 48 swoimi braćmi, śpiewając *Salve Regina*, człowiek wielkiej świętości przez Tatarów został koronowany na męczennika”¹³. Trwający od XVII wieku proces beatyfikacyjny zakończył się sukcesem dopiero w 1807 roku. Rycina pochodzi

10 C. Galle, *Matka Boska Częstochowska*, Antwerpia, XVII w., MEK, nr inw. 44995/mek.

11 Podobne wizerunki Matki Boskiej Częstochowskiej, choć mniej wysublimowane, publikuje ks. Ryszard Knapieński. Jedna rycina (ryc. 22, s. 104) jest autorstwa rytownika Guillaume’a Collaerta, działającego w pierwszej połowie XVII wieku w Antwerpii. Druga (ryc. 29) – najbardziej zbliżona kompozycją do ryciny Cornelisa Galle jest nieznanego autora i pochodzi prawdopodobnie z początku XVIII wieku. Być może dla obu wzornikiem była rycina Galle? Zob. R. Knapieński, *Nieznane grafiki z wizerunkiem Matki Bożej Częstochowskiej*, w: *Zwycięstwo przychodzi przez Maryję*, red. Z. Jabłoński, T. Siudy, Częstochowa 2006, s. 71–117.

12 Spośród polskich świętych i błogosławionych przedstawiano: bł. Bronisławę, św. Andrzeja Bobolę, bł. Czesława Odrowąża, bł. Jakuba Strzemię, św. Jadwigę, św. Stanisława Kostkę, św. Stanisława bp, bł. Jana z Dukli, św. Jana Kantego, bł. Stanisława Kazimierczyka. Ciekawym przykładem jest praca rytownika Michała Żukowskiego: *Sześciu patronów polskich*, 1751, MEK, nr inw. 46091/mek.

13 Pełny napis na rycinie: „B. Sadoch Polonus, Provinciae Hungariae coapostolus, Prior Sandomiriae M. Ord. Praedm. 1260 die 2 Iunii cum 48 suis fratribus sub

więc z czasów, gdy podejmowano intensywne starania o beatyfikację dominikanina, a obrazek miał rozpowszechniać kult kandydata na ołtarze.

Ciekawym źródłem mogą być ryciny upamiętniające ważne dla wspólnoty wiernych wydarzenia, np. sprowadzenie do kościoła relikwii świętych. Taki charakter ma miedzioryt związany z kościołem pw. Matki Boskiej Szkaplerznej i klasztorem Karmelitów Bosych w Miadziole Starym (obecnie Białoruś)¹⁴. Gdy przed 1754 rokiem do świątyni trafiły relikwie św. Justyna – czczonego w kościele katolickim i prawosławnym męczennika i patrona filozofów, fakt ten upamiętnić miał obrazek dewocyjny przedstawiający świętego, zamówiony w nieokreślonym wydawnictwie¹⁵. Przy okazji druk miał utrwalić pamięć o staroście zarzeckim, Antonim Koszczy-
cy – który ufundował klasztor i kościół w Miadziole, oraz sprowadził tu karmelitów bosych około 1754 roku¹⁶. Analogiczną historię ma rycina związana z Kościołem pw. Trójcy Świętej, wybudowanym w Kobylce (woj. mazowieckie) w latach 1740–1745 przez biskupa Marcina Załuskiego¹⁷. Grafika zamówiona we włoskim wydawnictwie miała upamiętnić sprowadzenie do nowo wybudowanego kościoła relikwii św. Paulinusa męczennika (obok wielu innych, które współcześnie nadal znajdują się w tym kościele).

W kolekcji ks. Kluza znajdują się także niezwykle ciekawe serie grafik, charakterystyczne dla epoki, w której były rozpowszechniane. Wśród nich na uwagę zasługują ryciny, które nie tylko funkcjonowały jako luźne odbitki, ale także zestawiane w komplety, służyły do tworzenia ilustrowanych kalendarzy liturgicznych różnego typu. Te stałe kalendarze zawierały daty obchodów ruchomych i nieruchomych uroczystości, świąt

decantatione SALVE REGINA a Tataris Martyro Coronatus Magnae sanctitatis vir.” (Klauber Cath., *Bł. Sadok*, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 46102/mek).

14 Autor i pochodzenie nieznane, *Św. Justyn*, 2. poł. XVIII w., MEK, nr inw. 46094/mek.

15 Napis na obrazku głosi: „Wyobrażenie świętego Iustyna we dwunastym Roku Męczennika ktorego Święte Ciało w Kościele Staro Miadzielskim ww oo Karmelitow [...]jossych od Wielmoznego Imci Pana Antoniego [...]josszyca starosty Zarzyckiego fundowa[...]ym złożone wielkimi słynie cudami” (MEK, nr inw. 46094/mek).

Znane są także niemal identyczne (różniące się sposobem rozmieszczenia tekstu) przedstawienia, autorstwa Ignaza Vilhelma Verhelsta oraz Teodora Rakowieckiego: Z. Michalczyk, *Zapomniane konteksty*, il. 217 i 217 a, s. 299.

16 Por. B. Wanat OCD, *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979, s. 557–567.

17 C. Dambro pinx., F. Barbazza scul., *Św. Paulinus*, Włochy, XVIII w., MEK, nr inw. 46100/mek.



5. Martin Engelbrecht, *Kalendarz świąt: Październik*, z serii: PERPETUUM FESTORUM CALENDARIUM, Augsburg, XVIII w., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 45108/mek.



6. Johann Andreas Pfeffel, rycina z serii: ZDROWAŚ MARYJO, Augsburg, XVIII w., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 45207/mek.

i wspomnień liturgicznych, związanych z życiem i działalnością Chrystusa, Matki Boskiej lub świętych. Pomagały przy organizacji życia religijnego, np. we wspólnotach zakonnych czy parafialnych¹⁸. O ich popularności świadczy fakt, że wykonywane były przez wielu grafików. W kolekcji MEK znajdują się miedzioryty z kilku cykli, między innymi *Proprium de Tempore*, *Proprium de Sanctis* czy *Perpetuum Festorum Calendarium*, rytowane przez Martina Engelbrechta (1684–1756) w pierwszej połowie XVIII wieku w Augsburgu¹⁹. Każda z kart przyporządkowana była jednemu z 12 miesięcy i określała liczbę przypadających w nim dni. Postacie świętych lub sceny z życia Świętej Rodziny opatrzone były nazwami oraz datą dzienną wspomnienia lub święta. Na uwagę zasługuje rycina pochodząca z cyklu *Zodiacus Festorum Marianorum*, rytowanego przez Johanna Andreasa Pfeffela w 1723 roku. Tu święta maryjne ukazane zostały w układzie zodiakalnym²⁰. To ciekawy przykład wykorzystania w ikonografii chrześcijańskiej roku zodiakalnego, będącego dziedzictwem po kulturze antyku²¹.

Duża grupa rycin to serie ilustrowanych modlitw i popularnych pieśni kościelnych. Wśród pieśni znalazły się miedzioryty do Antyfony *Salve Regina*²² oraz dwa cykle *Magnificat* (nazywanej też *Pieśnią Maryi* lub *Wielbi dusza moja Pana*)²³, sygnowane przez dwóch augsburskich sztycharzy i wydawców: Johanna Andreasa Pfeffela oraz Martina Engelbrechta²⁴.

18 Do dnia dzisiejszego tego typu kalendarz stały (*calendarium perpetuum*) znajduje się w klasztorze Benedyktynów w Staniątkach koło Krakowa. Dwanaście drewnianych tablic zawiera naklejone miedzioryty z wizerunkami świętych czczonych w kolejnych dniach każdego miesiąca.

19 Na przykład: M. Engelbrecht, *Kalendarz święt: Strona tytułowa*, z serii: PERPETUUM FESTORUM CALENDARIUM, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45099/mek; M. Engelbrecht, *Kalendarz święt: Październik*, z serii: PERPETUUM FESTORUM CALENDARIUM, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45108/mek.

20 I. A. Pfeffel, *Święta maryjne wśród znaków zodiaku*, z serii: ZODIACUS FESTORUM MARIANORUM, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45066/mek.

21 Por. R. Knapieński, *Ikonografia maryjna w aspekcie trynitarnym*, „Salvatoris Mater” 2 (2000) z. 3, s. 183–213.

22 To seria wydana przez braci Klauberów w Augsburgu (MEK, nr inw. 45314–45326/mek).

23 Tekst zaczerpnięty został bezpośrednio z Ewangelii wg św. Łukasza (Łk 1, 46–55), i mówi o przybyciu Maryi do swojej krewnej, Elżbiety.

24 I. A. Pfeffel, ryciny z serii: MAGNIFICAT, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45337–45342/mek.; M. Engelbrecht, ryciny z serii: MAGNIFICAT, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45343–45348/mek.



7. Johann Andreas Pfeffel, *Jezus pukający do serca*, z serii: COR IESU AMANDI SACRUM, Augsburg, 1. poł. XVIII w., Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. 45003/mek.

Drugi z nich wydawał także serie ilustrowanych modlitw: *Zdrowaś Maryjo*²⁵, *Ojcze nasz*²⁶, *Wierzę w Boga*²⁷ oraz *Litanie Loretąńską*²⁸. Inny augsburski cykl *Litanii Loretąńskiej* znajdujący się w kolekcji MEK wydany został przez braci Klaubertów²⁹.

Interesującymi przykładami popularnych w epoce baroku przedstawień, będących wynikiem symbiozy sztuki plastycznej i literatury, są emblematy. Posługując się słowem i obrazem, miały inspirować do refleksji i medytacji, pomagać w zrozumieniu idei i prawd moralnych oraz w interpretacji symboli. W kolekcji ks. Kluza znalazły się m.in. dwa cykle miedziorytów *Cor Iesu amanti sacrum*³⁰, które od początku XVII do połowy XIX wieku były bardzo popularne nie tylko w Europie, ale także w Nowym Świecie oraz w Chinach – wszędzie tam, gdzie docierali misjonarze z posłannictwem ewangelizacji. Trafiały do katolików, protestantów i wyznawców prawosławia. Autorem pierwowzoru był flamandzki rytownik Anton Wierix II (ok. 1555–1604), luteranin, który ok. 1600 roku przygotował je na zamówienie jezuitów. Seria składała się z 18 rycin, uzupełnionych rymowanymi łacińskimi inskrypcjami. Ukazywała mistyczną drogę zbawienia człowieka, która przez oczyszczenie i oświecenie prowadzi do zjednoczenia z Bogiem. Na kolejnych rycinach Jezus rozpoczyna rywalizację o ludzką duszę z szatanem, nieoddzianą postacią uosabiającą

25 M. Engelbrecht, ryciny z serii: ZDROWAŚ MARIO, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45205-45213/mek.

26 M. Engelbrecht, ryciny z serii: OJCZE NASZ, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45186-45204/mek.

27 M. Engelbrecht, ryciny z serii: CREDO, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45214-45235/mek.

28 M. Engelbrecht, ryciny z serii: ELOGIA MARIANA, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45272-45292/mek. Ryciny Engelbrechta posłużyły jako ilustracje dzieła Augusta Casimira Redeliusa pt. *Elogia Mariana*, wydanego w 1732 roku w Augsburgu.

29 Clauber Cath., ryciny z serii: LITANIA LORETAŃSKA, Augsburg, XVIII w., MEK, nr inw. 45293-45313/mek. Seria ukazała się po raz pierwszy w 1750 roku w Augsburgu jako ilustracja dzieła Francisca Xaveria Dornna: *Litaniae Lauretanae ad Beate Virginiae Mariae honorem*. O popularności publikacji świadczą kolejne edycje w 1758 i 1771 roku oraz ilustracje wydawane w formie luźnych kart. Grafiki te były także inspiracją dla malarzy. O ich wpływie na polichromie w kościele Bernardynów w Leżajsku pisze: J. Dzik, *Idea gloryfikacji Marii w polichromii sklepienia kościoła bernardynów w Leżajsku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 71 (2009) nr 3, s. 281–317.

30 Tłum. z j. łacińskiego: „Serce poświęcone kochającemu Jezusowi”.

cielesność, oraz ze strojną kobietą w królewskich szatach, symbolizującą światowe żądze – bogactwo i władzę. Zwycięski, puka do serca człowieka, uwolnionego od grzechów. Przyjęty, zaczyna je oczyszczać, nauczać, wznieca w nim ogień miłości i przemienia je w ogród kwiatowy. W sercu buduje swój tron, wreszcie wieńczy je koroną i wawrzynem, jednocząc się z człowiekiem. Od lat dwudziestych XVII wieku ryciny Wierixa były wielokrotnie naśladowane przez innych grafików i wydawane w formie książek lub luźnych obrazków. Często adaptowano je do potrzeb lokalnych, uzupełniając tekstami w językach ojczystych. Grafiki ukazujące intymne doświadczenia religijne człowieka były tematem przemyśleń i kontemplacji, szczególnie popularnym we wspólnotach zakonnych. Służyły również duchownym do ewangelizacji wiernych. W dobie kontrreformacji miały wzruszać, zbliżać do Boga oraz przypominać o prawdach wiary. Wielokrotnie sięgali do tych przedstawień także artyści i rzemieślnicy tworzący sztukę sakralną, traktując je jako wzory ikonograficzne. W zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie znajdują się grafiki, pochodzące z dwóch serii *Cor Iesu amanti sacrum*. Obie – choć jeśli chodzi o czas ich powstania, dzieli je może nawet sto lat – są wiernie wzorowane na rycinach Antoniego Wierixa. Starsza została przygotowana w pierwszej połowie XVII wieku w Antwerpii przez flamandzkiego rytownika i wydawcę Carla de Mallery (1571–1635?)³¹. Druga seria opracowana jest przez Johanna Andreasa Pfeffela (1674–1748) w Augsburgu³². Wśród niezwykle popularnych w ubiegłych wiekach i znanych z licznych wydań przedstawień emblematycznych znajdują się także pojedyncze (z serii 45) grafiki flamandzkiego rytownika Boetiusa à Bolswert (ok. 1585–1633)³³, należące do cyklu ilustrującego dzieło brukselskiego poety i jezuickiego kaznodziei Hermana Hugona – *Pia desideria* (Pobożne pragnienia)³⁴, które miało wskazywać drogę do zbawienia poprzez oczyszczenie, oświecenie i zjednoczenie. W opisywanej kolekcji z tej serii znajdują się również ryciny innych autorów, zainspirowane lub naśladowujące przedstawienia, których

31 C. de Mallery, ryciny z serii: COR IESU AMANTI SACRUM, Antwerpia, 1. poł. XVII w., MEK, nr inw. 45050–45062/mek.

32 I. A. Pfeffel, ryciny z serii: COR IESU AMANTI SACRUM, Augsburg, 1. poł. XVIII w., MEK, nr inw. 45001–45049/mek.

33 Na przykład: Boëtius à Bolswert, grafika z serii: PIA DESIDERIA, Niderlandy, XVII w., MEK, nr inw. 45243/mek.

34 Dzieło po raz pierwszy zostało wydane w 1624 roku, szybko zyskało sławę i było wielokrotnie tłumaczone i parafrazowane.

bohaterami są upostaciowiona Miłość Boża (*Amor Divinus*) – Niebiański Oblubieniec i Dusza, przedstawiona jako dziewczynka – Oblubienica³⁵.

Na grafiki zgromadzone przez ks. Kluza warto spojrzeć nie tylko przez pryzmat niezwykle interesującej ikonografii. Dla badacza równie ciekawe mogą okazać się rewersy ulotnych, papierowych lub pergaminowych arkusików. Wiele z nich posiada odręczne zapiski, często datowane i podpisane przez autorki i autorów. Zwykle starannie kaligrafowane, zdradzają osoby biegłe w sztuce pisania, sugerując ich przynależność do wyższych warstw społecznych. Treść zapisków wskazuje także, że zwykle autorami były osoby duchowne, bądź to im ofiarowano obrazki dewocyjne³⁶. To z kolei potwierdza proveniencję grafik – jak już wspominałam, do kolekcjonera z pewnością najczęściej trafiały bezpośrednio z klasztorów, z którymi pozostawał w kontakcie.

Grafiki te zbierane były i przechowywane przez wiele pokoleń zakonnic i zakonników, niemal 300 lat! Najstarsze ryciny z kolekcji pochodzą z 2. połowy XVII wieku. Zapiski datowane są zwykle od XVIII wieku. Obrazki wielokrotnie „wędrowały” między zakonnicami czy zakonnikami, ale także między klasztorami, przekazywane jako skromne dary, pamiątki ważnych wydarzeń. Nie kończyły swojej historii wraz ze śmiercią właścicieli, lecz zyskiwały nowych dysponentów. Znakomicie ilustruje to jedna z rycin, na której znalazły się dwa teksty, pisane różnymi stylami, w nieokreślonym czasie. „Ofiaruję ten ubogi obrazek na powinszowanie S. Professii i proszę pokornie o modlitwy teraz i po śmierci” zapisała dedykację „grzeszna Anastazyja Tekla Antoniea od N.P.M. Narodzenia”. Niżej znalazł się tekst odnotowany innym charakterem pisma:

Nasza Matko Boska Miei w Swej Protekcji Annielę Córkę Twoją. Niech trwa w Intencji Pobożney. Służyć Tobie życiem Całym Z Cnoty w Cnotę wstępując krokiem nieustającym. Aby w niebie Annielka w chwale niepoiętej z Aniołami

35 Najlicniejszą grupę w kolekcji Kluza stanowią ryciny sygnowane „C. Galle” (Cornelis Galle). To samo imię i nazwisko nosiły jednak trzy pokolenia rytowników z Antwerpii: ojciec (1576–1650), syn (1615–1678) i wnuk (1642–1678/79) używali tej samej sygnatury. Zob. J. Grześkowiak, J. Niedźwiedź, *Nieznane polskie subskrypcje do emblematów religijnych Ottona van Veen i Hermana Hugona. Przyczynek do funkcjonowania zachodniej grafiki religijnej w kulturze staropolskiej*, „Terminus” 14 (2012) z. 25, s. 47–68.

36 Na przykład: „S. Beacie [...] na wieczną Pamięć wielki Grzesznik” (C. van Merlen, *Mater pulchrae dilectionis*, Antwerpia, XVII/XVIII w., MEK, 44644/mek).



8. Boëtius
à Bolswert,
grafika z serii:
PIA DESIDERIA,
Niderlandy,
XVII w., Muzeum
Etnograficzne
w Krakowie,
nr inw.
45243/mek.

Ch. m. J. S.
 Ołam Boga. Mam wszystko
 O Siostra Wiktorya ołaxya
 od S. O. N. Jozefa y od S. Fran-
 ciszka, odnawiam moję Profes-
 syę y obiecuję Posłuszeństwo,
 Czystość, y Vboństwo Panu Bo-
 gu naszemu y Najśm: Pan-
 nie ołobitę z Gory Karne-
 lu y Starszemu naszemu we-
 dług Reguły pierwotney po-
 mienionego Zakonu. Ktora
 iest bez fólgi az do smierci
 Kocham się w Prawie twoim
 Panie, to zawsze miluję
 To w Sercu moim chowam.
 na rękach piastuję.

9. Rewers obrazka
z tekstem upa-
miętniającym
odnowienie
profesji zakon-
nej, Muzeum
Etnograficzne
w Krakowie,
nr inw.
44700/mek.

śpiewała Święty, Święty, Święty. Tak życzy z serca Jey prawdziwa sługa Siostra Eufrozyna m.od I.P.M.B. Św. Modlitw żebrząc³⁷.

Napisy, często już mocno wyblakłe, skreślane drobnymi literami, są świadectwem duchowości użytkowników grafik, osobistych spotkań z Najwyższym, ujętych w ramy modlitwy, lub refleksji: „200 dni odmawiać raz na dzień. O Jezu, Maryo, Józefie, oświećcie nas, przybądźcie nam napomoc, ratujcie nas. Amen” – skreślił przypomnienie właściciela obrazka³⁸. Czasami utrwalają zdarzenia, które ich autorzy pragnęli ocalić od zapomnienia: „W. Ociec Apolinar od Nay[...]tszego Imienia Maryiei natenczas był spowiednikiem Naszem umar Dnia 28 marca we środe o godzinie 3 z południa Roku 1753” – zapisano na pergaminowym obrazku z ręcznie pokolorowanym przedstawieniem Zwiastowania³⁹. Inny, wypełniony starannym pismem miał być materialnym śladem odnowienia profesji zakonnej i ponownym zapewnieniem o wierności zasadom zakonnym:

Mam Boga. Mam wszystko. Ja siostra Wiktorya Marya od S.O.N. Jozefa y od S. Franciszka, odnawiam moją Professyą y obiecuję Posłuszenstwo, Czystość y Ubostwo Panu Bogu Naszemu y Naysw: Pannie Matce z Góry Karmelu y Starszemu Naszemu według Reguły pierwotney po / mienionego Zakonu która iest bez folgi az do śmierci. Kocham się w Prawie twoim Panie, to zawsze miłuię To w Sercu moim chowam na rękach piastuię⁴⁰.

Obrazki to także znaki przyjaźni zakonnych, przypieczętowane skromnym darem, ofiarowanym z okazji jubileuszy, czy świąt liturgicznych. Opatrzone dedykacją i zapewnieniem o modlitwie, były wyrazem wdzięczności i szacunku, jak te wierszowane życzenia z okazji 50-lecia (?) kapłaństwa:

Drogi Ojczy Jubilacie / Coś raz pierwszy dnia owego / W Pomazańców stanął szacie / W dniu tym Jezus wyrzekł Tobie / Tyś mi odtąd przyjacielem / A ja w każdej życia dobie / Twojem szczęściem i weselem / W dniu tym usta Wszechmocnymi / I to Jezus rzekł do ciebie: / Co rozwiążesz tu na ziemi / Rozwiązane

37 Autor i pochodzenie nieznane, *Matka Boska Dobrej Rady*, XVIII w., MEK, nr inw. 44676/mek.

38 C. de Boudt, *Jesus, Maria, Ioseph*, Antwerpia, XVII/XVIII w., MEK, nr inw. 44645/mek.

39 Autor i pochodzenie nieznane, *Zwiastowanie*, XVII/XVIII w., MEK, nr inw. 44624/mek.

40 C. de Boudt, *Matka Boska Bolesna*, Antwerpia, XVII/XVIII w., MEK, nr inw. 44700/mek.

będzie w niebie / w tym słodkim dniu pamiątek / Pan przed laty pięćdziesięciu
/ Szczęściu Twemu dał początek, / Piętno wieczne – przedsięwzięciu⁴¹.

Obrazki szczególnie często ofiarowywane były jako dar z okazji ważnych dla członków wspólnoty zakonnej obłóczyn, profesji, czy jubileuszy tych wydarzeń. „Matce Moiey Naymilszey Siostrze Helenie Zoffiey od Wniebowzięcia Panny Najświętszey na Powinszowanie Professyiey ofiaruje [...] Sługa iey Siostra Anna Teresa...”⁴²; „Najmilszej w Panu Jezusie Chrystusie siostrze Kazimierze Teresie od Jezusa Maryi i Józefa Świętego – ofiaruję ten ubogi Obrazeczek na powinszowanie świętego Habitu – dnia 23 września 1867 [...] z prośbą o SS.Modlitwy”⁴³ – zapisała dedykację na siedemnastowiecznej rycinie siostra Teresa Barbara Salomea.

Napisy na obrazkach są także próbą zatrzymania pamięci o piszących. Często zawierają prośbę o dar modlitwy „teraz i po śmierci”. Bywa też, że rewers obrazka staje się swoistym *curriculum vitae*, jak ten, zapisany w 1743 roku:

Pamięć Dobrodziejstw Bosk. Urodziłam się Dnia 2 lipca RP. 1718. Odebrałam Łaskę Chrztu S. Dnia tegoż z Imieniem Magdalena Małg. Teresa. Bierzmowana jestem Dnia 29. Sept. 1728 z Imieniem Maryanna, Scholastyka, Kunegunda. Przyjęta od Matek moich do Abitu s Dnia 14 Novemb. 1741. Przyjęłam Abit S. 4 Marca R.P. 1742 w Niedzielę Śródpotną. Przy Prymicyach W.O. N. Ambroże- go. Głosy Pierwsze do Professyi S.D. 4 Julij 1742. Głosy Drugie Dnia 4 Novembra w Niedzielę Opieki N.P.M. 1742. Głosy Trzecie D. 6 Januari W Dzień SS. Trzech Krolow 1743. Czyniła Professyę S. nigdy Jey niegodna z szczerego Miłosierdzia y Dobroci Boskiey y z łaski Matek Moich w Dzień s. Kazimierza w Poniedziałek wstępny R.P. 1743. Dnia 4 Marca w Rękach W.M. Rozaliy od S.).N. Jozefa na ten czas Przeoryszy y Dobrodzieyki moiey Velum dawał mi W.O.N. Grzegorz od of. M. D.M. na ten czas Wikary i Prowincyalny Defenitor y Spowiednik Nasz w Dzień S. Grzegorza d. 12 Marca. Kazanie miał [...] ⁴⁴.

Kolekcja małej grafiki europejskiej zebrana przez ks. Mieczysława Kluza to znakomity materiał do badań nad siedemnasto- i osiemnastowieczną

41 M. Żukowski, *Sześciu patronów polskich*, Kraków, 1757, MEK, nr inw. 46090/mek.

42 C. Galle, *Regina Angelorum*, Antwerpia, XVII w., MEK, nr inw. 44632/mek.

43 T. van Marlen, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, Antwerpia, XVII w., MEK, nr inw. 44672/mek.

44 H. Wierix, *Matka Boska z Dzieciątkiem*, Antwerpia, XVI/XVII w., MEK, nr inw. 44682/mek (zakończenie tekstu nieczytelne).

ikonografią, symboliką, religijnością. Zachwyca bogactwem ikonograficznym, często trudnym do zrozumienia już dla współczesnych. Pozostaje świadectwem duchowości minionych epok. Dlatego tak chętnie sięgają do niego historycy sztuki, religioznawcy, teologowie, filologowie, często ze zdziwieniem odkrywając tę niezwykle kolekcję w Muzeum Etnograficznym im. Seweryna Udzieli w Krakowie.

Bibliografia

- Dzik J., *Idea gloryfikacji Marii w polichromii sklepienia kościoła bernardynów w Leżajsku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 71 (2009) nr 3, s. 281–317.
- Grześkowiak J., Niedźwiedź J., *Nieznane polskie subskrypcje do emblematów religijnych Ottona van Veen i Hermana Hugona. Przyczynek do funkcjonowania zachodniej grafiki religijnej w kulturze staropolskiej*, „Terminus” 14 (2012) z. 25, s. 47–68.
- Ilustrowana litania loretańska, czyli rozważania ks. Franciszka Ksawerego Dornna o poszczególnych wezwaniach litanii ilustrowane rycinami braci Klauberów*, przeł. M. Słyż FD, 2022.
- Jacher-Tyszek A., *Muzeum Etnograficzne w Krakowie. Zbiory graficzne*, w: *Polskie kolekcjonerstwo grafiki i rysunku*, red. M. Mrozińska, S. Sawicka, Warszawa 1980, s. 52–57.
- Jacher-Tyszek A., *Polska grafika ludowa*, wstęp, katalog i bibliografia A. Jacher-Tyszek, Kraków 1970.
- Knapiński R., *Ikonografia maryjna w aspekcie trynitarnym*, „Salvatoris Mater” 2 (2000) z. 3, s. 186–213.
- Knapiński R., *Nieznane grafiki z wizerunkiem Matki Bożej Częstochowskiej*, w: *Zwycięstwo przychodzi przez Maryję*, red. Z. Jabłoński, T. Siudy, Częstochowa 2006, s. 71–117.
- Kotowiecki A., *O Władysława od Narodzenia NMP (Mieczysław Kluz) OCD*, „Wadoviana – Przegląd Historyczno-Kulturalny” 25 (2022), s. 213–217.
- Kuczyńska-Iracksa A., *Wystawa i sympozjum polskiej grafiki ludowej w Muzeum Etnograficznym w Krakowie*, „Polska Sztuka Ludowa” 25 (1971) nr 3, s. 165–176.
- Michalczyk Z., *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa 2016.
- Michalczyk Z., *Zapomniane konteksty. Augsburg jako ośrodek rytownictwa wobec Rzeczypospolitej w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 2020.

- Mieleszko M., *Emblematy*, wyd. i oprac. R. Grzeškowiak, J. Niedźwiedź, Warszawa 2010.
- Wanat B., *Kluz Mieczysław OCD*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 9, red. A. Szostek, E. Ziemann i in., Lublin 2002, s. 174.
- Wanat B., *Zakon Karmelitów Bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek 1605–1975*, Kraków 1979.

Abstrakt

Beata Skoczeń-Marchewka

*Grafika dewocyjna z kolekcji ks. Mieczysława Kluza OCD
w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie*

Muzeum Etnograficzne w Krakowie w 1968 roku zakupiło do zbiorów kolekcję małej grafiki dewocyjnej, zebraną przez ks. Mieczysława Kluza. Obrazki wcześniej znajdowały się głównie w posiadaniu zakonnic i zakonników z różnych zgromadzeń. To około 1500 rycin niemieckich, niderlandzkich, francuskich, włoskich i polskich z XVII i XVIII wieku, tłoczonych na papierze lub pergaminie. Autorami grafik są często znani rytownicy. Dominują przedstawienia hagiograficzne, chrystologiczne i mariologiczne. Niektóre z nich związane są z miejscami kultu Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W zbiorze znalazły się także serie przedstawień emblematycznych, ilustrowanych modlitw, popularnych pieśni kościelnych oraz stałych kalendarzy liturgicznych. Na uwagę zasługują rewersy obrazków. Wiele z nich opatrzonych jest ręcznie pisanymi tekstami: modlitwami, dedykacjami, refleksjami. Są cennym świadectwem duchowości użytkowników grafik oraz zakonnych obyczajów.

Słowa kluczowe:

ryciny, obrazki dewocyjne, ikonografia religijna, XVII–XVIII wiek, kolekcjoner, życie zakonne

Abstract

Beata Skoczeń-Marchewka

*Devotional prints from the collection of Fr. Mieczysław Kluz OCD
in the holdings of the Ethnographic Museum in Kraków*

In 1968 the Ethnographic Museum in Kraków bought a collection of small devotional prints collected by Father Mieczysław Kluz. The images were previously owned by nuns and monks from various congregations. There are about 1,500 German, Dutch, French, Italian, and Polish engravings from the 17th and 18th centuries, printed on paper or parchment. The authors of the graphics are often famous engravers. Hagiographic, Christological, and Mariological representations dominate. Some of them are connected with places of worship in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The collection also includes a series of emblematic representations, illustrated prayers, popular church hymns, and permanent liturgical calendars. The reverse sides of the images are noteworthy. Many of them have interesting, handwritten texts: prayers, dedications, and reflections. They are a valuable testimony to the spirituality of the users of the prints and to monastic customs.

Keywords:

engravings, devotional pictures, religious iconography, 17th–18th centuries, collector, monastic life

Adam Spodaryk

 <https://orcid.org/0000-0003-4179-9990>

 adam.spodaryk@gmail.com

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Depozyt Tarnowskich z Dzikowa w Muzeum Narodowym w Krakowie w okresie drugiej wojny światowej i pierwszych dekadach powojennych

Kolekcja malarstwa zgromadzona przez członków rodu Tarnowskich w zamku w Dzikowie od dawna cieszy się zainteresowaniem badaczy, choć nie zaowocowało to powstaniem jej nowoczesnego i pełnego opracowania naukowego¹. Najważniejszą rozprawą poświęconą temu zbiorowi pozo-

- 1 Najważniejsze: K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie 1803–1849*, Wrocław 1957; *Miniatury Wincentego Lesseura i Walrii Tarnowskiej*, oprac. H. Kamińska-Krassowska, Warszawa 1994; *Ex collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa. Katalog wystawy, Biblioteka Narodowa, 17 sierpnia – 12 października 2008*, oprac. J. Paulinek, Warszawa 2008; T. Zych, *Kolekcja Dzikowska. Zbiory hrabiów Tarnowskich*, wyd. 1, Tarnobrzeg 2016; *Z Dzikowa do Rapperswillu. Korespondencja Artura Tarnowskiego w sprawie dzikowskich miniatur*, oprac. T. Zych, Tarnobrzeg 2017; T. Zych, *Kolekcja Dzikowska. Zbiory hrabiów Tarnowskich*, wyd. 2 rozszerzone, Tarnobrzeg 2019; T. Zych, *Artur Tarnowski – darczyńca Muzeum*

staje książka Kazimiery Grottowej z 1957 roku, koncentrująca się na ich początkach i wczesnych dziejach². W XXI wieku istotniejsze opracowania dotyczące historii kolekcji opublikowali Jacek Paulinek³, Tadeusz Zych⁴ i Tomasz de Rosset⁵, natomiast szerszego omówienia historyczno-artystycznego doczekał się przede wszystkim dzikowski zespół miniatur portretowych⁶, stanowiących – po sprzedaniu *Jeźdźca polskiego* Rembrandta⁷ – najcenniejszą część kolekcji. Niniejszy tekst stanowi skromne uzupełnienie informacji dotyczących historii zbioru Tarnowskich, koncentrując się na wojennych i powojennych losach tej jego części, która w obliczu agresji III Rzeszy znalazła schronienie w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK). Podstawę poniższych rozważań stanowią przede wszystkim dokumenty zgromadzone w tej instytucji⁸.

Polskiego w Rapperswillu, w: *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność*, t. 1, red. M. Białonowska, K. Mączewska, Warszawa 2021, s. 145–155; T. de Rosset, „*By skreślić historię naszych zbiorów*”. *Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń 2021, s. 129–133; M. Kargol, A. Spodaryk, *Dzieje zbioru malarstwa i rzeźby europejskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: M. Kargol, K. Płonka-Bałus, A. Spodaryk, *Galeria Sztuki Europejskiej. Przewodnik*, red. K. Płonka-Bałus, Kraków 2025, s. 27–30; W. Gosztyła-Frańczak, *Gniazdo. Architektoniczne ramy kolekcji dzikowskiej*, w: *Zbiory i kolekcje ziemiańskie. Dzieje – Badania – Źródła*, red. M. Antonowicz, M. Nierzwicka, T. Żuchowski, Toruń 2025, s. 229–251; J. Szewc, *Ciężar dziedzictwa. O kolekcji dzikowskiej w latach 1842–1939*, w: *Zbiory i kolekcje ziemiańskie*, s. 253–278.

2 K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich*.

3 *Ex collectione Dzikoviana*.

4 T. Zych, *Kolekcja Dzikowska*, wyd. 1; *Z Dzikowa do Rapperswillu*; T. Zych, *Kolekcja Dzikowska*, wyd. 2; T. Zych, *Artur Tarnowski*.

5 T. de Rosset, „*By skreślić historię naszych zbiorów*”, s. 129–133.

6 *Miniatury Wincentego Lesseura i Walrii Tarnowskiej*; *Z Dzikowa do Rapperswillu*; T. Zych, *Artur Tarnowski*; L. Lencznarowicz, D. Godyń, *Miniatury artystów polskich i obcych w Polsce działających. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów*, Kraków 2022. Twórczynią kolekcji miniatur była Waleria ze Strojnowskich Tarnowska, która zresztą zgromadziła około 200 dzieł autorstwa m.in. Wincentego de Lesseura. Na początku XX wieku kolekcję tę kolejnymi okazami wzbogacił Jan Zdzisław Tarnowski.

7 Ostatnio: D. Juszcak, X. F. Salomon, *Jeździec polski. Królewski Rembrandt*, Warszawa 2022.

8 Dokumenty te nie stanowią zespołu archiwalnego w sensie formalnym – nie zostały przekazane do Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie – i nie posiadają sygnatur archiwalnych. Autor korzystał z nich jako pracownik tej instytucji,

Zbiór artystyczny – znany obecnie jako Kolekcja Dzikowska – powstał w latach 1803–1834 z inicjatywy Jana Feliksa Tarnowskiego (1777–1842) i jego żony Walerii ze Stroynowskich Tarnowskiej (1782–1849)⁹. Mimo zawirowań dziejowych i klęsk elementarnych do drugiej wojny światowej znajdował się niemal nieprzerwanie na zamku Dzikowie¹⁰. Już wiosną i latem 1939 roku, w obliczu nieuchronnego wybuchu wojny, ordynat Artur Tarnowski (1903–1984) wraz z dzikowskim bibliotekarzem, dr. Michałem Marczakiem (1886–1945) zabezpieczyli część zbiorów w dzikowskim Zamku. Po agresji Niemiec, 9 września 1939, Tarnowski – służący wówczas w Wojsku Polskim – wstąpił do Dzikowa, wioząc rozkazy do Rzeszowa, Stalowej Woli i Baranowa Sandomierskiego. Wówczas furmankami wywieziono do oddalonego od głównych dróg leśnictwa zabezpieczone uprzednio archiwalia, dokumenty i obrazy. Część najcenniejszych obiektów Tarnowski jadąc, by stawić się w dowództwie, zostawił po drodze we Lwowie, gdzie zdeponował je w Ossolineum za pośrednictwem przyjaciela, a zarazem syndyka Zakładu Ossolińskich, mecenasa dr. Mikołaja Bilika (1870–?). 24 września pod Zamościem Tarnowski dostał się do niemieckiej niewoli, ale jeszcze w tym samym dniu uciekł i 27 dnia tego samego miesiąca dotarł do Dzikowa. Na zamku kwaterowali Niemcy, ale Tarnowskiemu początkowo pozwolono zachować względną wolność (miał zakaz opuszczania posiadłości), a osadzono go w oflagu dopiero 6 października¹¹.

Żona Artura Tarnowskiego, Róża Maria z Zamoyskich (1911–2005), przebywała z dziećmi w Dzikowie od początku wojny. Po odesłaniu męża, przejściu frontu i wyprowadzce sztabu niemieckiego z zamku, zdecydowała się oddać obiekty uprzednio ukryte w leśnictwie jako depozyt do MNK, co nastąpiło 18 listopada 1939. Reszta kolekcji musiała pozostać

w związku z realizacją powierzonych mu zadań służbowych. Przywoływane w tekście wydarzenia i okoliczności były dotychczas znane opinii publicznej jedynie w sposób ogólny z innych źródeł. Nowe informacje dotyczą kwestii szczegółowych i nie odnoszą się do danych wrażliwych ani kwestii spornych prawnie.

9 Wczesny etap kształtowania kolekcji omówiono wyczerpująco w: K. Grottowa, *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich*, s. 9–106; T. de Rosset, „By skreślić historię naszych zbiorów”, s. 129–133.

10 Zob. przyp. 1.

11 Wydarzenia z lata i jesieni 1939 roku szczegółowo opisał: A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, „Kultura” 1959, nr 5 (139), s. 116–134.

w Dzikowie¹². Depozyt w MNK szczęśliwie przetrwał wojnę. Według przekazu Artura Tarnowskiego¹³ Niemcy interesowali się obrazem uchodzącym wówczas za van Dycka, jednak dyrektor Feliks Kopera (1871–1952) miał ich zapewnić, że to jedynie kopia¹⁴. Należy w tym miejscu podkreślić, że m.in. dzięki postawie Kopery MNK było stosunkowo bezpiecznym miejscem do przechowywania zbiorów w czasie okupacji¹⁵. Miniatury zdeponowane w 1939 roku w Ossolineum, po zajęciu Lwowa przez Niemców w 1941 roku, zostały – dzięki staraniom Róży Tarnowskiej – sprowadzone z powrotem do Dzikowa. W sierpniu 1944 roku, po wkroczeniu wojsk radzieckich, hrabina wraz z dziećmi musiała opuścić zamek. Część miniatur za pośrednictwem Karola Hilarego Tarnowskiego (1889–1981) ulokowano w MNK w roku 1949 jako depozyt Róży i Artura Tarnowskich¹⁶. Pozostałe 108 miniatur wywiózł na zachód zwolniony z oflagu Artur Tarnowski¹⁷. Według jego relacji, Róża Tarnowska prosiła decydentów MNK i Biblioteki Jagiellońskiej o zaopiekowanie się pozostawionymi w Dzikowie zbiorami¹⁸. Władze państwowe powierzyły je jednak kuratorium oświaty w Rzeszowie,

12 A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, s. 119.

13 A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, s. 120.

14 Chodzi o portret Marii Villiers, córki księcia Buckingham (1622–1685), obecnie w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Tarnobrzega, sygn. MHMT/5834. Zob. T. Zych, *Kolekcja Dzikowska*, wyd. 1, s. 98.

15 Na ten temat m.in. D. Błońska, *Feliks Kopera (1871–1952). Menadżer kultury, naukowiec, dydaktyk*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 5 (2012), s. 317–331; D. Błońska, *O Muzeum Narodowym w Krakowie w czasie drugiej wojny światowej*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2014 nr 1 (28), s. 85–128; D. Błońska, *W obliczu kataklizmu. Zabezpieczenie zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie przed pierwszą i drugą wojną światową*, „Dzieje Najnowsze” 49 (2017) z. 1, s. 27–53; D. Błońska, *Feliks Kopera (1871–1952). Biografia muzealnika*, Kraków 2025, s. 349–370 (Biblioteka Wawelska, 17).

16 Na temat tego depozytu z roku 1949 ostatnio: L. Lencznarowicz, D. Godyń, *Miniatury artystów polskich i obcych w Polsce działających*, s. 32. Artur Tarnowski nie wspomina o tym depozycie (A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*). Tadeusz Zych błędnie podał, że depozyt miał miejsce w roku 1944, a pośrednikiem był „Jan Tarnowski z Chorzelowa” (T. Zych, *Artur Tarnowski*, s. 147). Istotnie w roku 1944 Tarnowscy z Chorzelowa złożyli depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie, ale zdeponowane przedmioty były ich własnością, a nie przedstawicieli linii Dzikowskiej. Depozyt ten właściciele odebrali z muzeum 10 lutego 1959 roku.

17 T. Zych, *Artur Tarnowski*, s. 147.

18 A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, s. 7.

które zorganizowało w zamku szkołę rolniczą. Obiekty artystyczne z Dzikowa w ramach reformy rolnej przesłano do kilku placówek: głównie do muzeum zorganizowanego na Zamku w Łańcucie, ale także do Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Okręgowego w Rzeszowie i MNK, w których – wyłączwszy ostatnie z wymienionych – obiekty wpisano do inwentarzy muzealiów, czyniąc je własnością państwową. Obiekty te w XXI wieku wróciły w ręce rodziny Tarnowskich, natomiast archiwum gospodarcze pozostało w Archiwum Narodowym w Krakowie¹⁹. Wśród instytucji, które przejęły zbiory dzikowskie²⁰, celowo nie wymieniam MNK, gdyż kwestia ułokowanych w nim zbiorów jest odmienna, mianowicie placówka kierowana przez Feliksa Koperę nie dopełniła nacjonalizacji powierzonych jej obiektów²¹. Naturalnie nie było podstaw do legalnego przeprowadzenia zaboru dzieł sztuki złożonych w depozycie przez Różę Tarnowską w 1939, inaczej jednak przedstawiał się status prawny zabytków nadesłanych do MNK z Dzikowa w ramach realizacji reformy rolnej, 30 marca 1946²², przez Artura Kopacza (1884–1962), kuratora Okręgu Szkolnego w Rzeszowie²³. Obiekty te bez wątpienia formalnie podlegały nacjonalizacji, czego – jak się wydaje – celowo nie dopełniono. Na kwicie poświadczającym odbiór depozytu zamieszczono jedynie zdawkową

19 T. Zych, *Kolekcja Dzikowska*, wyd. 2, s. 45.

20 W odróżnieniu od: T. Zych, *Kolekcja Dzikowska*, wyd. 2, s. 45.

21 Na temat powojennej działalności F. Koperę jako dyrektora zob. D. Błońska, *Feliks Kopera (1871–1952). Biografia muzealnika*, s. 371–402.

22 Nacjonalizację majątków ziemskich wykonano na podstawie Rozporządzenia Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1 marca 1945 w sprawie wykonania dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz. U. z 1945 r. nr 10 poz. 51. Dzieła sztuki nadesłane do MNK w 1946 roku z Zamku w Dzikowie były aktywami w świetle § 8 tego aktu: „Majątki przejmuje się wraz z wszelkimi aktywami” i jako posiadające wartość „naukową, artystyczną lub muzealną” w rozumieniu § 11 nie podlegały wyłączeniu z nacjonalizacji. Obiekty zdeponowane w MNK w 1939 roku nie podlegały nacjonalizacji, będąc przedmiotem Kodeksu zobowiązań. Zob. Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. – Kodeks zobowiązań, Dz. U. z 1933 nr 82 poz. 598, art. 523 § 1: „Przez umowę o przechowanie przechawca zobowiązuje się czuwać przez czas oznaczony lub nieoznaczony nad zachowaniem w stanie niepogorszonym rzeczy ruchomej, oddanej na przechowanie”.

23 J. Hulewicz, *Kopacz Artur Józef (1884–1962)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967–1978, s. 613–614.

informację: „Dyrekcja Muzeum Narodowe w Krakowie poświadcza niniejszym przejęcie na przechowanie skrzynki z zabytkami od W Pana Kuratora Dra Kopacza”. Dokument ten nie wspomina zatem o pochodzeniu obiektów i nie dołączono do niego ich spisu (lub nie zachował się on)²⁴, ale dzięki późniejszej księdze depozytowej wiemy²⁵, że złożono wówczas w MNK 26 obiektów – 13 obrazów, 12 militariów oraz trzosik z kilkudziesięcioma monetami (policzony jako jeden obiekt). Księga ta, mimo że zawiera numer akt (a zatem kwitu depozytowego), nie wspomina o Kopaczu, a jako depozytariuszy wskazuje Artura i Różę Tarnowskich. Trudno przesądzić o celowości takiego sposobu procedowania tej kwestii, bowiem księga depozytowa jest późniejsza, ale wydaje się, że mamy do czynienia z umyślnym unikaniem nacjonalizacji poprzez skojarzenie dzieł z depozytem złożonym jeszcze w 1939 roku. Późniejsze pochodzenie legatu zdradza tylko numer dziennika podawczego²⁶.

Ostatni depozyt obiektów z kolekcji Tarnowskich w Dzikowie złożono w MNK w 1949 roku. Dnia 30 kwietnia tego roku do muzeum wpłynął list Karola Hilarego Tarnowskiego, proszącego w imieniu Artura i Róży Tarnowskich o przyjęcie w depozyt obrazów i miniatur, które jeszcze przed wojną znajdowały się w domu Tarnowskich w Krakowie²⁷. Władze MNK wyraziły zgodę na przyjęcie depozytu i wkrótce w muzeum złożono 83 miniatury i 20 obrazów. Ta część zbiorów Tarnowskich, jako przechowywana w Krakowie, nie była przedmiotem upaństwowienia na podstawie dekretu o reformie rolnej. Co więcej, ani Ministerstwo Kultury i Sztuki, ani MNK nie wyraziły zainteresowania przejęciem nawet jednego obrazu (wg wyboru strony muzealnej), który Tarnowscy ofiarowali w zamian za zgodę na przyjęcie depozytu²⁸.

24 W dokumentach Kancelarii dyrektora Kopery, w spisie spraw pod nr 103/46, widnieje jedynie zapis: „Poświadczenie, że Muzeum Narodowe przyjęło skrzynkę z zabytkami od Kuratora Dra Kopacza” (*Kancelaria Dyrektora Feliksa Kopery*, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, Zespół nr 100, nr Dz.p. 103/46). Do zapisu nie dołączono dokumentu, widnieje natomiast odręczny dopisek: „teka z depozytami”. Chodzi zapewne o wspomniany powyżej kwit depozytowy.

25 *Inwentarz Muzeum Narodowego [w Krakowie] opracowany pod kierunkiem Dyrektora Dr. Feliksa Kopery*, t. 1–50, 1902–1984, Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Inwentarzy.

26 Por. przyp. 24 niniejszej pracy.

27 A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, s. 7.

28 Dokumenty w MNK.

W kolejnej dekadzie, być może pod wpływem tzw. małej stabilizacji, Artur Tarnowski na łamach paryskiej „Kultury” wyraził nadzieję na scalenie zbiorów dzikowskich i chęć podarowania ich ojczyźnie:

To co zostało w moim ręku, tj. zaledwie miniatury, z radością ofiarowałbym Polsce, gdyby połączone zostały razem z resztą zbiorów dzikowskich i suchich rozproszonych po muzeach, bibliotekach i archiwach polskich i gdyby utworzona z nich została jedna całość np. w Krakowie w Muzeum Narodowym i nazwana po wieczne czasy zbiorami Tarnowskich z Dzikowa i Sucheja. Myśl tę moją oddaję pod rozagę i osąd polskiej opinii publicznej, od niej bowiem zależy w znacznej mierze, czy uratowana część zbiorów Tarnowskich będzie w jedną całość złączona i udostępniona zainteresowanym pod nazwą powyżej przeze mnie zaproponowaną²⁹.

Władze MNK, kierowanego wówczas przez Adama Bochnaka (1899–1974), potraktowały tę deklarację poważnie i jeszcze w tym samym miesiącu, w którym ukazał się artykuł Tarnowskiego, wystosowały dwa identyczne listy do Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków (CZMiOZ) przy Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz do Bolesława Drobnera (1883–1968), krakowskiego posła na Sejm PRL (1944–1968), zajmującego się sprawami kultury. W pismach tych, do których dołączono odpis tekstu opublikowanego w czasopiśmie emigracyjnym, dyrekcja MNK poleciła sprawę ministerstwu i wyraziła następującą opinię:

Dyrekcja Muzeum Narodowego uważa propozycję A. Tarnowskiego za godną szczególnej uwagi i zwraca się do CZMiOZ z prośbą o zainteresowanie się sprawą i ze swej strony zgłasza gotowość zorganizowania – oczywiście w razie przychylnego stanowiska Ministerstwa – odpowiedniej kolekcji Tarnowskich.

W dokumentach zgromadzonych w MNK autor nie odnalazł odpowiedzi na te listy. Wydaje się jednak, że ministerstwo nie wyraziło zainteresowania tą propozycją, o czym świadczyć może kolejna sprawa, której Ministerstwo Kultury i Sztuki nie zamierzało rozstrzygać. Jeszcze w tym samym roku do Polski przyjechał Jan Artur Tarnowski (1933–2024), syn ostatniego ordynata dzikowskiego. Przedstawił się w MNK jako gość Ministerstwa Kultury i Sztuki, nie przedstawiając jednak stosownych dokumentów. W związku z tym dyrekcja muzeum skierowała 5 października

29 A. Tarnowski, *Prawda o zbiorach dzikowskich*, s. 133.

1959 roku list do Mieczysława Ptaśnika (1927–2014), wówczas zastępcy dyrektora Centralnego Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków, informując go o zainteresowaniu Tarnowskiego depozytami z lat 1939 i 1949 oraz o jego prośbie o spisy obiektów należących do rodziny Tarnowskich. Dnia 16 listopada Ptaśnik w odpowiedzi napisał, że

zagadnienia nie zna i z uwagi na powyższe nie może zająć definitywnego stanowiska [...] w związku z tym podajemy, że przesyłanie spisów przedmiotów z dawnych zbiorów Tarnowskich bez zgody Ministerstwa Kultury i Sztuki – Zarządu Muzeów i Ochrony Zabytków jest niedozwolone³⁰.

Mimo braku zainteresowania, a być może wręcz nieżyczliwości władz PRL, Artur Tarnowski nie porzucił idei zebrania rodowych zbiorów w jednym miejscu i podarowania ich ojczyźnie. W liście z dnia 21 stycznia 1966, skierowanym do dyrekcji MNK, prosząc o zwrot dzieł zdeponowanych obrazów, Tarnowski ponownie wyraził pragnienia zjednoczenia kolekcji dzikowskiej w obrębie MNK. Jeszcze w tym samym roku, choć dopiero 2 września, dyrektor Jerzy Banach (1922–2005) odpowiedział listownie na wiadomość Tarnowskiego, zapewniając, że sprawa dzieł obrazów została skierowana do ministerstwa oraz poinformował go o problemach z rozdzieleniem powojennych depozytów Tarnowskich z obrazami przejętymi w ramach reformy rolnej. Z przytoczonych powyżej dokumentów wynika, że depozyty są dobrze udokumentowane, za wyjątkiem przekazu Kopacza, w którego przypadku prawdopodobnie celowo pozostawiono niejasne zapisy. Najwyraźniej już wówczas władze MNK sądziły, że obiekty nadesłane z Dzikowa w 1946 znacjonalizowano, ale nie potrafiły zidentyfikować upaństwowionych dzieł. Jeszcze w tym samym miesiącu, po konsultacjach z Ministerstwem Kultury i Sztuki i przeprowadzonych skontrach zbiorów, dyrekcja MNK odpisała na list Tarnowskiego, jednakże nie odniosła się do sprawy scalenia kolekcji pod egidą MNK, co zapewne miało związek z oczekiwaniem na dyrektywy z ministerstwa. Kwestia ta została podniesiona przez stronę muzealną dopiero pod koniec roku. W liście z dnia 6 grudnia 1966 Banach wyraził zainteresowanie pomysłem utworzenia Galerii im. Tarnowskich, podkreślając, że dla utworzenia tego rodzaju oddziału są precedensy: Muzeum Hutten-Czapskiego i Zbiory

30 Dokumenty zachowane w MNK.

Czartoryskich³¹. Jednocześnie podkreślił, że decyzja należy do władz zwierzchnich oraz że stworzenie osobnej ekspozycji dla kilkuset obrazów jest możliwe tylko po rozbudowie Nowego Gmachu MNK przy Alei 3 Maja 1, której rozpoczęcie zaplanowano dopiero na rok 1968, a ukończenie – na lata 1971–1972³².

Nie znamy dalszego przebiegu rozmów dyrekcji MNK z Arturem Tarnowskim i MKiS, niemniej koncepcja założenia w ramach MNK Galerii im. Tarnowskich nie doszła do skutku. Artur Tarnowski, który po II wojnie światowej ostatecznie osiadł na stałe w Montrealu, nie widząc szans na scalenie kolekcji, w roku 1976 zdecydował się podarować „emigracyjne” miniatury Muzeum Polskiemu w Rapperswillu³³. Jego najstarszy syn, Jan Artur, po odzyskaniu znacjonalizowanej części Kolekcji Dzikowskiej i po odebraniu depozytów z MNK, zdecydował się sprzedać zbiór Muzeum Historycznemu Miasta Tarnobrzega z siedzibą w Zamku w Dzikowie. Dzieła podarowane Muzeum w Rapperswilu nie zostały scalone z pozostałą częścią kolekcji³⁴.

Stosunki między MNK a przedstawicielami rodziny Tarnowskich w omawianym okresie były poprawne i utrzymane w tonie wzajemnej uprzejmości. Przede wszystkim ani muzeum, ani władze Polski Ludowej nigdy nie kwestionowały prawa Tarnowskich do własności zdeponowanych w MNK obiektów – przy czym należy podkreślić, że było to postępowanie zgodne z literą prawa³⁵, a nie wynikające z nadzwyczajnej życzliwości. Wydaje się natomiast, że szczególnie przychylna wobec Tarnowskich była postawa Kopery, który, o ile wolno sądzić na podstawie stosunkowo

31 W strukturach MNK, w różnych okresach, było więcej tego rodzaju oddziałów i galerii, jak choćby Oddział im. Erazma Barącza, Galeria im. Łozińskich czy Galeria im. Hrabów Ursyn-Rusieckich. Na ten temat zob. M. Kargol, A. Spodaryk, *Dzieje zbioru malarstwa i rzeźby europejskiej*, s. 20–27. Pośród tych mniej znanych galerii i oddziałów wyczerpującego monograficznego opracowania doczekała się dotąd tylko kolekcja i Oddział im. E. Barącza: J. Skorupska-Szarlej, *Erazm Barącz (1859–1928) inżynier i kolekcjoner. W 155. rocznicę urodzin*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria nowa” 7 (2014), s. 320–327; J. Skorupska-Szarlej, *Zbiory Erazma Barącza (1859–1926) i jego dar dla Muzeum Narodowego w Krakowie*, w: *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność*, t. 1, s. 98–104.

32 Dokumenty zachowane w MNK.

33 T. Zych, *Artur Tarnowski*, s. 146–148.

34 T. Zych, *Artur Tarnowski*, s. 146–153.

35 Por. przyp. 22 w niniejszej pracy.

skromnego zasobu źródeł, celowo nie dokonał nacjonalizacji depozytu nadesłanego z Dzikowa w roku 1946. Wydaje się również, że władze MNK w latach 60. XX wieku były żywo zainteresowane pomysłem stworzenia oddziału imienia Tarnowskich, co jednak nie zostało zrealizowane z przyczyn trudnych do jednoznacznego ustalenia. Na obecnym etapie badań nie sposób w pełni przekonująco stwierdzić, czy o niepowodzeniu pomysłu zadecydowały wyłącznie względy natury finansowo-lokalowej MNK, czy – jak sądzą niektórzy – wpływ miało stanowisko władz PRL, które miały utrudniać negocjacje z przedstawicielami byłego ziemiaństwa i uniemożliwić porozumienie między muzeum a właścicielami zdeponowanych dzieł³⁶. W latach 90. XX wieku i pierwszych dwóch dekadach kolejnego wieku MNK zwróciło Tarnowskim zdeponowane obiekty wyłączycywszy grupę dzieł, które w ramach porozumienia instytucja wykupiła³⁷. Kwestie te, dotyczące spraw zdecydowanie bliższych współczesności, nie są jednak przedmiotem tego krótkiego opracowania.

36 Tak postawę władz PRL przedstawiano w prasie. Pisano przykładowo: „Władza ludowa nie podjęła rozmowy z Tarnowskim, uważając, że tematu nie ma, bo zbiory należą do państwa i żaden hrabia nie ma prawa nimi rozporządzać” (J. Wilczak, *Hrabia odbiera srebra*, „Polityka” 17.01.2004, 3 (2435), s. 36–39).

37 Są to (wg ob. nr inw.): Artysta nieznany (Mistrz Jerzy?), *Św. Anna Samotrzeć z kancle-
rzem Krzysztofem Szydłowieckim*, 1519, tempera na desce, nr inw. MNK I-986; A. Mirys,
Portret Jana Jacka Tarnowskiego, ok. 1750, olej na płótnie, nr inw. MNK I-987;
G. Troppa – przypisywany, *Sen Jakuba (Drabina Jakubowa)*, XVII w., olej na płót-
nie, nr inw. MNK XII-A-875; J. G. Cuyp, *Portret kobiety*, 1649, olej na desce, nr inw.
MNK XII-A-879; M. van Helmont – przypisywany, *Pocieszenie wdowca (Mężczyzna
palący fajkę)*, 1678, olej na desce, nr inw. MNK XII-A-878; O. Marseus van Schrieck,
Osty i motyle, ok. 1670, olej na desce, nr inw. MNK XII-A-872; J. Victors, *Walka koguta
z kotem*, lata 70. XVII w., olej na płótnie, nr inw. MNK XII-A-876; D. van Baburen,
Zaparcie się św. Piotra, 1. poł. XVII w., olej na płótnie, nr inw. MNK XII-A-874;
A. Francken, *Śmierć Safiry*, ok. 1600, olej na desce, nr inw. MNK XII-A-873; J. Sut-
termans, *Portret Franciszka Medyceusza*, ok. 1634, olej na płótnie, nr inw. MNK
XII-A-877; W. Willemsz. van der Vliet – przypisywany, *Portret kobiety z książką*,
ok. 1636, olej na płótnie, nr inw. MNK XII-A-881.

Bibliografia

- Błońska D., *Feliks Kopera (1871–1952). Biografia muzealnika*, Kraków 2025 (Biblioteka Wawelska, 17).
- Błońska D., *Feliks Kopera (1871–1952). Menadżer kultury, naukowiec, dydaktyk*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa” 5 (2012), s. 317–331.
- Błońska D., *O Muzeum Narodowym w Krakowie w czasie drugiej wojny światowej*, „Klio. Czasopismo poświęcone dziejom Polski i powszechnym” 2014, nr 1 (28), s. 85–128.
- Błońska D., *W obliczu kataklizmu. Zabezpieczenie zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie przed pierwszą i drugą wojną światową*, „Dzieje Najnowsze” 49 (2017) z. 1, s. 27–53.
- de Rosset T., „By skreślić historię naszych zbiorów”. *Polskie kolekcje artystyczne*, Toruń 2021.
- Ex collectione Dzikoviana. Zbiory hrabiów Tarnowskich z Dzikowa. Katalog wystawy, Biblioteka Narodowa, 17 sierpnia – 12 października 2008*, oprac. J. Paulinek, Warszawa 2008.
- Goszyńska-Frańczak W., *Gniazdo. Architektoniczne ramy kolekcji dzikowskiej*, w: *Zbiory i kolekcje ziemiańskie. Dzieje–Badania–Źródła*, red. M. Antonowicz, M. Nierzwicka, T. Żuchowski, Toruń 2025, s. 229–251.
- Grottowa K., *Zbiory sztuki Jana Feliksa i Walerii Tarnowskich w Dzikowie 1803–1849*, Wrocław 1957.
- Hulewicz J., *Kopacz Artur Józef (1884–1962)*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 13, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967–1978, s. 613–614.
- Juszczak D., Salomon X. F., *Jeździec polski. Królewski Rembrandt*, Warszawa 2022.
- Kancelaria Dyrektora Feliksa Kopery*, Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie, zespół nr 100, nr Dz.p. 103/46.
- Kargol M., Spodaryk A., *Dzieje zbioru malarstwa i rzeźby europejskiej w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: M. Kargol, K. Płonka-Bałus, A. Spodaryk, *Galeria Sztuki Europejskiej. Przewodnik*, red. K. Płonka-Bałus, Kraków 2025, s. 19–35.
- Księga depozytowa depozytów z lat 1891–1939, Dział Inwentarzy Muzeum Narodowego w Krakowie*, b. sygn.
- Lencznarowicz L., Godyń D., *Miniatury artystów polskich i obcych w Polsce działających. Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog zbiorów*, Kraków 2022.
- Miniatury Wincentego Lesseura i Walerii Tarnowskiej*, oprac. H. Kamińska-Krassowska, Warszawa 1994.

- Rozporządzenie Ministra Rolnictwa i Reform Rolnych z dnia 1 marca 1945 r. w sprawie wykonania dekretu Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z dnia 6 września 1944 r. o przeprowadzeniu reformy rolnej, Dz. U. z 1945 r. nr 10 poz. 51.
- Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 27 października 1933 r. – Kodeks zobowiązań, Dz. U. z 1933 r. nr 82 poz. 598.
- Skorupska J., *Jerzy Banach (1922–2005)*, „Muzealnictwo” 46 (2005), s. 240–244.
- Skorupska-Szarlej J., *Erazm Barącz (1859–1928) inżynier i kolekcjoner. W 155. rocznicę urodzin*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie. Seria Nowa” 7 (2014), s. 320–327.
- Skorupska-Szarlej J., *Zbiory Erazma Baracza (1859–1926) i jego dar dla Muzeum Narodowego w Krakowie*, w: *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność*, t. 1, red. M. Białonowska, K. Mączewska, Warszawa 2021, s. 98–104.
- Szewc J., *Ciężar dziedzictwa. O kolekcji dzikowskiej w latach 1842–1939*, w: *Zbiory i kolekcje ziemiańskie. Dzieje–Badania–Źródła*, red. M. Antonowicz, M. Nierzwicka, T. Żuchowski, Toruń 2025, s. 253–278.
- Tarnowski A., *Prawda o zbiorach dzikowskich*, „Kultura” 1959, nr 5 (139), s. 116–134.
- Wilczak J., *Hrabia odbiera srebra*, „Polityka” 17.01.2004, nr 3 (2435), s. 36–39.
- Z Dzikowa do Rapperswillu. Korespondencja Artura Tarnowskiego w sprawie dzikowskich miniatur*, oprac. T. Zych, Tarnobrzeg 2017.
- Zych T., *Artur Tarnowski – darczyńca Muzeum Polskiego w Rapperswillu*, w: *Darczyńcy polskich muzeów. Historia i współczesność*, t. 1, red. M. Białonowska, K. Mączewska, Warszawa 2021, s. 145–155.
- Zych T., *Kolekcja Dzikowska. Zbiory hrabiów Tarnowskich*, wyd. 1, Tarnobrzeg 2016.
- Zych T., *Kolekcja Dzikowska. Zbiory hrabiów Tarnowskich*, wyd. 2 rozszerzone, Tarnobrzeg 2019.

Abstrakt

Adam Spodaryk

*Depozyt Tarnowskich z Dzikowa w Muzeum Narodowym
w Krakowie w okresie drugiej wojny światowej i pierwszych
dekadach powojennych*

W artykule przeanalizowano wojenne i powojenne losy części zbioru malarstwa zgromadzonego przez przedstawicieli rodu Tarnowskich z Dzikowa, która jako trzy depozyty trafiła do Muzeum Narodowego w Krakowie. Opisano proces zabezpieczenia zbiorów przed wybuchem II wojny światowej, ich przechowywania w czasie okupacji oraz powojennego funkcjonowania depozytów w muzeum. Tekst bazuje na materiałach archiwalnych, przede wszystkim zgromadzonych w Muzeum Narodowym w Krakowie. W tekście wskazano na kluczową rolę dyrektora Feliksa Kopery w ochronie Zbiorów Dzikowskich przed nacjonalizacją. Uwagę poświęcono również staraniom Artura Tarnowskiego o scalanie kolekcji i przekazanie jej państwu polskiemu – pod warunkiem okazywania ich publiczności jako galerii, względnie muzeum im. Tarnowskich z Dzikowa. Praca ilustruje złożone relacje między właścicielami kolekcji a instytucjami muzealnymi w trudnym okresie historycznym.

Słowa kluczowe:

Dzików, Tarnobrzeg, Kraków, Tarnowscy, Kolekcja Dzikowska, kolekcjonerstwo, Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum – Zamek Tarnowskich w Tarnobrzegu, Artur Tarnowski (1903–1984), druga wojna światowa

Abstract

Adam Spodaryk

The Tarnowski family deposit from Dzików in the National Museum in Kraków during world war II and the first postwar decades

The paper analyzes the wartime and postwar history of part of the painting collection gathered by members of the Tarnowski family at Dzików Castle, which was later transferred to the National Museum in Kraków as three separate deposits. It describes the process of securing the collection before the outbreak of World War II, its storage during the occupation, and the postwar administration of the deposits by the Museum. The paper is based primarily on archival materials held by the National Museum in Kraków, the text highlights the crucial role of director Feliks Kopera in protecting the Dzików Collection from nationalization. It also discusses Artur Tarnowski's efforts to reunite the collection and transfer it to the Polish state – on the condition that it be made available to the public as a gallery or, preferably, as a Tarnowski Museum in Dzików. The study illustrates the complex relationship between the collection's owners and museum institutions during a difficult historical period.

Keyword:

Dzików, Tarnobrzeg, Krakow, Tarnowski family, Dzików Collection, art collecting, National Museum in Krakow, Museum – Tarnowski Castle in Tarnobrzeg, Artur Tarnowski (1903–1984), World War II

Emilia Kiecko

 <https://orcid.org/0000-0003-4612-3068>

 emilia.kiecko@uwr.edu.pl

Uniwersytet Wrocławski

 <https://ror.org/00yae6e25>

Strategie obecności. Wlastimil Hofman na polu sztuki polskiej do 1939 roku

Wlastimil Hofman (1881–1970) przez zdecydowaną większość swej kariery artystycznej pozostawał twórcą dość paradoksalnym, choć w tym paradoksie niekoniecznie odosobnionym – niezwykle płodnym i obecnym w życiu artystycznym o różnej skali, a jednocześnie, jak się wydaje, w dużej mierze marginalizowanym przez krytykę. Jego spuścizna nie doczekała się też uznania ze strony historyków sztuki. Symptomatyczne jest, że nawet jedno z najobszerniejszych opracowań poświęconych jego osobie, artykuł Elżbiety Wolniewicz-Mierzwińskiej pt. *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, opublikowany w tomie *Dzieła czy kicze*, charakteryzuje się wręcz radykalnym krytycyzmem¹. Mimo tej ambiwalentnej recepcji, Hofman

1 Zob. E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 387–497. Bibliografia dotycząca twórczości Hofmana liczy przynajmniej kilkanaście większych pozycji, wśród których wyróżnić można: E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Sylwetka*

zdołał zbudować karierę artystyczną trwającą kilkadziesiąt lat, regularnie wystawiając swoje prace, zdobywając nagrody i wyróżnienia oraz generując ciągły (utrzymujący się do dziś) popyt na swoje obrazy. Dysonans między jego oficjalną oceną a pragmatycznym sukcesem – rozumianym tutaj w znaczeniu funkcjonalnym, przejawiającym się w nieprzerwanej aktywności twórczej, upowszechnianiu własnej sztuki i podtrzymywaniu statusu artysty – skłania do postawienia pytania o strategie, które złożyły się na tę wieloletnią obecność w dziedzinie sztuki, w szczególności w środowisku krakowskim.

Przez termin „strategie” nie należy jednak rozumieć wyrafinowanych działań marketingowo-wizerunkowych, lecz ciąg konsekwentnych wyborów, które Hofman podejmował i które można odtworzyć na podstawie faktów biograficznych. Najważniejszą, a zarazem najbardziej jawną z tych strategii była wysoka częstotliwość, z jaką wystawiał swoje prace. Przeglądając katalogi i zestawienia wystaw z pierwszych dekad XX wieku, można zauważyć, że nazwisko malarza pojawia się w nich z dużą regularnością – w latach 1905–1939 jego prace były prezentowane na ponad stu ekspozycjach na „ziemiach polskich” oraz przynajmniej kilkunastu zagranicznych, np. w Wiedniu, Berlinie, Dreźnie, Paryżu itd. Należy przy tym zauważyć, że tylko kilka z tych prezentacji miało charakter wystaw indywidualnych². Zdecydowaną większość stanowiły ekspozycje zbiorowe, organizowane głównie przez oddziały Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (krakowskie, lwowskie i poznańskie), a także Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie – instytucje pełniące wówczas funkcję głównych platform prezentacji, a zarazem dystrybucji dzieł sztuki.

Warto podkreślić, że nasilenie aktywności wystawienniczej Hofmana nastąpiło w okresie międzywojennym, w którym ustabilizowała się jego

Wlastimila Hofmana w świetle jego pamiętnika, „Biuletyn Historii Sztuki” 41 (1979) nr 3, s. 268–274; M. Czapska-Michalik, *Wlastimil Hofman (1881–1970)*, Warszawa 2007; S. Kurpios, *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2006; E. Dusza, *Malarz zapomnianego pejzażu*, Jelenia Góra 2023 (wyd. drugie); B. Czajkowski, *Portret z pamięci*, Wrocław 1971; *Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich. Obrazy Wlastimila Hofmana s polských a českých sbírek. Bilder Wlastimil Hofmans aus Polnischen und Tschechischen Sammlungen*, red. A. Sikora-Firszt, Jelenia Góra 2003.

- 2 Były to m.in. wystawy w: październiku 1918 roku w Pałacu Sztuki we Lwowie, grudniu 1924 roku w praskim Topicowym Salonie, październiku 1927 roku w łódzkiej Miejskiej Galerii Sztuki. Zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [t. 2], red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1974, passim.

pozycja jako dojrzałego i rozpoznawalnego twórcy, czego wyrazem był obchodzony w 1927 roku jubileusz 25-lecia pracy artystycznej³. Na tę intensyfikację wpłynęła również wysoka produktywność artysty. Cechowała się ona jednak większym nastawieniem na systematyczne tworzenie dzieł niż na eksplorację nowych rozwiązań formalnych czy tematycznych.

Przyczyn intensyfikacji obecności Hofmana w przestrzeniach wystawienniczych w dwudziestoleciu międzywojennym można ponadto upatrywać w ogólnym rozwoju infrastruktury kulturalnej odrodzonego państwa polskiego. Powstawały wówczas bowiem nowe galerie, salony sztuki i instytucje wystawiennicze, organizowano więcej pokazów tematycznych czy konkursów, co dawało artystom znacznie więcej możliwości prezentacji swojej twórczości. Przebieg kariery Hofmana dowodzi w tym wymiarze pragmatycznego i skutecznego wykorzystania instytucjonalnych szans oraz elastyczności w dostosowywaniu się do tematyki ekspozycji. Jego nazwisko pojawia się na wystawach o bardzo zróżnicowanym profilu i randze. Można wśród nich wymienić m.in. prezentacje: „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej” (kwiecień 1913), „Dziecko w sztuce” (kwiecień 1917, obie w krakowskim TPSP), „Wystawa Legionów Polskich” (1917, warszawska Zachęta), „Sport w sztuce” (1936, Instytut Propagandy Sztuki) czy „Łowiectwo w sztuce polskiej” (lato 1937, Zachęta). Należy jednak pamiętać, że w niektórych przypadkach artysta zapewne nie miał wpływu na to, gdzie pojawiają się jego dzieła – zwłaszcza jeśli chodzi o ekspozycje prezentujące prace z prywatnych kolekcji.

Poruszając kwestię prywatnego kolekcjonerstwa prac Hofmana, warto skupić się na ekonomicznym aspekcie jego działalności. Dane pochodzące z korespondencji artysty z Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie z lat 1904–1918 wskazują przykładowo, że wyceniał on swoje mniejsze prace na 200–400 koron, zaś za duże kompozycje oczekiwał 4000 koron⁴. W zestawieniu z cennikami innych twórców ówczesnego środowiska artystycznego pozycjonowało to wymagania finansowe Hofmana na średnim poziomie. Taką ocenę potwierdzają także dane z katalogu

3 Debiut Hofmana nastąpił w 1902 roku na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie pokazał dwa obrazy: *W marzeniach* i *Portret p. W.* Zob. *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1902*, Kraków 1903, s. 11.

4 Zob. *Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie: listy od różnych osób i instytucji z lat 1884–1919. Lit. Ho–Jani*, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 2017, passim.

I Salonu Wiosennego z 1914 roku. Podczas gdy Jacek Malczewski żądał 10000 koron za portret Michała Kozickiego, a Józef Mehoffer 20000 koron za projekty dekoracji architektonicznych⁵, Hofman zbył wówczas obrazy „Wspomnienie” i „Wizya (Polonia)” za 1200 każdy oraz „Staruszkę” za 800 koron. Dla porównania, jego rówieśnicy: Marcin Samlicki, Kazimierz Sichulski i Władysław Jarocki uzyskali za swoje prace odpowiednio: 800, 2000 i 3000 oraz 6000 koron⁶.

Względnie przystępna wycena obrazów zapewniała malarzowi dostęp do szerokiej klienteli z zamożniejszych warstw społecznych. Jego prace były jednocześnie na tyle atrakcyjne artystycznie, by przyciągnąć uwagę nawet tych kolekcjonerów, których stać było na znacznie droższe dzieła bardziej cenionych artystów. Kupowali je zatem arystokraci, jak hrabia Edward Bernard Raczyński, przedsiębiorcy, jak fabrykant Edward Heiman, czy przedstawiciele elit samorządowych, jak burmistrz Wieliczki Franciszek Aywas⁷, a także instytucje – krakowskie TPSP miało nabyć ze środków państwowych w 1910 roku jego „Madonę” za 2000 koron dla tamtejszego Muzeum Narodowego⁸. Ten sam typ odbiorców nabywał jego prace również w okresie międzywojennym. Wśród ówczesnych kupujących można wymienić m.in. Adama hr. Braniczkiego, generała Jakuba Krzemieńskiego czy architekta Władysława Mieszkowskiego⁹.

Kluczem do utrzymania stabilnej klienteli była zapewne także przewidywalność i „zachowawczość” oferowanych dzieł, bowiem chyba najważniejszą cechą twórczości Hofmana była konsekwentna wierność

5 Chodzi o temperowe przedstawienia *Jan Sobieski i wodzowie odsieczy wiedeńskiej słuchający mszy św. na Kahlenbergu i Trójca św. Dekoracya kopuły katedry ormiańskiej we Lwowie*.

6 Ceny te pochodzą z: *Katalog wystawy jubileuszowej MCMXIV: I Salon Wiosenny: otwarcie XVI maja, Kraków 1914*, s. 47–48.

7 Zob. *Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1905*, Kraków 1906, s. 28; *Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1910*, Kraków 1911, s. 9; *Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1911*, Kraków 1912, s. 12.

8 Zob. *Sprawozdanie Dyrekcyi [...] 1910*, s. 3.

9 Zob. *Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 15–16.

wypracowanemu jeszcze w dość młodym wieku stylowi oraz tematyce¹⁰. Jak zauważał np. w 1919 roku w krótkiej monografii malarza Władysława Prokesch, cechowała go tendencja do uporczywego drążenia tego samego tematu, aż do jego całkowitego wyczerpania. To jednak, co życzliwi artyście autorzy interpretowali jako artystyczną konsekwencję, czy – cytując Prokescha „ustalony indywidualny wyraz”¹¹, inni postrzegali krytyczniej. Eligiusz Niewiadomski pisał w wydanej w 1926 roku rozprawie o malarstwie polskim XIX i XX wieku, że prace Hofmana „zdradzają [...] daleko posunięte zużycie talentu”¹². Jednakże dla nabywców jego obrazów, szczególnie tych, którzy mogli traktować je jako inwestycję kapitału, ta przewidywalność, mogła stanowić dużą zaletę. Wiedzieli oni bowiem dokładnie, czego mogą się spodziewać, tak pod względem stylistycznym, jak i tematycznym.

Dodatkowym czynnikiem podtrzymującym atrakcyjność obrazów Hofmana mogła być też ich wartość symboliczna, wynikająca z jego bliskich powiązań z uznanym malarzem, jakim był jego nauczyciel z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Jacek Malczewski. Hofman darzył swego mistrza głębokim podziwem i w swej twórczości pozostawał pod jego artystycznym wpływem. Status kontynuatora „szkoły” Malczewskiego podnosił wartość jego dzieł, a nabywcom pozwalał partycypować w prestiżu związanym z nazwiskiem wybitnego twórcy, unikając znacznych nakładów finansowych. Mogło to mieć szczególne znaczenie właśnie w okresie międzywojennym, kiedy w obliczu poważnych kryzysów gospodarczych, ludzie posiadający środki finansowe i obawiający się ich straty, zaczęli, jak wskazywał Sławomir Bołdok, traktować zakup dzieł sztuki, przede wszystkim obrazów, jako formę lokaty kapitału. Preferowano dzieła już uznanych twórców, którzy byli obecni na rynku artystycznym przez długi czas, takich jak Wojciech Kossak, Julian Fałat¹³ czy też Jacek Malczewski, zapewne jednak również Wlastimil Hofman mógł w jakimś stopniu czerpać korzyści z tego nagłego zainteresowania sztuką.

10 Warto zauważyć na marginesie, że przed 1939 rokiem jedynym „odstępstwem” od przyjętego przez niego toru twórczości były powstające przez około dekadę od połowy lat 20. obrazy przedstawiające piłkarzy krakowskiej Wisły, której Hofman był zaangażowanym kibicem.

11 W. Prokesch, *Wlastimil Hofmann*, Kraków 1919, s. 4.

12 E. Niewiadomski, *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926, s. 322.

13 Por. S. Bołdok, *Antykwarejaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 152nn.

Opisywane wyżej strategię artysta łączył z aktywnym uczestnictwem w kolejnych, zwykle zresztą bardzo efemerycznych, ugrupowaniach artystycznych, przede wszystkim związanych z Krakowem. W 1905 roku współtworzył „Grupę Czterech”, która następnie przekształciła się w działającą do 1908 roku „Grupę Pięciu”. Oprócz niego należeli do niej początkowo: Leopold Gottlieb, Witold Wojtkiewicz, Jan Rembowski i Mieczysław Jakimowicz. Po jej rozpadzie Hofman wstąpił do tzw. „Grupy Zero”, funkcjonującej w latach 1908–1909, tworzonej m.in. przez Wojciecha Kossaka, Jacka Malczewskiego, Włodzimierza Tetmajera i Józefa Brandta, gdzie został członkiem zarządu. Paradoksalnie, bo „Grupa Zero” została stworzona jako opozycyjna wobec niego¹⁴, 1910 roku wszedł zaś do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W latach międzywojennych związał się z kolejnymi zrzeszeniami artystycznymi, takimi jak Towarzystwo Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy „Sztuka Rodzima”, założone w 1921 roku, czy „Grupa Dziesięciu”, w której funkcjonował w latach 1932–1934¹⁵.

O większości z tych stowarzyszeń można powiedzieć, że choć posiadały pewne ogólne założenia ideowe, jak w przypadku „Grupy Pięciu” opowiadającej się za tendencjami symbolistycznymi i – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – inspirującej się myślą Cypriana Kamila Norwida¹⁶, nie formułowały szczegółowych manifestów programowych, a celem ich funkcjonowania było przede wszystkim wzajemne wspieranie się ich członków w działalności twórczej i wystawienniczej¹⁷.

Warto podkreślić, że strategia uczestnictwa w ugrupowaniach artystycznych obejmowała również przynależność do zagranicznych stowarzyszeń. Hofman należał do czeskiego Stowarzyszenia Sztuk Pięknych „Mánes” (od 1904), wiedeńskiej Secesji (od 1907) oraz (od 1921) paryskiego Société Nationale des Beaux-Arts. W 1912 roku był natomiast rozważany, obok m.in. Xawerego Dunikowskiego, Wojciecha Weissa czy Józefa Mehoffera, jako jeden z potencjalnych kandydatów do członkostwa w tworzonym

14 Por. np. Ch., *Związek „zer”*, „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 7.11.1908, nr 45, s. 3–6.

15 Por. np. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, passim.

16 Por. np. M. Geron, *Grupa Pięciu (1905–1908)*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 10–17; W. Juszcak, *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*, Kraków 2000, s. 98nn.

17 Por. np. M. Geron, *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015, s. 7.

wówczas „Bund Österreichischer Künstler”¹⁸. Oprócz możliwości wystawiania zagranicą w ramach działalności tych stowarzyszeń, przynależność do nich przynosiła Hofmanowi inne istotne korzyści. Przede wszystkim budowała jego prestiż w kraju poprzez zagraniczne uznanie, którego była wyraźnym dowodem. Tego typu międzynarodowa recepcja w kulturze polskiej, tradycyjnie wrażliwej na docenianie rodzimych talentów za granicą, miała szczególne znaczenie. Zagraniczny sukces artysty był bowiem nie tylko potwierdzeniem jego osobistych uzdolnień, lecz także rodzajem symbolicznego dowodu na równouprawnienie polskiej kultury z europejską. Zagraniczny wątek chętnie wykorzystywano w biograficznych artykułach o Hofmanie, zwłaszcza tych, które powstawały przy okazji kolejnych jubileuszy jego pracy twórczej – dwudziestopięciolecia i trzydziestolecia (1932). Trudno wprawdzie określić, w jakim stopniu artysta osobiście wpływał na eksploatowanie tego wątku w piśmiennictwie na swój temat, jednakże nie sposób nie zauważyć, że poświęcone mu pozytywne teksty, zwłaszcza w okresie międzywojennym, wychodziły spod pióra jego bliskich znajomych. Można do nich zaliczyć m.in. poetę i krytyka sztuki Witolda Bunikiewicza (1885–1946), który w 1928 roku opublikował rocznicowy tekst w „Bluszczu”¹⁹, malarza Stanisława Marka Mazurkiewicza – autora jubileuszowego artykułu w poznańskim miesięczniku „Gazeta Malarzka” w 1932 roku²⁰, czy też historyka sztuki Mariana Morelowskiego, który napisał wstęp do katalogu indywidualnej wystawy Hofmana w 1928 roku²¹. Można zatem przypuszczać, że przynajmniej w jakimś stopniu miał on wpływ na publikowane treści.

W omawianym procesie autoprezentacji, niezależnie od poziomu sprawowanej nad nim przez artystę kontroli, kluczowym elementem było kreowanie wizerunku Hofmana jako twórcy głęboko zakorzonego

18 Zob. J. Mehofferowa, *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Józefa Mehoffera z lat 1897–1939*, rękopis, [miejsce powstania nieznane], 1897–po 1946, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 3929, s. 32.

19 W. Bunikiewicz, *Wlastimil Hofman (w 25-lecie twórczości)*. Wystawa w Salonie Garlińskiego, „Bluszczy” 21.04.1928, nr 17, s. 12–14.

20 S. Smarek Mazurkiewicz [Stanisław Marek Mazurkiewicz], *O twórczości malarzkiej Wlastimila Hofmanna (Z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej)*, „Gazeta Malarzka” 5 (1932) nr 12, s. 9–11.

21 M. Morelowski [przedm.], *Album wystawy zbiorowej dzieł Wlastimila Hofmanna z okazji jubileuszu 25-letniej pracy artysty: 1902–1927*, Kraków 1928.

w polskiej tradycji narodowej. Choć urodzony w dzisiejszej Pradze i wywodzący się z czesko-polskiej rodziny (ojciec był Czechem, zaś matka Polką), Wlastimil Hofman już od wczesnych lat swej kariery konsekwentnie budował status twórcy polskiego. Proces ten mógł być wynikiem świadomej kalkulacji wizerunkowej – jak sugeruje wspomniana wcześniej Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska²². Wskazują na to zarówno wybory tematyczne jego twórczości, oparte na romantycznym micie chłopskiego „rdzenia” polskości, jak i na toposach zaczerpniętych między innymi z dzieł Juliusza Słowackiego. Potwierdzają to również jego autobiograficzne wypowiedzi, w których odwoływał się do swojej duchowej i emocjonalnej więzi z Polską i Krakowem jako swoją „małą ojczyzną”, a także świadectwa znających go osób. Warto jednak zaznaczyć, że jeszcze jako nastoletni artysta Hofman stworzył szereg prac przedstawiających sławne postaci z historii Czech, takie jak np. Jan Žižka, Prokop Wielki, Przemysław Ottokar II itd., co może świadczyć o jego ówczesnym przywiązaniu do kraju urodzenia, mimo zamieszkiwania w Krakowie. W tym kontekście jednoznaczne opowiedzenie się po stronie polskości, które według przywoływanej badaczki nastąpiło ostatecznie w czasie I wojny, zyskało istotny wymiar pragmatyczny – w realiach spodziewanego i wyczekiwanego odrodzenia Polski przynależność narodowa artysty nie mogła pozostawać bez znaczenia dla jego przyszłego miejsca w oficjalnym obiegu sztuki.

Skuteczną autokreację utrudniały personalia twórcy²³, szczególnie zaś brzmiące obco imię – najpierw pisane „Vlastimil”, od ok. 1919 roku zaś, podobno za radą Malczewskiego, „Wlastimil”. Nawet w formie spolszczonej zdradzało ono jego niepolskie pochodzenie i niejako automatycznie stawiało go w pozycji zewnętrznej wobec polskiego środowiska, które – szczególnie tuż po zakończeniu I wojny światowej, gdy kształtowały się granice odrodzonej Polski – wyraźniej dzieliło twórców na „swoich” i „innych”. Ten okres był zresztą dla Hofmana szczególnie trudny, polsko-czechosłowackie konflikty graniczne, które w 1919 roku przerodziły się nawet w krótkotrwałą wojnę między tymi krajami, wywołały bardzo niechętnie nastawienie wobec Czechów w Polsce. W obliczu tych nastrojów malarz wraz ze swoją czeską narzeczoną Adą Goller (1884–1968) opuścił Kraków, wyjeżdżając na dwa lata do Paryża, aby tam przeczekać ten okres.

22 E. Wolniewicz-Mierzwińska, *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, s. 436.

23 Por. np. Z. Lewakowska, *Wlastimil Hofman u siebie i o sobie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1928, nr 39, s. 2.

Charakterystyczne jest przy tym to, że budując swój wizerunek polskiego artysty, Hofman nie stawiał na tematykę bezpośrednio patriotyczną czy wojskową, choć można w jego oeuvre znaleźć także takie, nieliczne wszakże prace (np. „Wyrwany gwóźdź” i „Polska”, oba z 1916). Być może powodem było to, że jego melancholijna, przepojona smutkiem wrażliwość twórcza nie mogłaby znaleźć właściwego wyrazu dla takiej tematyki. Znaczący jest tu przykład jego projektu konkursowego z 1929 roku na malowidło w formie tryptyku do głównej sali sejmowej. Dzieło zatytułowane *Polonia Triumphans*, z którego do dziś zachowała się tylko centralna część, w zamierzeniach artysty miało w podniosły sposób przedstawiać pochod realnych i alegorycznych postaci ku Madonnie uosabiającej Polskę. Wymowne jest jednak, że krytyka odczytała je zupełnie inaczej²⁴. Szczesny Rutkowski sarkastycznie zarzucał artyście, że: „zbyt pesymistycznie przedstawia sytuację ekonomiczną kraju: ludność nie jest aż tak wychudzona, aż tak wątła i wybladła”²⁵. Sam malarz, a także przychylni mu autorzy starali się dowodzić, że projekt malowidła ukazywał raczej wewnętrzną, esencjonalną polskość – taką, jaką można odnaleźć w rodzimej poezji czy kompozycjach Chopina. Taka interpretacja pozwalała malarzowi łączyć wierność własnemu temperamentowi artystycznemu z budowaniem wizerunku polskiego twórcy, bez konieczności tworzenia przedstawień, które wykraczały poza jego możliwości artystyczne.

Podsumowując, Wlastimil Hofman jest jednym z tych artystów, których łatwo przeoczyć w cieniu wielkich mistrzów i innowatorów. Jego przypadek pokazuje jednak, że nawet w tak przełomowych dla sztuki czasach, jak pierwsza połowa XX wieku, możliwe było budowanie znaczącej kariery artystycznej, nie dysponując wielkim talentem czy oryginalnością, lecz bazując na konsekwentnym działaniu w ramach zastanych struktur i praktyk instytucjonalnych. Jego możliwe do zrekonstruowania strategię – intensywna aktywność wystawiennicza, budowanie sieci kontaktów przez uczestnictwo w różnych grupach artystycznych, wierność raz wypracowanemu stylowi oraz świadome kreowanie swego wizerunku – pozwoliły mu na trwałą obecność na polu artystycznym mimo ambiwalentnej recepcji krytycznej.

24 Por. A. Myślińska, *Konkurs na malowidła do sali Sejmu w Warszawie (1929) w świetle polityki artystycznej i propagandowej II Rzeczypospolitej*, „Quart” 2015, nr 1 (35), s. 43.

25 S. Rutkowski, *Dwa konkursy*, „Polska Zbrojna” 20.11.1929, nr 318, s. 6.

Bibliografia

- Bołdok S., *Antykwariaty artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004.
- Bunikiewicz W., *Wlastimil Hofman (w 25-lecie twórczości). Wystawa w Salonie Garlińskiego, „Bluszcz” 21.04.1928*, nr 17, s. 12–14.
- Ch., *Związek „zer”*, „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 7.11.1908, nr 45, s. 3–6.
- Czajkowski B., *Portret z pamięci*, Wrocław 1971.
- Czapska-Michalik M., *Wlastimil Hofman (1881–1970)*, Warszawa 2007.
- Dusza E., *Malarz zapomnianego pejzażu*, Jelenia Góra 2023.
- Geron M., *Formiści. Twórczość i programy artystyczne*, Toruń 2015.
- Geron M., *Grupa Pięciu (1905–1908)*, w: *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo – rzeźba – grafika – krytyka artystyczna*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 10–17.
- Juszczak W., *Wojtkiewicz i Nowa Sztuka*, Kraków 2000.
- Katalog wystawy jubileuszowej MCMXIV: I Salon Wiosenny: otwarcie XVI maja*, Kraków 1914.
- Kurpios S., *Malarstwo religijne Wlastimila Hofmana*, Kraków 2006.
- Lewakowska Z., *Wlastimil Hofman u siebie i o sobie*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1928 nr 39, s. 2.
- Mehofferowa J., *Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka” i inne zrzeszenia artystyczne i wystawy oraz materiał ilustracyjny dotyczący twórczości Józefa Mehoffera z lat 1897–1939*, rękopis, 1897–po 1946, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 3929.
- Morelowski M. (przedm.), *Album wystawy zbiorowej dzieł Wlastimila Hofmanna z okazji jubileuszu 25-letniej pracy artysty: 1902–1927*, Kraków 1928.
- Myślińska A., *Konkurs na malowidła do sali Sejmu w Warszawie (1929) w świetle polityki artystycznej i propagandowej II Rzeczypospolitej*, „Quart” 2015, nr 1 (35), s. 43.
- Niewiadomski E., *Malarstwo polskie XIX i XX wieku*, Warszawa 1926.
- Obrazy Wlastimila Hofmana z kolekcji polskich i czeskich. Obrazy Wlastimila Hofmana s polských a Českých sbírek. Bilder Wlastimil Hofmans aus Polnischen und Tschechischen Sammlungen*, red. A. Sikora-Firszt, Jelenia Góra 2003.
- Papiery Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie: listy od różnych osób i instytucji z lat 1884–1919. Lit. Ho–Jani*, mikrofilm, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, sygn. Mf 2017.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939* [t. 2], red. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa 1974.

- Prokesch W., *Wlastimil Hofmann*, Kraków 1919.
- Rutkowski S., *Dwa konkursy*, „Polska Zbrojna” 20.11.1929, nr 318, s. 6.
- Smarek Mazurkiewicz S. [Stanisław Marek Mazurkiewicz], *O twórczości malarskiej Wlastimila Hofmanna (Z okazji jubileuszu 30-lecia pracy artystycznej)*, „Gazeta Malarska” 5 (1932) nr 12, s. 9–11.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1902*, Kraków 1903.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1905*, Kraków 1906.
- Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1910*, Kraków 1911.
- Sprawozdanie Zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1911*, Kraków 1912.
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1938*, Warszawa 1939.
- Wolniewicz-Mierzwińska E., *Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939*, w: *Dzieła czy kicze*, red. E. Grabska, T. S. Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 387–497.
- Wolniewicz-Mierzwińska E., *Sylwetka Wlastimila Hofmana w świetle jego pamiętnika*, „Biuletyn Historii Sztuki” 41 (1979) nr 3, s. 263–274.

Abstrakt

Emilia Kiecko

*Strategie obecności. Wlastimil Hofman
na polu sztuki polskiej do 1939 roku*

Wlastimil Hofman (1881–1970) przez niemal całą swoją twórczość i w czasach współczesnych był artystą marginalizowanym przez krytykę i historię sztuki. Mimo to zbudował wieloletnią karierę artystyczną, regularnie wystawiając swoje prace w kraju i zagranicą oraz znajdując na nie nabywców ze środowisk arystokratycznych, mieszczańskich i instytucjonalnych. Artykuł jest poświęcony omówieniu różnych strategii, które pozwoliły mu na trwałą obecność na polu sztuki – przede wszystkim intensywnej aktywności wystawienniczej, konsekwentnej wierności wypracowanemu stylowi, umiejętnemu budowaniu poprzez wybory tematyczne i autoprezentację wizerunku „polskiego” artysty, mimo czeskiego pochodzenia. Hofman aktywnie uczestniczył też w licznych ugrupowaniach krajowych i zagranicznych, budując osobisty prestiż oraz sieć kontaktów. Jego przypadek ukazuje, jak konsekwentne strategie obecności w polu sztuki mogły zapewnić trwałą pozycję artysty nawet bez innowacyjności czy wybitnego talentu.

Słowa kluczowe:

Wlastimil Hofman, pole sztuki, sztuka polska XX wieku, strategie artystyczne, instytucje artystyczne, wystawiennictwo

Abstract

Emilia Kiecko

*Strategies of presence. Wlastimil Hofman
in the field of Polish art up to 1939*

Wlastimil Hofman (1881–1970) was an artist marginalized by criticism and art history throughout nearly his entire creative output and in contemporary times. Despite this, he built a long-lasting artistic career, regularly exhibiting his works both domestically and abroad, and finding buyers for them among aristocratic, bourgeois, and institutional circles. This article is devoted to discussing the various strategies that allowed him to maintain a lasting presence in the art field – primarily through intensive exhibition activity, consistent fidelity to his developed style, and skillful construction of a “Polish” artist image through thematic choices and self-presentation, despite his Czech origins. Hofman also actively participated in numerous domestic and foreign artistic groups, building personal prestige and a network of contacts. His case demonstrates how consistent strategies of presence in the art field could ensure a lasting position for an artist even without innovation or exceptional talent.

Keywords:

Wlastimil Hofman, art field, 20th-century Polish art, artistic strategies, artistic institutions, exhibition activity

Michał Haake

 <https://orcid.org/0000-0002-6929-0953>

 michalhaake@gmail.com

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

 <https://ror.org/04g6bbq64>

„Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego jako symptom epoki

W latach 1908–1912 Jacek Malczewski namalował serię dzieł przedstawiających ewangeliczne sceny i Chrystusa, któremu nadał własne rysy. Z tego względu obrazy od początku wzbudzały kontrowersje i dla współczesnych pozostały niezrozumiałe¹. Będący przedmiotem niniejszego studium obraz *Niewierny Tomasz* z 1910 roku został wprawdzie nagrodzony prestiżową nagrodą z fundacji Probusa Barczewskiego, przyznawaną przez krakowską Akademię Umiejętności², ale w uzasadnieniu starannie pominięto niewygodną kwestię (il. 1). Czytamy w nim, że obraz wyraża „głębszą myśl filozoficzną”, odznacza się „doskonałym układem, oryginalnością pomysłu, pełnią wyrazu w głowach ludzkich, mistrzowskim rysunkiem, wyborną plastyką i świetnym kolorytem”, a także „szlachetnością koncepcji”, której

1 Por. A. Heydel, *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933, s. 206.

2 Por. *Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1911/1912*, Kraków 1912, s. 190–191.

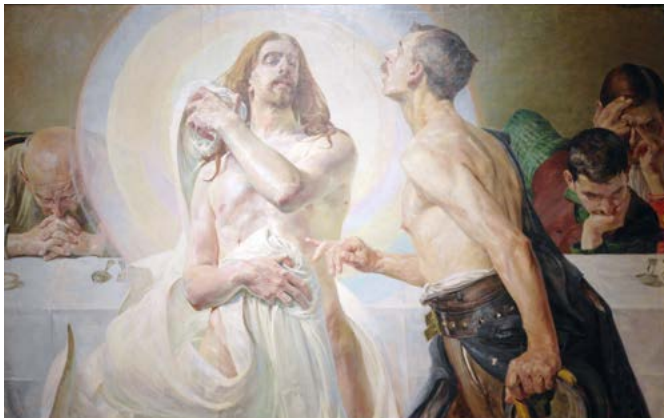
„odpowiada zapanowanie nad środkami technicznymi”³. Można przypuszczać, że te ogólne uwagi, jakkolwiek słuszne, pomagały pominąć wątpliwości związane z kolejnym autoportretowym ujęciem twarzy Chrystusa. W tym miejscu istotniejsze jest jednak to, że poza obliczem Chrystusa nie dostrzegano w ewangelicznych obrazach Malczewskiego niczego nietypowego. Tymczasem obraz *Niewierny Tomasz* rodzi pytania i stawia nas przed bardzo ciekawym problemem badawczym również dlatego, że znacząco odbiega od tradycji ikonograficznej⁴.

Żeby się o tym przekonać, warto przypomnieć ewangeliczną wersję historii Tomasza. Nieobecny przy pierwszym spotkaniu Zmartwychwstałego z uczniami, domagał się włożenia palca „na miejsce goździ” i ręki „w bok Jego”, od czego uzależniał uznanie, że Mistrz pokonał śmierć (J 20, 19–29)⁵. Przestroga zawarta w słowach „Błogosławieni, którzy nie

3 *Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie*, s. 191.

4 Proponuję podejść do obrazu Malczewskiego tak samo, jak do innych jego dzieł ze wspomnianej serii, rozpatrując ich osobliwość w pierwszej kolejności wobec tradycji ikonograficznej. Por. M. Haake, *Krytyka artystyczna wobec obrazów Jacka Malczewskiego z postacią Chrystusa i jej najnowsze naukowe reperkusje*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Nowa seria. Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej” 16 (2021), s. 117–124; M. Haake, „Christ und Ehebrecherin”. Zur religioese Kunst Jacek Malczewskis, w: *Religiositätskonzepte im 18 und 19. Jahrhundert in Philosophie, Literatur und Kunst*, Hrsg. E. Szymani, M. Zielińska, N. Zarska, Leipzig 2021, s. 256–267; M. Haake, *Jacka Malczewskiego „Chrystus i Samarytanka” (1911), czyli o sile obrazu*, w: *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane Profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, red. A. Bagińska, M. Czapelski, K. Pijanowska, A. Rosales-Rodríguez, A. Sulikowska-Bełczowska, Warszawa 2022, s. 307–318; M. Haake, *Biografia i sztuka. O dwóch „Samarytankach” Jacka Malczewskiego*, „Rocznik Historii Sztuki” 48 (2023), s. 139–149, <https://doi.org/10.24425/rhs.2023.147052>; M. Haake, *Obraz jako metafora. Hermeneutyczne ujęcie obrazu „Chrystus i Samarytanka” (1912) Jacka Malczewskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 85 (2023) nr 4, s. 69–82, <https://doi.org/10.36744/bhs.1762>; M. Haake, *Przestrzeń w tryptykach – w stronę religijnej sztuki Jacka Malczewskiego*, w: *Obraz w historii i poza historią. Materiały Seminarium Metodologicznego Historii Sztuki im. Edwarda Aleksandra Raczyńskiego Pałac w Rogalinie, 19–21 października 2023 roku*, red. M. Haake, P. Juszkiewicz, Ł. Kiepuszewski, Poznań 2024, s. 67–78 (Studia z Teorii i Historii Badań nad Sztuką, 4); M. Haake, *Wieczera w Emaus w twórczości Jacka Malczewskiego. Zmiany w tradycji obrazowej w świetle modernistycznego kryzysu wiary chrześcijańskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie. Nowa seria” 13 (2024), s. 296–297.

5 Wszystkie cytaty z Biblii za: Biblia Jakuba Wujka (wyd. 1, 1599).



1. Jacek Malczewski, *Niewierny Tomasz*, 1910, olej na płótnie, 120 × 197 cm, kolekcja prywatna. Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie – T. Markowski



2. Andrea Verocchio, *Niewierny Tomasz*, 1467–1483, brąz, Florencja, Or San Michele, domena publiczna

widzieli, a uwierzyli” (J 20, 29), którą apostoł później usłyszał, nie dotyczyła wspomnianego życzenia, bo wcześniej Chrystus sam zachęcał uczniów do dotknięcia swoich ran. Odnosiła się do tego, że Tomasz nie dał wiary świadectwu współbraci o zmartwychwstaniu. W ten sposób stał się prefiguracją wszystkich wiernych, którzy mogą polegać jedynie na zapewnieniach o boskości Chrystusa spisanych na kartach Nowego Testamentu. W tym wymiarze opowieść o Tomaszu i każde jej obrazowe przedstawienie zawierają także pytanie skierowane do ich odbiorcy: czy jest zdolny uwierzyć w Chrystusa, nie mając możliwości dotknięcia Jego ran? Obraz Malczewskiego zdaje się to pytanie dobitnie wizualizować w spojrzeniu, które ujęty frontalnie Chrystus kieruje na widza. Poza tym jednak płótno we wszystkim różni się od ikonograficznej tradycji.

Tomasz najczęściej przedstawiany był jako ten, który chce dotknąć Chrystusa, zachęcony słowami „zściągni rękę twoją a włoż w bok mój, a nie bądź niewiernym, ale wiernym” (J 20, 27) (il. 2). Na obrazie Malczewskiego Tomasz również wyciąga rękę w kierunku Jezusa. Poprzestając na tej konstatacji, wypadałoby uznać, że obraz reprezentuje tradycyjny wariant ikonograficzny. Na obrazie wszelako Chrystus zachowuje się tak, jakby chciał uniemożliwić uczniowi dotknięcie rany na swoim boku. W tradycji obrazowej Zmartwychwstały najczęściej odsłania tę ranę, unosząc w górę rękę i odchylając całun. Tutaj natomiast odwraca się od apostoła. Nadto, chwytając całun za dwa końce, unosi lewą rękę, jakby chciał odgrodzić się od Tomasza, odseparować go od siebie⁶. Między łokciem tej ręki a całunem przytrzymywanym na biodrach tworzy się jakby szczelina, przez którą apostoł musiałby precyzyjnie przycisnąć rękę, żeby dosięgnąć rany. Co więcej, Tomasz wprawdzie unosi rękę ku Chrystusowi, ale zamiast palca wskazującego wyciąga mały, co sprawia, że odróżnia się od gestów znanych z wcześniejszych obrazów (il. 3). Nie mniej frapujące jest to, że apostoł nie patrzy ani na rany, ani na twarz Jezusa, lecz na czubek Jego głowy bądź nawet powyżej niej (il. 4). Wreszcie, na obrazie Malczewskiego nie tylko ciało Chrystusa jest odsłonięte, lecz także tors Tomasza⁷. Pozostałe

6 Na obrazie Giuseppe Passariiego (1675–1686, Santa Croce in Jerusaleme, Rzym), jedynym znanym mi o tej tematyce, na którym Chrystus również trzyma całun w obu rękach – jednej przy biodrze, drugiej uniesionej, postać ta odsłania ranę na boku, zapraszając Tomasza do jej dotknięcia.

7 Znamy obrazy, na których Tomasz jest częściowo obnażony – ma odsłonięte ramię. Jest to jednak albo związane z rodzajem ubioru noszonego przez uczniów (Francesco de Rossi, 1525–1550, Louvre, Paryż), albo służy jego odróżnieniu



3. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment



4. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment

postaci, które w kontekście tradycji ikonograficznej wypadaloby identyfikować jako uczniów, zamiast śledzić dramaturgię spotkania Chrystusa z Tomaszem, siedzą za stołem ze wzrokiem spuszczonego w dół. Osobliwości dopełnia zachowanie mężczyzny po prawej, który wykonuje dziwne gesty, a nie sposób od nich abstrahować, bo postać przyciąga nasz wzrok czerwienią ubioru.

Objaśnienie wspomnianych odstępstw od tradycji oraz rozpoznanie celu ich wprowadzenia stanowiło główne zadanie badawcze. W związku z tym w niniejszym opracowaniu zasygnalizowano wybrane kierunki interpretacyjne, które warto rozwinąć w przyszłych kompleksowych studiach nad tym dziełem. W tym miejscu należy przypomnieć komentarz Wlastimila Hofmana, którego rysy odzwierciedla postać św. Tomasza. Jego zdaniem Malczewski wyraził obrazem obawy co do tego, czy jego ulubiony uczeń uznaje rangę malarstwa swojego mistrza: „...w tym obrazie pełniłem funkcję niewiernego Tomasza [...] Widocznie Jacek Malczewski myślał, że i ja zwątpiłem w jego sztukę”⁸. Uwzględniając ten przekaz, sformułowano pogląd, że dzieło miało dowodzić biegłości artystycznej, przejawiającej się w umiejętności wykonywania portretów z pamięci, i powstało w celu przywrócenia wiary ucznia w talent nauczyciela⁹. Interpretacja ta zakłada więc, że obraz ukazuje historię Tomasza zgodnie z ewangelicznym przekazem, co nie jest prawdą.

Czas powstania obrazu skłania do namysłu, czy odstępstwa od ikonografii mają coś wspólnego z ówczesnymi, szeroko już wtedy rozpowszechnionymi narracjami, które negowały boskość Jezusa z Nazaretu

od pozostałych apostołów (Francois-Joseph Navez, 1823, Museum of Fine Arts, Houston). Na obrazie Malczewskiego do odróżnienia Tomasza od reszty uczniów wystarczyłby sam stół.

8 W. Hofman, *Kilka fragmentów z życia Jacka Malczewskiego*, maszynopis, Muzeum Wlastimila Hofmana w Szklarskiej Porębie, Archiwum, V, s. 8.

9 Por. D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 760; D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 416–417. Hoffman na podstawie własnych domniemań co do tego, o czym myślał Malczewski, malując obraz, przypisał sobie sprawczość w zakresie jego powstania, nie dostrzegając, że był on owocem trwających już od kilku lat poszukiwań Malczewskiego w zakresie reinterpretacji tematyki ewangelicznej. Obraz *Niewierny Tomasz* powinien być w jego całościowej interpretacji analizowany w ścisłym związku z obrazami *Wieczera w Emaus* (1909) oraz *Chrystus przed Pilatem* (1910).

i Jego zmartwychwstanie, kierując ostrze krytyki w samą podstawę chrześcijaństwa („A jeśli Chrystus nie powstał, próżne tedy jest przepowiadanie nasze, próżna jest i wiara wasza” – 1 Kor 15, 14). W 1904 roku została przetłumaczona na język polski głośna książka *La vie de Jesu* (Żywot Jezusa). Autor, Ernest Renan, odrzucał w niej zmartwychwstanie Jezusa, traktując je jako „legendę”, „imaginację Marii Magdaleny”, rzecz, która nigdy nie miała miejsca¹⁰. Jego pisma dostarczyły argumentów modernistycznemu ezoteryzmowi, okultyzmowi i teozofii, które dla swoich celów zaaprobowały krytykę Ewangelii z pozycji scjentystycznych. Eduard Schuré, czołowy przedstawiciel tych nurtów, odrzucał ewangeliczny przekaz, że zmartwychwstały Chrystus zachęcał uczniów do dotykania swoich ran i spożywał z nimi pokarm. Głosił „naukę” o czyisto duchowym zmartwychwstaniu Jezusa, który, jego zdaniem, mógł się ukazać uczniom wyłącznie jako ciało astralne (*corps astral*). Dowodził, że w szczególnych wypadkach ciała takie wytwarzają efekt realności, dzięki któremu uczniowie byli przekonani, że widzą prawdziwe rany swojego Mistrza¹¹.

Widoczna na obrazie Malczewskiego wielka aureola nie pozwala uznać, że Jezus został wyobrażony jedynie w ludzkiej postaci. Nie dochodzi jednak do dotknięcia ran Zmartwychwstałego przez Tomasza. Na tej podstawie można zatem postawić hipotezę, że Chrystus objawia się w sposób, który każe zastanowić się nad koniecznością reinterpretacji natury Jego postaci zyskanej po wskrzeszeniu do życia.

10 E. Renan, *Żywot Jezusa*, tłum. A. Niemojewski, Kraków 1904, s. 350. Bodaj czy nie większość prac omawiających zasady wiary chrześcijańską, powstałych w końcu wieku XIX i na początku XX podejmuje polemikę z poglądami Renana i uczynymi, którzy „ośmielają się rzucić rękawicę w twarz wszystkim umysłom i sercom chrześcijańskim”. Por. m.in. O. E. Stateczny, *Chrystus Jezus. Kazania obejmujące główne zasady wiary chrześcijańskiej*, Lwów 1906, s. 135; P. Courbet, *Jezus Chrystus*, przeł. ks. J. Prusałajtys, Warszawa 1899, s. 40–41; ks. J. Gaume, *Zasady i całość wiary katolickiej*, Petersburg 1903, s. 313.

11 „Wszelako, ażeby z faktu zmartwychwstania wyprowadzić ideę racjonalną, ażeby zrozumieć całą jej doniosłość religijną i filozoficzną, wystarczy [...] odrzucić nieodzowną ideę zmartwychwstania ciała, stanowiącą jeden z największych kamieni obrazu dogmatu chrześcijańskiego [...]” (E. Schuré, *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religion* [1889], Paris 1912, s. 541–543). Wyd. pol. E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*, tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923, s. 338, 472, 554–558.

W jaki sposób można sprawdzić tę hipotezę? Na początku należy wskazać, że wszystko przemawia za tym, iż Malczewski podjął temat zmartwychwstania Jezusa od strony problematyki ciała. Do takiego wniosku nieuchronnie prowadzi porównanie nagich torsów ciał Jezusa i Tomasza. Chrystus jest centralną figurą na obrazie. Jego wzrok jest skierowany na widza, czym skupia na sobie jego uwagę. Nie sposób jednak postrzegać Chrystusa i Tomasza niezależnie od siebie, ponieważ zostali formalnie ujęci w piramidę, której podstawę współtworzy ich odzienie. Wobec zagadkowości gestów i spojrzeń tych postaci, niezgodnych z dotychczasową tradycją obrazową, w relacji między nimi uwypukla się bliskość ich ciał.

W związku z tym trzeba mieć także w pamięci Pierwszy List do Koryntian, w którym zawarta jest teologia ciała zmartwychwstałego, oparta na porównaniu dwóch ciał i będąca podstawą nauki Kościoła katolickiego w tym zakresie. Należy przy tym pamiętać, że wykładnia dana przez Pawła była przeznaczona dla Greków, którzy negowali możliwość zmartwychwstania ciała. Apostoł, przekonany, że ich wiara pozostanie z tego powodu „próżna”, „bezsensowna” i „bezskuteczna”, bo nie przyniesie uwolnienia od grzechów, argumentował: „Głupi, co ty siejesz, nie bywa ożywiono, jeśli pierwszej nie obumrze [...] Tak i zmartwychwstanie. Bywa wsiane w skazitelności, powstanie w nieskazitelności. Bywa wsiane w sprosności; a powstanie w chwalebności. Bywa wsiane w słabości; a powstanie w potężności. Bywa wsiane ciało cielesne; a powstanie ciało duchowne” (1 Kor 15, 36. 42–44). Co istotne, Schuré także wspierał się tym ustępem, ale cytował jedynie ostatnie zdanie, wyciągając wniosek o odrębności ciała zmysłowego i ciała duchowego. Święty Paweł natomiast podkreśla wyraźnie, że wraz ze zmartwychwstaniem dochodzi do „przemienienia” ciała śmiertelnego w ciało nieśmiertelne „[...] a my będziemy przemienieni. Boć musi to skazitelne przyoblec nieskazitelność i to śmiertelne przyoblec nieśmiertelność” (1 Kor 15, 51–53). Za przywołaniem tej wykładni przemawia także to, że wobec witalnej postaci zmartwychwstałego Chrystusa, Tomasz, wspierający się łaską, wydaje się unaoczniać ciało słabe, wydane na upływ czasu.

Powstaje zatem pytanie, na ile obraz pozwala rozstrzygnąć, czy Chrystus został ukazany w ciele astralnym, co może być sugerowane tym, że nie dochodzi do dotknięcia Jego ran, czy też zgodnie z teologią chrześcijańską?

Na obrazie Malczewskiego Chrystus prezentuje się jako istota dobitnie cielesna. Uniesiony łokieć zdaje się dotyczyć płaszczyzny płótna. Uformowany niemal rzeźbiarsko, tworzy zarazem biegun przeciwstawny wobec

światlistej aureoli. Między tą manifestacją cielesności a niematerialnym światłem pośredniczy głowa Chrystusa¹². Broda tworzy szpic analogiczny do łokcia, a odchylone czoło wpisuje się w środkowy krąg aureoli.

Sposób zachowania Chrystusa potwierdza to wstępne rozpoznanie. Silne poruszenie postaci przywołuje na pamięć sceny ukazujące powstanie z grobu. W nich jednak Chrystus zawsze czyni wyraźny gest triumfu, unosząc ręce i często także chorągiew ku niebu, a całun, płaszcz czy perizonium, poderwane wiatrem, nigdy nie absorbują jego uwagi. Ponieważ Chrystus odwraca się od Tomasza, obraz przypomina także sceny *Noli me tangere*. Tutaj jednak Jezus nie czyni żadnych gestów, które by to odsuwanie się od rozmówcy objaśniały. Jego uniesiona lewa ręka przypomina gest Zbawiciela uwiecznionego w marmurze przez Michała Anioła (Rzym, Santa Maria Sopra Minerva)¹³. Na obrazie jednak zrozumienie jej układu musi odnosić się do Tomasza i do całunu. Sposób trzymania całunu również nie pozwala zidentyfikować silnego poruszenia Chrystusa jako konkretnej czynności. O ile u dołu postać zasłania całunem łono i brzuch, o tyle drugi koniec unosi nad prawym ramieniem i rolując go, nadaje mu osobliwy kształt spirali, formując w jakiś znak, którego sens należy widzieć w kontekście czegoś innego. Sens ten rodzi się z uzgodnienia kształtu całunu z kręgami aureoli. Uniesiona draperia układa się w łuk podejmujący krzywiznę barwnych pasm i bieleje ich blaskiem. Trzeci od wewnątrz, bladeżółty krąg aureoli zyskuje jaśniejsze okonturowanie, któremu odpowiada unoszony fragment całunu.

Chrystus prezentuje się na styku całunu i aureoli. Półkole uformowane przez całun jawi się podstawą koła aureoli. Biel fałd draperii koresponduje ze światłem świętych kręgów, materialność sukna przechodzi płynnie w niematerialność światła. Ciało postaci łączy obie sfery niczym piasek w klepsydrze. Sposób trzymania całunu czyni zeń jakby pas transmisyjny między nimi. Odmienność gestów Chrystusa w stosunku do tradycji obrazowej służy podkreśleniu przynależności ciała do obu sfer. Na mocy jego dyspozycji formalnej ciało Chrystusa jawi się zarówno realnym – jak całun, jak i boskim – jak aureola. Nie jest ciałem astralnym.

Powyższe obserwacje należy odnieść do osobliwego zachowania się Tomasza. Apostoł odwraca wzrok od Chrystusa i kieruje ponad Niego,

12 Chodzi o niematerialność w sensie teologicznym, równoznaczną z określeniami „nadsztabancjalne światło” (Pseudo-Dionizy, *Hierarchia niebiańska*), „Boski blask”, który „przymiewa materialną światłość” (św. Brygida Szwedzka, *Objawienia*).

13 Za wskazanie tej analogii dziękuję osobie recenzującej artykuł.

jakby uwolniony od konieczności zobaczenia ran. Pozwalając duchowemu światłu przeniknąć swoje oczy, wypowiada słowa „Pan mój i Bóg mój”. Dzięki wyznaniu wiary dostępuje łaski, zostaje objęty blaskiem aureoli i zyskuje obietnicę zmartwychwstania, wizualizowaną przez podobieństwo ciała słabego i ciała chwalebного. Wytwarzany efekt szczególnej bliskości obu ciał jest ufundowany także we wspomnianym ujęciu postaci w piramidę. Postaci tworzą dwa człony, które oko widza łączy ze sobą niczym puzzle. Wynika to z uformowania wewnętrznych konturów sylwet w dwie krzywe, które wiją się esowato, równolegle do siebie, pozostawiając świetlistą szczelinę między postaciami. Wypełniona światłem aureoli, szczelina ta jest dla oka widza przestrzenią przemiany jednego ciała w drugie, dokonującej się zgodnie z kierunkiem wskazanym przez prawą rękę Tomasza. Tutaj aureola nie ma konturu, przenika się z bielą obrusu, który staje się miejscem prezentacji znaku krzyża. Obietnica zmartwychwstania wizualizowana jest również przez to, że w światło otaczające Chrystusa wpisana zdaje się energia, zdolna doprowadzić do ułożenia kręgu aureoli i piramidy na jednej osi i do objęcia blaskiem w równym stopniu obydwu ciał. Chrystus jest dlatego odwrócony od Tomasza, że przedmiotem przedstawienia nie jest wydarzenie w wieczniku, lecz nauka o zmartwychwstaniu ciała.

Jak zatem objaśnić fakt, że Tomasz wysuwa rękę w stronę Chrystusa, skoro nie widać w tym geście zdecydowanego dążenia do tego, by dotknąć Zbawiciela. Może Tomasz wycofuje się z wcześniejszego zamiaru? A może wysunięcie w stronę Chrystusa jedynie małego palca świadczy o ostrożności? Nawet jeśli tak, to cechuje ona także tradycyjne wyobrażanie gestu Tomasza... Osobliwość tego gestu pozwala dostrzec w zachowaniu Tomasza zarówno świadomość, że potrzeba dotknięcia ran jest niewłaściwa, jak i pragnienie jej zaspokojenia chociażby najmniejszym palcem. Można zatem postawić kolejną hipotezę, że Tomasz na obrazie Malczewskiego staje się również reprezentantem współczesnego chrześcijanina, przejętego pytaniem o to, jaka byłaby jego wiara, gdyby mógł dotknąć ran Chrystusa, przepełnionego wątpliwościami pod wpływem silniejszego niż kiedykolwiek przedtem negowania realności zmartwychwstania.

Na marginesie warto przypomnieć, że w epoce, o której mowa, wyraźna była świadomość różnicy dzielącej doświadczenie „naocznego świadka” działalności Chrystusa, „ucznia Mu współczesnego”, od doświadczenia „ucznia z drugiej ręki”, ucznia niewspółczesnego”. Søren Kierkegaard zadawał pytanie, czy ów pierwszy uczeń, który mógł „Nauczyciela oglądać” i „dotknąć rękami” na pewno był w uprzywilejowanej sytuacji względem

tego, który mógł polegać tylko na wierze¹⁴. Weryfikacja tego domysłu wymaga przyjrzenia się pozostałym postaciom siedzącym za stołem, do których Tomasz, poprzez swoją rękę wpisaną optycznie w blat stołu, pośrednio się odnosi.

Poderwany przez Chrystusa całun formuje po lewej pionowy „szpic”, który kieruje uwagę widza na postać starca¹⁵. Tenże opiera głowę o ręce złożone na stole w modlitewnym geście (il. 5). Nie patrzy na Chrystusa, ale spogląda na prawo, wyczuwając Jego obecność. Nie widzi, lecz wierzy, dostępując łaski wizualizowanej przez objęcie go aureolą. Młodzieniec w zielonej koszuli, siedzący po prawej stronie Tomasza, wydaje się równie zamyślony, co starzec. Jego zamyślenie zdradza jednak inne podłoże. Wsparł głowę na lewej ręce, którą trzyma nie na stole, lecz na kolanach, co sprawia, że głowa znajduje się tuż nad blatem. Można to odczytać jako wysiłek, żeby odwrócić wzrok i skutecznie stłumić pragnienie zobaczenia Chrystusa.

Te wysiłki unaocznia już dobitnie uczeń siedzący na skraju grupy. Ów przykłada sobie obie dłonie do głowy (il. 6). Prawą układa w gest błogosławieństwa¹⁶. Malczewski podkreślił sens tego gestu przez to, że jawi się on jak konkretyzacja układu prawej dłoni Chrystusa, jakby spełnienie zawartej w niej zapowiedzi. Jednocześnie tą samą dłonią mężczyzna zasłania sobie oko. Wyraźnie więc gest ten odnosi się do słów Chrystusa „Błogosławieni, którzy nie widzieli...”. Rodzi się jednak pytanie, czy opisywana postać może być obrazem człowieka, który uwierzył.

Układ lewej dłoni tej postaci to motyw znany w sztuce jako tzw. ręka rogata (wł. *mano cornuta*) (il. 7). W swojej ponad dwuipółtysiącletniej tradycji przyjmował on różnorodne znaczenia. W tym konkretnym kontekście jego sens należałoby wywieść z włoskiej kultury ludowej, w której funkcjonował jako ochrona przed urokiem lub przekleństwem (wł. *jettatura*)¹⁷. Wykorzystał tę symbolikę m.in. Théophile Gautier

14 Zob. S. Kierkegaard, *Współczesny uczeń* (1844), w: S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 177–201.

15 Postać nosi rysy Piotra Hubala-Dobrzańskiego, promotora i przyjaciela artysty.

16 Za tę identyfikację gestu serdecznie dziękuję ks. dr. Wojciechowi Wasiakowi. Trzy palce wyprostowane oznaczają Trójcę Świętą, dwa palce złożone – dwie natury Chrystusa.

17 Por. A. de Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832, s. 98.

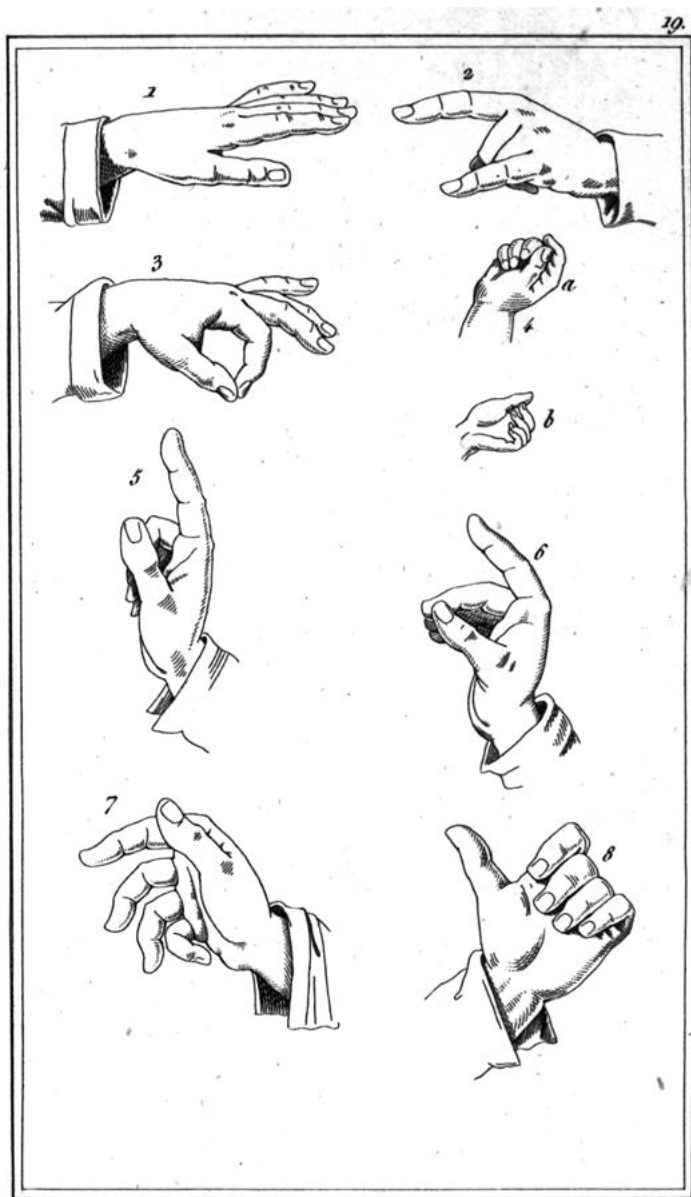
5. Jacek
Malczewski,
Niewierny
Tomasz,
fragment





6. Jacek
Malczewski,
*Niewierny
Tomasz*,
fragment

7. *Mano cornuta.*
 Źródło: A. de Jo-
 rio, *La mimica*
degli antichi
investigata nel
gestire napoletano,
 Napoli 1832,
 tab. 19.



w opowiadaniu *Jettatura* (1856) i, być może pod jego wpływem, Józef Ignacy Kraszewski w powieści *Półdiable weneckie* (1865). W scenie kłótni Zanaro z szewcem Nani czytamy:

Szukam tego, czegom nie zgubił, idę tam skąd nie przyszedłem, rzekł dziko, śmiejąc się szewc – i pozdrawiam was ciekawych, co z biedaka szydzicie... Bodaj was ten sam los spotka!... Zanaro obawiając się uroku, szybko dwa palce rogato wystawił *contra la jettatura*, przeciwko szewcowi, który opierając się na kiju, powoli powlókł się mruczając dalej¹⁸.

Funkcja obronna „ręki rogatej” może oznaczać, że postać na obrazie Malczewskiego rozpoznaje swoje oko jako „złe”, wyodrębnia je gestem, izoluje i w ten sposób stara się poddać kontroli własne spojrzenie. W kontekście całej sceny byłby to zatem gest wyrażający świadomość, że pragnienie uzyskania dostępnego zmysłowo dowodu zmartwychwstania Chrystusa jest wyrazem słabości bądź utraty wiary i zwątpienia w wiarygodność Ewangelii.

Zarazem postaci te zachowują się w sposób, który ukazuje, że walka o utrzymanie wiary może przerodzić się w swoje przeciwieństwo. Po pierwsze więc – w melancholię, bo czyż postać w zielonej koszuli nie jest bliska także takiej postawie? Po drugie – w racjonalizację ewangelicznego przekazu, na co wskazuje dłoń drugiego z mężczyzn, dotykająca czoła. Tendencja do racjonalizacji skutkowałą natomiast wykluczeniem możliwości zmartwychwstania ciała (jako rzekomo absurdalnej) i zarazem rozbudzeniem zastępczej wiary w magiczne gesty i tajemne moce, do uznania których zachęcały ówczesne ezoteryzm i okultyzm. W każdym wypadku – co również sugeruje obraz – przyjęcie postawy innej niż ta, którą reprezentuje starzec, przeradza się w obojętność wobec historii Tomasza jako prefiguracji człowieka wiary, a także wobec samego Jezusa, czyli w odwrócenie się od Niego, jak gdyby był nieobecny.

Podsumowując powyższe analizy, można wyciągnąć następujące wnioski: na obrazie Malczewskiego uczniowie reprezentują człowieka epoki modernizmu, dla którego postawa gorliwej wiary, uosabiana przez starca, staje się problematyczna na skutek pogłębiającej się krytyki chrześcijaństwa. Poprzez odniesienie do historii św. Tomasza dzieło stawia

18 J. I. Kraszewski, *Półdiable weneckie*, w: J. I. Kraszewski, *Wybór pism*, t. 13, Warszawa 1879, s. 226–227.

pytanie o podstawy wiary w zmartwychwstałego Chrystusa w dobie nowoczesności¹⁹. Tym samym podejmuje ono motyw przewodni zarówno całej wspomnianej serii chrystologicznej, jak i innych ewangelicznych płócien tego malarza²⁰.

Bibliografia

- Courbet P., *Jezus Chrystus*, przeł. ks. J. Prusałajtys, Warszawa 1899.
Gaume J., *Zasady i całość wiary katolickiej*, Petersburg 1903.
Haake M., *Bóg umarł? O obrazie „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski: „Rzeczywistość”. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, koncepcja i redakcja T. Dziewicki, Warszawa 2022, s. 48–60.
Heydel A., *Jacek Malczewski. Człowiek i artysta*, Kraków 1933.
Hofman V., *Kilka fragmentów z życia Jacka Malczewskiego*, Muzeum Vlastimila Hofmana w Szklarskiej Porębie, Archiwum, V, s. 1–24.
Jorio de A., *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli 1832.
Kierkegaard S., *Współczesny uczeń* (1844), w: S. Kierkegaard, *Wybór pism*, tłum. M. Bienenstock, Lwów 1914, s. 177–201.
Kraszewski J. I., *Wybór pism*, t. 13, Warszawa 1879.
Kudelska D., *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008.
Kudelska D., *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
Renan E., *Żywot Jezusa*, tłum. A. Niemojewski, Kraków 1904.
Rocznik Akademii Umiejętności w Krakowie. Rok 1911/1912, Kraków 1912.
Schuré E., *Les grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religion*, Paris 1912.

19 Dopiero w tym kontekście można podjąć refleksję nad ewentualnym znaczeniem doboru modeli do obrazu.

20 Por. przyp. 4; M. Haake, *Bóg umarł? O obrazie „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, w: *Jacek Malczewski: „Rzeczywistość”. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego*, koncepcja i redakcja T. Dziewicki, Warszawa 2022, s. 48–60.

Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historii religii*,
tłum. R. Centnerszwerowa, Warszawa 1923.
Stateczny O. E., *Chrystus Jezus. Kazania obejmujące główne zasady wiary
chrześcijańskiej*, Lwów 1906.

Abstrakt

Michał Haake

„Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego jako symptom epoki

Przedmiotem rozważań jest obraz „Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego z 1910 roku. Dzieło odbiega znacząco od tradycyjnych wyobrażeń tego tematu. Chrystus odwraca się od apostoła, jakby chciał mu uniemożliwić dotknięcie rany na swoim boku. Pozostali uczniowie, zamiast śledzić dramaturgię spotkania, siedzą za stołem ze wzrokiem spuszczonego w dół. Jeden z nich wykonuje gest „mano cornuta”, przykładając dłoń do swojego oka. Osobliwości te zostały przeanalizowane w kontekście modernistycznych narracji negujących boskość Jezusa, modernistycznego ezoteryzmu oraz nauki św. Pawła o ciele zmartwychwstałym. Rozważania doprowadziły do konkluzji, że uczniowie reprezentują człowieka epoki modernizmu, dla którego wiara oparta na Ewangelii stała problematyczna na skutek pogłębiającej się krytyki chrześcijaństwa. Obraz przypomina historię św. Tomasza, stawiając pytanie o podstawy wiary w zmartwychwstałego Chrystusa w epoce nowoczesnej.

Słowa kluczowe:

Jacek Malczewski, „Niewierny Tomasz”, sztuka religijna, kryzys wiary, Ernest Renan, modernizm, negacja zmartwychwstania

Abstract

Michał Haake

“Doubting Thomas” by Jacek Malczewski as a symptom of the era

The subject of consideration is Jacek Malczewski's painting “Doubting Thomas” from 1910. The work deviates significantly from traditional representations of this theme. Christ turns away from the apostle, as if to prevent him from touching the wound on his side. The other disciples, instead of following the drama of the encounter, sit behind the table with their eyes downcast. One of them makes the *mano cornuta* gesture, placing his hand over his eye. These peculiarities have been analysed in the context of modernist narratives denying the divinity of Jesus, modernist esotericism and St Paul's teaching on the resurrected body. The reflections led to the conclusion that the disciples represent the man of the modernist era, for whom faith based on the Gospel became problematic as a result of deepening criticism of Christianity. The image recalls the story of St. Thomas in order to raise the question of the accessibility of the foundations of faith in the risen Christ in the modern era.

Keywords:

Jacek Malczewski, “Doubting Thomas”, religious art, Ernst Renan, Modernism, denial of the Resurrection

Monika Paś

 <https://orcid.org/0000-0003-4566-3863>

 mpas@mnk.pl

Muzeum Narodowe w Krakowie

 <https://ror.org/01vyg6f62>

Sztuka kaligrafii na przykładzie prac Juliana Stanki

„Dwa są przymioty dobrego pisma, pierwszy czytelność, drugi piękność. Dwa te przymioty są nierozdzielne od siebie, żeby pismo było czytelnikowi równie zrozumiałe iak miłe”¹. Tymi słowami ksiądz Onufry Kopczyński (1735–1817), autor pierwszego podręcznika gramatyki języka polskiego, rozpoczął swoją *Naukę o dobrem piśmie*, która ukazała się w 1807 roku. Choć nie była to pierwsza publikacja z tej dziedziny w języku polskim, to sto lat później autorzy podręcznika kaligrafii do użytku szkolnego wskazali główne zalety tej książki, tj. „Słownictwo czyste polskie, wykład jasny i przystępny, zastosowanie ćwiczeń przygotowawczych, metody, linearnej i genetycznej”².

Niewiele wiadomo o Julianie Tomaszu Stanko (Stańko) poza tym, że był on kaligrafem i rysownikiem „rzeczy heraldycznych”, urodzonym

1 O. Kopczyński, *Nauka o dobrem piśmie*, Warszawa 1807, s. nlb.

2 J. Czernecki, J. Szablowski, S. Tauch, *Podręcznik do nauki kaligrafii dla użytku szkolnego i domowego*, Lwów 1904, s. 28.

w Krakowie w 1834 roku i zmarłym zapewne tamże po roku 1900³. Niestety, jak dotąd nie udało się ustalić, jakie odebrał wykształcenie. Jego nazwisko nie figuruje w spisie uczniów zapisanych do Gimnazjum św. Anny w Krakowie w latach 1800–1888, publikowanym przez Jana Lenieka. W Gimnazjum tym, które po 1834 roku było jedyną szkołą średnią przygotowującą do studiów uniwersyteckich, naukę kaligrafii jako przedmiot nieobowiązkowy, często połączony z nauką rysunków, przywrócono w 1844 roku. Do 1855 roku uczył jej tam Leon (Leonard) Nowakowski⁴. Kaligrafia była specyficznym przedmiotem, ponieważ nauczyciele mogli nakazać uczniom młodszych klas uczestniczenie w lekcjach. Decyzja zapadała po oględzinach zeszytów uczniowskich, gdyż według przepisów, wszystkie zadania pisemne miały być traktowane przez nauczycieli jako ćwiczenia kaligraficzne⁵. Niemniej jednak przeważnie niewielki procent uprawnionych uczniów uczestniczył w tych zajęciach. W 1891 roku Józef Czernecki (1847–1929), nauczyciel i autor podręczników kaligrafii, narzekał na „psucie się” pisma wśród uczniów, upatrując przyczynę tegoż w polecaniu wielokrotnego przepisywania tekstów w ramach kary oraz braku jasnej, jednolitej instrukcji zasad nauki⁶. Jego wskazówki miały

- 3 Zob. *Spis ludności z 31 XII 1900 r. Dzielnica VIII, tom XV*, Archiwum Narodowe w Krakowie, Spis ludności miasta Krakowa z r. 1900, sygn. 29/89/O/1/15, poz. 568. Nazwisko Juliana (Juliusza) Tomasza Stanki – współtwórcy i wydawcy „Kuryera Teatralnego Lwowskiego” w roku 1871, notowane w *Bibliografii polskiej* Karola Estreichera jako autora *Wielmożni i biedacy. Szkic dramatyczny w 1 Akcie, napisany Wiérsem prozaicznym (podług oryginału P. Aubigny) przez Juliana Tomasza Stanko* (wyd. w Krakowie w 1861 roku), zgodnie z bazą Biblioteki Narodowej było pseudonim Ignacego Stankowskiego (1822–?). Zob. https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991022961459705066&context=L&vid=48OMNIS_NLO-P:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,Wielmo%C5%BCni%20i%20biedacy&offset=0
- 4 Zob. *Książka pamiątkowa ku uczczeniu jubileuszu trzechsetnej rocznicy założenia Gimnazjum św. Anny w Krakowie*, oprac. J. Leniek, Kraków 1888. Z uczniów o tym nazwisku odnotowano Leopolda – zapisanego po raz pierwszy w 1852 i Wojciecha – zapisanego w 1856 roku, który podszedł do egzaminu dojrzałości.
- 5 Por. M. Stinia, *Państwowe szkolnictwo gimnazjalne w Krakowie w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 2004, s. 172
- 6 Zob. J. Czernecki, *Kaligrafia w naszych szkołach średnich*, „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych” 7 (1891) z. 3, s. 156–172.

na celu ogólną poprawę sytuacji, umożliwiając nabycie przez uczniów umiejętności czytelnego pisania, pożądanego na przykład w zawodzie kancelisty prowadzącego korespondencję lub księgi kupieckie. W przypadku prac Juliana Stanki tekst pisany ozdobnymi literami jest jedynie jednym z elementów kompozycji, co świadczy o ponadstandardowych umiejętnościach. Niemniej jednak na początkowym etapie nauki zapewne korzystał z podręcznika do kaligrafii, choćby popularnego opracowania Seweryna Oleszczyńskiego (1804–1876), który w latach 1822–1825 wykładał ten przedmiot w Liceum Warszawskim. Jego *Kalligrafia* doczekała się między 1821 a 1863 rokiem aż 24 edycji⁷. Nie była to jedyna publikacja Oleszczyńskiego z tej dziedziny, bo w 1848 roku wydał *Wybór ozdób kaligraficznych*⁸. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się egzemplarz *Wzorów pisma polskiego, rosyjskiego, francuzkiego, niemieckiego i włoskiego przez Seweryna Oleszczyńskiego – nakładem J. Pliszewskiego & Comp. w Warszawie, w Instytucie Litograficznym Szkolnym*⁹. Na przykładzie tego, niestety zdekompletowanego albumiku, można zapoznać się z ówczesnymi metodami nauczania kaligrafii. W notce zamieszczonej w katalogu *Wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu* zorganizowanej w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie, która odbyła się pod koniec 1889 roku, a w której Stanko brał udział, napisano, że „studiował grafikę heraldyczną w Wiedniu przy Muzeum Cesarskiem Techniczno-Przemysłowem”¹⁰. W powstałej 1867 roku Szkole Sztuk Stosowanych Cesarsko-Królewskiego Austriackiego Muzeum Sztuki i Przemysłu w Wiedniu (Kunstgewerbeschule des K.K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie) prowadzono różnorakie kursy, ale w ich opisach pismo i heraldyka zostały wyodrębnione jako przedmioty dodatkowe i pomocnicze dopiero w roku szkolnym 1902/1903. Nie jest jednak wykluczone, że wcześniej były elementami kursów malarstwa „zwierzęcego, kwiatowego i ornamentalnego” prowadzonych od 1868 roku.

7 Zob. K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 3: Ł–Q, Kraków 1876, s. 290.

8 Por. *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 7, Warszawa 1884, s. 293.

9 *Wzory pisma polskiego, rosyjskiego, francuzkiego, niemieckiego i włoskiego przez Seweryna Oleszczyńskiego – nakładem J. Pliszewskiego & Comp. w Warszawie, w Instytucie Litograficznym Szkolnym*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-42358/1–20.

10 A. K., *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu w mies. listopadzie i grudniu 1889 r. w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odbytej*, Warszawa 1889, poz. 75, s. 15–16. W cytowanej notce zapewne jest mowa o K.K. Österreich. Museums für Kunst und Industrie.

Jednak nazwisko Juliusza Stanki (Stańki) nie figuruje na liście studentów, publikowanej i dostępnej w internecie¹¹.

Na podstawie nielicznych, dotychczas znanych prac, aktywność zawodową Juliana Stanki można zamknąć w latach 1871–1898. Od ok. 1868 do 1893 roku pracował „za granicą”¹². Z pewnością w latach 1880–1890 przebywał w Warszawie, o czym świadczą m.in. ogłoszenia zamieszczone w kolejnych wydaniach *Warszawskiego Rocznika Adresowego Firm Handlowych, Przemysłowych i Rękodzielniczych*¹³. Co ciekawe, raz figuruje w spisie malarzy pokojowych¹⁴, innym razem zaś odnotowany został w dziale „Rysowni i drzeworytni”¹⁵. W 1893 roku powrócił do Krakowa, o czym zawiadamiał w ogłoszeniach zamieszczonych w październikowych numerach „Nowego Kuriera Polskiego”: „JULIAN STANKO kaligraf-rysownik, po 25 letnim pobycie za granicą, osiadł w Krakowie, ulica Mikołajska 1. 7. Wykształcony w swym zawodzie wszechstronnie, wykonywa na papierze, pergaminie i materji: Dyplomy, Adresa, Laury imieninowe, Herby, Tablice genealogiczne, Winiety do fotografii i albumów, Monogramy do haftu białego i złotem, udziela (zbiorowo) lekcyj kaligrafii”¹⁶. We wcześniejszej reklamie informował, że także „stare upiększa i restauruje”¹⁷. W 1900 roku mieszkał na ul. Józefa 9. Zgodnie ze spisem ludności miasta Krakowa z tego roku był stanu wolnego, zatem przypuszczalnie nie pozostawił po sobie potomków. Daty i miejsca śmierci oraz pochówku jak dotąd nie udało się ustalić.

Przeprowadzona w pierwszej połowie bieżącego roku kwerenda ujawniła zaledwie kilka prac Juliana Stanki, które – poza zachowanymi

11 Zob. Schüler*innen-Datenbank, <https://kunstsammlungundarchiv.at/universitaetsarchiv/schueler-innen-datenbank/>

12 Por. *Julian Stanko* [ogłoszenie], „Nowy Kuryer Polski” 15.10.1893, nr 1, s. 4; 16.10.1893, nr 2, s. 2; *Julian Stanko* [ogłoszenie], „Nowy Kuryer Polski” 18.10.1893, nr 4, s. 4.

13 *W. Rafalskiego Warszawski Rocznik Adresowy Firm Handlowych, Przemysłowych i Rękodzielniczych: z dołączeniem adresów znakomitszych firm prowincyi powiększony kalendarzem rocznym i wiadomościami informacyjnymi na rok 1880*, Warszawa 1880, kol. 126; *Rafalskiego Warszawski Rocznik Adresowy Firm Handlowych, Przemysłowych i Rękodzielniczych: z dołączeniem adresów znakomitszych firm prowincji oraz wiadomości informacyjnych na rok 1886*, Warszawa 1886, kol. 129.

14 Zob. *W. Rafalskiego Warszawski Rocznik* [...] 1880, kol. 126.

15 Zob. *Rafalskiego Warszawski Rocznik* [...] 1886, kol. 129.

16 Zob. przyp. 12.

17 A. K., *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej*, poz. 75, s. 15–16.

w Muzeum Narodowym w Krakowie – są znane wyłącznie ze wzmianek prasowych. Katalogi biblioteczne (Biblioteki Narodowej i Jagiellońskiej) oraz muzealne (Muzeum Krakowa, Muzeum Warszawy, Muzeum Narodowego w Warszawie) nie notują tego nazwiska. Nie oznacza to całkowitego braku jego prac, które być może pozostają nierozpoznane ze względu na system katalogowania tego rodzaju dokumentów pod nazwiskiem osoby uhonorowanej dyplomem, a nie artysty, który go wykonał. Ponadto sygnatura zapisana inicjałami wplecionymi w ornament może nie być wyraźnie widoczna i została na przykład pominięta podczas opracowywania rekordu. Jak wspomniano, przez około dekadę Stanko pracował w Warszawie, czyli w zaborze rosyjskim. Nie jest wykluczone, że aby się utrzymać, realizował zlecenia Rosjan. Jeśli w zbiorach polskich zachowały się dokumenty pisane i sygnowane przez Stankę cyrylicą, to tym bardziej mogą wciąż pozostawać nierozpoznane.

Pierwszą, uchwytną pracą kaligrafa, jest *Rękopiśmienny zbiorek trzech modlitw do Bogarodzicy N.P.Maryi Królowej Polski*, zadedykowany przez autora w 1871 roku księżnej Jadwidze Adamowej z Sanguszków – matce księcia Adama Stefana Sapiehy. Był on pokazywany na wystawie czasowej poświęconej osobie kardynała, zorganizowanej w Muzeum Katedralnym na Wawelu w 1991 roku. Opis *Zbiorku modlitw* można przytoczyć jedynie za Krzysztofem Czyżewskim, autorem informatora wystawy: „Karta tytułowa ujęta jest w dekoracyjne obramienie, a karta następna ozdobiona iluminacją wyobrażającą Matkę Boską Częstochowską oraz herbami Polski i Litwy. Do rękopisu dołączono rysowany na kalce łaskami słynący wizerunek Matki Boskiej z Kodnia, szczególnej patronki kodeńskiej linii Sapiehów, z której wywodził się książę Adam Sapieha”¹⁸.

Pracą, którą można zaprezentować, jest ozdobny monogram dla Adriana Baranieckiego, wykonany w 1875 roku, przechowywany obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁹ (ryc. 1). Inicjały otoczone ozdobną bordiurą zostały narysowane na kartonie o 42,7 cm × 32,2 cm.

18 K. Czyżewski, *Książę kardynał Adam Stefan Sapieha, metropolita krakowski (1867–1951) (W 80. rocznicę konsekracji biskupiej i 40. rocznicę śmierci)*. Wystawa czasowa w Muzeum Katedralnym na Wawelu, Kraków 1991, s. 1. Ks. dr Wojciech Baran, Dyrektor Archiwum i Biblioteki Krakowskiej Kapituły Katedralnej, uprzejmie skierował mnie do Archiwum Kurii Krakowskiej, jednakże do dziś nie otrzymałam jakiegokolwiek odpowiedzi na kwerendę.

19 J. Stanko, *Monogram Adriana Baranieckiego*, Warszawa, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-181.

1. Julian Stan-
ko, *Monogram*
Adriana Ba-
ranieckiego,
Warszawa, Mu-
zeum Narodowe
w Krakowie,
nr inw.
MNK IV-V-181.
Fot. Pracownia
Fotograficzna
MNK: Kacper
Trzmiel.



Poniżej, przy dolnej krawędzi widnieje sygnatura: „wykonał piórem i poświęca Julian T. Stanko. 1875”. Wskazuje ona, że ta „laurka” podobnie jak *Zbiorek modlitw* dla księżnej Sapieżyny, nie powstała na zamówienie, lecz była indywidualnym dowodem pamięci autora dla dyrektora krakowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego. Dziesięć lat później, w 1885 roku Stanko ponownie uhonorował Baranieckiego wykonanym przez siebie dyplomem, także znajdującym się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie²⁰ (ryc. 2). Poszczególne frazy dedykacji zostały napisane różnymi krojami pisma na kartonie o wymiarach 64 × 48 cm. Tekst otacza prostokątna bordiura wypełniona stylizowanym ornamentem arabeskowym, w którą wpisane zostały tarcze z herbami – Litwy, Rusi i Sas Baranieckich oraz przedstawienie orła na panopliach, na tle gałązek lauru i dębu. Herb Krakowa pod koroną, ujęty malowanymi srebrnym kolorem gałązkami lauru i dębu oraz otoczony wicią bluszczu, stanowi tło litery „W”. Tę pracę wykonaną „w hołdzie czci głębokiej i w dowód należnej [Baranieckiemu] wdzięczności” autor podpisał inicjałami z dopiskiem „Krakowianin”.

W sierpniu 1887 roku w warszawskim dzienniku „Słowo” zamieszczono informację, że Julian Stanko wysłał na „wystawę krakowską” próbę swojej pracy. Był to „okaz artystycznej roboty i niespożytej cierpliwości, przypominający słynne prace artystyczno-kaligraficzne mnichów średniowiecznych. W pięknych, delikatnie, różnemi barwami ozdobionych ramkach, mieści się tekst antyfony, wypisany literami różnej wielkości i kształtów. Okaz ten świadczy, że pan S. doprowadził swoją sztukę do prawdziwej doskonałości”²¹. Nazwisko kaligrafa nie pojawia się jednak w „Oddziale sztuki polskiej” w *Katalogu Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie*, która odbyła się we wrześniu tego roku²².

Z kolei pod koniec 1889 roku w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie zorganizowano „Wystawę sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu”. Na niej, w dziale sztuki nowożytnej, Stanko zaprezentował „Kolekcję herbów, godeł dawnych ziem, województw i miast, wykonaną akwarelami, złotem i gwaszem”²³. Za wykonanie tej kolekcji,

20 J. Stanko, *Adres dla Adriana Baranieckiego*, Warszawa, 1885, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-V-180.

21 *Wiadomości różne*, „Słowo” 29.08.1887, s. 3.

22 Zob. *Katalog Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie, we wrześniu 1887*, Kraków 1887.

23 A. K., *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej*, poz. 75, s. 15–16.

2. Julian Stan-
ko, *Adres dla*
Adriana Ba-
ranieckiego,
Warszawa, 1885,
Muzeum
Narodowe
w Krakowie,
nr inw.
MNK IV-V-180.
Fot. Pracownia
Fotograficzna
MNK: NN.



tym razem odnotowanej w katalogu wystawy, został odznaczony przez komitet Muzeum brązowym medalem²⁴.

Jak się wydaje, jednym z pierwszych zamówień, które zrealizował po powrocie do Krakowa, było wykonanie dyplomu dla prof. dr. Alfreda Obalińskiego (1843–1898), chirurga, pioniera polskiej urologii oraz inicjatora powstania i prezesa Ochotniczego Towarzystwa Ratunkowego. Członkowie Towarzystwa wzięli udział w obchodach jubileuszu, urządzonych dla profesora przez kolegów lekarzy i uczniów 7 października 1893 roku. Podczas uroczystości ówczesny wiceprezes Towarzystwa, doc. dr Aleksander Bossowski, wręczył Jubilatowi dyplom członka honorowego²⁵. Nie wiadomo, jak wyglądał zamówiony dyplom, musiał jednak robić wrażenie, skoro w „Kurierze Polskim” zamieszczono pełną uznania dla jego autora notatkę:

Prawdziwem arcydziełem kaligrafi i rysunku jest dyplom, jaki Towarzystwo ratunkowe ofiarowało prof. Obalińskiemu, podczas obchodu jubileuszowego szanownego profesora. Wykonał ten dyplom pan Julian Stańko, krakowianin, od niedawna w Krakowie osiadły, człowiek już starszy, pracujący w zawodzie swoim bardzo u nas niepopłatnym i dlatego tak mało uprawianym z całym zamiłowaniem. Roboty pana Stanka, któreśmy oglądali, wyróżniają się od litograficznych, zawsze szablonowych, nadzwyczajną czystością wykonania, olbrzymią fantazją układu, smakiem w doborze barw i wypukłością stawianych przez tego artystę w swoim zawodzie liter. Ów sposób wypukłego malowania, jak przypuszczamy, musi być tajemnicą artysty, bo nam się nie zdarzyło widzieć ani u nas, ani za granicą, nic równie ładnie się przedstawiającego. Powinnować możemy Krakowowi takiej siły, jaką w osobie pana Stańko zyskał, tem więcej, że dotychczas w wielkim kłopotcie bywali ci wszyscy, którym wypadło starać się o wykonanie jakiegoś napisu ozdobnego kart tytułowych do albumów itp. Jesteśmy przekonani, że wiadomość o tej miary kaligrafie przyda się naszym czytelnikom, a panu Stankowi przysporzy robót, za które wiele pieniędzy dotychczas do Lipska i Wiednia od nas wychodziło²⁶.

24 Por. *Nagrody na wystawie starożytności*, „Gazeta Warszawska” 15.01.1890, nr 12, s. 2;

Nagrody na wystawie sztuki w muzeum, „Słowo” 17.01.1890, nr 12, s. 4.

25 Zob. III. *Sprawozdanie Krakowskiego Ochotniczego Towarzystwa Ratunkowego z czynności w roku 1893*, Kraków 1894, s. 8.

26 *Kronika*, „Kurier Polski” 10.10.1893, nr 279, s. 3.

3. Julian Stanko,
*Adres imieninowy dla Adama
Asnyka*, Kraków,
1893, Muzeum
Narodowe
w Krakowie,
nr inw.
MNK III-
-r.a-18389.
Fot. Pracownia
Fotograficzna
MNK: Andrzej
Chęć.



W tym samym, 1893 roku, Stanko wykonał laurkę – powinszowanie z okazji imienin dla Adama Asnyka – przechowywaną w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie²⁷ (ryc. 3). Ponad ozdobnie kaligrafowaną dedykacją widnieje monogram solenizanta spięty otwartą koroną i ujęty gałązkami laurowymi, na których przecięciu siedzi sowa, otoczona tarczami herbowymi z orłem po lewej i Krakowa po prawej stronie. Z lewej strony całość otacza łagodnym łukiem wić złożona z kłosów zbóż, chabrów i kąkolu, przewiązana wstęgą, na której widnieje data „1893 / 24 grudnia”. Ta barwna kompozycja została wykonana gwaszem i tuszem na kartonie o wymiarach 50,0 cm × 33,3 cm. Sygnatura Juliana Stanki widnieje w prawym dolnym rogu, wpisana między gałązkami wici. Ostatnią pracą, o której – jak dotąd – udało się odnaleźć wzmiankę, był dyplom zawierający podziękowanie księdza infułata Józefa Krzemieńskiego (1835–1912) dla donatora i jego rodziny za kielich Józefa Hakowskiego (1834–1897), ofiarowany w 1898 roku do Kościoła Najświętszej Maryi Panny w Krakowie²⁸. Zgodnie z opisem dziennikarza „Czasu” pierwsza strona pergaminowego dyplomu ozdobiona była widokiem owego kościoła i herbem Krakowa, zaś tekst podziękowania otoczony akwarelą i złożonymi ramkami.

Na przykładzie zaledwie trzech znanych obecnie kaligraficznych prac Juliana Tomasza Stanki trudno wysnuwać wnioski na temat jego rozwoju artystycznego. Artefakty tego rodzaju niemal jak w przysłowiowej soczewce skupiają w sobie wiele aspektów – są dziełami sztuki kaligrafii osadzonymi w konkretnym historycznym kontekście, upamiętniają uhonorowanych nimi adresatów, zlecniodawców i samego twórcę. Tym samym dają szerokie pole do badań o charakterze prozopograficznym. W porównaniu do litografowanych dyplomów, powielanych w wielu egzemplarzach, są to prace unikatowe i indywidualne, tym bardziej zatem zasługują na uwagę nie tylko historyka sztuki i historyka kultury materialnej. Trzeba podkreślić, że te zachowane w Muzeum Narodowym w Krakowie nie zostały wykonane na zamówienie, dlatego nie można ocenić, jak Stanko realizował płatne zlecenia i w jaki sposób je sygnował. Mimo że kompozycje te wydają się szablonowe, należy podkreślić staranność i precyzję ich wykonania, jak również stosunkowo twórczą interpretację popularnych w XIX wieku wzorów pisma. W ich układzie widoczne jest

27 J. Stanko, *Adres imieninowy dla Adama Asnyka*, Kraków, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-18389, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-18389.

28 Por. *Sprawy miejskie. Podziękowanie za ofiarę*, „Czas” 19.03.1898, nr 64, s. 2.

zachowanie odpowiednich proporcji, co zalecał cytowany na wstępie Kopczyński: „Dobroć wszelkiego pisma zwiśla istotnie od proporcji czyli stosunku, który być powinien, tak między częściami jednejże postaci pisowney, iako między iedną a drugiem postaciami. Ta sama proporcya robi całą czytelność i piękność pisma”. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że zostały wykonane z myślą o dwóch, zasłużonych nie tylko dla Krakowa postaciach.

Bibliografia

- A. K., *Katalog wystawy sztuki starożytnej i nowożytnej, stosowanej do przemysłu w mies. listopadzie i grudniu 1889 r. w gmachu Muzeum Przemysłu i Rolnictwa odbytej*, Warszawa 1889.
- Czernecki J., Szablowski J., Tauch S., *Podręcznik do nauki kaligrafii dla użytku szkolnego i domowego*, Lwów 1904.
- Czernecki J., *Kaligrafia w naszych szkołach średnich*, „Muzeum. Czasopismo Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych” 7 (1891) z. 3, s. 156–172.
- Czyżewski K., *Ksiądz kardynał Adam Stefan Sapieha, metropolita krakowski (1867–1951) (W 80. rocznicę konsekracji biskupiej i 40. rocznicę śmierci)*. Wystawa czasowa w Muzeum Katedralnym na Wawelu, Kraków 1991.
- Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 7, Warszawa 1884.
- Estreicher K., *Bibliografia polska XIX stulecia*, t. 3: Ł–Q, Kraków 1876.
- Julian Stanko [ogłoszenie], „Nowy Kurjer Polski” 15.10.1893, nr 1, s. 4; 16.10.1893, nr 2, s. 2; 18.10.1893, nr 4, s. 4.
- Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie, we wrześniu 1887*, Kraków 1887.
- Kopczyński O., *Nauka o dobrém piśmie*, Warszawa 1807.
- Kronika, „Kurjer Polski” 10.10.1893, nr 279, s. 3.
- Książka pamiątkowa ku uczczeniu jubileuszu trzechsetnej rocznicy założenia Gimnazjum św. Anny w Krakowie*, oprac. J. Leniek, Kraków 1888.
- Nagrody na wystawie starożytności*, „Gazeta Warszawska” 15.01.1890, nr 12, s. 2.
- Nagrody na wystawie sztuki w muzeum*, „Słowo” 17.01.1890, nr 12, s. 4.
- Rafalskiego Warszawski Rocznik Adresowy Firm Handlowych, Przemysłowych i Rękodzielniczych: z dołączeniem adresów znakomitszych firm prowincji oraz wiadomości informacyjnych na rok 1886*, Warszawa 1886.

Schüler*innen-Datenbank, <https://kunstsammlungundarchiv.at/universitaetsarchiv/schueler-innen-datenbank/> (21.05.2025)
Spis ludności z 31 XII 1900 r. Dzielnic VIII, tom XV, Archiwum Narodowe w Krakowie, Spis ludności miasta Krakowa z r. 1900, sygn. 29/89/0/1/15, poz. 568.
Sprawy miejskie. Podziękowanie za ofiarę, „Czas” 19.03.1898, nr 64, s. 2.
Stinia M., *Państwowe szkolnictwo gimnazjalne w Krakowie w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 2004.
[Trzecie] III. *Sprawozdanie Krakowskiego Ochotniczego Towarzystwa Ratunkowego z czynności w roku 1893*, Kraków 1894.
W. Rafalskiego *Warszawski Rocznik Adresowy Firm Handlowych, Przemysłowych i Rękodzielniczych: z dołączeniem adresów znakomitszych firm prowincyi, powiększony kalendarzem rocznym i wiadomościami informacyjnymi na rok 1880*, Warszawa 1880.
Wiadomości różne, „Słowo” 29.08.1887, nr 190, s. 3.

Abstrakt

Monika Paś

Sztuka kaligrafii na przykładzie prac Juliana Stanki

Artykuł prezentuje prace Juliana Stanki (Stański; 1834–po 1900), mało znanego kaligrafa – artysty urodzonego w Krakowie i przez pewien czas działającego w Warszawie. Jak dotąd, większość z nich znana jest wyłącznie z notek prasowych, zaledwie trzy przechowywane są w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Na ich przykładzie przedstawiono artystyczną sferę kaligrafii, pozostającą na marginesie opracowań naukowych. Zazwyczaj pojawia się ona w kontekście omówień jubileuszy osób obdarowywanych okolicznościowymi dyplomami i adresami, których autorzy często pozostają anonimowi.

Słowa kluczowe:

Julian Stanko (Stańko), kaligrafia, Muzeum Narodowe w Krakowie, dyplomy

Abstract

Monika Paś

The art of calligraphy as exemplified by the works of Julian Stanko

This article presents the works of Julian Stanko (Stańko; 1834–after 1900), a little-known calligrapher-artist born in Krakow and for a period active in Warsaw. To date, most of his works are known only from press mentions; only three pieces are held in the collection of the National Museum in Krakow. These works illustrate the artistic sphere, which remains marginalized in scholarly studies. Such artifacts typically appear in the context of discussions of anniversaries of recipients of commemorative diplomas, whose authors often remain anonymous.

Keywords:

Julian Stanko (Stańko), calligraphy, National Museum in Krakow, diplomas

Michał Myśliński

 <https://orcid.org/0000-0001-5977-2142>

 michal.myslinski@ispan.pl

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Centrala Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1946–1949) i jej rola w kreowaniu polskiego wzornictwa

Żeby ładne zastąpiło brzydkie oto zadanie CPA

(„Wieczór Warszawy” 4.03.1947, s. 3)

Badania nad polskim wzornictwem po 1945 roku niemal naturalnie skupiają się na zagadnieniach związanych przede wszystkim z działalnością Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego [dalej: CPLiA], zwanej popularnie Cepelią. Wynika to z faktu, że niemal od początku swego istnienia, tj. od roku 1949, skupiała ona na terenie całej Polski blisko 300 różnych spółdzielni, wytwórni oraz zakładów własnych, propagując wzornictwo oparte na polskiej sztuce ludowej i kulturze materialnej. Założenie CPLiA poprzedzone było – także w okresie przedwojennym – istnieniem i funkcjonowaniem kilku towarzystw i organizacji, mających na celu propagowanie rozwoju tego rodzaju wzornictwa i inspiracji artystycznych¹. Jedną

1 P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

z nich była Centrala Przemysłu Artystycznego [dalej: CPA], działająca w latach 1946–1949. Ten krótki okres istnienia sprawił, że po jej likwidacji wzmiankowano ją jedynie w spisach i skorowidzach dotyczących powojennego ruchu gospodarczego, omówieniach wybranych gałęzi sztuki lub dotyczących rozwoju polskich instytucji moderujących tego rodzaju wytwórczość². Również z tego powodu nie podjęto nad CPA bardziej szczegółowych badań. Wspomniał o niej krótko, właśnie jako poprzednicze CPLiA, Piotr Korduba, stwierdzając, że prowadziła wyłącznie działania gospodarcze – głównie prace nakładcze oraz zbyt wyrobów z tzw. skupu³.

Niewprowadzenie dotychczas do obiegu naukowego istotnych informacji o działaniu CPA to oczywista luka w badaniach nad powojenną produkcją artystyczną, kształtującą polskie wzornictwo, w tym również to inspirowane rodzimą sztuką ludową. Niniejszy artykuł, choć nie wyczerpuje wszystkich zagadnień związanych z działalnością CPA, jest próbą przywrócenia – a przynajmniej wskazania – należytej jej pozycji i wprowadza do sfery badawczej podstawowe informacje o Centrali.

Centrala Przemysłu Artystycznego z siedzibą w Krakowie została powołana do istnienia 1 października 1946 roku – a zatem zaledwie rok po zakończeniu II wojny światowej – przez Ministerstwo Przemysłu, działające w tym zakresie w porozumieniu z ministerstwami Kultury i Sztuki oraz Żeglugi i Handlu Zagranicznego⁴. Ponad rok później, 21 kwietnia 1948 roku, ministerstwa Przemysłu i Handlu oraz Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ministerstwem Skarbu oraz Prezesem Centralnego Urzędu Planowania przekształciły CPA w przedsiębiorstwo państwowe⁵, które w tej formie

2 Por. *Rocznik polityczny i gospodarczy. 1948*, Warszawa 1948, s. 152; A. Wojciechowski, *Polska wytwórczość artystyczna*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 70; K. Bułhakowa, J. Grabowski, M. Markiewicz, E. Plutyńska, A. Śledziewska, *Tkanina polska*, Warszawa 1959, s. 80; M. Stażewska, *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952, s. 53; R. Ślęczka, *Szkolnictwo zawodowe Krakowa w latach 1945–1961*, Kraków 2003, s. 151; J. Orynżyna, *O sztukę ludową. Pamiątnik pracy*, Warszawa 1965, s. 108.

3 Zob. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, s. 135.

4 Zarządzenie Ministra Przemysłu z dnia 1 października 1946 r. znak I/3/6250/46/JO. Katalogi wystaw przemysłowych podają zazwyczaj dwa krakowskie adresy Centrali: Rynek Główny 7 oraz ul. Długa 1 (budynek Izby Przemysłowo-Handlowej).

5 Nazwa oficjalna brzmiała wówczas „CENTRALA PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO – przedsiębiorstwo państwowe wydodrębnione”. Zob. Zarządzenie Ministra Przemysłu i Handlu z dnia 21 kwietnia 1948 r. wydane w porozumieniu z Ministrem

prawnej przeszło 4 kwietnia 1949 roku pod zarząd Ministerstwa Przemysłu Lekkiego⁶. Wkrótce jednak, zaledwie po trzech latach od zorganizowania CPA, nadszedł kres jej działalności – została ona wchłonięta wraz z majątkiem i podległymi jej zakładami, wytwórniami i placówkami handlowymi przez powołaną do działania 21 czerwca 1949 roku Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego, na czele której stanęła Zofia Szydłowska⁷.

Pomimo dość krótkiego czasu funkcjonowania CPA obfitował on jednak w prężne działania, poczynając od rzeczywistego pobudzenia wytwórczości wyrobów rękodzielniczych i przemysłowych, które mogły nosić cechy dzieł artystycznych, poprzez ich wystawiennictwo i sprzedaż (zarówno detaliczną, jak i hurtową), po kreowanie i podtrzymywanie dobrego wzornictwa, nie tylko ludowego. Bardzo wyraźnie sformułowano taki cel CPA w zarządzeniu z 21 kwietnia 1948 roku, wskazując, że jej zadaniem jest „prowadzenie własnych przedsiębiorstw fabrycznych produkcji artystycznej, nakładztwo wśród drobnych wytwórców wiejskich i miejskich, jako też zaopatrywanie w razie potrzeby ośrodków przemysłu artystycznego w surowce i artykuły techniczne, oraz zbyt produkcji artystycznej w kraju i zagranicą”⁸. Tę formę działalności CPA potwier-

Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centrala Przemysłu Artystycznego”, M.P. 1948 nr 52, nr 296. Dokument wszedł w życie 3 czerwca 1948 roku.

- 6 Uchwała Rady Ministrów z dnia 4 kwietnia 1946 r. w sprawie ustalenia spisu przedsiębiorstw podlegających Ministrowi Przemysłu Lekkiego, M.P. 1949 nr A – 24, poz. 376.
- 7 Por. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*, s. 136–137. 31 grudnia 1950 roku, wraz z przejęciem CPA, straciło moc zarządzenie obowiązujące od 3 czerwca 1948 (zob. przyp. nr 5). Materiały źródłowe do dziejów i działalności CPA przechowywane są w warszawskim Archiwum Akt Nowych [dalej: AAN], z tych zaś najistotniejsze to dokumentacja dotycząca organizacji CPA i jej produkcji, liczne notatki i instrukcje, sprawozdania itp.: AAN 2/195/0/2.5/134 (Przemysł artystyczny – organizacja i działalność Centrali Przemysłu Artystycznego), AAN 2/195/0/8.6/1680 (Kontrola Centrali Przemysłu Artystycznego), AAN 2/354/0/20/31/6 (Inne Przemysły. Kontrola Centrali Przemysłu Artystycznego), AAN 2/356/0/2.2/103 (Kontrola Centrali Przemysłu Artystycznego w Krakowie), AAN 2/354/0/20/31/6 (Inne Przemysły. Kontrola działalności Centrali Przemysłu Artystycznego na Wystawie Ziem Odzyskanych), AAN 2/1629/0/1.1/1/268 (Likwidacja i przejęcie Centrali Przemysłu Artystycznego w Krakowie).
- 8 Zarządzenie Ministra Przemysłu i Handlu z dnia 21 kwietnia 1948 r. wydane w porozumieniu z Ministrem Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania

dza jej uczestnictwo w ważnych, międzynarodowych targach w Paryżu i Sztokholmie⁹, ale przede wszystkim na ogólnokrajowych wystawach przemysłowych w Gdańsku i we Wrocławiu. W katalogu Pierwszych Międzynarodowych Targów Gdańskich w 1947 roku informowano, że CPA z siedzibą w Krakowie

zasięgiem działania obejmuje całą Polskę. Skupia drobną wytwórczość następujących branż: dziewiarskiej, ceramicznej, skórzaney, metalowej, zabawkarskiej, włókienniczej, wikliniarskiej, zdobniczej, przetwórczej. CPA popiera produkcję i prowadzi handel wyrobami artystycznymi w kraju i za granicą. Posiada licencje eksportowe i importowe¹⁰.

Rok później zaprezentowała się na niezwykle prestiżowej dla Polski Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, zorganizowanej w dniach od 21 lipca do 31 października 1948 roku¹¹. Wystawa Ziem Odzyskanych stała się dla CPA świetną okazją do podkreślenia siły organizacyjnej Centrali, która oprócz głównego oddziału w Krakowie posiadała jeszcze trzy oddziały okręgowe (Warszawa, Gdynia, Wrocław), przynajmniej dwa sklepy własne (Warszawa, Gdynia) oraz co najmniej osiem fabryk i wytwórni właśnie na Ziemiach Odzyskanych¹². Na wspomnianej wystawie CPA miała własny pawilon (oznaczony numerem 40B), zaprojektowany przez

o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centrala Przemysłu Artystycznego”, M.P. 1948 nr 52, nr 296, par. 3.

- 9 Por. *Dobry prognostyk dla sztuki ludowej*, „Międzynarodowe Targi Gdańskie. Biuletyn informacyjny wydziału prasowego” 28.06.1947, nr 3, s. 5. Na targach w Paryżu CPA podpisała jakoby kontrakty o wartości 150 tysięcy dolarów.
- 10 *Katalog Oficjalny Pierwszych Międzynarodowych Targów Gdańskich, Gdańsk 2. VIII – 10. VIII 1947*, Inowrocław 1947, s. 144, 163, 175, V–10.
- 11 Zob. *Katalog Oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, Wrocław 1948, s. 83, 111, 117, 119, 152.
- 12 Zob. *Katalog Oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, s. 111 podaje, że były to oddziały okręgowe w Gdyni (ul. 10 lutego 15), Warszawie (ul. Lwowska 15), Wrocławiu (ul. Świerczewskiego 15); sklepy własne w Warszawie (Al. Stalina 34 – ob. Al. Ujazdowskie), Gdyni (ul. 10 lutego 15); fabryki – galanterii drewnianej i produkcji zabawek (Kudowa Zdrój, Ptaszyn k. Cieplic, Bystrzyca Kłodzka, Kowary k. Jeleniej Góry), galanterii skórzaney (Sobótka k. Wrocławia, Strzegom), galanterii papierowej (Legnica, Chojnów k. Złotoryi).

„inż. arch. J. R. Trockiego”¹³. Nadano mu formę parterowego budynku nakrytego dachem pulpitowym; trójosiowa fasada zamknięta była wysuniętym gzymsem – nad osią środkową przełamany, wydatniej wysuniętym i lekko wywiniętym ku górze; osie fasady wyznaczały obszerne witryny oraz środkowe dwudzielne wejście, ujęte dwoma skośnie ustawionymi filarami, przechodzącymi ponad gzymsem w maszty flagowe (ryc. 1). Pomiędzy osiami widniały cztery płaskorzeźbione lub odlane w gipsie personifikacje rzemiosł, ukazane jako młode, półnagie dziewczyny z atrybutami i herbami miast – Ceramika z dzbanem i herbem Krakowa, Tekstyl (sic!) z płatem tkaniny i herbem Wałbrzycha, Galanteria z kozłem i herbem Poznania (czwarta personifikacja pozostaje nierozpoznana, bo nie zachował się ani jej opis, ani fotografia) (ryc. 2). Ściany boczne – a przynajmniej jedna z nich – przeprute były pojedynczymi, dużymi witrynami, takimi jak w fasadzie¹⁴. Imponująco przedstawiała się wówczas różnorodność wystawionych przez CPA wyrobów, bo warto podkreślić, że już w pierwszym roku swej działalności oferowała ona kontrahentom i indywidualnym kupującym niemal dwa tysiące różnych wzorów¹⁵. Na wystawie dominowały oczywiście przedmioty szeroko nawiązujące do kultury ludowej, o czym świadczą m.in. zdjęcia asortymentu oferowanego w 1949 roku w sklepie firmowym CPA w Warszawie – były to głównie szmaciane lalki w strojach ludowych (Podhale, Kurpie i in.), ceramiczne wazony, misy i talerze,

13 Zob. ilustracja – Pawilon Centrali Przemysłu Artystycznego, proj. inż. arch. J. R. Trockiego, „Przegląd Budowlany. Miesięcznik poświęcony sprawom budownictwa” 20 (1948) z. 6, dodatek: *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu lipiec–sierpień–wrzesień 1948 r.*, s. 15. Najprawdopodobniej chodzi tu o arch. Romana Trockiego, w latach 50. XX wieku wykładowcę perspektywy wykreślnej i odręcznej, prowadzącego w roku akademickim 1950–1951 zajęcia z zakresu architektury wystawiennej w ramach Katedry Architektury Wnętrz na Wydziale Architektury Wnętrz ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu.

14 Pawilon służył celom wystawowym jeszcze w 1954 roku podczas Krajowej Wystawy Wynalazczości i Postępu Technicznego (prezentowano w nim *Transport Drogowy i Lotniczy*), później zaś wraz z okolicznym terenem i po przebudowie został włączony w obręb wrocławskiego zoo, gdzie pełnił rolę zagrody dla egzotycznego bydła watussi oraz kóz syryjskich; ostatecznie zburzono go po 2009 roku.

15 W nocy prasowej zatytułowanej *Modne hasło: upowszechnić kulturę Ale czyją?* autor podpisany jako „(ob)” utyskiwał, że większość wyrobów oferowanych przez CPA przeznaczona jest na eksport; zob. „Wieczór Warszawy” 19.10.1946, nr 31, s. 3.

1. Pawilon Centrali Przemysłu Artystycznego na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, 1948. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/39/0/-/2473, skan nr 2.



2. Personifikacje Rzemiosł na fasadzie pawilonu Centrali Przemysłu Artystycznego na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, 1948. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/39/0/-/2472, skan 36; 3/39//0/2491-1, skany nr 19 i 20.

drewniane zabawki, skrzyneczki i pudełka, świeczniki i misy, ponadto ozdobne buty, sznury koralu z bursztynu oraz tkane narzuty i pledy (ryc. 3–6).

W CPA stanowisko dyrektora zajmował Jan Mikołajski, funkcję dyrektora technicznego przez pewien czas pełniła Zofia Szydłowska (1917–2001) – pomysłodawczyni założenia Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego (CPLiA)¹⁶, a po niej Stanisław Kurman (1900–1981), który odpowiadał za organizację działu zabawkarstwa i później tę dziedzinę rozwijał w CPLiA¹⁷, zaś w komisji ocen artystycznych zasiadała np. Józefa Amelia Wnuk (1911–2000), projektantka tkanin artystycznych. Z Centralą współpracowali przede wszystkim bardzo liczni rzemieślnicy, właściciele warsztatów i twórcy nieprofesjonalni, czego dowodzi wspomniana liczba i różnorodność oferowanych wzorów, ale swoje wyroby sprzedawali do CPA także artyści plastycy. Należy tu wspomnieć choćby Andrzeja Gałka (1916–1993) – jednego z założycieli Zakopiańskich Warsztatów Wzorcowych i równocześnie znanego twórcę malowideł na szkłe; małżeństwo Jadwigi i Jerzego Zaremskich (1914–1997; 1919–1986) oraz Henryka Grunwalda (1904–1958) – twórców biżuterii powojennej, którzy wyznaczali kierunki rozwoju wzornictwa w tej dziedzinie, a także Romana Modzelewskiego (1912–1997) – znanego projektanta mebli, który w latach 40. XX wieku tworzył również biżuterię z mosiądzu i miedzi. Współpraca z nimi miała charakter kontraktowy – CPA kupowało gotowe wyroby, by oferować je następnie pod swoją marką w sprzedaży hurtowej i detalicznej (ryc. 7–8). Potwierdza to m.in. znakowanie niektórych dzieł srebrnej lub mosiężnej biżuterii nie tylko inicjałami i tzw. imiennikami autorów, lecz także akronimem CPA (niekiedy z kropkami). Znakowanie to pozwala jednocześnie datować dzieła na lata 1946–1949, czyli okres działalności CPA.

Szeroki asortyment CPA, który obok dzieł artystycznych (biżuteria), obejmował elementy wyposażenia wnętrz (ceramiczne i drewniane misy, dzbany, wazony, tkane narzuty itp.), a nawet przedmioty użytkowe (zabawki, buty, galanteria skórzana itd.), zaskakuje tylko pozornie. W rzeczywistości to wymowny znak czasu, świadczący o potrzebach odradzającego się

16 Por. J. Radziejewicz, *Zofia Szydłowska – królowa polskiej sztuki ludowej*, <https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/554-rolniczy-magazyn-elektroniczyn-marzec-kwiecie-nr-66/rme-kobiety-polskiej-wsi> (25.06.2025).

17 Por. NN, *15 lipca 1900 roku urodził się Stanisław Kurman*, <https://tpzk.eu/15-lipca-1900-roku-urodzil-sie-stanislaw-kurman/> (25.06.2025).

3. Lalki-zabawki
w sklepie Cen-
trali Przemysłu
Artystycznego
w Warszawie,
1949. Fot. Naro-
dowe Archiwum
Cyfrowe, sygn.
3/39/0/-/3567-2,
skan nr 20.

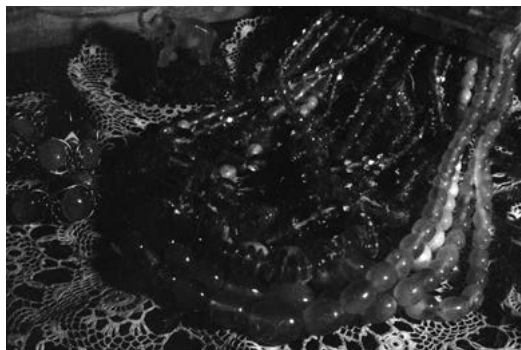


4. Ceramika
artystyczna
w sklepie Cen-
trali Przemysłu
Artystycznego
w Warszawie,
1949. Fot. Naro-
dowe Archiwum
Cyfrowe, sygn.
3/39/0/-/3567-2,
skan nr 11.



5. Galanteria
drewniana
w sklepie Cen-
trali Przemysłu
Artystycznego
w Warszawie,
1949. Fot. Naro-
dowe Archiwum
Cyfrowe, sygn.
3/39/0/-/3567-2,
skan nr 23.





6. Naszyjnik bursztynowy w sklepie Centrali Przemysłu Artystycznego w Warszawie, 1949. Fot. Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/39/0/-/3567-2, skan nr 31.



7. Bransoletka srebrna, wyk. Jadwiga i Jerzy Zaremscy, 1948 (?); własność i fot. Izabela Biedrzycka.



8. Oznaczenia firmowe Centrali Przemysłu Artystycznego na srebrnej bransoletce Jadwigi i Jerzego Zaremskich, 1948 (?); własność i fot. Izabela Biedrzycka.

9. Kartka
pocztowa *Laj-
konik* – druk:
spółdzielnia
Imago Artis
wg drzeworytu
Stefanii Dretler-
-Flin, Kraków
1950.



po wojnie kraju, w którym społeczeństwo chłonęło niemal wszystkie rodzaje oferowanych przedmiotów, a wytwórnice i warsztaty podejmowały produkcję każdego wyrobu, który mógł cieszyć się zbytem na rynku. Odwołując się do krakowskiego przykładu tego rodzaju „wielotorowej” produkcji, można wspomnieć o spółdzielni Imago Artis, powszechnie kojarzonej niemal wyłącznie z produkcją srebrnej biżuterii filigranowej¹⁸. Spółdzielnia, założona 24 stycznia 1947 roku przez historyków sztuki i artystów plastyków pod nazwą „Imago Artis Spółdzielnia Pracy Zespołu Historyków Sztuki z o.u. w Krakowie”¹⁹, w pierwszych latach swej działalności skupiała się na tzw. pamiątkarstwie, tj. produkcji przedmiotów będących pamiątkami z Krakowa oraz stanowiących elementy wystroju mieszkań. Były to przede wszystkim sygnowane znakiem firmowym oraz opatrzone datą roczną gipsowe, pomniejszone kopie głów postaci z Ołtarza Mariackiego Wita Stwosza, służące do zawieszania na ścianach – jedne z najstarszych, jeśli w ogóle nie najstarsze wyroby Imago Artis. Popularnością cieszyły się wydawane również przez Imago Artis w znacznych nakładach (10 i 20 tys. sztuk) kartki pocztowe z motywami architektury i legend Krakowa, których autorką była Stefania Dretler-Flin (1909–1994) (ryc. 9). Były to przede wszystkim reprodukcje jej dziesięciu drzeworytów zawartych w tece *Najpiękniejszy jest Kraków*, wydanej przez wydawnictwo „Przełom” w Krakowie w 1947 roku²⁰; inną pamiątką krakowską była przygotowana także przez Dretler-Flin teka dwunastu drzeworytów *Legenda Krakowa*, wydana właśnie przez Imago Artis w 1950 roku w dwustu egzemplarzach²¹. Tego rodzaju asortyment – odlewy gipsowe i drzeworyty, a także lalki, opakowania papierowe, zabawki z tworzyw sztucznych itp. – wyraźnie dominował w podaży, nie jest zatem wykluczone, że część wskazanej wyżej produkcji do 1949 roku dystrybuowana była właśnie przez krakowską CPA.

18 Por. M. Myśliński, *Rozbite zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis”*, Warszawa 2015.

19 Do grupy założycieli i pierwszych pracowników spółdzielni należeli m.in. Sława Szyszko-Bohusz, Janina Rogalska-Gach, Senta Gądzikiewicz, Stanisław Chojnacki, Wilhelm Gall, Ellen Gerhardt, Elżbieta Mathias, Irena Bobrowska, Helena Blum, Jan Krzyczkowski. Okoliczności powołania spółdzielni omawia: M. Myśliński, *Rozbite zwierciadło*, s. 24–43.

20 Druk wykonano w krakowskiej Drukarni W. L. Anczyca.

21 W tym samym roku Stefania Dretler-Flin wydała pod tym samym tytułem, lecz w nieokreślonej drukarni, tekę zawierającą 14 drzeworytów.

Warto dodać, że w spółdzielni istniał również dział metaloplastyczny, ale podjęta wówczas produkcja biżuterii była niewielka i trafiała głównie na rynek miejscowy, ze względu na wyraźne nawiązania do lokalnej tradycji małopolskiej i krakowskiej. Zdecydowany zwrot Imago Artis w stronę realizacji biżuterii srebrnej lub z metali nieszlachetnych nastąpił dopiero w 1950 roku, kiedy to spółdzielnia działała już na potrzeby CPLiA, choć należy podkreślić, że pełniący funkcję kierownika artystycznego Stanisław Chojnacki (1910–1975) już od 1943 roku samodzielnie wykonywał oprawne w srebro kamee o historyzujących formach, nawiązujące do dzieł antycznych, renesansowych, barokowych i eklektycznych.

Przytoczone w niniejszym tekście fakty i hipotezy nie wyczerpują oczywiście szczegółowo zagadnień z zakresu działalności Centrali Przemysłu Artystycznego – przede wszystkim współpracy z rzemieślnikami, artystami, właścicielami wytwórni oraz organizatorami życia gospodarczego, jak i kreowania trendów plastycznych poprzez doradztwo artystyczne i opiniowanie zgłaszanych wzorów, wreszcie propagowanie ich na wystawach w Polsce i za granicą. Z pewnością jednak, pomimo krótkiego czasu działania, CPA jawi się nie tylko jako jedna z wielu powstających po wojnie agend gospodarczych, lecz także jako warty uwagi badaczy ośrodek kształtowania polskiego wzornictwa i bezpośredni poprzednik Cepelii.

Bibliografia

- Bułhakowa K., Grabowski J., Markiewicz M., Plutyńska E., Śledziewska A., *Tkanina polska*, Warszawa 1959.
- Dobry prognostyk dla sztuki ludowej*, „Międzynarodowe Targi Gdańskie. Biuletyn informacyjny wydziału prasowego” 28.06.1947, nr 3, s. 5.
- Katalog Oficjalny Pierwszych Międzynarodowych Targów Gdańskich*, Gdańsk 2. VIII – 10. VIII 1947, Inowrocław 1947.
- Katalog Oficjalny Wystawy Ziem Odzyskanych*, Wrocław 1948.
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2013.
- Myśliński M., *Rozbite zwierciadło. Biżuteria i galanteria Spółdzielni Przemysłu Artystycznego „Imago Artis”*, Warszawa 2015.

- NN, 15 lipca 1900 roku urodził się Stanisław Kurman, <https://tpzk.eu/15-lipca-1900-roku-urodzil-sie-stanislaw-kurman> (25.06.2025).
- (ob), *Modne hasło: upowszechnić kulturę Ale czyją?*, „Wieczór Warszawy” 19.10.1946, nr 31, s. 3.
- (ob), *Żeby ładne zastąpiło brzydkie oto zadanie CPA*, „Wieczór Warszawy” 4.03.1947, nr 62, s. 3.
- Oryńczyna J., *O sztukę ludową. Pamiętnik pracy*, Warszawa 1965.
- Pawilon Centrali Przemysłu Artystycznego, proj. inż. arch. J. R. Trockiego [ilustracja], „Przegląd Budowlany. Miesięcznik poświęcony sprawom budownictwa” 20 (1948) z. 6, dodatek: *Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu lipiec-sierpień-wrzesień 1948 r.*, s. 15.
- Radziejewicz J., *Zofia Szydlowska – królowa polskiej sztuki ludowej*, <https://rme.cbr.net.pl/index.php/archiwum-rme/554-rolniczy-magazyn-elektroniczyn-marzec-kwiecie-nr-66/rme-kobiety-polskiej-wsi> (25.06.2025).
- Rocznik polityczny i gospodarczy. 1948*, Warszawa 1948.
- Stażewska M., *Polska ceramika artystyczna pierwszej połowy XX wieku*, Wrocław 1952.
- Ślęczka R., *Szkolnictwo zawodowe Krakowa w latach 1945–1961*, Kraków 2003.
- Uchwała Rady Ministrów z dnia 4 kwietnia 1946 r. w sprawie ustalenia spisu przedsiębiorstw podlegających Ministrowi Przemysłu Lekkiego, M.P., 1949 nr A – 24, poz. 376.
- Wojciechowski A., *Polska wytwórczość artystyczna w latach 1945–1951*, „Przegląd Artystyczny” 1952, nr 2, s. 65–72.
- Zarządzenie Ministrów Przemysłu i Handlu oraz Kultury i Sztuki z dnia 21 kwietnia 1948 r. wydane w porozumieniu z Ministrem Skarbu i Prezesem Centralnego Urzędu Planowania o utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego pod nazwą „Centrala Przemysłu Artystycznego”, M.P. 1948 nr 52, poz. 296.

Abstrakt

Michał Myśliński

*Centrala Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1946–1949)
i jej rola w kreowaniu polskiego wzornictwa*

Centrala Przemysłu Artystycznego założona została w Krakowie w 1946 roku, a po trzech latach swej działalności uległa likwidacji – jej majątek (warsztaty, sklepy, biura, zawarte kontrakty itp.) został przejęty przez powołaną w 1949 roku Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Pomimo tak krótkiego czasu działania wywarła ona bardzo istotny wpływ na kształtowanie polskiego wzornictwa w zakresie zabawek, mebli, tkanin, biżuterii, galanterii ze skóry, drewna, a także ceramiki, jak i ubioru. Współpracę z CPA prowadziło znaczne grono rzemieślników i właścicieli wytwórni, ale także artyści plastycy, którzy swoimi umiejętnościami i pomysłami nadawali wzornictwu kierunki dalszego rozwoju. Prace zamawiane przez CPA u rzemieślników i artystów plastyków wystawiono na targach przemysłowych w Polsce i zagranicą, a ich sprzedaż miała charakter zarówno hurtowy, jak i detaliczny.

Słowa kluczowe:

Centrala Przemysłu Artystycznego w Krakowie, wzornictwo, sztuka użytkowa, rzemiosło artystyczne po 1945, Kraków

Abstract

Michał Myśliński

*Centrala Przemysłu Artystycznego in Krakow (1946–1949)
and its role in shaping Polish design*

Centrala Przemysłu Artystycznego (The Artistic Industry Centre) was established in Krakow in 1946, and after three years of operation it was liquidated – its assets (workshops, shops, offices, contracts, etc.) were taken over by the Folk and Artistic Industry Centre established in 1949. Despite its short period of operation, which lasted only three years, it had a very significant influence on the Polish design in the field of toys, furniture, fabrics, jewellery, leather and wood haberdashery, as well as ceramics, and even clothing. A group of craftsmen and factory owners cooperated with the CPA, as well as artists, who with their skills and ideas gave design directions for further development. Works ordered by the CPA from craftsmen and artists were exhibited at industrial fairs in Poland and abroad, and their sale was both wholesale and retail.

Keywords:

Artistic Industry Centre in Krakow, design, applied arts, artistic crafts after 1945, Krakow

Piotr Szweda MS

 <https://orcid.org/0000-0001-7492-5135>

 piotr.szweda@upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Fascynacja Krakowem w malarstwie Izy Delekty-Wicińskiej

Kraków, kocham go, kocham to miasto, nie wyobrażam sobie życia zupełnie w innym mieście. W Akademii robiliśmy drzeworyty z fragmentów krakowskich i zobaczyłam to miasto do malowania. Nie żeby wybierać jakieś specjalne fragmenty, bo tu nie ma co wybierać. Tu jest wszystko do malowania, każda ulica, każdy zaułek. Jest to temat ogromnie trudny, żeby namalować dobry obraz o Krakowie, to naprawdę na dziesięć obrazów jak się zrobi dwa dobre malarsko. To jest taka proporcja¹.

Te słowa pokazują, jak wielką miłością darzyła Kraków Izabela Delekta-Wicińska, malarka i aktorka, do końca zawodowo czynna artystycznie (il. 1).

Urodziła się 25 maja 1921 roku w Wadowicach jako córka Józefa Wicińskiego i Olgi z d. Siemek. Swoje szczęśliwe dzieciństwo i młodość spędziła

1 *Malarstwo. Izabela Delekta-Wicińska*, film dokumentalny, scenariusz i realizacja A. Partridge, produkcja Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 2004.

1. Stuletnia
Iza Delekt-
-Wicińska
w swojej
pracowni.
Fot. archiwum
prywatne rodzi-
ny Delektów.



w domu rodzinnym w Krakowie, w mieście tym ukończyła też prywatne gimnazjum siostr urszulanek. Od wczesnych lat życia przejawiała wyraźne zainteresowania artystyczne. Dorastała w rodzinie wielopokoleniowej i bardzo wyczulonej na sztukę. Od młodości pięknie rysowała i malowała. Nie rozstawała się ze swoim szkicownikiem. W czasie drugiej wojny światowej uczyla się w Szkole Przemysłu Artystycznego, a równocześnie występowała w teatrach podziemnych Wiesława Góreckiego i Andrzeja Mularczyka².

W latach 1945–1952 Iza Wicińska studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Zbigniewa Pronaszki, Wojciecha Weissa i Wacława Taranczewskiego, w którego pracowni uzyskała dyplom w 1952 roku³. W trakcie studiów zetknęła się też z takimi twórcami, jak: Zygmunt Radnicki, Andrzej Jurkiewicz, Ludwik Gardowski, Stefan Gałęzowski, Jan Hopiński czy Witold Rzegociński. W tym samym czasie uczyla się w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, gdzie uzyskała dyplom aktorski. Kilka lat poświęciła na naukę tańca pod kierunkiem Janiny Strzembosz. Szlifowała także talent wokalny na zajęciach u prof. Bronisława Romaniszyna. Przez wiele lat, aż do 1981 roku, była aktorką Teatru Bagatela. Występowała również w Teatrze Rozmaitości i Teatrze Młodego Widza. W 1949 roku wyszła za mąż za Franciszka Delektę, aktora, śpiewaka i wykładowcę w Akademii Muzycznej⁴. Z tego małżeństwa urodził się syn Rafał, światowej sławy dyrygent, profesor nauk muzycznych, odpowiedzialny za wykonanie *Nieszporów ludźmierskich*.

Iza Wicińska-Delekta należała do Związku Polskich Artystów Plastyków. Za swoje wybitne osiągnięcia malarskie i teatralne otrzymała Złoty Krzyż Zasługi i Złotą Odznakę Miasta Krakowa. Została odznaczona również Medalem za Zasługi dla Marynistyki Polskiej oraz wyróżniona członkostwem honorowym Stowarzyszenia Marynistów Polskich⁵. Jej dokonania artystyczne na polu sztuk plastycznych są bardzo imponujące. Obejmują udział w ponad 120 wystawach malarstwa, rysunku, pasteli

2 Por. A. M. Jabłoński, *Izabella Delekta-Wicińska. 25 V 1921–12 IX 2023*, Archiwum prywatne rodziny Delektów, s. 1–6.

3 Por. J. Skrobot, *Iza Delekta-Wicińska – pani renesansu*, w: *Iza Delekta-Wicińska. Malarstwo: styczeń – luty – marzec 1996*, Kraków 1996 [niepagl].

4 Por. *Izabela Delekta-Wicińska. Obrazy w 60-lecie pracy artystycznej*, Kraków 2001, s. 5.

5 Por. *Izabela Delekta-Wicińska*, w: *Kolekcja malarstwa z przełomu XX i XXI wieku artystów krakowskich biorących udział w odradzaniu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. P. J. Witek, Kraków 2016, s. 29.

i akwrel w Polsce i zagranicą, ale przede wszystkim ogromną kolekcję dzieł, w większości rozproszonych po zbiorach prywatnych i muzeach. Największym jej sukcesem była główna nagroda w konkursie *Prix International d'Art Contemporain de Monte Carlo 1984* za obraz *Matka*, którą otrzymała z rąk samego księcia Monako Rainera III Grimaldiego. Najbardziej znanym jej dziełem jest obraz *Totus Tuus* przedstawiający postać św. Jana Pawła II w objęciach Matki Bożej. Malarka zmarła 12 września 2023 roku w Krakowie w wieku 102 lat⁶.

Twórczość Delekty-Wicińskiej charakteryzuje się bogactwem technik i tematów malarskich. W jej dorobku artystycznym znamienna jest lekkość, z jaką poruszała się między realizmem a ekspresyjnymi formami balansującymi na granicy abstrakcji⁷. Pracowała najchętniej w technice olejnej. Malowała na płótnie, na miedzi, na desce i papierze. Tworzyła też gwasze, akwarele i wykonywała liczne grafiki. Badając jej twórczość na tym etapie naukowych poszukiwań, udało się dotrzeć do jej akwafort, akwatint i suchej igły, miedziorytów, linorytów i drzeworytów. Malarka tworzyła portrety, obrazy religijne, martwe natury, sceny rodzajowe, akty, krajobrazy i pejzaże marynistyczne. Jednak wśród tylu licznych tematów, które podejmowała, był jeden najgłębiej w sercu leżący – Kraków, a w szczególności Stare Miasto i Wawel, Planty, Salwator czy Dębniki.

W literaturze naukowej i popularnonaukowej artystka zajmuje jak na razie bardzo marginalne miejsce. W dotychczasowych publikacjach zawarte są jedynie częściowe informacje dotyczące krakowskiej twórczości Izy Delekty-Wicińskiej. Do tej pory nie została opracowana biografia artystki. Nie podjęto także próby całościowego skatalogowania jej bogatego dorobku. O malarce i jej pojedynczych dziełach można znaleźć jedynie wzmianki w kilkudziesięciu artykułach prasowych przy okazji organizowanych wystaw. Jej nazwisko, choć pojawia się w nielicznych publikacjach, ginie w gąszczu ogólnych rozważań. Do najważniejszych z nich należy katalog dzieł wydany przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 2004 roku pt. *Izabela Delekta-Wicińska. Olej, akwarela, gwasz, rysunek*⁸. Na uwagę zasługuje artykuł ks. prof. Andrzeja Witko

6 Por. A. M. Jabłoński, *Izabella Delekta-Wicińska*, s. 1–6.

7 Por. *Iza Delekta-Wicińska*, <https://salonkda.pl/artysta/izabela-wicinska-delekta> (12.05.2025).

8 *Izabela Delekta-Wicińska. Olej, akwarela, gwasz, rysunek*, red. P. J. Witek, Kraków 2004.

pt. „*Totus Tuus*” św. Jana Pawła II. *Od teologicznej głębi po ikonograficzną mistyfikację*⁹, w którym analizuje on znany obraz artystki.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie – na przykładzie kilku wybranych obrazów – fascynacji Krakowem w twórczości tej malarki. Analiza poszczególnych dzieł, wykonanych różnymi technikami malarskimi, w większości sygnowanych jej nazwiskiem, zostanie dokonana zgodnie z przebiegiem Drogi Królewskiej, rozpoczynając od Barbakanu przez Rynek Główny, ulicę Kanoniczą aż po wawelskie wzgórze.

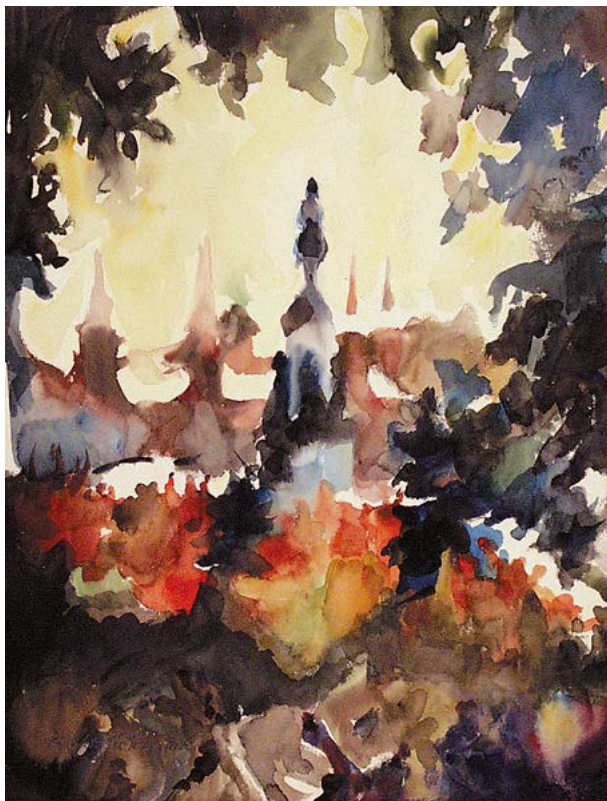
Na pierwszym przedstawieniu, zatytułowanym *Pomnik Grunwaldzki*, wykonanym akwarełą na papierze o wymiarach 46,5 × 35 cm, widać wejście do królewskiego Krakowa, wiodące przez Barbakan i Bramę Floriańską, widziane od strony Pomnika Grunwaldzkiego, znajdującego się na Placu Matejki. W nastrojowej jesiennej interpretacji Delekty-Wicińskiej dominują złotawe brązy, szarości i przygaszone zielenie, nadające scenie spokojnego i melancholijnego charakteru. Ponad wieżami Barbakanu mocno zaznacza się przestrzeń oświetlona przez złociste promienie słońca (il. 2).

Ciekawym przykładem zainteresowania Delekty-Wicińskiej Krakowem są impresjonistyczne ujęcia malarskie Plant. W rękach prywatnych właścicieli znajduje się obraz pt. *Planty krakowskie*. To nastrojowa i impresyjna wizja fragmentu jednego z najbardziej rozpoznawalnych parków Krakowa. Obraz wykonany jest techniką olejną na płótnie o wymiarach 69 × 100 cm. Centralną część dzieła stanowi ścieżka wijąca się przez gęsto zadrzewioną alejkę. Przebijające się przez korony światło tworzy jasną, mistyczną poświatę w głębi, gdzie widać drobną postać siedzącą na ławce. Dominują chłodne, stonowane barwy: zielenie, błękity, fiolety oraz brązy. Miejscami pojawiają się cieplejsze akcenty, jak żółcie i czerwienie, przyciągające wzrok ku środkowej części kompozycji, gdzie światło naturalnie koncentruje uwagę widza (il. 3).

Na początku lat 60. XX wieku powstał rysunek wykonany czarnym tuszem na papierze o wymiarach 38 × 46 cm, przedstawiający krakowski Barbakan, jeden z najbardziej charakterystycznych elementów średnowiecznej fortyfikacji królewskiego miasta. Jest to dynamiczna i ekspresyjna kompozycja z dominującymi pionowymi liniami pni drzew i architektury. Obecnie dzieło to stanowi własność prywatną (il. 4).

9 A. Witko, „*Totus Tuus*” św. Jana Pawła II. *Od teologicznej głębi po ikonograficzną mistyfikację*, „*Roczniki Humanistyczne*” 68 (2020) z. 4, s. 45–56.

2. Iza Delekta-
-Wicińska,
*Pomnik Grun-
waldzki*,
akwarela,
46,5 × 35 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodzi-
ny Delektów.



3. Iza Delekta-
-Wicińska,
*Planty krakow-
skie*, olej, płótno,
100 × 69 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodzi-
ny Delektów.





4. Iza Delekta-Wicińska, *Barbakan*, 1960, rysunek, tusz, 46 × 38 cm, własność prywatna. Fot. archiwum prywatne rodziny Delektów.



5. Iza Delekta-Wicińska, *Brama Floriańska*, 2016, olej, płótno, 70 × 50 cm, własność prywatna. Fot. archiwum prywatne rodziny Delektów.

W swojej twórczości artystka wielokrotnie powracała do przedstawień Bramy Floriańskiej, o różnych porach roku i w różnych ujęciach, zarówno w samodzielnych realizacjach, jak i w tryptykach. Z ostatniego okresu jej życia, z roku 2016, pochodzi obraz wykonany techniką olejną na płótnie o wymiarach 50 × 70 cm. Brama Floriańska została na nim ukazana zimową porą, o czym świadczą pokryte śniegiem drzewa i biała płaszczyzna puchu na ziemi. Centralna wieża bramy dominuje w kompozycji, a całość równoważy grupka przechodniów i fragmenty budynku po lewej stronie (il. 5).

Na jednym ze swoich drzeworytów z Bazyliką Mariacką w tle artystka uwieczniła widok z Małego Rynku na kościół św. Barbary. To niesygnowane i niedatowane dzieło, będące w własnością rodziny artystki, zostało wykonane na papierze o wymiarach 20 × 20,5 cm. Ciekawe, że intuicja organizatorów ogólnopolskiej konferencji „Sztuka w Krakowie. Kraków a sztuka” właśnie ten kadr – tyle tylko, że autorstwa Leona Wyczółkowskiego – wybrała jako motyw na plakat i folder prezentujący to wydarzenie, zorganizowane z okazji 20-lecia Instytutu Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (il. 6).

Kolejnym ważnym miejscem w twórczości artystycznej Delekty-Wicińskiej był krakowski rynek. Motyw tego największego placu średnio-wiecznej Europy, skupiającego na jednej przestrzeni kamienice i pałace o kilkusetletniej historii, pojawia się wielokrotnie w jej dziełach. Na przedstawieniu malarskim wykonanym w 1999 roku techniką olejną na płótnie o wymiarach 100 × 81 cm artystka ukazała go w jego wielkości, a zarazem w niezwykłej intymności, w całej gamie barw. Sukiennice ujęte są na nim z przodu, monumentalnie. W centrum widoczne są pomnik Mickiewicza wśród tłumu ludzi przechadzających się po placu, a także stragany z kolorowymi kwiatami. Całość malarka oddała w żywych kolorach. Malowidło znajduje się dzisiaj w prywatnej kolekcji (il. 7).

Magia Rynku Głównego tak mocno oddziaływała na wyobraźnię artystki, że ta bardzo chętnie nawiązywała do tematu zaczarowanej dorożki. Żyła przecież w czasach Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, w którego wierszu dorożka stała się znakiem przejścia między codziennością a sferą marzeń. Kraków jawi się jako miasto półsenne, gdzie noc, światła latarni i cichy turkot kół tworzą aurę sprzyjającą cudowności i magii. Iza Delekta-Wicińska podejmuje ten wątek w sposób wyrażnie malarski, ale bliski duchowo Gałczyńskiemu. Jej obraz *Zaczarowana dorożka*, wykonany techniką olejną na płótnie o wymiarach 50 × 70 cm, nie ilustruje wprost literackiego pierwowzoru, lecz dialoguje z nim poprzez nastrój i symbolikę. Zawiera on w sobie całe mnóstwo dowodów na *genius loci*



6. Iza Delekta-
-Wicińska, *Kościół
św. Barbary*,
drzeworyt,
25,5 × 20 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodziny
Delektów.



7. Iza Delekta-
-Wicińska, *Kra-
ków*, 1999, olej,
plótno,
100 × 81 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodziny
Delektów.

Krakowa¹⁰. Rozedrgana faktura farby, miękkie kontury renesansowej architektury Sukiennic, kościół Mariacki z charakterystycznymi hełmami wież oraz zamglona perspektywa sprawiają, że krakowski rynek traci cechy topograficznej dokładności i staje się przestrzenią wyobraźni. Umieszczona na pierwszym planie, z prawej strony, w dolnej części obrazu, dorożka zaprzęgnięta w białego konia, staje się cichym bohaterem czarodziejskiego przedstawienia. Podobnie jak w wierszu Gałczyńskiego, tak i na malowidle Delekty-Wicińskiej przemyka ona ulicami nocnego Krakowa. W przodzie siedzi dorożkarz w czarnym płaszczu, trzymając w rękach lejce, a z tyłu państwo młodzi, ledwie zarysowani, widziani jakby przez mgłę rozpościerającą się po rynku. Magiczna aureola kolorowych świateł, w odcieniach czerwieni, zieleni, błękitu, żółci i fioletu, delikatnie otacza dorożkę i postaci. Obraz Delekty-Wicińskiej można więc uznać za jej osobistą, wizualną interpretację wiersza Gałczyńskiego. Realna rzeczywistość Krakowa jest rozpoznawalna, ale została otulona *welonem* malarskiej magii (il. 8).

Jedną z ulubionych ulic Delekty-Wicińskiej znajdujących się na Drozdzie Królewskiej była Kanonicza. Artystka ukazywała ją w różnych technikach. Warto przypomnieć, że jeszcze w latach 70. XX wieku kręcono tam filmy wojenne, bo była to jedna z najbardziej zaniedbanych i zniszczonych ulic Krakowa, a dzisiaj stanowi wizytówkę miasta. Artystka rozpoznawała jej piękno zawsze: fascynowała ją ona zarówno wtedy, kiedy była zaledwie odbłaskiem świetności dawnych wieków, jak i w obecnej postaci, czego dowodem jest ta przykładowa kompozycja. To olejny obraz wykonany na płótnie o wymiarach 80 × 60 cm, przedstawiający w impresjonistyczny sposób Kanoniczą zimową porą 1999 roku. Po zaśnieżonej ulicy, między budynkami, spacerują turyści, a w oddali widać już wzgórze wawelskie z katedrą i zamkiem (il. 9).

O pokrewieństwie z impresjonizmem w przypadku malarstwa Izy Delekty-Wicińskiej świadczą sposoby rozwiązań kolorystycznych. Operowanie dynamicznym niespokojnym kontrastem, antagonizowanie plam, układanie faktury kolorystycznej tak, że jedna plama wynika z drugiej i jedna na drugą się nakłada – to wszystko powoduje złudzenie ruchu, który pomnaża delikatne, acz zdecydowane zderzenie światła i cienia. Uchwyczone na obrazie wrażenie

10 Por. B. Salamon, *Aktorka, malarka i poeta*, „Gazeta Krakowska” 17.01.1996, s. 14.



8. Iza Delekta-Wicińska, *Zaczarowana dorożka*, olej, płótno, 70 × 50 cm, własność prywatna. Fot. archiwum prywatne rodziny Delektów.



9. Iza Delekta-Wicińska, *Kanończa zimą*, 1999, olej, płótno, 80 × 60 cm, własność prywatna. Fot. archiwum prywatne rodziny Delektów.

kolorystyczne daje się przełożyć na ruch wyobraźni i uczuć Artystki, choć zapewne proces przekładu miał odwrotną drogę¹¹.

Wawel był szczególnie bliski Delekcie-Wicińskiej przez całe jej artystyczne życie. Jako córka wojskowego, kapitana 20. Pułku Piechoty Ziemi Krakowskiej, Franciszka Wicińskiego, była od początku wychowywana w duchu patriotycznym. Dlatego postrzegała Wawel z dwudziestowiecznej perspektywy jako serce Polski i nekropolię narodu polskiego, jako miejsce spoczynku królów i wybitnych postaci. W wawelskie wzgórze artystka wpatrywała się codziennie, bo z okna swojej pracowni na krakowskich Dębnikach widziała je doskonale. Dzieł poświęconych tematyce wawelskiej w twórczości artystki jest bardzo wiele. Powstawały w różnych okresach i wykonywane były przez nią w różnych technikach, co świadczy dobitnie o jej artystycznej wszechstronności. Jedną z takich kompozycji jest obraz wykonany techniką gwaszu na papierze o wymiarach 29,5 × 21 cm, niedatowany i niesygnowany. Artystka uchwyciła na nim Kaplicę Zygmuntowską i katedrę wawelską oraz fragmenty zamku. Kolorystyka tego dzieła jest pełna pastelowych, a zarazem intensywnych odcieni. Dominują tu błękity, złoto, zielenie oraz biel (il. 10).

Ciekawym przedstawieniem jest obraz wykonany akwarelą i przedstawiający Wawel nocą, co całkowicie zmienia nastrój kompozycji. Kolorystyka jest ciemna, stonowana, dominują tu czernie, granaty, brązy, szarości, ale i subtelne światła odbijające się w tafli Wisły. Kontury katedry i zamku miękko zlewają się z tłem, tworząc mistyczną, tajemniczą atmosferę. Głębię czerni artystka uchwyciła tu w sposób arcymistrzowski, udowadniając tym samym, że można na czarnym obrazie pokazać tafłę rozświetlonej rzeki (il. 11).

Kocham czerni, ogromnie – wyznała kiedyś krakowska malarka. Jest ona trudna, jest ona denerwująca. Wiecie dlaczego denerwująca? Bo ten sam gatunek farby olejnej czarnej, położony na niektórych gruntach w jednym kierunku daje inny kolor, a w drugim inny kolor. No jest przy tym roboty. Mało jednego życia na same czarne obrazy¹².

11 J. Skrobot, *Iza Delekt-Wicińska*, [niepag.].

12 J. Swalski, *Spotkanie z Izą Delektą-Wicińską*, cz. 1, audycja radiowa, *Witryna sztuk wszelakich*, Polskie Radio Jedyńka, 5.05.1993 [nagranie]; J. Swalski, *Spotkanie z Izą Delektą-Wicińską*, cz. 2, audycja radiowa, *Witryna sztuk wszelakich*, Polskie Radio Jedyńka, 6.05.1993 [nagranie].



10. Iza Delekt-
-Wicińska,
Wawel, gwasz,
papier,
21,5 × 20 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodzi-
ny Delektów.



11. Iza Delekt-
-Wicińska,
Wawel nocą,
akwarela,
papier,
70 × 50 cm,
własność
prywatna.
Fot. archiwum
prywatne rodzi-
ny Delektów.

Analiza kilku przykładowych obrazów pokazuje niezbicie, że zauroczenie rodzinnym miastem, jego pięknem, nastrojem i historią, głęboko odcisnęło się w twórczości artystki.

Można porównać pasję malarską pani Delekty-Wicińskiej do pisania pamiętnika, które jest imperatywem wewnętrznym, trudnym do racjonalnego wytłumaczenia. Ale chociaż Artystka uprawia malarstwo w swej formie tradycyjne, pokrewne realizmowi, to nigdy jej sztuka nie jest odwzorowaniem oglądanego przedmiotu, lecz zapisem emocji i wrażeń, jakie ów przedmiot w wyobraźni autorskiej wywołał. Dlatego sztuka Izy Delekty-Wicińska w nastroju przypomina najlepsze liryki i strofy poetyckie, w których „Ja” poety pozostaje zawsze podmiotem utworu¹³.

Aby pokazać swoje ukochane miasto, Delekta-Wicińska podejmowała się różnych technik malarskich, jak: farba olejna, akwarela, gwasz, rysunek, ale i graficznych, takich jak: drzeworyty, miedzioryty czy linoryty. Codziennie ze swojej pracowni na Dębnikach kontemplowała piękną panoramę Krakowa, spoglądając na miasto bliskie jej sercu. Wielką miłość artystki do Krakowa wyrażają przyprószone zimową bielą motywy królewskiego miasta. Ich uroda współbrzmi z zastosowanymi środkami wyrazu. Planty, Barbakan, Brama Floriańska, krakowski rynek, kościół Mariacki, ulica Kanonicza, Wawel – to motywy namalowane z czułością i malarską spontanicznością w ramach zdyscyplinowanej konwencji¹⁴.

„Malarstwo Izabeli Wicińskiej wydaje się bardzo szczere. Prawda i szczerłość jej plastycznego wypowiedzania się, nawarstwienie oraz siła przeżycia, stwarzają pomost pomiędzy jej twórczością a odbiorcą”¹⁵. W obrazach z motywami Krakowa, który ukochała od urodzenia, starała się stale wyszukiwać dla swej malarskiej perspektywy nowe dystanse, inne kąty spojrzenia, jak i inne odmienne oświetlenie. Dzięki temu każde z kolejnych krakowskich przedstawień autorstwa Delekty-Wicińskiej

13 J. Skrobot, *Iza Delekta-Wicińska*, [niepag.].

14 Por. S. Tabisz, *Krakowski sentymentalizm*, <https://dziennikpolski24.pl/krakowski-sentymentalizm/ar/2027002> (19.08.2025).

15 R. Niemirska-Pisarek, *W kręgu malarstwa Izabeli Wicińskiej*, „Widnokrąg” 30.09.1962, s. 2.

nabiera nowych walorów widokowych i kolorystycznych skojarzeń¹⁶. Poznanie krakowskiego wątku twórczości artystki pozwala głębiej zrozumieć jej fascynację i głęboką wrażliwość oddane w słowach „kocham to miasto, nie wyobrażam sobie życia zupełnie w innym mieście”.

Autor ma świadomość, iż podjęty w artykule temat twórczości Izy Delekty-Wicińskiej to dopiero pierwszy krok w poznawaniu i odkrywaniu tej nietuzinkowej krakowskiej artystki. Pilnym zadaniem pozostaje opracowanie jej pełnej, krytycznej biografii, uwzględniającej równoległą działalność malarską, teatralną i muzyczną oraz wzajemne oddziaływanie tych obszarów. Konieczne jest także całościowe skatalogowanie jej dorobku plastycznego, w dużej mierze rozproszonego w zbiorach prywatnych i muzealnych, w Polsce i zagranicą, co pozwoliłoby na rzetelne uporządkowanie chronologii i ewolucji stylistycznej jej prac. Istotną perspektywą badawczą jest również pogłębiona analiza porównawcza jej malarstwa z innymi krakowskimi artystami XX wieku. Na osobne studium zasługuje dialog jej twórczości z literaturą i teatrem. Wreszcie, wartościowym kierunkiem badań byłoby osadzenie twórczości Delekty-Wicińskiej w szerszym kontekście historii sztuki kobiet w Polsce XX i początku XXI wieku, co dałoby możliwość oceny jej miejsca i rangi w pejzażu nie tylko krakowskiej, ale polskiej kultury artystycznej.

Bibliografia

- Bednarski T. Z., *Delekty-Wicińskiej spojrzenie na Kraków*, „Gazeta Południowa” 18.06.1980, s. 5.
- Iza Delekta-Wicińska, <https://salonkda.pl/artysta/izabela-wicinska-delekta> (12.05.2025).
- Izabela Delekta-Wicińska. *Obrazy w 60-lecie pracy artystycznej*, Kraków 2001.
- Izabela Delekta-Wicińska. *Olej, akwarela, gwasz, rysunek*, red. P. J. Witek, Kraków 2004.
- Jabłoński A. M., *Izabella Delekta-Wicińska. 25 V 1921–12 IX 2023*, maszynopis, Archiwum prywatne rodziny Delektów, s. 1–6.

16 Por. T. Z. Bednarski, *Delekty-Wicińskiej spojrzenie na Kraków*, „Gazeta Południowa” 18.06.1980, s. 5.

- Kolekcja malarstwa z przełomu XX i XXI wieku artystów krakowskich biorących udział w odradzaniu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. P. J. Witek, Kraków 2016.
- Malarstwo. Izabela Delekta-Wicińska*, film dokumentalny, scenariusz i realizacja A. Partridge, produkcja Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 2004.
- Niemirska-Pisarek R., *W kręgu malarstwa Izabelli Wicińskiej*, „Widnokrąg” 30.09.1962, s. 2.
- Salamon B., *Aktorka, malarka i poeta*, „Gazeta Krakowska” 17.01.1996, s. 14.
- Skrobot J., *Iza Delekta-Wicińska – pani renesansu*, w: *Iza Delekta-Wicińska. Malarstwo: styczeń – luty – marzec 1996*, Kraków 1996.
- Swalski J., *Spotkanie z Izą Delektą-Wicińską*, cz. 1, audycja radiowa, *Witryna sztuk wszelakich*, Polskie Radio Jedyńka, 5.05.1993 [nagranie].
- Swalski J., *Spotkanie z Izą Delektą-Wicińską*, cz. 2, audycja radiowa, *Witryna sztuk wszelakich*, Polskie Radio Jedyńka, 6.05.1993 [nagranie].
- Tabisz S., *Krakowski sentymentalizm*, <https://dziennikpolski24.pl/krakowski-sentymentalizm/ar/2027002> (19.08.2025).
- Witko A., „*Totus Tuus*” św. Jana Pawła II. *Od teologicznej głębi po ikonograficzną mistyfikację*, „Roczniki Humanistyczne” 68 (2020) z. 4, s. 45–56.

Abstrakt

Piotr Szweda MS

Fascynacja Krakowem w malarstwie Izy Delekty-Wicińskiej

Iza Delekta-Wicińska urodziła się w 1921 roku w Wadowicach, zmarła w 2023 roku w Krakowie. Studiowała na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a równolegle uczyła się w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie, uzyskując w efekcie dyplom aktorski. Przez wiele lat jako aktorka Teatru Bagatela występowała także w Teatrze Rozmaitości i Teatrze Młodego Widza. Należała do Związku Polskich Artystów Plastyków. Jej obrazy wielokrotnie były nagradzane w konkursach w Polsce i za granicą. Jednym z jej ulubionych tematów był Kraków. Fascynację tym miastem ukazywała w licznych pracach wykonywanych różnymi technikami: oleju na płótnie, akwareli, gwaszu, a także drzeworycie, linorycie i rysunku. Tworzyła autoportrety, portrety rodzinne, teatralne, obrazy religijne, martwe natury, sceny rodzajowe, akty, krajobrazy i pejzaże marynistyczne. Jej prace cechuje lekkość, z jaką poruszała się między realizmem, a ekspresyjnymi formami balansującymi na granicy abstrakcji.

Słowa kluczowe:

Iza Delekta-Wicińska, Kraków, sztuka, techniki malarskie, Wawel, teatr

Abstract

Piotr Szweda MS

*The fascination with Krakow in the paintings
of Iza Delekta-Wicińska*

Iza Delekta-Wicińska was born in 1921, in Wadowice and died in 2023 in Krakow. She studied at the Academy of Fine Arts in Krakow, and at the same time, she studied at the State Higher Theatre School in Krakow, obtaining a degree in acting. For many years, as an actress at the Bagatela Theatre, she also performed at the Rozmaitości Theatre and the Young Audience Theatre. Her paintings have won numerous awards in competitions in Poland and abroad. One of her favourite motifs was Krakow. She expressed her fascination with this city in many works created using various techniques: oil on canvas, watercolour, gouache, as well as woodcut, linocut, and drawing. She created self-portraits, family portraits, theatrical portraits, religious paintings, still lifes, genre scenes, nudes, landscapes, and seascapes. Her oeuvre is characterized by the ease with which she moved between realism and expressive forms verging on abstraction.

Keywords:

Iza Delekta-Wicińska, Krakow, art, painting techniques, Wawel, theatre

Bernadeta Stano

 <https://orcid.org/0000-0002-3920-7944>

 bernadeta.stano@uken.krakow.pl

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

 <https://ror.org/030mz2444>

Miasto odzyskiwane. Proces anektowania krakowskich przestrzeni przemysłowych na potrzeby kultury wysokiej

„Odegraliśmy rolę łubinu, który sieje się na nieużytkach po to,
aby następnie go zaorać i posadzić na nim zboże”

(Cecylia Malik)

W świadomości Polaków Kraków to miasto, które warto odwiedzić ze względu na wielowiekową historię i związane z nią zabytki. Jednak już ponad pół wieku trwająca obecność kombinatu metalurgicznego w promieniu kilkunastu kilometrów od centrum sprawiła, że w dyskursie publicznym obecne są również inne tematy. Między innymi od kilku dekad mówi się i pisze otwarcie o wpływie przemysłowej architektury na lokalną przyrodę i krajobraz¹. Równolegle władze podejmują decyzje o sprzedaży czy wyburzaniu

1 Por. *Nowa Huta od NATURY strony*, red. E. Urbańska-Kłapa, J. Kłás, Kraków 2020, s. 153–155.

nierentownych dla gospodarki i przestarzałych technologicznie kompleksów przemysłowych lub o zmianach ich funkcji. W momencie, kiedy powstaje ten tekst, dawna Fabryka Cygar i WYROBÓW TYTONIOWYCH w Krakowie przy ulicy Dolnych Młynów 10 jest w trakcie rewitalizacji przez dewelopera Noho Investment, który buduje tam kompleks apartamentowy z hotelem pięciogwiazdkowym i strefą gastronomiczną². W Krakowie, podobnie jak w wielu innych miastach w Polsce i poza jej granicami, na terenach i w budynkach poprzemysłowych, które poddano modernizacji, ulokowano już liczne instytucje kultury, m.in.: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, oddział Muzeum Historycznego Miasta Krakowa – Fabryka Emalia Oskara Schindlera, Muzeum Inżynierii Miejskiej, Teatr Łaźnia Nowa³. W artykule tym zdecydowano się jednak zwrócić uwagę na inne zjawisko: czasowe zagospodarowywanie miejskich zakładów przez artystów. Datuje się je od lat 90. XX wieku, choć jego początków można doszukiwać się już w okresie PRL, kiedy projekty w analogicznych lokalizacjach realizował krakowski rzeźbiarz i animator życia artystycznego Stefan Papp⁴. Dobrym przykładem jest również akcja plenerowa kontynuowana na terenie Bolesławca od lat 60. XX wieku do chwili obecnej we współpracy z tamtejszym przemysłem ceramicznym⁵. Te współczesne zjawiska zilustrują przykłady działań artystycznych i animacyjnych z kwartału Zabłocie – należącego do XIII dzielnicy Krakowa – Podgórze, z terenu Fabryki „Miraculum” i ze „Składu Solnego”. Informacje na ich temat pochodzą z rozmów z twórcami i organizatorami, z wizji lokalnych, lektury druków ulotnych i z kwerend w sieci. Analizując wydarzenia z ostatnich dwudziestu lat, warto zwrócić uwagę na podstawowe fakty z historii zakładów, charakter zaanektowanej infrastruktury przemysłowej w momencie, gdy przestała pełnić pierwotne

2 Por. P. Ciępka, *Przebudowa ulicy Dolnych Młynów w Krakowie – rewaloryzacja czy gentryfikacja?*, 13.11.2024, A&B <https://www.architekturaibiznes.pl/dolne-mlyny-przebudowa-noho,36732.html?srsId=AfmBOoqOFajXw2vURgjuPNusox1A9JoRKfd7p5DQBlzgHQcXwLdYAUw1> (20.12.2024).

3 Por. P. Klimek, F. Springer, *Polska industrialna*, Bielsko-Biała 2018, s. 290–295; K. Jagodzińska, *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków 2014, s. 176–180.

4 Por. B. Stano, *Artysta w FABRYCE. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019, s. 254–292.

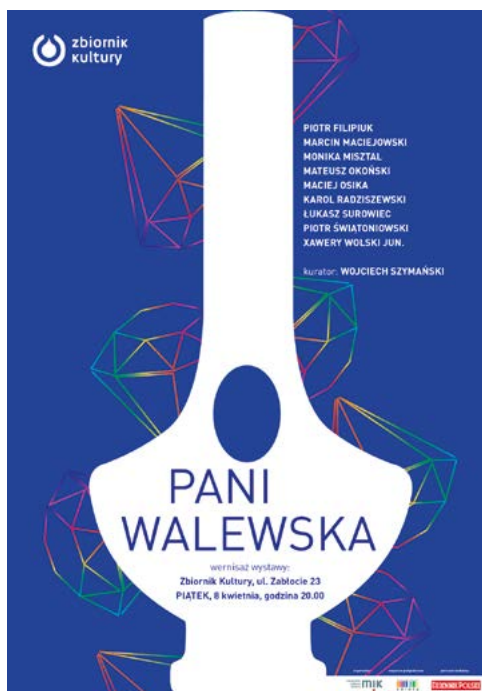
5 Por. B. Stano, *SZTUKA w industrii. Plenery „przemysłowe” na XXI wiek*, Kraków 2025, s. 37–88.



1. Jedno z pierwszych spotkań w ramach działalności Szkoły Haftu dla Pań i Panów „Złote Rączki” w 2015 roku, „Miraculum”. Fot. M. Drożyńska.



2. Dorota Hadrian, *Grzech cielca*, 2010. Fot. D. Hadrian.



3. Anna Zabdyrska, plakat do wystawy *Pani Walewska*, 2011. Fot. A. Zabdyrska.

funkcje, zakres działalności artystów i kuratorów, a także na rolę partycypacji społecznej i jej wkład w dyskusję o konieczności ochrony dziedzictwa przemysłowego. Pozwala to odpowiedzieć na pytanie, co tak naprawdę „odzyskujemy”: teren, budynki czy ludzką pamięć.

„Miraculum”

W 1910 roku przy ulicy Zabłocie 23 ulokowano kompleks zabudowań Krakowskiej Fabryki Mydła C. Śmiechowskiego. W sąsiedztwie zakładu, w 1924 roku lekarz dr Leon Luster założył przedsiębiorstwo pod nazwą „Doktora Lustra Preparaty Kosmetyczno-Lekarskie Miraculum”, jedną z pierwszych firm kosmetycznych w Polsce, która działała do 1940 roku. W 1950 roku połączono Fabrykę Śmiechowskiego z firmą Przemysł Lekarsko-Kosmetyczny Miraculum SA w Krakowie i upaństwowiono pod nazwą Fabryka Kosmetyków „Miraculum” [dalej: „Miraculum”]. W okresie „odwilży”, po 1955 roku, apetyt na „zagraniczny luksus” zaspokajały luksusowe perfumy w szklanych flakonikach: w 1971 – wprowadzono markę Pani Walewska, a w 1977 – Brutal⁶. Po nieudanych próbach stworzenia w latach 80. Polsko-Radzieckiej Fabryki WYROBÓW Chemii Gospodarczej i Perfumeryjno-Kosmetycznych, ostatecznie, w 1996 roku zakład sprywatyzowano. W 2009 roku „Miraculum” odczuło skutki kryzysu i ogłosiło upadłość⁷. Po zamknięciu zakładu sprzedano teren i budynki prywatnemu nabywcy, który wydał zgodę na tymczasową i odpłatną aneksję przestrzeni przez instytucje o różnym profilu. Były to m.in. małe kreatywne firmy: wydawnictwa, galerie, biura projektujące ubrania i wnętrza, określne mianem start-upów⁸, ponadto klub muzyczny, warsztaty, sklepy, magazyny⁹.

6 Por. K. Jasiołek, *Opakowania, czyli perfumowanie śledzia. O grafice, reklamie i handlu w PRL-u*, Warszawa 2021.

7 Zob. *O firmie*, Miraculum, <https://miraculum.pl/pl/i/O-firmie/8> (20.12.2024).

8 „Startup lub start-up – tymczasowa organizacja lub młode innowacyjne przedsiębiorstwo poszukujące modelu biznesowego, który zapewniłby mu zyskowy wzrost” – *Startup (organizacja)*, Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Startup_\(organizacja\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Startup_(organizacja)) (03.01.2025).

9 Por. M. Dudka, *Kraków żegna Miraculum. Najpierw leżakowała tu Pani Walewska, potem nastąpiła era twórców i przedsiębiorców. Teraz będą sypialnie* 17.07.2015 Weekend. Gazeta.Pl <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177334,18363636,krakow-zegna-miraculum-najpierw-lezakowala-tu-pani-walewska.html> (03.01.2025).



4. Mateusz Okoński, *Miraculum*; Marcin Maciejowski z wystawy *Pani Walewska*, „Miraculum” 2011, z archiwum Małopolskiego Instytutu Kultury.



5. M. Drożyńska, *Polacy, jeszcze jeden wysiłek*, banner, wystawa *Sól Zabłocia*, Skład Solny 2019. Fot. M. Drożyńska.



6. M. Wasilewska, *Dziś są moje urodziny*, instalacja multimedialna, Skład Solny 2011. Fot. J. Pierzchała.



7. M. Wasilewska, *Dziś są moje urodziny*, instalacja multimedialna z udziałem artystki, Skład Solny 4.04.2011. Fot. J. Pierzchała.

Wspomnę tu o kilku wybranych inicjatywach na terenie „Miraculum”, związanych z kulturą¹⁰. Wiele z nich miało charakter nieformalny, nielegalny, niedochodowy i pozostał po nich nikły ślad w sieci. Ale zdarzało się, że lokale w „Miraculum” wynajmowali też artyści na potrzeby swoich pracowni, którzy z czasem zaczęli prowadzić działalność gospodarczą. Z pomieszczeń fabryki korzystali m.in. Damian Rożynek, Marta Deskur, Magdalena Ujma czy Monika Drożyńska. Obecnie to już rozpoznawalni twórcy, ale wtedy ta niedroga przestrzeń była dla nich życiowym start-upem.

Monika Drożyńska w latach 2011–2015 prowadziła na terenie byłej fabryki, w dwu przechodnich pomieszczeniach (20 m²), różne formy działalności: przede wszystkim pracownię, a w niej wypożyczalnię ekstrawaganckich strojów „Modny Drobiazg” i nieco później Szkołę Haftu dla Pań i Panów „Złote Rączki”. Lokal w „Miraculum” funkcjonował zatem jako przestrzeń otwarta, użyczana na wystawy i okolicznościowe happeningi. Wypożyczalnia i Szkoła przynosiła niewielki dochód. Obecność w „Miraculum”, choć miała rys tymczasowości, prowokowała artystkę do dalszych planów, m.in. powołania tam stałej instytucji kultury. Drożyńska miała już wówczas na swoim koncie doświadczenia związane z tym tematem, w latach 2008–2009 kierowała w Krakowie na Woli Duchackiej projektem artystyczno-partycypacyjnym *Uszyj dom kultury*. Ta „polityczna akcja, która przeszła do historii jako manifest dotyczący polityki miasta”¹¹, dotyczyła jednego z domów kultury, którego przyszłość była zagrożona. Z pewnością również w „Miraculum” w 2014 roku nastroje były podminowane myślami o burzeniu zakładu, a tymczasem wpis na stronie artystki optymistycznie głosił:

Dziś Modny drobiazg to ośrodek sztuki. Tu mieści się moja pracownia – wypożyczalnia sukienek, które kiedyś projektowałam w Punkcie, tu urządzam imprezy, na które zapraszam artystów i artystki, którzy w ramach tych spotkań prezentują swoją twórczość (m. in. Ola Kozioł, Dorota Podlaska, Marta Sala, Piotr Skalski). Tu pracuję, spotykam się, by opracować nowe projekty. Wieczorami odbywają się tu spotkania w ramach działalności Szkoły haftu dla pań i panów

10 Por. B. Stano, *Krakowskie Zabłocie – rewitalizacja poprzez sztukę przestrzeni przemysłowej*, w: *Historia-Pamięć-Tożsamość w edukacji humanistycznej. Pamięć człowieka, pamięć miejsca, miejsca pamięci*, red. B. Popiołek, A. Chłosta-Sikorska, A. Ślaby, Kraków 2015, s. 515–530.

11 M. Drożyńska, *Prace. Uszyj dom kultury*, <https://monika.drozynska.pl/artworks/uszyj-dom-kultury/> (03.01.2025).

Złote rączki. Kiedyś Modny drobiazg będzie ośrodkiem sztuki, miejscem spotkań, miejscem, gdzie wiele artystów i artystek będzie miało swoje przestrzenie. Dorota Podlaska poprowadzi kawiarnię, gdzie desery i napoje będą dziełami sztuki, Karolina Breguła poprowadzi przestrzeń kinową, Justyna Koeke zajmie się modą, Cecylia Malik ogrodem wokół ośrodka. Ja będę prowadzić Szkołę Haftu dla pań i panów Złote Rączki. Będzie to miejsce szczęścia i rozkoszy. Piękne jak z bajki, z kopułami w kształcie czekoladek z bombonierki¹².

Celowo przytoczono tu obszerny komentarz, by uwidocznic przerysowany koloryt wizji Drożyńskiej. Znalazł on odzwierciedlenie w zawartości i charakterze materiału zamieszczonego w katalogu, który wydała w 2017 roku. Swoją działalność usytuowała wówczas w fikcyjnym Biurze Wystaw, jako współwydawcę podała zlokalizowaną w Warszawie – Fundację Polskiej Sztuki Nowoczesnej, a jako miejsce i rok wydania – Nowy Jork 2031. Album dobrze uzmysławia, jak ożywcza była jej twórczość w odniesieniu do zastanej przestrzeni fabryki i innych nieatrakcyjnych, zrujnowanych miejsc. Pomieszczenia o odrapanych, pobazgranych przez wandalów tynkach wyścielają kolorowe tkaniny, na ścianach prezentowana jest ekspozycja zrealizowanych haftów, na stołach leżą akcesoria do szycia, a w korytarzach wiszą fantazyjne kostiumy. Swoboda uczestników warsztatów czy happeningów daje złudzenie domowych aktywności¹³.

We wnętrzach Klubu Fabryka (przejętego od Jacka Żakowskiego przez Bartosza Szejbala), które należały niegdyś do działu konfekcji kremów do golenia Wars, od 2009 roku mieścił się tzw. I Zbiornik Kultury. Był to projekt prowadzony od 2009 roku z inicjatywy rzeźbiarza Mateusza Okońskiego i kilku młodych artystów z Krakowa, deklarujących aktywność na polu nowego kuratorstwa, nad którym patronat sprawował Małopolski Instytut Kultury¹⁴. Otwarcie pierwszej galerii Zbiornika towarzyszył happening z udziałem rzeźby Doroty Hadrian pt. *Grzech cielca* – obiektu inspirowanego kucykiem Pony. Poprzez motyw konika, odwołujący się do pragnień małych dziewczynek, rzeźbiarka nawiązała do starotestamentowego bożka. Robert Bodnar w tekście kuratorskim sugerował, że jej intencją było wskazanie, że ten współczesny bożek, który może wcielić się

12 M. Drożyńska, *Prace. Modny Drobiazg*, <https://monika.drozynska.pl/artworks/modny-drobiazg/> (03.01.2025).

13 Por. M. Drożyńska, *Modny Drobiazg*, Nowy Jork 2031 [miejsce i data fikcyjne], Warszawa: Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej 2017.

14 Por. Strupek, <https://www.blogger.com/profile/02564741427093775875> (03.01.2025).

w każdy przedmiot zachłannie poszukiwany przez społeczeństwo, jest nie tylko idolem konsumpcji, ale również sztuki, a centra handlowe i galerie są współczesnymi świątyniami, które starają się zapełnić emocjonalną pustkę¹⁵. Nieprzypadkowo zatem feretron z rzeźbą niesiono w procesji od Galerii Krakowskiej do „Miraculum”. Warto zwrócić uwagę na dwie kwestie: zaangażowanie w wydarzenie większej grupy osób, w tym „nieartystów”, co zadecydowało o włączeniu tradycyjnego obiektu w obieg sztuki partycypacji, oraz wyjście Zbiornika z działalnością poza mury zakładu, w celu zawłaszczenia na potrzeby sztuki nowych znaczeń.

W 2011 roku twórcy projektu Zbiornik Kultury ze względu na uciążliwe sąsiedztwo Klubu Fabryka przenieśli galerię do innego budynku „Miraculum”, do działu naważalni kremów. Sterylność tych zastanych, nieużywanych od dwudziestu lat pomieszczeń, powodowała, że przystosowanie ich do nowych potrzeb wystawienniczych – uzyskanie efektu *white cube* – nie było trudne¹⁶. Ten etap otwierała wystawa przygotowana pod opieką kuratorską Wojciecha Szymańskiego¹⁷. Jej bohaterem był zakład „Miraculum” i jedna z jego rozpoznawalnych marek – Pani Walewska. Projekt ten można odczytywać jako próbę zmapowania i głębszego rozpoznania miejsca – fabryki. Kurator deklaruje: „Miraculum, dekapitalizacja, dezindustrializacja, w końcu gentryfikacja dzielnicy, to były tematy, które nas interesowały”¹⁸. W swoim tekście kuratorskim rozwinął jednak przede wszystkim motyw tytułowej hrabiny Marii Walewskiej, oficjalnej metresy cesarza Napoleona, i zaproponował namysł nad mitem narastającym wokół jej osoby. Autor jedynej recenzji z tej wystawy, Łukasz

15 Zob. R. Bodnar, *Chet ha'egel*, 2009, tekst niepublikowany w: archiwum Doroty Hadrian.

16 Relacja świadka z poszczególnych działów „Miraculum” zob. M. Dudka, *Kraków żegna Miraculum. Najpierw leżakowała tu Pani Walewska, potem nastąpiła era twórców i przedsiębiorców. Teraz będą sypialnie*, 17.07.2015, Weekend.Gazeta.Pl, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177334,18363636,krakow-zegna-miraculum-najpierw-lezakowala-tu-pani-walewska.html> (03.01.2025).

17 „Pani Walewska” w świecie sztuki, <http://podgorze.pl/%E2%80%9Epani-walewska%E2%80%9D-w-swiecie-sztuki/> (30.10.2016); na wystawie pokazano prace: Mateusza Okońskiego, Karola Radziszewskiego, Piotra Filipiuka Marcina Maciejowskiego, Piotra Swiatoniowskiego, Macieja Osiki, Ksawerego Wolskiego Juniora, Moniki Misztal i Łukasza Surowca.

18 W. Szymański, *Różowe i czarne*, tekst kuratorski niepublikowany, w archiwum prywatnym autora.

Gazur, potwierdził, że w hali „Miraculum” spotkały się różne oblicza kobiety i co najmniej dwa konteksty: „To wystawa o obsesji cielesności i opresji piękna. [...] To dwa punkty graniczne wystawy – romantyczny mit i szara rzeczywistość komuny, poszukiwanie piękna i cierpienie za urodę”¹⁹. Ostatecznie jednak historyczny temat przysłoniły motywy związane z przemysłem kosmetycznym. Anna Zabdyrska, przygotowując jej oprawę wizualną, sięgnęła po ikoniczny dla firmy kształt słoiczka kremu, przypominający odwrócony napoleoński kapelusz. Dla artystów wystawa stała się eksperymentem, zadaniem do wykonania, nakazującym *research* w kulturze życia codziennego w PRL, a jego efektem była m.in. wyeksponowana kolekcja opakowań. Ponadto, tworząc dzieła na potrzeby tej konkretnej wystawy, podjęli wątek bardzo dosłownie, sensualnie, wizualizowali barwę i konsystencję kosmetyków, a równocześnie drażyli problem cielesności i emocjonalności, co naturalnie wiązało się z legendą hrabiny. W aranżacji wystawy wykorzystano także to, co zostało z fabryki, czyli np. umywalkę, nad którą zawisał niczym lustro, zgodnie z intencją kuratora, obraz Marcina Maciejowskiego z motywem kobiety z maseczką ze świeżych ogórków na twarzy i dresiarzem obok, na tle Pomnika Grunwaldzkiego na Placu Matejki.

Na skutek interwencji *site-specific* Mateusza Okońskiego na podłodze naważalni powstał napis „Miraculum”, który stanowił odbicie lustrzane neonu, widocznego w oknie galerii budynku administracyjnego. Budynek ten należał do kluczowych w całym kompleksie: mieściły się w nim księgowość, dział kadr i sekretariat, a obok stołówka pracownicza. Tę artystyczną interwencję dopełniło włączenie dawnego neonowego logo fabryki. Czynny neon, zapalany przez pracownika w pierwotnym miejscu, miał za zadanie przywracać pamięć: „Kto tu mieszkał, ten wie, jaki neon z niego bił w noc”²⁰. Pomysł Okońskiego, który wymagał pracy fizycznej i fachowej wiedzy, przypominał inne, podobne działania w obrębie przemysłu: pokazy pracy oryginalnych maszyn w Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, organizowane w określonych odstępach czasu w trakcie codziennego zwiedzania muzeum, uruchamianie walcarek na Industriadę przez byłych pracowników Walcowni w Szopienicach czy

19 Ł. Gazur, *Wszystko dla Polski, Sir!*, „Dziennik Polski” 1.04.2011, s. 5.

20 M. Dudka, *Kraków żegna Miraculum. Najpierw leżakowała tu Pani Walewska, potem nastąpiła era twórców i przedsiębiorców. Teraz będą sypialnie*, 17.07.2015, Weekend. Gazeta.Pl, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177334,18363636,krakow-zegna-miraculum-najpierw-lezakowala-tu-pani-walewska.html> (03.01.2025).

reaktywację stocznioowego radiowężła²¹. Jaśniejący na budynku administracyjnym neon *Miraculum* musiał być widoczny dla dawnych i nowych mieszkańców oraz bywalców dzielnicy. U wielu musiał wywoływać wzruszenie. Wywoływanie emocji to przecież, obok przywoływania pamięci, podstawowy cel takich działań.

Gdy otwierano Zbiornik Kultury, murom dawnej fabryki dawano dwa, trzy lata „życia”. Temporalność była więc wpisana w program działania galerii. Jednocześnie widziano jego cel szerzej: „Obecnie Zabłocie ma charakter postindustrialny, prowadzone są działania zmierzające do jego rewitalizacji. Projekt «Zbiornik kultury» chce się wpisać w ten plan, ożywiając Zabłocie poprzez uruchomienie niezależnej platformy działań artystycznych”²². Ponad dwuletnia bardzo intensywna działalność Zbiornika Kultury została w tym miejscu zakończona²³. W 2015 roku, kiedy firma deweloperska Atal rozpoczynała przygotowywanie miejsca pod apartamentowiec, musiało opuścić tę lokalizację ok. 80 takich, jak omówione wyżej, start-upów²⁴. Tylko w nazwie projektu „*Miraculum na Zabłociu*” przez jakiś czas pozostała pamięć o kultowej fabryce. Z materialnej substancji zakładów przemysłowych, jeszcze tych poprzedzających w tym miejscu „*Miraculum*”, zachowano przy ulicy Zabłocie 23 kilka budynków, wpisanych do gminnej ewidencji zabytków²⁵. Przeznaczono je w większości na cele biurowo-usługowe.

21 K. Krakowiak, *Rekonstrukcja radiowężła stocznioowego*, 2011, wystawa „Praca i wypoczynek” Instytut Sztuki Wyspa.

22 Organizatorzy Zbiornika Kultury, za: Ł. Gazur, *Fabryka, która produkuje sztukę*, „Dziennik Polski” 16.07.2010, <https://dziennikpolski24.pl/fabryka-ktora-produkuje-sztuke/ar/c3-2798746> (03.01.2025).

23 Organizatorami trzeciej edycji byli grupa artystyczna Spirala oraz grupa artystyczna Strupek we współpracy z Bunkrem Sztuki i Małopolskim Instytutem Kultury. Zob. Zbiornik Kultury, <http://mik.krakow.pl/?dzialania=zbiornik-kultury> (30.05.2016).

24 W Krakowie firma Atal postawiła już kilka kompleksów wielorodzinnych, w tym apartamentowiec w miejscu dawnej fabryki Vistula, szyjącej garnitury męskie od czasów II wojny światowej.

25 Zob. *Gminna ewidencja zabytków*, pdf, poz. 6043 (ul. Zabłocie 23), Miasto Kraków BIP, <https://www.bip.krakow.pl/zalaczniki/dokumenty/n/505678/karta> (15.02.2025). W poprzednich wersjach dokumentu (sprzed 5 lat) figurowało sześć budynków przy ul. Przemysłowej, teraz na liście pozostał jeden, pod numerem 2, należący do Garbarni „Progress”. Zob. tamże, poz. 4231.



8. Cecylia Malik,
*Widok przez
bramę Miraculum*,
w głębi po prawej
praca Pilar Rojo,
po lewej foto-
grafie Barbary
Budniak, wysta-
wa *Sól Zabłocia*,
Skład Solny 2019.
Fot. C. Malik.



9. Skład Solny,
22.03.2024,
przed wyjazdem
na happening
do Kozienic;
org. Cecylia
Malik, artyści
ze Składu, akty-
wiści, studenci
i pracownicy In-
stytutu Malarstwa
i Edukacji UKEN.
Fot. S. Barański.

„Skład Solny”

Budynek przy ulicy Na Zjeździe 8, zwany umownie „Składem Solnym”, również jest wpisany do gminnej ewidencji zabytków²⁶. Stanowi on pozostałość po Cesarsko-Królewskim Składzie Solnym i Urzędzie Deflucyjnym w Podgórzu działającym tu od XVIII wieku. Początkowo miał on dwa symetrycznie rozmieszczone ryzality, po 1846 roku, kiedy wojsko austriackie zajęło go na potrzeby kawalerii, dobudowano trzeci. Pełnił funkcje m.in. stajni, a na wysokim parterze mieścił pomieszczenia mieszkalno-administracyjne. Z końcem XIX wieku, wraz z rozwojem transportu kolejowego, sukcesywnie likwidowano kolejne zabudowania składu. Po 1945 roku budynek pełnił funkcje cywilne, głównie magazynowe. W 1990 roku przeprowadzono remont wnętrza, m.in. skuto żłoby dla koni, otwarto w nim na krótko dom towarowy²⁷. To, że istnieje on do teraz, mimo braku cech stylowych i fatalnego stanu, to zasługa faktu zagospodarowania go przez ludzi kultury.

Pierwsi artyści pojawili się tu w 1998 roku. Tak na stronie obiektu relacjonują ten moment:

Był to wtedy budynek zaniedbany, pozbawiony udogodnień, miejska ruina. Nikomu niepotrzebny właściwie wypadł poza ekonomiczny obieg miasta i właśnie dlatego stał się idealnym miejscem dla artystów odmawiających poddania się regułom miejskiej produkcji i konsumpcji. Stopniowo rosło poczucie identyfikacji najemców z tą przestrzenią²⁸.

Według stanu na wrzesień 2025 roku działało tu 26 artystów, pięć organizacji pozarządowych, dziewięć zespołów muzycznych, dwie galerie sztuki, klub muzyczny, studio nagrań i pracownia lutnicza. Z okazji Festiwalu Conrada w 2013 roku, z inicjatywy Krakowskiego Biura Festiwalowego, Instytutu Książki, Fundacji Sztuki Nowej ZNACZY SIĘ, Fundacji Miasto Literatury oraz partnerów z Reykjavíku Miasta Literatury UNESCO, na elewacji frontowej wykonano mural *Skład Poezji Kraków–Reykjavík* z fragmentami wierszy polskich i islandzkich poetów, obecnie wymagający renowacji. Od podwórza Cecylia Malik prowadziła ogród społeczny.

26 Zob. *Gminna ewidencja zabytków*, poz. 3718.

27 Por. M. Międzobrodzka, P. Kubisztal, *Skład Solny*, w: *Zabłocie. Przewodnik*, red. G. Ciepły, Kraków 2014, s. 12–14.

28 *Skład Solny – 25 lat oddolnej kultury!*, <https://skladsolny.pl/centrum-sztuki-wspolczesnej-wiewiorka/> (15.02.2025).



10. Protest przeciwko niszczeniu Wisły, Elektrownia Kozienice, 22.03.2024, org. C. Malik. Fot. B. Stano.

Cały teren wokół staje się od dawna tzw. „czwartą przyrodą” i jako taki stanowi tło do działań artystycznych i rozrywkowych.

Warto przypomnieć jedno z nich, które połączyło obie lokalizacje i doprowadziło do większego wydarzenia – wystawy „Sól Zabłocia”. Na wspomnianej wyżej elewacji w 2019 roku powieszono i podświetlono baner z hasłem *Polacy jeszcze jeden wysiłek*, będący reprodukcją haftowanej tkaniny Moniki Drożyńskiej, wykonanej w 2013 roku w „Miraculum”. Artystka zaliczyła go do serii *Haftu Miejskiego*, czyli tekstów z przestrzeni publicznej, które w formie estetycznej (haftowanej tkaniny lub jej reprodukcji na banerach i billboardach) trafiały do obiegu sztuki w przestrzeni miast, prowokując refleksję egzystencjalną. Haft, naśladujący odręczne pismo i proste ornamenty kwiatowe – typowe dla tego cyklu, wyróżniała od innych geneza tekstu kojarząca się raczej z nowomową komunistów niż z językiem ulicy. Hasło – trawestacja antyreligijnego apelu markiza de Sade: *Francuzi, jeszcze jeden wysiłek, jeżeli chcecie stać się republikanami* – zabrzmiało ironicznie na zrujnowanym już zakładzie z poprzedniej epoki. By pozwolić czytelnikowi zrozumieć, czym mogło być w kontekście wystawy zbiorowej „Sól Zabłocia” należy przybliżyć jej okoliczności i ideę.

„Sól Zabłocia” to wystawa 50 prac 30 artystów²⁹ związanych ze Składem i tych, którzy przez dwie dekady wybierali na swe pracownie miejsca w innych przemysłowych budynkach Zabłocia, przy ul. Romanowicza, Dekerta i Przemysłowej. Odbędzie się w kwietniu 2019 roku w ramach Krakowskiego Art Week i miała za cel uświetnić zainstalowanie się w tym miejscu Centrum Sztuki Współczesnej Wiewiórka³⁰. Otwarcie wystawy

29 W gronie tym znaleźli się: Aleksandra Batura, Basia Budniak, Iwona Demko, Monika Drożyńska, Marcin Gulis, Krzysiek Hawrot, Aleksander Janicki, Paulina Karpowicz, Stanisław Koba, Bartolomeo Koczenasz, Przemek Krzakiewicz, Bogumił Książek, Cecylia Malik, Mikołaj Małek, Małgorzata Markiewicz, Kolektyw Palce Lizać (Barbara Nawrocka, Dominika Wilczyńska), Konrad Peszko, Pilar Rojo, Marcin Ryczek, Grażyna Smalej, Mieszko Stanisławski, Anna Stankiewicz, Jerzy Tchórzewski, Aleksandra Toborowicz, Artur Wabik, Maria Wasilewska, Agnieszka Wojtuń.

30 W 2017 roku z inicjatywy grupy przyjaciół powołano CSW Wiewiórka. Wcześniej współtworzyli oni nieformalne kolektywy, takie jak: Modraszek Kolektyw, Niedzieln i Wodna Masa Krytyczna. Wspólnie stworzyli artystyczną oprawę do licznych happeningów i protestów w obronie m.in. Puszczy Białowieskiej przed wycinką, modernistycznego Hotelu Cracovia przed wyburzeniem i krakowskiego Zakrzówka przed zabudową.

było zarazem otwarciem nowo wynajętej i wyremontowanej przestrzeni przez Stowarzyszenie CSW Wiewórka³¹. Kuratorzy: Cecylia Malik, Bartolomeo Koczenasz, Artur Wabik zachęcali uczestników – artystów, ale też sąsiadów (w ramach wernisażu i pikniku) do odbycia „sentymentalnej podróży po świecie, który odszedł wraz z postępującą gentryfikacją tej części miasta”³². Był to też rok, kiedy najemcy już wiedzieli o planach odebrania im budynku na rzecz projektowanego od 2016 roku Centrum Literatury i Języka Planeta Lem (na stronie projektu informowano o kolejnych krokach inwestora)³³. Baner Drożyńskiej dobrze wpisywał się w emocje związane z niepewnością jutra. Owym „Polakiem” z hasła mógł poczuć się każdy uczestnik wystawy, nobilitowany poprzez metaforę użytą w tytule wystawy. Nie tylko ta praca, również inne, specjalnie wykonane na wystawę stały się w opinii jurora Krakera Łukasza Surowca „dobrze skrojonym manifestem społecznym” w tej palącej sprawie³⁴. Oto kilka przykładów podobnych działań, które bynajmniej nie odnosiły się do dawnej „solnej” historii budynku, lecz do ostatnich dekad i prywatnych doświadczeń artystów.

Na jednej ze ścian Składu zawisły trzy skromne fotografie – dokumentacja instalacji *Dziś są moje urodziny* rzeźbiarki Marii Wasilewskiej. Pierwszy jej pokaz odbył się tam w 2011 roku. Dla artystki pojawienie się w tym miejscu było szczególnie ważne, bo wiązało się z jej relokacją

31 „Wiedzieliśmy, że wynajmujemy na jakiś czas, bo planowana w Składzie Solnym jest Planeta Lem. Zdawaliśmy sobie sprawę, że to pewnie jest sytuacja tymczasowa, ale potrzebowaliśmy przestrzeni na szykowanie *Wodnej Masy Krytycznej*, a ja zaraz po wystawie rozpoczęłam duży projekt *Moda na rzeki* dwa miesiące warsztatów, kilka razy w tygodniu i szykowanie wielkiej kolekcji strojów kąpielowych w obrobie rzek” – tłumaczy Cecylia Malik w rozmowie przeprowadzonej przez autorkę artykułu 8 września 2025 roku.

32 P. Kubiszał, „*Sól Zabłocia*” w dawnym składzie solnym, Stowarzyszenie Pogórze/Pl, 12.14.2016, <https://podgorze.pl/sol-zablocia-w-dawnym-skladzie-solnym/> (03.06.2025).

33 W 2025 roku miasto odstąpiło od realizacji projektu. Por. Planeta Lem, 2018, <https://planetalem.pl/planeta-lem/> (3.06.2025); W. Jakubowski, „*Planeta Lem*” odwołana, Nasze Miejsce, <https://naszemiejsce.krakow.pl/2025/08/15/krakow-rezygnuje-z-planety-lem/> (08.09.2025).

34 Zob. Ł. Surowiec, za: *Sól Zabłocia z główną nagrodą Krakera*, <https://cswwieworka.tumblr.com/post/185033101320/s%C3%B3%C5%82-zab%C5%82ocia-zdobywa-g%C5%82%C3%B3wn%C4%85-nagrod%C4%99-krakers-art> (03.06.2025).

z innego miasta. Zatem to praca odwołująca się do wątku biograficznego, podobnie jak przywołany w tytule spektakl Tadeusza Kantora³⁵. Tym, co poza tytułem łączy oba dzieła (Wasilewskiej i Kantora), jest z pewnością zainteresowanie grą iluzji z rzeczywistością. W instalacji o obecności artystki przypominał wykorzystany w głównej sali motyw „aktywnego” oka, zestawiony z warstwą płynących po niebie obłoków i światła o zmiennym zabarwieniu. Można się domyślić, że autorka potrzebowała do swojej projekcji jak najbardziej neutralnego zacienionego wnętrza, ścian bez śladów ingerencji człowieka, polakierowanej podłogi, by oddać efekt dominacji barwy. W zrujnowanym budynku nie było trudno dokonać koniecznych zmian. W sąsiednim małym pomieszczeniu zamontowała wklęsłe lustro, w którym każdy, onieśmieszony ciemnością widzący zagląający do wnętrza, znajdował swoje odwrócone, lekko zdeformowane odbicie. To motyw, który prowadzi w linii prostej do historii malarstwa, m.in. *Portretu małżonków Arnolfinich* Jana van Eycka czy *Las Meninas* Diega Velázqueza, gdzie zarówno stanowi sposób na wzbogacenie iluzji przestrzeni, jak i czyni przedstawienie bardziej zagadkowym, a w przypadku van Eycka – sugeruje obecność twórcy. Również w instalacji Wasilewskiej znalazło się miejsce na konfrontację dominującego spojrzenia artystki, obserwarki swojego świata, z emocjami widzów, wsparte myśleniem o doskonałości natury. Rodzi się refleksja: nawet w miejscu tak zaniedbanym, jak była stajnia Składu Solnego można świętować narodziny artysty i jego dzieła. Autorka nie nawiązywała w samej instalacji do jego historii, wykorzystywała tylko warunki fizyczne wnętrza, ale nie bez znaczenia dla genezy i odczytania instalacji jest fakt, że dokładnie wtedy z jego okien można było oglądać adaptację byłej elektrowni podgórskiej na potrzeby powstającego Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Dla samego budynku – miejsca ekspozycji, był to ważny moment, zaczął nowy okres działalności – odtąd miał być nie tylko konglomeratem prywatnych pracowni, lecz także miejscem spotkań i galerią (Wasilewska wraz z artystą Stefanem Kobą prowadzą tę pracownio-galerię ... do dzisiaj). Był to też moment nadania imienia miejscu:

35 Instalacja była eksponowana od 7 kwietnia 2011 roku; nota o artystce – zob. *Maria Wasilewska*, Artinfo.pl, <http://www.artinfo.pl/?pid=events&id=14978&lng=1> (12.11.2014). Spektakl *Dziś są moje urodziny* to ostatnie, nieukończone dzieło Kantora, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/521603> (12.11.2014).

Urodziny miejsca, urodziny nazwy: nowy początek – coś jak rewitalizacja. Staszek Koba był tu z Peterem Bogatką pierwszymi artystami, którzy wynajmowali pracownię od 1999 roku – tłumaczy artystka – Pomalowana pracownia na biało [...] i czarno miała służyć dobrym prezentacjom sztuki, nie tylko mojej wystawie. Pierwszy raz użyta została nazwa „Skład Solny”. To ważne. [...] Nazwa nawiązywała do historycznej funkcji budynku. Z każdym wydarzeniem, wystawą utrzymywała się ona w świadomości Krakowian i dzisiaj nikt już tego miejsca inaczej nie nazwie³⁶.

Przy całej złożoności konceptu tej instalacji, na omawianej wystawie „Sól Zabłocia” w 2019 roku dokumentalne fotografie stanowiły tylko jego namiastkę, jednak przynajmniej dla niektórych gości tłumnego wernisazu zorganizowanego w 2011 roku mogły stanowić impuls do budowania własnego obrazu na temat ciągłości historii tego miejsca.

Historia obrazu pt. *Widok przez bramę Miraculum* autorstwa Cecylii Malik, prezentownego w ramach wystawy „Sól Zabłocia”, jest mniej więcej o trzy lata dłuższa. Obraz powstał specjalnie na jej indywidualną wystawę w Zderzaku w 2009 roku, zatytułowaną „Ikonostas Miasto”. W kontekście kompozycji – poliptyku – wywodzącej się ze sfery sacrum skromny motyw kutej bramy nabrał cech malarstwa ikonowego. Miał też za cel uobecnianie konkretny adres w mieście. „Fragmenty, które wybrałam na obrazy, pomimo że są pospolitymi przedmiotami, przypominały mi tajemne alchemiczne znaki, jakiś nieodszyfrowany kod, symbole o nieznanym znaczeniu”³⁷. W cyklu „Ikonostas” pojawiły się wprawdzie inne motywy związane z tą lokalizacją, jednak ten konkretny obraz, pokazany ponownie, mógł zyskać w Składzie kolejne warstwy znaczeniowe. Przypominał o tym, że jeszcze w 2008 roku zakład „Miraculum” oferował malarzowi inspirujące widoki (obrazy powstawały w plenerze). Uświadamiał też, jak bardzo zmieniała się dostępność tego miejsca, nie tylko dla artystów – Malik wspomina o obecności przygodnych obserwatorów³⁸. Dla Cecylii teren „Miraculum” był tym samym, czym stał się potem Skład – pracownią. Ponadto sposób ekspozycji i hiperrealizm widoku stawiał obserwatora dodatkowo przed pytaniem, gdzie przebywamy i na co właśnie patrzymy.

36 Z rozmowy z artystką 11 września 2025 roku.

37 C. Malik, *Ikonostas Miasto*, <https://zderzak.pl/pl/art-event/2009-ikonostas-miasto/> (03.06.2025).

38 Por. C. Malik, *Ikonostas Miasto*.

Pracom na wystawie towarzyszyły plansze z fotograficznymi wizualizacjami pracowni w trzech punktach Zabłocia: „Miraculum”, „Składzie Solnym” i Telpodzie³⁹. Projekt wywołał żywy dyskurs społeczny, a jego sukces potwierdziła główna nagroda przyznana Stowarzyszeniu CSW Wiewiórka za najlepszą wystawę Cracow Art Week KRAKERS 2019: SKOK. Czytamy w uzasadnieniu werdyktu: „Wystawa z jednej strony eksponująca unikalny, lokalny walor ich działań, z drugiej, uświadamiająca uniwersalność problemów, z jakimi mierzą się artyści zmierzający do aktywizacji poprzemysłowych obszarów miast na całym świecie”⁴⁰.

Zasięg i ranga tematów poruszanych w Składzie zdecydowanie rosną, szczególnie dzięki aktywności twórczyni CSW Wiewiórka – Cecylii Malik. Wspólnie z ekspertami z różnych dziedzin organizuje ona protesty w formie happeningów w przestrzeni publicznej, zamieniając trudny język ekologii na język sztuki. Pod jej kierunkiem wiosną 2024 roku w przestrzeni wspólnej Składu grupa studentów Instytutu Sztuki i Edukacji Artystycznej Uniwersytetu Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie wykonywała żagle na wzór tradycyjnych żagli wiślanych. Na każdym żaglu namalowano autorski obraz – manifest w obronie ekosystemu Wisły. 22 marca sprzed budynku – tego samego miejsca, gdzie pięć lat wcześniej wisiał baner Drożyńskiej – uczestnicy happeningu, w tym: członkowie Kolektywu Siostry Rzeki, Pracowni na rzecz Wszystkich Istot oraz Koalicji Ratujmy Rzeki, oraz zaprzyjaźnieni artyści, m.in. Ewa Ciepielewska i Mikołaj Rejs, wyruszyli do Kozienic, by postulować likwidację progu piętrzącego wodę na potrzeby kozienickiej elektrowni. To ciekawy przykład, gdyż pokazuje, jak artysta opuszcza strefę komfortu – w tym wypadku jest nią poprzemysłowa pracownia – i manifestuje, że do zrównoważonego rozwoju potrzebna mu jest jeszcze inna przestrzeń – natura, a o nią musi walczyć właśnie z przemysłem.

39 Telpod to skrót nazwy Krakowskich Zakładów Elektronicznych Unitra-Telpod (później Telpod S.A.), produkujących elektronikę w Krakowie. Mowa tu o eleganckim biurówcu – rozbudowanym przez byłego niemieckiego właściciela – który po wojnie stał się nową główną siedzibą fabryki. Pod tym adresem – ul. Lipowa 4 – fabryka funkcjonowała w latach 1946–2002. Por. *Krakowski przemysł elektrotechniczny – UNITRA-TELPOD* <https://upadektechnikakrakowa.blogspot.com/2018/02/krakowski-przemys-elektrotechniczny.html> (10.09.2025).

40 A. Jankowska-Marzec, za: *Sól Zabłocia z główną nagrodą Krakera*, <https://cswwiewiorka.tumblr.com/post/185033101320/s%C3%B3%C5%82-zab%C5%82ocia-zdobywa-g%C5%82%C3%B3wn%C4%85-nagrod%C4%99-krakers-art> (05.07.2025).

Podsumowując, warto powrócić do pytania o stan odzyskiwania przemysłowego Krakowa. W porównaniu z trwałymi, wielkimi inwestycjami, które przekształciły fabryki w znane instytucje kultury lub zyskowe lokale, opisane działania mają znikome znaczenie. Ponieważ dotyczą budynków niewpisanych do rejestru zabytków, symboliczna aktywność artystów nie zdołała uchronić materialnej tkanki przemysłu przed wyburzeniem (przykład „Miraculum”). Nie zatrzymała też gentryfikacji tej dzielnicy (tzw. *new-built gentryfication*). Wręcz przeciwnie – najemcy poprzemysłowych pracowni podzielili los zwalnianych wcześniej robotników fabrycznych: najpierw zajęli ich miejsce, a potem, kiedy próbowali zapuścić korzenie, sami stali się, jak pisał artysta Łukasz Surowiec, „ofiarą systemowego skoku”⁴¹ i stopniowo ustępują miejsca „genryfierom”⁴². Obie przywołane wystawy („Pani Walewska” i „Sól Zabłocia”) wzbogaciły jednakże niematerialne dziedzictwo Krakowa, stymulując mechanizmy pamięci, zarówno indywidualnej (związanej z posiadaniem własnej pracowni artystycznej), jak i zbiorowej (dotyczącej pracy w przemyśle kosmetycznym i szerzej – życia w PRL). Obie przysłużyły się także zmapowaniu tego obszaru. Proces ten można rozumieć – w ślad za kuratorką Anetą Szyłak, działającą przez ponad dwie dekady na terenach byłej Stoczni Gdańskiej – jako poznawanie terenu i budynków oraz problemów społeczności, obecnych i byłych pracowników oraz użytkowników zasiedlonego przez artystów terenu⁴³. W przypadku „Pani Walewskiej” mapowanie to, związane z początkami projektu Zbiornik Kultury, miało dostarczyć młodym twórcom narzędzi i tematów do dalszej eksploatacji, zaciekać publiczność, m.in. byłych pracowników zakładu, ale i nowych mieszkańców dzielnicy. Projekt „Sól Zabłocia” zaproponował mapowanie asekuuracyjne, miało ono przekonać decydentów, że „Skład Solny” to miejsce świadomie zasiedlone, twórczo eksploatowane i pobudzające dyskurs naukowy w zakresie adaptacji przestrzeni poprzemysłowych, ekologii

41 Ł. Surowiec, za: *Sól Zabłocia z główną nagrodą Krakera*, <https://cswwiewiorka.tumblr.com/post/185033101320/s%C3%B3l-zab%C5%82-zab%C5%82ocia-zdobywa-g%C5%82%C3%B3wn%C4%85-nagrod%C4%99-krakers-art> (03.06.2025).

42 K. Romańczyk, *Pułapki rewitalizacji. Przypadek Krakowa*, „Studia Regionalne i Lokalne” 2018, nr 4 (74), s. 18–19, https://studreg.uw.edu.pl/dane/web_srif_files/625/2018_4_romanczyk.pdf (03.06.2025).

43 A. Szyłak, *Żywe doświadczenie, które było doświadczeniem transformującym*, w: *Błądnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*, red. A. Szyłak, K. Sikorska, Gdańsk 2015, s. 88.

i sztuki partycypacyjnej. Dowodem na skuteczność podjętych działań jest wystawa w Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie „Skład Solny. Ta planeta jest już zasiedlona”⁴⁴.

Warto dodać, że podobnych miejsc na mapie Krakowa, dających artystom lokum i pozwalających im twórczo przetwarzać dziedzictwo poprzemysłowe – jest zdecydowanie więcej. Wystarczy wspomnieć choćby o budynku fabryki „Telpod” przy ul. Romanowicza 4, o wzmiankowanej już Dawnej Fabryce Cygar czy Krakowskich Zakładach Sodowych Solvay w Borku Fałęckim. Podejmowane tam działania miały w większości charakter rozproszony, a z punktami kulturalno-rozrywkowymi sąsiadowały różnego typu warsztaty usługowe i sklepy start-upy, podobnie jak na terenie „Miraculum”. Na tym tle „Skład Solny” jawi się jako przestrzeń wyjątkowa. Stanowi bowiem skupisko artystów i rzemieślników różnych profesji, których konieczność obrony miejsca skonsolidowała ich wokół idei, ponad partykularnymi interesami.

Ten czasowy sposób zagospodarowania przestrzeni poprzemysłowych bywa jednak niezauważany – zwłaszcza przez zwolenników spektakularnych inwestycji na terenach poprzemysłowych, takich jak Planeta Lem. Najlepszym dowodem są słowa Małgorzaty Międzobrodzkiej, która w artykule *Kazimierski-podgórski skład solny (XVI–XIX w.)* z 2016 roku pisała: „Pomysły na zagospodarowanie tego jedyne, zachowanego budynku dawnego podgórskiego składu solnego na cele kulturalne dotąd nie zostały wdrożone”⁴⁵. Opinia ignorująca oddolną aktywność artystów tworzy fałszywy obraz omawianego miejsca jako niezagospodarowanego insygnalnie pustostanu. W tym kontekście zrozumiała staje się gorzka metafora, z jaką Cecyli Malik, świadoma tymczasowości partycypacyjnych projektów na tym terenie, podsumowała los twórców: „Odegraliśmy rolę łubinu, który sieje się na nieużytkach po to, aby następnie go zaorać i posadzić na nim zboże”⁴⁶.

44 Czas trwania: 12.09.–16.11.2025, kuratorzy: Bartolomeo Koczenasz (CSWW), Cecylia Malik (CSWW), Mateusz Okoński, współpraca: Tomasz Fudala (MSN).

45 M. Międzobrodzka, *Kazimierski-podgórski skład solny (XVI–XIX w.)*, „Studia i Materiały do Dziejów Żup Solnych w Polsce” 31 (2016), s. 52.

46 C. Malik, za: P. Kubiszał, „*Sól Zabłocia*” w *dawnym składzie solnym*, Stowarzyszenie Pogórze/Pl, 12.14.2016, <https://podgorze.pl/sol-zablocia-w-dawnym-skladzie-solnym/> 2019.

Bibliografia

- Bodnar R., *Chet ha'egel*, 2009, tekst niepublikowany, archiwum Doroty Hadrian.
- Ciępka P., *Przebudowa ulicy Dolnych Młynów w Krakowie – rewaloryzacja czy gentryfikacja?*, 13.11.2024, A&B, <https://www.architekturaibiznes.pl/dolne-mlyny-przebudowanoho,36732.html?srsId=AfmBO-oqOFajXw2vURgjunusox1A9JoRKfd7p5DQBlzgHQcXwLdYAuw1> (20.12.2024).
- Drożyńska M., *Modny Drobiazg*, Nowy Jork 2031 [miejsce i data fikcyjne], Warszawa: Fundacja Polskiej Sztuki Nowoczesnej 2017.
- Drożyńska M., *Prace. Uszyj dom kultury*, <https://monika.drozynska.pl/artworks/uszyj-dom-kultury/> (03.01.2025).
- Drożyńska M., *Prace. Modny drobiazg*, <https://monika.drozynska.pl/artworks/modny-drobiazg/> (03.01.2025).
- Dudka M., *Kraków żegna Miraculum. Najpierw leżakowała tu Pani Walewska, potem nastąpiła era twórców i przedsiębiorców. Teraz będą sypialnie*, 17.07.2015, Weekend.Gazeta.Pl, <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7,177334,18363636,krakow-zegna-miraculum-najpierw-lezakowala-tu-pani-walewska.html> (03.01.2025).
- Dziś są moje urodziny*, <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/521603> (12.11.2014).
- Gazur Ł., *Fabryka, która produkuje sztukę*, „Dziennik Polski” 16.07.2010, <https://dziennikpolski24.pl/fabryka-ktora-produkuje-sztuke/ar/c3-2798746> (03.01.2025).
- Gazur Ł., *Wszystko dla Polski, Sir!*, „Dziennik Polski” 16.04.2011, s. 5.
- Gminna ewidencja zabytków*, pdf, poz. 6043, 4231, 3718 (ul. Zabłocie 23), Miasto Kraków BIP, <https://www.bip.krakow.pl/zalaczniki/dokumenty/n/505678/karta> (15.02.2025).
- Jagodzińska K., *Czas muzeów w Europie Środkowej. Muzea i centra sztuki współczesnej (1989–2014)*, Kraków 2014.
- Jakubowski W., *„Planeta Lem” odwołana*, Nasze Miejsce, <https://naszemiejsce.krakow.pl/2025/08/15/krakow-rezygnuje-z-planety-lem/> (08.09.2025).
- Jasiołek K., *Opakowania, czyli perfumowanie śledzia. O grafice, reklamie i handlu w PRL-u*, Warszawa 2021.
- Klimek P., Springer F., *Polska industrialna*, Bielsko-Biała 2018.
- Krakowski przemysł elektrotechniczny – UNITRA-TELPOD*, <https://upadektechnikikrakowa.blogspot.com/2018/02/krakowski-przemys-elektrotechniczny.html> (10.09.2025).

- Kubisztal P., „*Sól Zabłocia*” w dawnym składzie solnym, Stowarzyszenie Podgórze.Pl, 12.14.2016, <https://podgorze.pl/sol-zablocia-w-dawnym-skladzie-solnym/> (3.06.2025).
- Malik C., *Ikonostas Miasto*, <https://zderzak.pl/pl/art-event/2009-ikonostas-miasto/> (03.06.2025).
- Maria Wasilewska, Artinfo.pl, <http://www.artinfo.pl/?pid=events&id=14978&lng=1> (12.10.2014).
- Międzobrodzka M., *Kazimierski-podgórski skład solny (XVI–XIX w.)*, „*Studia i Materiały do dziejów Żup Solnych w Polsce*” 31 (2016), s. 9–59.
- Międzobrodzka M., Kubisztal P., *Skład Solny*, w: *Zabłocie. Przewodnik*, red. G. Ciepły, Kraków 2014, s. 12–14.
- Nowa Huta od NATURY strony*, red. E. Urbańska-Kłapa, J. Kłaś, Kraków 2020.
- O firmie*, Miraculum, <https://miraculum.pl/pl/i/O-firmie/8> (20.12.2024).
- „*Pani Walewska*” w świecie sztuki, Stowarzyszenie Podgórze.Pl, <http://podgorze.pl/%E2%80%9Epani-walewska%E2%80%9D-w-swiecie-sztuki/> (30.10.2016).
- Planeta Lem 2018, <https://planetalem.pl/planeta-lem/> (03.06.2025).
- Romańczyk K., *Pułapki rewitalizacji. Przypadek Krakowa*, „*Studia Regionalne i Lokalne*” 2018, nr 4 (74), s. 5–25, https://studreg.uw.edu.pl/dane/web_sril_files/625/2018_4_romanczyk.pdf (03.06.2025).
- Skład Solny – 25 lat oddolnej kultury!*, <https://skladsolny.pl/centrum-sztuki-wspolczesnej-wiewiorka/> (15.02.2025).
- Sól Zabłocia z główną nagrodą Krakera*, <https://cswwiewiorka.tumblr.com/post/185033101320/s%C3%B3%C5%82-zab%C5%82ocia-zdobywa-g%C5%82%C3%B3wn%C4%85-nagrod%C4%99-krakers-art> (05.07.2025).
- Stano B., *Krakowskie Zabłocie – rewitalizacja poprzez sztukę przestrzeni przemysłowej*, w: *Historia – pamięć – tożsamość w edukacji humanistycznej. Pamięć człowieka, pamięć miejsca, miejsca pamięci*, red. B. Popiołek, A. Chłosta-Sikorska, A. Słaby, Kraków 2015, s. 515–530.
- Stano B., *Artysta w FABRYCE. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*, Kraków 2019.
- Stano B., *SZTUKA w industrii. Plenery „przemysłowe” na XXI wiek*, Kraków 2025.
- Strupek, <https://www.blogger.com/profile/02564741427093775875> (03.01.2025).

Szyłak A., *Żywe doświadczenie, które było doświadczeniem transformującym*, w: *Błądźnik codzienności. Książka praktyk Alternativa*, red. A. Szyłak, K. Sikorska, Gdańsk 2015, s. 86–123.

Szymański W., *Różowe i czarne*, tekst kuratorski niepublikowany, archiwum prywatne autora.

Zbiornik Kultury, <http://mik.krakow.pl/?dzialania=zbiornik-kultury> (30.05.2016).

W KONCU zapraszamy!, *Zbiornik Kultury*, <http://zbiornikkultury.blogspot.com/2010/07/> (03.01.2025).

Abstrakt

Bernadeta Stano

Miasto odzyskiwane. Proces anektowania krakowskich przestrzeni przemysłowych na potrzeby kultury wysokiej

Tekst ten dotyczy zjawiska czasowego przejmowania przez artystów krakowskich zakładów i realizowania w nich projektów na przestrzeni ostatnich 25 lat. Analizowane przykłady działań artystycznych i animacyjnych pochodzą z kwartału Zabłocie – należącego do XIII dzielnicy Krakowa – Podgórze, z terenu Fabryki Kosmetyków „Miraculum” i ze „Składu Solnego”. Autorka dowodzi, że choć działania te miały charakter efemeryczny, to ze względu na obecność w nich partycypacji, ich zasięg był duży, a tematy społecznie ważne. Nie miały one wpływu na zachowanie przemysłowego charakteru całej dzielnicy czy przeciwdziałania jej gentryfikacji, ale przyczyniły się rewitalizacji pojedynczych obiektów dziedzictwa industrialnego i do dyskusji w tym obszarze.

Słowa kluczowe:

Kraków, rewitalizacja postindustrialna, Skład Solny, Podgórze, Zabłocie, „Miraculum”

Abstract

Bernadeta Stano

*A reclaimed city: The process of annexing
Krakow's post-industrial spaces for high culture*

This text explores the phenomenon of artists temporarily taking over Krakow's industrial sites and implementing projects within them over the past 25 years. The examples of artistic and cultural activities analyzed come from the Zabłocie district – part of Krakow's 13th district, Podgórze – the premises of the Miraculum Cosmetics Factory, and the Salt Warehouse. The author argues that although these activities were ephemeral in nature, their participation made them broad in scope and their themes socially significant. While they did not contribute to preserving the industrial character of the entire district or counteracting its gentrification, they contributed to the revitalization of individual industrial heritage sites and to the discussion in this area.

Keywords:

Krakow, post-industrial revitalization of industrial heritage, Skład Solny, Podgórze, Zabłocie, „Miraculum”

Recensiones

Daniel Bartosiewicz

 <https://orcid.org/0009-0009-1251-5902>

 daniel.bartosiewicz@upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Ruch chrześcijańsko-społeczny w Królestwie Polskim – nowa synteza

Recenzja monografii: Tomasz Sikorski

„Przedwiośnie. Ruch chrześcijańsko-społeczny
w Królestwie Polskim na przełomie
XIX i XX wieku”, Ośrodek Myśli Politycznej,
Kraków 2025

Zjawisko określane mianem katolicyzmu społecznego, a szerzej – ruchu chrześcijańsko-społecznego, stanowi jedno z kluczowych pól badań nad modernizacją życia społecznego na ziemiach polskich przełomu XIX i XX wieku. Jednocześnie pozostaje obszarem, w którym – mimo licznych studiów cząstkowych – widoczny jest brak aktualnych ujęć syntetycznych, zwłaszcza w odniesieniu do Królestwa Polskiego i szeroko rozumianego zaboru rosyjskiego. W historiografii utrwaliły się opracowania o znaczeniu fundamentalnym, jednak ich perspektywa wynikała z czasu powstania i w naturalny sposób nie obejmowała późniejszego przyrostu badań szczegółowych, kwerend regionalnych oraz nowych pytań stawianych

wobec relacji między Kościołem, społeczeństwem i nowoczesnymi formami organizacji. W tej sytuacji próba przygotowania nowej syntezy – porządkującej, a zarazem maksymalnie pojemnej faktograficznie – jawi się jako przedsięwzięcie zarówno potrzebne, jak i metodologicznie trudne.

Monografia Tomasza Sikorskiego jest właśnie takim projektem: nie ma ambicji polemicznej w sensie programowego sporu z poprzednikami, lecz zmierza do zebrania rozproszonego materiału, odtworzenia topografii instytucji i inicjatyw oraz osadzenia ich w realiach społecznych i politycznych Królestwa Polskiego. Autor jasno deklaruje, że chodzi mu o syntezę „aktualną” – tj. odpowiadającą na dzisiejszy stan badań i dzisiejsze potrzeby badawcze. Założenie to wpływa zarówno na konstrukcję książki, jak i na jej charakter: jest to praca porządkująca, mająca w równym stopniu funkcję interpretacyjną, co dokumentacyjną.

Istotną zaletą monografii jest to, że jej autor już na początku porządkuje własne intencje i ograniczenia. W „Odautorskim apendyksie” – będącym w praktyce rozbudowanym wprowadzeniem problemowym – wyraźnie zarysowuje kilka kluczowych punktów. Po pierwsze, akcentuje, że katolicyzm społeczny na ziemiach polskich nie wyrastał w próżni ideowej, lecz zakorzeniony był w tradycji europejskiej, a impulsy intelektualne i organizacyjne docierały nad Wisłę z opóźnieniem, często napotykać bariery związane z polityką państw zaborczych (w szczególności rosyjską) oraz z ograniczeniami w kontaktach instytucjonalnych. Po drugie, autor wskazuje na „podwójne” zadanie ruchu: z jednej strony naprawę stosunków społecznych w duchu troski o słabszych, rodzinę i wspólnoty naturalne; z drugiej – konieczność odpowiedzi na wyzwania industrializacji, modernizacji i związanych z nimi przemian ekonomicznych oraz ideowych. W ten sposób ruch chrześcijańsko-społeczny zostaje opisany jako odpowiedź Kościoła i środowisk katolickich na nowoczesność – nie w trybie negacji, lecz poprzez poszukiwanie form obecności i działania.

Ważnym elementem wprowadzenia jest także określenie relacji między ruchem społecznym a politycznym. Autor odnotowuje, że w zaborze austriackim warunki prawno-ustrojowe sprzyjały wcześniejszej krystalizacji politycznej, w pruskim chadecja wyłaniała się stopniowo, natomiast w Królestwie Polskim próby zaangażowania politycznego „pod katolickim szyldem” długo nie przynosiły spodziewanych rezultatów, a ruch chrześcijańsko-demokratyczny musiał czekać na okoliczności, które umożliwiłyby mu wybiecie się na autonomię wobec innych nurtów. Ta uwaga nie jest osią sporu, lecz ramą objaśniającą, dlaczego w książce centralne miejsce zajmuje szeroko pojęta praktyka społeczna.

Z perspektywy metodologicznej szczególnie istotne są trzy cele sformułowane przez autora: (1) uporządkowanie stanu badań; (2) analiza form i pól zaangażowania społecznego w ramach ruchu; (3) odtworzenie panoramy katolicyzmu społecznego w Królestwie Polskim, z uwzględnieniem kontekstów szerszych (pozostała część zaboru rosyjskiego, „polski Petersburg”, a w tle doświadczenia zaborów pruskiego i austriackiego). Zarazem autor stwierdza, że pole badawcze jest złożone, nasączone szczegółami i pytaniami, których nie sposób pominąć przy budowie syntezy, co wpływa na zakres materiału i sposób prowadzenia wywodu.

Autor formułuje również hipotezę wyjściową: ruch chrześcijańsko-społeczny działał na wielu polach aktywności społecznej, ale przed wybuchem Wielkiej Wojny nie wypracował w Królestwie Polskim stabilnej formuły politycznej. Kolejne hipotezy dotyczą m.in. tempa zakorzeniania się katolicyzmu społecznego (w Królestwie – z opóźnieniem względem innych zaborów), społecznego profilu uczestników (silna rola duchowieństwa i jednocześnie obecność świeckich z różnych grup zawodowych) oraz zakresu wpływu, zdobywanego w rozmaitych stowarzyszeniach i organizacjach, często w konkurencji z innymi nurtami życia publicznego.

Szczególnie cenne jest to, że autor wprost omawia terminologię. Posługuje się zamiennie określeniami „ruch chrześcijańsko-społeczny” i „ruch katolicko-społeczny”, zastrzegając, iż pierwszy termin jest pojemniejszy (bo może obejmować również inne wyznania), ale zarazem jego użycie ma charakter pragmatyczny i narracyjnie funkcjonalny. Takie „dopowiedzenia” są w syntezie niezbędne, bo porządkują język opisu i ograniczają ryzyko anachronizmu.

Wreszcie autor jasno określa cezury: „płynny” przełom XIX i XX wieku, z umowną cezurą początkową około 1864 roku oraz końcową w 1914 roku, przy świadomym naruszaniu tych granic tam, gdzie wymaga tego analiza genezy lub dalszych losów inicjatyw i ludzi. Zakres przestrzenny obejmuje Królestwo Polskie, lecz bywa rozszerzany na inne ziemie zaboru rosyjskiego, a także na „polski Petersburg”. Ten zabieg służy – jak deklaruje autor – uchwyceniu analogii i kontrastów, co w przypadku badań nad ruchem o silnym wymiarze organizacyjnym i ideowym wydaje się rozwiązaniem zasadnym.

Autor przedstawia konstrukcję swojej monografii w sposób przejrzysty. Książka składa się z czterech rozdziałów poprzedzonych „Apendyksem” i „Prologiem”. Rozdział pierwszy ma charakter syntetyczny i porównawczy: pokazuje rozwój ruchu „za kordonem”, tj. w zaborach austriackim i pruskim. Ujęcie to nie jest wyłącznie wprowadzeniem, lecz stanowi istotne tło: wskazuje, jak silnie formy organizacji, tempo rozwoju

i możliwości instytucjonalizacji zależały od warunków prawnych i politycznych. Już na tym etapie zarysowuje się ważny wniosek: ruch chrześcijańsko-społeczny, choć inspirowany wspólnym zasobem ideowym, w różnych zaborach przyjmował odmienne „kształty” – odmiennie rozkładały się akcenty między działalnością społeczną, edukacyjną a polityczną.

Rozdział drugi poświęcony jest Królestwu Polskiemu jako przestrzeni wyjściowej dla dalszych analiz. Autor omawia pierwsze inicjatywy po 1863–1864 roku, pokazując, w jaki sposób praca społeczna rozwijała się w realiach kontroli caratu, napięć wokół Kościoła oraz w warunkach modernizacji społeczno-ekonomicznej. W tym miejscu książka nie pełni funkcji klasycznej narracji politycznej; raczej buduje ramę kontekstową, bez której trudno byłoby rozumieć konkretne działania środowisk katolickich. Rozdział ten wprowadza też logikę „stopniowego narastania” aktywności: od inicjatyw pionierskich do bardziej rozbudowanej sieci działań, w której ważnym momentem dynamizującym pozostaje rok 1905.

Rozdział trzeci przynosi panoramę piśmiennictwa i czasopiśmiennictwa katolickiego. Jest to element często niedoceniany w rekonstrukcjach ruchów społecznych, a w ujęciu Sikorskiego staje się ważnym narzędziem uchwycenia formacji ideowej, języka opisu problemów społecznych oraz sposobów upowszechniania programów i wzorców działania. Ten rozdział porządkuje przestrzeń ideową ruchu, pokazując, że praca społeczna była nie tylko praktyką instytucjonalną, ale również projektem komunikacyjnym: ruchem słowa drukowanego, dyskusji, instruktażu i formacji.

Rozdział czwarty stanowi najobszerniejszą i w pewnym sensie centralną część książki. Autor nazywa go analizą form zaangażowania społecznego i podkreśla, że wychodzi w nim poza dotychczasowe ustalenia badawcze. Z perspektywy czytelnika jest to ta część, w której monografia w najwyższym stopniu realizuje swój syntetyczny charakter: nie przez skrót, ale przez uporządkowanie ogromu materiału w czytelne pola aktywności. W warstwie faktograficznej obejmuje to dobroczynność i akcję pomocową, działalność charytatywną, prozdrowotną, oświatową i wychowawczą, inicjatywy w środowisku robotniczym i rzemieślniczym, rozwój kooperatywności i spółdzielczości (w różnych wariantach), działania w obszarze kultury, muzealnictwa, ochrony zabytków, aktywność w strażach ogniowych, stowarzyszeniach ogrodniczych i przyrodniczych, pszczelarskich, wreszcie w praktykach związanych z kulturą fizyczną, skautingiem czy ruchem śpiewaczym i teatralnym. Dzięki temu ruch chrześcijańsko-społeczny jawi się jako fenomen szeroki, „rozlany” po wielu segmentach życia społecznego, a nie jako wąska formacja związana wyłącznie z jedną dziedziną.

Ważnym dopowiedzeniem jest tu wskazanie, że polityka „przez duże P” pozostaje w tle tej mapy aktywności. Autor odnotowuje próby budowy stronnictwa katolickiego, związków z partiami i środowiskami politycznymi, a także niełatwe relacje z ruchem demokratyczno-narodowym i ludowym. Niemniej jednak logika książki sprawia, że zasadniczy ciężar spoczywa na praktyce społecznej: ruch jest tu przede wszystkim pracą instytucji, stowarzyszeń, placówek i inicjatyw, które tworzyły realną infrastrukturę oddziaływania.

Autor sam wskazuje, że oddaje czytelnikowi książkę o dwóch komplementarnych warstwach narracyjnych. Pierwsza to warstwa instytucjonalno-topograficzna: swoista „geolokalizacyjna mapa” placówek i organizacji, które tworzyły krajobraz katolickiego zaangażowania społecznego. Ten zabieg jest bardzo funkcjonalny dla syntezy, bo umożliwia wyjście poza opowieść o „ideach” i „programach” ku realnym formom działania: gdzie, w jakiej formie, w jakim środowisku społecznym, jakie instytucje powstawały i jaką pełniły funkcję.

Druga warstwa koncentruje się na ludziach. Autor podkreśla szczególną rolę duchowieństwa jako „nawigatorów” ruchu, przy czym nie chodzi o hierarchię kościelną, lecz o duchownych „z prowincji”: proboszczów i wikariuszy, którzy stawali się lokalnymi liderami pracy społecznej. Obok „tytanów pracy społecznej” pojawiają się także bohaterowie mniej znani, nierzadko zapomniani. W książce przewija się bardzo duża liczba uczestników ruchu, aktywnych na różnych polach; część z nich zostaje jedynie zasygnalizowana, część ma bardziej rozwinięty rys biograficzny. Taka konstrukcja jest kompromisem między potrzebą personalizacji a ograniczeniami objętościowymi (pełny słownik biograficzny w ramach tej książki byłby osobnym przedsięwzięciem). W konsekwencji czytelnik otrzymuje panoramę środowiska – zarysowaną tak, aby była użyteczna jako punkt odniesienia do dalszych badań.

W recenzowanej monografii szczególnie mocno wybijają się jej walory dokumentacyjne. Bibliografia jest nie tylko obszerna, ale i wewnętrznie zróżnicowana – obejmuje literaturę przedmiotu oraz zasób źródeł, co w przypadku syntezy ma znaczenie podstawowe. Z punktu widzenia przyszłych badań bibliografia funkcjonuje jako narzędzie orientacji w polu tematu: pozwala zrekonstruować, co już napisano, gdzie toczyły się wcześniejsze spory, jakie regiony i środowiska były opisywane, a jakie tematy wciąż wymagają pogłębienia.

Podobną funkcję pełnią przypisy: obfite, często wyjaśniające, a przy tym niezakłócające płynności narracji. Jest to ważny element warsztatu w książce syntetycznej: przypisy mogą stanowić „drugi tor” lektury,

pozostawiając tekst główny przejrzysty, ale umożliwiając czytelnikowi weryfikację i pogłębianie informacji. Dodatkowo indeks osobowy w książce o takiej objętości jest rozwiązaniem nie tylko pożądanym, ale wręcz koniecznym – pozwala traktować monografię jako kompendium, do którego się wraca w poszukiwaniu konkretnych postaci i wątków. Uzupełnieniem są fotografie i ilustracje zamieszczone na końcu tomu, które – niezależnie od ich funkcji estetycznej – pomagają osadzić opowieść w materialnym i wizualnym kontekście epoki.

Przy przedsięwzięciu tej skali naturalnie pojawia się kwestia kompletności. Warto jednak przyjąć perspektywę, którą sugeruje sam autor: monografia nie może „zamknąć” pola badawczego, bo w przypadku ruchu chrześcijańsko-społecznego pole to jest rozległe i wielowarstwowe. W książce wyraźnie widać, że niemal każda instytucja, inicjatywa czy środowisko mogłyby stać się tematem osobnego studium. Dotyczy to także warstwy biograficznej: część postaci posiada już opracowania, wiele innych wciąż czeka na swoich biografów. Ta „niewyczerpywalność” nie osłabia wartości monografii. Przeciwnie – w przypadku syntezy porządkującej jest to argument za jej znaczeniem: wskazuje ona mapę, wyznacza punkty ciężkości, ujawnia luki i kierunki, które można dalej eksplorować. Książka nie traci więc na znaczeniu przez to, że nie wyczerpuje tematu; raczej umacnia swoją funkcję jako fundament i punkt wyjścia.

Monografia Tomasza Sikorskiego spełnia deklarowany cel: stanowi nową syntezę ruchu chrześcijańsko-społecznego w Królestwie Polskim, osadzoną w realiach wszystkich zaborów i w szerszym kontekście europejskim, a zarazem skoncentrowaną na praktycznych formach działania. Jej największym atutem jest połączenie szerokiej perspektywy z drobiazgową dokumentacją: książka jest jednocześnie opowieścią o ruchu, mapą instytucji i środowisk, oraz narzędziem do dalszych badań. Rozbudowany aparat naukowy, obszerna bibliografia, indeks i gęste przypisy czynią z niej pracę o walorze kompendialnym, do której można wracać selektywnie – w zależności od interesującego wątku czy postaci.

W rezultacie *Przedwiośnie* należy uznać za ważną i potrzebną publikację, która porządkuje stan wiedzy i proponuje możliwie szeroką panoramę zjawiska dotąd opisywanego częściej fragmentarycznie. Dla badaczy dziejów katolicyzmu społecznego, historii ruchów społecznych, a także historii życia publicznego w Królestwie Polskim u schyłku XIX i na początku XX wieku książka ta będzie nie tylko lekturą informacyjną, ale również punktem odniesienia metodologicznego i bibliograficznego.

Grzegorz Płaza

 <https://orcid.org/0009-0009-1812-6844>

 18833@student.upjp2.edu.pl

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Między dokumentacją a pamięcią lokalną

Recenzja monografii: „«Dziwną opieką otoczył
Pan Bóg kościoły i kapłanów». Straty wojenne
Kościoła katolickiego na terenie dekanatu
oświęcimskiego w czasie II wojny światowej”,
red. Adrian Kędzierski, Sebastian Graniczkowski,
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2025

Problem strat wojennych poniesionych przez Polskę w czasie II wojny światowej pozostaje nadal jednym z najbardziej angażujących pól badań historycznych. Skala zniszczeń była ogromna, lecz problem ten nie ogranicza się wyłącznie do wymiaru materialnego i gospodarczego. Istotnym kierunkiem w poszerzeniu tego kontekstu są badania nad losem instytucji kościelnych, które w okresie okupacji niemieckiej doświadczyły zarówno bezpośrednich zniszczeń, jak i systematycznej grabieży oraz wielopozomowych represji. W tym kontekście badania nad stratami Kościoła katolickiego stanowią istotny element rekonstrukcji lokalnego doświadczenia

wojennego, który przez długi czas pozostawał niewidoczny bądź nie był wystarczająco intensywnie badany.

W ostatnich latach wyraźnie wzrosło zainteresowanie problematyką strat wojennych, zwłaszcza w ujęciu regionalnym. Badacze nie ograniczają się dziś do dokumentowania zniszczeń, lecz próbują rekonstruować mechanizmy funkcjonowania okupacyjnego aparatu władzy wobec społeczności lokalnych i instytucji religijnych. Na tym tle tom pod redakcją Adriana Kędzierskiego i Sebastiana Graniczkowskiego pt. *„Dziwną opieką otoczył Pan Bóg kościoły i kapłanów”. Straty wojenne Kościoła katolickiego na terenie dekanatu oświęcimskiego w czasie II wojny światowej* stanowi próbę kompleksowego ujęcia tak szerokiego problemu, jakim jest oszacowanie strat wojennych Kościoła katolickiego w perspektywie lokalnej, w tym przypadku ówczesnego dekanatu oświęcimskiego.

Tak szeroko zakrojone przedsięwzięcie badawcze mogło zostać zrealizowane jedynie dzięki współpracy przedstawicieli różnych instytucji naukowych. Publikacja jest efektem pracy badaczy związanych z Uniwersytetem Papieskim Jana Pawła II w Krakowie oraz przedstawicieli innych środowisk naukowych i archiwalnych (m.in. Archiwum Państwowego w Katowicach – Oddział w Bielsku-Białej oraz Towarzystwa Miłośników Bielan). Jej genezę oraz cele przedstawiono we wprowadzeniu autorstwa ks. prof. Bogdana Stanaszka (s. 5–7), który osadza omawiany tom w szerszym kontekście badań nad stratami wojennymi. Co istotne, autor podkreśla zarówno bogactwo zachowanych materiałów archiwalnych, jak i aktualność podejmowanej problematyki badawczej.

Szczególne znaczenie ma również uzasadnienie wyboru obszaru badawczego, jakim jest dekanat oświęcimski, którego funkcjonowanie w czasie okupacji było związane z ziemiami wcielonymi bezpośrednio do Rzeszy. Tereny te charakteryzowały się specyficznymi uwarunkowaniami administracyjnymi, gospodarczymi i społecznymi, odmiennymi od pozostałych obszarów okupowanej Polski. Powyżej przedstawione ramy znalazły swoje odzwierciedlenie w strukturze tomu oraz doborze poszczególnych tekstów.

Tom otwierają teksty poświęcone bazie źródłowej oraz strukturze dekanatu w okresie przedwojennym i okupacyjnym, które tworzą swoiste, a zarazem niezbędne tło dla dalszych analiz. Na szczególne podkreślenie zasługuje konsekwencja autorów w łączeniu analizy źródłowej z rekonstrukcją lokalnego kontekstu społecznego, co pozwala uniknąć uproszczonego, czysto bilansowego ujęcia strat wojennych.

Zasadniczą część monografii stanowią studia dotyczące rejestracji szkód wojennych, zniszczeń obiektów sakralnych, rekwizycji mienia oraz

strat gospodarczych poniesionych przez instytucje kościelne. Całość zamyka postscriptum, ukazujące szerszy, ponadlokalny kontekst grabieży i wojennych migracji dóbr kultury.

Tak skonstruowany tom pozwala na stopniowe przechodzenie od zagadnień ogólnych do analiz szczegółowych. Otwiera go artykuł Michała Jarnota pt. *Materiały źródłowe na temat strat wojennych w dekanacie oświęcimskim* (s. 9–13), który pełni w publikacji funkcję metodologicznego wprowadzenia. Autor prezentuje szeroką bazę archiwalną wykorzystaną w badaniach, ukazując zasoby archiwów państwowych, kościelnych, parafialnych oraz prywatnych. Szczególną uwagę poświęca powojennym kwestionariuszom szkód wojennych oraz ankietom z lat 1945–1946, pozwalającym uchwycić skalę strat w perspektywie bezpośrednio powojennej. Ważnym elementem tekstu jest również refleksja nad ograniczeniami badawczymi, zwłaszcza utrudnionym dostępem do części archiwów, co zostało wyraźnie zasygnalizowane.

W rezultacie artykuł ten nie tylko porządkuje zaplecze źródłowe publikacji, lecz stanowi fundament całego tomu. Autor unika nadmiernego opisu na rzecz uporządkowanej prezentacji materiału źródłowego, co zwiększa przejrzystość prowadzonych analiz.

Kolejny artykuł, autorstwa ks. Tomasza Chrzana pt. *Struktura dekanatu oświęcimskiego w przededniu wybuchu II wojny światowej* (s. 15–34), podejmuje temat przybliżenia czytelnikowi genezy oraz procesu kształtowania się dekanatu oświęcimskiego od jego początków, aż do wybuchu II wojny światowej, a miejscami wprowadza również w pierwsze doświadczenia okupacyjne, ukazując proces administracyjnego podziału tych terenów przez władze niemieckie. Ułatwia on czytelnikowi orientację w realiach lokalnych oraz pozwala uchwycić złożoność struktur kościelnych i społecznych regionu.

Autor skrupulatnie rekonstruuje dzieje administracji dekanatu, jego skład parafialny oraz podstawowe parametry demograficzne, opierając się m.in. na schematyzmach diecezjalnych (Elenchusach) oraz licznych opracowaniach. W rezultacie artykuł porządkuje wyobrażenie o opisywanym regionie, ukazując sieć parafii, zasoby instytucji kościelnych, lokalne uwarunkowania społeczne, relacje wyznaniowe w przededniu wojny, a także inicjatywy podejmowane przez duchownych zarówno przed 1939 rokiem, jak i w pierwszym okresie okupacji.

W artykule obok zagadnień stricte kościelno-administracyjnych ks. Chrzan omawia obecność domów zakonnych, strukturę wyznaniową regionu ze szczególnym uwzględnieniem licznej społeczności żydowskiej oraz kontekst gospodarczy. Dzięki temu możliwe staje się uchwycenie

wielowymiarowego obrazu funkcjonowania dekanatu, który pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy strat wojennych i ich późniejsze konsekwencje. Na uwagę zasługuje również klarowny i rzeczowy styl narracji, który mimo dużej ilości danych faktograficznych sprzyja zachowaniu przejrzystości wyводу oraz intencji autora. Jednocześnie rozległość i wielowątkowość wyводу stanowią niewątpliwą atut artykułu. Autor nie poprzestaje na ogólnym zarysie, lecz konsekwentnie rekonstruuje realia sprzed 1939 roku. Warto jednak zauważyć, że nagromadzenie szczegółowych danych może miejscami okazać się wymagające dla mniej wprawionego odbiorcy, co jednak nie podważa zasadniczej wartości tekstu.

Następnie przechodzimy do artykułu Marcina Dziubka pt. *Dekanat oświęcimski w latach okupacji niemieckiej 1939–1945* (s. 35–104). Autor w tej części publikacji skupia się na ukazaniu funkcjonowania Kościoła oraz jego struktur w realiach wojny i okupacji. Tekst ma przejrzystą, problemową konstrukcję, która dzięki wyraźnemu podziałowi na części tematyczne ułatwia śledzenie toku wyводу, jasno sygnalizując, na co autor zwraca uwagę w poszczególnych fragmentach.

Część wprowadzająca w pewien sposób łączy się z wcześniejszymi artykułami tomu, starając się nakreślić punkt odniesienia dla późniejszych przemian. Kluczową staje się analiza organizacji administracji i władz okupacyjnych oraz przedstawienie procesu podporządkowywania struktur kościelnych, a także rozbijania jedności archidiecezji krakowskiej.

Kolejne partie artykułu koncentrują się na codziennym funkcjonowaniu parafii i duchowieństwa w warunkach narastających represji. Marcin Dziubek ukazuje mechanizmy kontroli, ograniczenia działalności oraz wielowątkowość doświadczeń księży, zakonników i zakonnic związanych z dekanatem oświęcimskim. Całość została udokumentowana relacjami i wspomnieniami duchownych, zawartymi w listach i sprawozdaniach kierowanych do władz archidiecezjalnych. Dzięki temu tekst nie ma charakteru wyłącznie syntetycznego, lecz tworzy rozbudowaną narrację, która miejscami w umiejętny sposób przenosi czytelnika w głąb opisywanych wydarzeń.

Na podkreślenie zasługuje również szczegółowe omówienie problematyki zagrabiania mienia kościelnego, konfiskaty dzwonów oraz przejmowania budynków. Opisy walki duchowieństwa o zachowanie własności, odwoływania się do władz okupacyjnych i formułowania protestów stanowią uzupełnienie tej konsekwentnie prowadzonej narracji.

Szczególniej uwagi wymaga także omówienie postaw duchowieństwa wobec realiów okupacyjnych, obejmujących zarówno strategie adaptacyjne, jak i formy oporu, w tym zaangażowanie w działalność konspiracyjną

oraz inicjatywy pomocowe, zwłaszcza wobec ofiar represji i więźniów obozu Auschwitz. Element ten pozwala czytelnikowi spojrzeć na działalność Kościoła nie tylko w wymiarze instytucjonalnym, lecz także personalnym i moralnym. Autor konsekwentnie wykorzystuje zgromadzony materiał, uzupełniając go literaturą przedmiotu, co pozwala uniknąć uproszczonych interpretacji. Jednocześnie gęstość materiału faktograficznego oraz intensywność narracji opartej na źródłach sprawiają, że lektura artykułu wymaga od czytelnika dużej koncentracji i zaangażowania interpretacyjnego.

Kolejne artykuły koncentrują się już bezpośrednio na problematyce strat wojennych, zniszczeń obiektów sakralnych oraz konfiskat mienia, ukazując praktyczne konsekwencje opisanych wcześniej procesów.

W tę perspektywę wpisuje się artykuł Michała Jarnota pt. *Akcja rejestracji szkód wojennych w latach 40. XX wieku na przykładzie powiatu białskiego* (s. 105–164). W tekście ukazano mechanikę działania administracji oraz instytucji zajmujących się dokumentowaniem strat wojennych w pierwszych latach powojennych, co zasadniczo wpisuje się w główny nurt problemowy publikacji. Tekst ten ma również wymiar metodologiczny, ponieważ pozwala zrozumieć, w jakich warunkach powstawały powojenne źródła statystyczne, które dziś stanowią podstawę badań nad skalą strat. Autor koncentruje się przede wszystkim na analizie funkcjonowania aparatu państwowego odpowiedzialnego za rejestrację szkód od szczebla centralnego, poprzez struktury wojewódzkie, aż po poziom starostw, gmin, miast i wsi. Szczegółowo rekonstruuje proces wdrażania wytycznych Biura Odszkodowań Wojennych oraz sposób ich realizacji na przykładzie działań lokalnych, ukazując liczne trudności organizacyjne, kadrowe i techniczne, z jakimi musieli mierzyć się urzędnicy przeprowadzający szacowanie strat.

Szczególnie warto zwrócić uwagę na to, jak autor ukazuje zmienność i niestabilność całego przedsięwzięcia: wypunktowuje wielokrotne przesuwanie terminów, problemy z brakiem formularzy oraz z ich jednolitą formą, niedobory kadrowe, a co za tym idzie trudności w opracowywaniu kartotek i zestawień statystycznych. Nawet jeśli takie zestawienia powstawały, bywały obciążone licznymi błędami wynikającymi z wcześniej wskazanych problemów. Rejestracja szkód była procesem długotrwałym i niespójnym, co wpływało na wiarygodność danych. Ma to istotne znaczenie dla badaczy, ponieważ wymaga ostrożnego podejścia do powojennych zestawień statystycznych. Warto odnotować, że tekst uzupełnia aneks źródłowy: ankieta dotycząca przebiegu działań wojennych i okupacji, sporządzona we wrześniu 1946 roku w Starostwie Powiatowym w Białej

Krakowskiej¹. Ułatwia to wgląd w język i sposób opisu strat w dokumentacji urzędowej.

W dalszej części artykułu Michał Jarnot, dzięki szerokiemu wykorzystaniu dokumentacji urzędowej oraz sprawozdań administracyjnych, ukazuje praktykę funkcjonowania aparatu powojennego państwa. Autor nie poprzestaje na deskryptywnym przedstawianiu procedur, lecz nadaje analizie wymiar interpretacyjny, wskazując strukturalne słabości systemu. Przedstawia również rzeczywiste mechanizmy działania instytucji, relacje między poszczególnymi szczeblami administracji oraz napięcia pomiędzy oczekiwaniami władz centralnych a możliwościami wykonawczymi struktur lokalnych.

W efekcie tekst autora stanowi uzupełnienie wcześniejszych rozważań dotyczących zaplecza źródłowego oraz struktury dekanatu. Ukazuje bowiem, w jaki sposób straty wojenne były instytucjonalnie porządkowane i przekształcane w oficjalną dokumentację. Artykuł ten wprowadza do tomu wymiar instytucjonalny i proceduralny, bez którego analiza strat materialnych pozostawałaby niepełna.

Artykuł autorstwa Sebastiana Graniczkowskiego pt. *Zniszczenia obiektów sakralnych w wyniku działań zbrojnych na terenie dekanatu oświęcimskiego* (s. 165–184) w sposób bezpośredni i szczegółowy porusza problem zniszczeń materialnych obiektów sakralnych. Autor podejmuje próbę możliwie pełnej rekonstrukcji strat, jakie dotknęły infrastrukturę dekanatu oświęcimskiego. Artykuł ten stanowi wyraźne przejście od analiz kontekstowych do konkretnych studiów przypadków zniszczeń materialnych.

Autor wykorzystuje materiały z Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, Biblioteki i Archiwum Diecezji Bielsko-Żywieckiej, Archiwum Narodowego w Krakowie, Archiwum IPN oraz dokumentację parafialną. Co ważne, Sebastian Graniczkowski zwraca uwagę na ograniczenia źródłowe, wskazując na niejednorodność kwestionariuszy strat oraz brak kompletności materiałów archiwalnych. Wskazuje to na świadome i krytyczne podejście autora do wykorzystywanych źródeł.

Narracja umiejętnie prowadzi czytelnika poprzez wprowadzenie konkretnych przykładów: od uszkodzeń spowodowanych bombardowaniami w latach 1939 i 1944, poprzez zniszczenia związane z przejściem frontu w styczniu 1945 roku (np. Jawiszowice), aż po przypadki całkowitego wyburzenia obiektów sakralnych, jak kaplica w Monowicach czy kaplica cmentarna w Bulowicach. Sebastian Graniczkowski umiejętnie łączy

1 Obecnie Bielsko-Biała.

analizę faktograficzną z cytatami źródłowymi, co nadaje całości tekstu żywy, a zarazem udokumentowany charakter.

W tekście zwrócono również uwagę na wymiar symboliczny strat. Zniszczenia obejmowały nie tylko strukturę budynków, lecz także elementy wyposażenia: polichromie, witraże, a także obiekty kultury religijnej i narodowej, takie jak krzyże przydrożne, pomniki czy tablice z polskimi inskrypcjami. Umacnia to przekonanie, że akty zniszczeń nie odnosiły się wyłącznie do przypadkowych wydarzeń, lecz wpisywały się w świadome działania okupanta zmierzające do wynaradawiania ludności pozostającej na terenie dekanatu oświęcimskiego. W tym sensie artykuł dobrze koresponduje z główną osią problemową całego tomu.

Dla usystematyzowania stopnia zniszczeń autor przygotował tabelę. Ten syntetyczny zabieg ułatwia orientację i uporządkowanie rozproszonego materiału, a co za tym idzie, umożliwia dalsze wykorzystywanie ustaleń autora w kolejnych badaniach porównawczych. Artykuł ma wyraźny charakter dokumentacyjny. Dzięki precyzyjnemu zestawieniu przypadków oraz osadzeniu ich w źródłach archiwalnych tekst stanowi solidną podstawę do dalszych analiz dotyczących strat materialnych Kościoła w skali lokalnej.

Po omówieniu zniszczeń będących bezpośrednim skutkiem działań zbrojnych tom przechodzi do analizy kolejnego, równie istotnego wymiaru strat. Artykuł Adriana Kędzierskiego pt. *Rekwizycje, kradzieże oraz dewastacja mienia kościelnego w dekanacie oświęcimskim* (s. 185–218) koncentruje się na problematyce już ustabilizowanej sytuacji okupacyjnej ze strony najeźdźców, kiedy wprowadzona została systematyczna grabież oparta na zarządzeniach i ustawach wprowadzanych przez władze niemieckie. Autor ukazuje, w jaki sposób regulacje administracyjne oraz decyzje podejmowane na poziomie władz rejencyjnych i powiatowych przekładały się na konkretne działania wobec parafii.

Autor skupia się na okupacyjnych mechanizmach administracyjnych, które stopniowo ograniczały zaplecze materialne lokalnej wspólnoty. Uwidacznia również pierwszy okres, w którym działania te nie były jeszcze skoordynowane – można powiedzieć, że miały charakter chaotyczny, cechowały się dużą samowolą, noszącą znamiona prywatnego interesu – by następnie przejść do etapu zorganizowanej i planowej akcji. Autor wskazuje moment przejścia od działań incydentalnych do systemowo realizowanej polityki przejmowania mienia kościelnego. W centrum uwagi znajdują się rekwizycje dzwonów, przejmowanie budynków parafialnych, zajmowanie gruntów oraz różne formy ingerencji w majątek ruchomy Kościoła. Dzięki takiej narracji czytelnik otrzymuje obraz strat

rozciągniętych w czasie, często mniej „spektakularnych” niż zniszczenia wojenne, lecz równie dotkliwych w skutkach, a niekiedy trudnych do jednoznacznego oszacowania nawet dziesiątki lat po wojnie. Ich długofalowe konsekwencje okazywały się istotne dla kondycji materialnej i organizacyjnej parafii.

Tekst, podobnie jak poprzednie, oparty jest na rzeczowej analizie materiału archiwalnego i dokumentacji administracyjnej. Adrian Kędzierski nie ogranicza się do prostego wyliczenia przypadków, lecz pokazuje kontekst decyzji władz okupacyjnych, próby oporu Kościoła, a w konsekwencji skutki dla funkcjonowania parafii. Straty materialne zostają tutaj ściśle powiązane z ograniczeniem działalności duszpasterskiej i społecznej utratą zaplecza lokalowego, problemami z utrzymaniem duchowieństwa czy ograniczeniem możliwości prowadzenia inicjatyw parafialnych, co nadaje analizie szerszy wymiar.

W końcowym efekcie artykuł ten poszerza perspektywę tomu, przesuwając ją z poziomu zniszczeń fizycznych na poziom ekonomicznego i administracyjnego osłabiania Kościoła. Pokazuje bowiem, że okupacyjna polityka wobec instytucji kościelnych nie ograniczała się do aktów przemocy czy zniszczeń wojennych, lecz obejmowała również długofalowe działania strukturalne. Tym samym tekst logicznie uzupełnia wcześniejsze ustalenia.

Zasadniczą część analityczną tomu zamyka artykuł Jana Bulaka pt. *Straty gospodarcze w majątkach kościelnych dekanatu oświęcimskiego (1939–1945)* (s. 219–241), który podejmuje problem strat materialnych Kościoła w dekanacie oświęcimskim w ujęciu całościowym i porządkującym. O ile wcześniejsze teksty koncentrowały się na poszczególnych wymiarach strat, od zniszczeń będących skutkiem działań zbrojnych, poprzez systematyczną grabież administracyjną, aż po mechanizmy powojennej rejestracji szkód, o tyle artykuł Jana Bulaka stanowi próbę zebrania tych zagadnień w syntetycznej, uporządkowanej perspektywie.

Autor koncentruje się na całościowym ujęciu strat majątku kościelnego, stawiając sobie za cel oszacowanie szkód oraz ich rozłożenie w czasie, co pozwala czytelnikowi dostrzec ciągłość procesów destrukcji od pierwszych miesięcy okupacji, poprzez okres jej stabilizacji, aż po działania związane z przejściem frontu i powojenną rzeczywistością administracyjną. Dzięki temu tekst nie ma charakteru jedynie podsumowującego, lecz stanowi ważny element systematyzujący wcześniejsze ustalenia.

Na uwagę zasługuje również sposób operowania materiałem źródłowym. Tak jak w poprzednich artykułach, również tutaj autor opiera się na dokumentacji archiwalnej oraz pozostałych dostępnych materiałach,

starając się zachować możliwie dużą precyzję w przedstawianiu danych. W efekcie odbiorca otrzymuje nie tylko opis, lecz także próbę uporządkowania strat w wymiarze liczbowym i strukturalnym. Ten zabieg wzmacnia analityczny charakter artykułu i nadaje mu wymiar bardziej syntetyczny niż w przypadku wcześniejszych, bardziej problemowych studiów.

Dużą wartość do tekstu wnosi ukazanie konsekwencji długofalowych. Analiza ta wykracza poza rok 1945 i ukazuje problemy funkcjonowania poszczególnych jednostek, ich kondycję materialną oraz możliwości prowadzenia działalności duszpasterskiej i społecznej.

Spoglądając szerzej, artykuł Jana Bulaka pełni funkcję wyraźnie domykającą zasadniczą część analityczną tomu. Porządkuje bowiem ustalenia, które rozproszone są w poprzednich artykułach, i pozwala spojrzeć na problem strat w sposób przekrojowy. Można pokusić się o stwierdzenie, że jeśli wcześniejsze teksty budowały obraz poprzez analizę poszczególnych procesów i przypadków, to artykuł Jana Bulaka scala je w jedną bardziej zwartą narrację dotyczącą skali i charakteru strat materialnych w dekanacie oświęcimskim.

Zwieńczeniem całego tomu jest postscriptum Adama Leśniaka pt. *Czy w Oświęcimiu znajdował się obraz Rubensa?* (s. 245–250). Tekst ten odbiega konstrukcyjnie od wcześniejszych studiów, gdyż koncentruje się nie na instytucjonalnym bilansie strat, lecz na losach konkretnego dzieła sztuki, które według zapisu w kronice salezjańskiej miało być obrazem Petera Paula Rubensa przedstawiającym scenę Zwiastowania.

Punktem wyjścia do przedstawienia tej historii staje się wpis z 11 stycznia 1946 roku informujący o podarowaniu salezjanom owego obrazu przez Leona Schönkera. Autor w swojej pracy poddaje tę informację krytycznej analizie, rekonstruuje biografię ofiarodawcy oraz historię dwóch wersji obrazu Rubensa o tym samym tytule. W toku wywodu zestawia dane dotyczące ich proveniencji oraz powojennych losów, podejmując próbę weryfikacji informacji zawartej w kronice.

Artykuł ma charakter swoistego studium przypadku, w którym jednostkowy zapis źródłowy staje się punktem wyjścia do refleksji nad wojennymi migracjami dzieł sztuki, problemem ich późniejszej identyfikacji oraz niepewnością powojennej pamięci. W tak skonstruowanej kompozycji tomu postscriptum Leśniaka nie stanowi jedynie dodatku, lecz logiczne dopełnienie wcześniejszych analiz. To właśnie w tym miejscu ujawnia się pełniejszy sens całej publikacji, która konsekwentnie prowadzi czytelnika od dokumentacji strat ku refleksji nad ich interpretacją i pamięcią lokalną.

Przedstawiony tom stanowi spójną próbę ukazania strat wojennych Kościoła katolickiego w dekanacie oświęcimskim w ujęciu wieloaspektowym.

Autorzy nie ograniczają się do zestawienia zniszczeń, lecz ukazują ich administracyjne, społeczne i kulturowe uwarunkowania. Dzięki temu publikacja wykracza poza czysto bilansowe ujęcie strat, odsłaniając mechanizmy ich powstawania oraz długofalowe konsekwencje dla funkcjonowania wspólnot parafialnych.

Na uwagę zasługuje wewnętrzna spójność tomu. Pomimo podejmowania przez autorów różnych zagadnień związanych z problematyką strat wojennych, poszczególne analizy tworzą logiczną całość: od zaplecza źródłowego i struktur przedwojennych, przez realia okupacyjne i mechanizmy grabieży, aż po powojenne próby dokumentowania strat oraz refleksję nad pamięcią lokalną.

Tom pokazuje, że analiza jednego dekanatu może być punktem wyjścia do szerszej refleksji nad polityką okupacyjną wobec instytucji religijnych oraz nad metodologicznymi trudnościami badań nad stratami. Całość można odczytać jako próbę uchwycenia napięcia między dokumentacją a pamięcią lokalną – między urzędowym zapisem szkód a doświadczeniem wspólnot. To domknięcie czyni z publikacji wartościowy materiał odniesienia dla dalszych badań nad stratami wojennymi Kościoła w perspektywie regionalnej.

Karol Graff

 <http://orcid.org/0009-0008-4276-6211>

 graffkarol06@gmail.com

Uniwersytet Jagielloński

 <https://ror.org/03bqmcz70>

Od rewolucji konstytucyjnej do współczesnych protestów. Najnowsza historia Iranu

Recenzja: Ali M. Ansari, „Iran. Historia
współczesna”, tłum. Paweł Szadkowski,
Copernicus Center Press, Kraków 2025

Książka *Iran. Historia współczesna* autorstwa Alego M. Ansariego została wydana w 2024 roku w języku angielskim przez wydawnictwo Polity i już rok później dzięki wydawnictwu Copernicus Center Press ukazała się jej polska wersja, która z pewnością jest odpowiedzią na zapotrzebowanie na rodzimym rynku wydawniczym na literaturę dotyczącą Iranu. Recenzowana pozycja w obrazowy sposób przybliży najnowsze dzieje tego kraju, rozpoczynając od rosyjsko-brytyjskiej rywalizacji o wpływy w XIX wieku, a kończąc na współczesnej sytuacji społeczno-politycznej i protestach po śmierci Jiny Mahsy Amini w 2022 roku. Uwagę zwrócić należy również na szeroki dobór źródeł i opracowań wykorzystanych w pracy brytyjskiego historyka, który sięgnął również po pozycje wydane w języku perskim.

Publikacja ta łączy w sobie erudycję autora z lekkością pióra i umiejętnością selekcji informacji, pomagając czytelnikowi zrozumieć złożone losy Iranu. Dodatkową zaletą tej pozycji jest jasny, chronologiczny podział na osiem rozdziałów, który ułatwia odnalezienie się we współczesnych perskich dziejach. Książkę wieńczy indeks, jednak, niestety, nie zamieszczono w niej materiału ilustracyjnego.

Pierwszy rozdział książki poświęcony jest rewolucji konstytucyjnej z 1906 roku i podwalinom, które położyła ona pod rozwój społeczeństwa obywatelskiego w Iranie, będąc punktem odniesienia dla wszelkich późniejszych ruchów reformatorsko-modernizujących. W tych wydarzeniach autor znajduje również obecność czynników nadal aktualnych w irańskim społeczeństwie, które ujawnia się na szerszą skalę podczas rewolucji islamskiej z 1979 roku, tj. uczestnictwo muzułmańskich duchownych w protestach przeciw szachowi i odważne kazania w meczetach. Brytyjski historyk pokazuje również współpracę intelektualistów, kupców i duchownych jako cechę charakterystyczną tego wydarzenia. Docenić należy umieszczenie wydarzeń irańskich w szerszym kontekście międzynarodowym w odniesieniu do porażki Rosji w wojnie z Japonią i rosnących wpływów brytyjskich w Persji, co pomaga zrozumieć niechęć, z którą został przyjęty w 1907 roku traktat brytyjsko-rosyjski. Autor zwraca uwagę również na konsekwencje ekonomiczno-polityczne związane z odkryciem ropy w Iranie, co umożliwiło uprzemysłowienie kraju i wzmocniło sojusz persko-brytyjski.

Drugi rozdział dotyczy sytuacji Iranu podczas I wojny światowej i w okresie międzywojennym. Mimo trudności państwo perskie zdołało przetrwać Wielką Wojnę i wysłało delegację na konferencję pokojową do Wersalu. Autor opisuje kulisy polityki brytyjskiej i wydarzenia, które ostatecznie doprowadziły do przejścia władzy przez Reżę Khana. Dalsza część tego fragmentu książki poświęcona jest próbom modernizacji kraju i dążeniom do budowy w Persji nowoczesnego państwa, polegających na reformie wojska, służby publicznej, kalendarza, standaryzacji miar i wag, oraz wprowadzeniu obowiązku posiadania nazwiska i aktu urodzenia. Ali M. Ansari ukazuje również ambicje różnych frakcji perskiego społeczeństwa i trudną drogę, która prowadziła do przyjęcia w 1925 przez Reżę tytułu szacha. Następnie autor omawia dalsze zmiany, do których doszło już po obaleniu dynastii Kadżarów, ukazując obraz pracowników systemu sądowniczego i służb porządkowych, jako ludzi zdecydowanie bardziej przywiązani do ideałów konstytucyjnych niż sam szach. Na szczególną uwagę zasługuje część opisująca zmiany w języku perskim m.in. proces powstawania używanych do dzisiaj neologizmów, mających zastąpić

francuskie zapożyczenia. Szkoda, że autor nie rozszerzył tego wątku tego wątku, np. umieszczając w tabeli francuskie zapożyczenia i ich perskie odpowiedniki. Bardzo interesujące są również próby ukazania przez autora zmian w obyczajach i strojach forsowane przez szacha.

Kolejny rozdział dotyczy dziejów Iranu w latach 1941–1953, czyli alianckiej okupacji i pierwszych lat panowania Mohammada Rezy Pahlawiego – ostatniego szachinszacha. Autor ukazuje chaos polityczny w kraju (w ciągu 10 lat od alianckiej okupacji Iran miał aż 17 premierów) i jego losy w początkowym etapie zimnej wojny. Na szczególną uwagę zasługuje opis kryzysu azerbejdżańskiego z 1946 roku, który jest często niedoceniany w opisie eskalacji rywalizacji zimnowojennej. W książce szczegółowo opisany został także brytyjsko-irański konflikt dotyczący kontraktu naftowego oraz postaci polityków Alego Razmary i Mohammada Mosaddegha, których życiorysy są ważne dla zrozumienia dziejów powojennego Iranu.

Czwarty rozdział odnosi się do wydarzeń z lat 1954–1977, czyli tzw. białej rewolucji, tj. ćwierćwiecza, będącego „okresem niebywałych zmian społeczno-gospodarczych i nowych możliwości dla kraju” (s. 81). Autor ukazuje rosnący rozdzwiek pomiędzy polityką szacha i aspiracjami społeczeństwa perskiego, co w przyszłości miało zaowocować rewolucją islamską. Ali M. Ansari przypomina również o opresyjnej działalności monarchy względem swoich przeciwników politycznych, egzemplifikowanej przez Narodową Organizację Wywiadu i Bezpieczeństwa (SAWAK), która używała tortur do prześladowania wrogów Pahlawiego. Interesującym aspektem tego rozdziału jest ukazanie krytyki intelektualistów irańskich, sprzeciwiających się wzrostowi wydatków na rozbudowę armii i aparatu bezpieczeństwa. Wśród przeciwników tej polityki rządu Ansari wymienia m.in. ekonomistę Abdolhasana Ebehtaja, domagającego się zwiększenia nacisku na rozwój gospodarczy i wzbogacenie ludności. Tego typu działania na szerszą skalę podjęte zostały dopiero w okresie premierostwa Alego Aminiego (1961–1962), co stanowiło początek właściwej białej rewolucji. Opierała się ona ostatecznie o 17 punktów, z których pierwszymi sześcioma były reforma rolna, nacjonalizacja lasów, uczynienie robotników udziałowcami w przedsiębiorstwach, sprzedaż fabryk państwowych, zapewnienie kobietom praw wyborczych i alfabetyzacja ludności wiejskiej. Mimo dobrych chęci Mohammeda Rezy Pahlawiego, próby reform nie zostały jednak pozytywnie przyjęte w kraju, przede wszystkim z uwagi na zaburzenia struktury społecznej. Ten sam rozdział ukazuje również początki kariery Ruhollaha Chomejniego oraz sprzeciw społeczny z jakim spotkało się ustępstwo szacha względem Amerykanów, czyli zezwolenie na sądenie pracowników amerykańskiego rządu za przestępstwa

popelnione w Iranie wyłącznie przed amerykańskimi sądami. Kolejnym aspektem, w którym polityka szacha była niezrozumiała dla społeczeństwa irańskiego, było odwoływanie się do starożytnej perskiej historii, która wcześniej była nieznana Irańczykom. Świętowanie w 1971 roku dwuipółtysięcznej rocznicy powołania imperium przez Cyrusa Wielkiego spowodowało dużą krytykę rodu Pahlawich. Z podobnymi reakcjami, zwłaszcza wśród duchownych, spotkała się kolejna reforma kalendarza, w którym jako punkt początkowy zamiast hidżry przyjęto wstąpienie Cyrusa na tron w 559 roku p.n.e. Na zakończenie swoich wywodów w tej części monografii autor przypomina również o dużych sukcesach gospodarczych szacha, związanych z handlem ropą po roku 1973.

Piąty rozdział, zatytułowany *Rewolucja i wojna* przybliży czytelnikom wydarzenia z lat 1978–1988, tj. rewolucję islamską i wojnę iracko-irańską. Autor przypomina dzień 8 stycznia 1978, który wskazywany jest jako punkt początkowy islamskiej rewolucji, z uwagi na ukazanie się anonimowego artykułu w gazecie „Etelaat”. Tekst zawierał liczne oskarżenia wobec Chomejniego, co zainicjowało dynamiczny rozwój wydarzeń łącznie z ucieczką monarchy za granicę 16 stycznia 1979. W dalszej części rozdziału ukazane zostały ponadto trzy nurty tworzące rewolucję: islamistyczny, marksistowski i nacjonalistyczny. Scharakteryzowano również kryzys związany z atakiem studentów na ambasadę amerykańską. Należy docenić szerokie przedstawienie wpływu wojny z Irakiem (1980–1988) na zmiany w kołach rządzących Iranem oraz wzrost znaczenia Korpusu Strażników Rewolucji Irańskiej. Formacja ta forsowała różne islamistyczne postulaty, np. dekret z 1983 roku nakazujący kobietom zasłanianie twarzy w miejscach publicznych. Szkoda, że autor nie poświęcił trochę więcej miejsca samemu przebiegowi działań wojennych.

Następne trzy rozdziały poświęcone są kolejno budowie Republiki Islamskiej (1989–2000), kryzysowi władzy (2001–2009) oraz aktualnej sytuacji politycznej (po 2010). Zaskakuje fakt, iż nie zastosowano w tej części pracy aparatu naukowego. Mimo to należy docenić szczegółowy opis rozgrywek na najwyższym szczeblu władzy i ukazanie sylwetek najważniejszych duchownych i polityków irańskich takich jak Ali Akbar Haszemi Rafsandżani, Mohammad Chatami, Mahmud Ahmadineżad czy Ali Chamenei (Najwyższy Przywódca do śmierci w wyniku amerykańskiego ataku 28 lutego 2026). Autor ukazuje też rosnącą izolację Iranu od świata zachodniego po wydaniu fatwy przeciw brytyjskiemu pisarzowi Salmanowi Rushdiemu. Uwagę zwraca również opis wygranych przez Mohammada Chatamiego wyborów prezydenckich w 1997 roku, które do dziś uchodzą za najuczciwszą elekcję zorganizowaną w Republice

Islamskiej. Nowo wybrany prezydent zyskał pewną sympatię w krajach zachodnich, będąc przedstawicielem liberalnego skrzydła obozu rządzącego. Z publicystycznym zacięciem autor szkicuje także okoliczności zwycięstwa Mahmuda Ahmadineżada w wyborach w 2005 roku. Polityk ten należał do fundamentalistycznego obozu Pryncypialistów i wrogo odnosił się nawet do wydarzeń z 1906 roku, traktując je jako narzuconą przez Zachód zawieruchę. Historyk ukazuje także nasilenie się konfliktu między rządem irańskim i społeczeństwem wraz z punktem kulminacyjnym w postaci protestów Zielonego Ruchu w 2009 roku.

Należy docenić dodanie przez autora rozdziału *Do dalszej lektury*, w której prezentuje najważniejsze anglojęzyczne pozycje dotyczące Iranu. Na końcu książki umieszczone zostały przypisy, w których przeważają pozycje anglojęzyczne, uzupełnione przez nieliczne pozycje perskie. Jak wspomniano wyżej, niezrozumiałym jest jednak brak podobnego aparatu naukowego dla rozdziałów 6–8.

Reasumując, książka *Iran. Historia współczesna* jest z pewnością godna uwagi jako pozycja popularyzująca wiedzę o tym państwie, przybliżając jego losy w dwudziestym i dwudziestym pierwszym stuleciu. Poza wymienionymi wyżej mankamentami, z pewnością jej wadą jest także niekonsekwentny zapis perskich pojęć oraz imion i nazwisk. O ile część z nich podana jest zgodnie z zasadami polskiej transkrypcji języka perskiego np. Ahmadineżad, Arsandżani, to część została zapisana zgodnie z transliteracją proponowaną przez ONZ, np. Teymourtash, Rastakhiz. Książka Ansariego nie spełnia wprawdzie wszystkich oczekiwań, jakie zwykle wiąże się z tego rodzaju monografiami, tym niemniej ze względu na skromną ofertę polskiego rynku wydawniczego, na którym rzadko ukazują się prace zagranicznych badaczy poświęcone historii Iranu – z pewnością stanowi lekturę obowiązkową dla specjalistów oraz osób zainteresowanych tą tematyką.

Laura Szarzyńska

 <https://orcid.org/0009-0003-1172-8355>

 laura.szarzynska455@gmail.com

Uniwersytet Jagielloński

 <https://ror.org/03bqmcz70>

Starosądecka kuźnia elit

Recenzja: Grzegorz Chajko, „Seminarium Nauczycielskie Męskie w Starym Sączu (1903–1936). Uczniowie, absolwenci, pracownicy, t. 1: Uczniowie i absolwenci szkoły (A–Ł)”, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2025

Monografia autorstwa Grzegorza Chajki poświęcona dziejom Seminarium Nauczycielskiego Męskiego w Starym Sączu w latach 1903–1936 stanowi jedno z najważniejszych opracowań z zakresu historii regionalnej oraz dziejów oświaty w Małopolsce w pierwszej połowie XX wieku. Publikacja wypełnia istotną lukę badawczą, dostarczając całościowego, krytycznie opracowanego materiału dotyczącego środowiska uczniowskiego i absolwenckiego tej placówki.

Autor podejmuje próbę rekonstrukcji losów wszystkich osób, które kształciły się w seminarium, nawet jeśli ich pobyt w placówce trwał krótko. Tak szerokie ujęcie problemu było możliwe dzięki przeprowadzeniu

rozległej i wieloletniej kwerendy archiwalnej. Wybór tematu wynika zarówno z potrzeby naukowego opracowania dotąd marginalizowanego zagadnienia, jak i z osobistych doświadczeń autora, związanych z edukacją w budynku dawnego seminarium. Motywacja ta nie wpływa jednak na subiektywizację narracji, lecz sprzyja pogłębionemu i odpowiedzialnemu podejściu badawczemu.

Recenzowana praca wpisuje się w nurt badań mikrohistorycznych oraz prozopograficznych, koncentrujących się na zbiorowej analizie biografii określonych środowisk społecznych. W tym kontekście monografia Chajki stanowi przykład konsekwentnie zrealizowanego projektu badawczego, którego celem jest nie tylko dokumentacja losów jednostek, lecz także rekonstrukcja funkcjonowania lokalnej elity nauczycielskiej w okresie zaborów i II Rzeczypospolitej.

Na uwagę zasługuje już sama struktura publikacji, obejmująca wprowadzenie, obszerny dział not biograficznych, aneks, bibliografię, wykaz skrótów, spis fotografii oraz streszczenie. Układ pracy jest przejrzysty i logiczny, sprzyjający korzystaniu z niej zarówno w celach naukowych, jak i dokumentacyjnych. Walory poznawcze podkreśla również starannie zaprojektowana okładka, wykorzystująca historyczną pocztówkę przedstawiającą siedzibę seminarium, co wprowadza czytelnika w realia epoki.

We wprowadzeniu autor przedstawia genezę i rozwój placówki, jej strukturę organizacyjną, kadre pedagogiczną oraz uwarunkowania społeczno-polityczne jej funkcjonowania. Omawia także założenia metodologiczne pracy, wskazując na zastosowanie krytyki źródeł, analizy porównawczej oraz elementów mikrohistorii. Dzięki temu czytelnik otrzymuje jasny obraz warsztatu badawczego oraz przyjętych procedur interpretacyjnych.

Podstawę opracowania stanowi niezwykle rozbudowana i zróżnicowana baza źródłowa. Autor wykorzystał materiały z licznych archiwów krajowych i zagranicznych (Stany Zjednoczone, Lwów), w tym z zasobów archiwów państwowych, kościelnych, wojskowych oraz instytucji emigracyjnych. W pracy wykorzystano m.in. akta szkolne, księgi metrykalne, dokumenty urzędowe, protokoły egzaminacyjne, ankiety personalne, materiały kuratorskie, dokumentację IPN oraz prywatne archiwa rodzinne. Istotnym uzupełnieniem są relacje ustne pozyskane dzięki przeprowadzonym wywiadam.

Tak szeroka baza źródłowa umożliwiła autorowi wielostronne i krytyczne ujęcie badanego zagadnienia. Jednocześnie Chajko uczciwie wskazuje na ograniczenia wynikające z braku dostępu do części materiałów

powojennych, zwłaszcza dotyczących późniejszej działalności zawodowej absolwentów w placówkach edukacyjnych.

Autor wykazuje bardzo dobrą orientację w literaturze przedmiotu, zarówno regionalnej, jak i ogólnopolskiej. Umiejętnie łączy ustalenia wcześniejszych badaczy z własnymi wynikami kwerendy. Szczególnie wartościowe jest wykorzystanie wspomnień Antoniego Górszczyka, które wzbogacają narrację o perspektywę uczestnika wydarzeń i pozwalają lepiej zrozumieć codzienne funkcjonowanie seminarium.

Zasadniczą część publikacji stanowią noty biograficzne, opracowane według jednolitego schematu i uporządkowane alfabetycznie. Każdy biogram zawiera szczegółowe dane personalne, informacje o pochodzeniu społecznym, przebiegu edukacji, wynikach nauczania oraz dalszej aktywności zawodowej i publicznej. Uwzględniono również udział absolwentów w konfliktach zbrojnych, działalność społeczną, przynależność organizacyjną oraz losy wojenne. Całość dopełniają informacje o odznaczeniach, wyróżnieniach i miejscach pochówku.

Szczególną wartością pracy jest dążenie autora do maksymalnej precyzji faktograficznej. Rozbieżności źródłowe są konsekwentnie analizowane, a prezentowane dane poprzedzone krytyczną oceną ich wiarygodności. Pod każdą notą zamieszczono bibliografię hasła, co zwiększa transparentność badań i ułatwia dalsze kwerendy. Ponadto wiele opisów biograficznych uzupełnia pozyskana przez autora fotografia danej postaci.

Wysoki poziom rzetelności widoczny jest również w partiach syntetycznych. Autor dokonuje m.in. dokładnych zestawień liczbowych dotyczących uczniów, nauczycieli i pracowników pomocniczych. Uwzględnia także dramatyczne losy absolwentów w okresie II wojny światowej, w tym ofiary zbrodni katyńskiej i niemieckich obozów koncentracyjnych. Interesującym uzupełnieniem jest informacja o wprowadzeniu nauczania języka łemkowskiego w latach 30. XX wieku, świadcząca o otwartości placówki na lokalną specyfikę kulturową.

Na podkreślenie zasługuje poprawne i konsekwentne wykorzystanie aparatu naukowego. Przypisy są precyzyjne, a bibliografia obszerna, uporządkowana i tematycznie spójna. Aneks ilustracyjny oraz zestawienia tabelaryczne znacząco podnoszą walory dokumentacyjne pracy.

Narracja prowadzona jest językiem rzeczowym, precyzyjnym i dostosowanym do charakteru opracowania naukowego. Autor unika nadmiernej emfazy i ocen emocjonalnych, zachowując dystans badawczy oraz klarowność wywodu.

Monografia Grzegorza Chajki stanowi ważny wkład w badania nad historią oświaty, dziejami regionu sądeckiego oraz funkcjonowaniem

środowisk nauczycielskich w pierwszej połowie XX wieku. Może być wykorzystywana zarówno jako źródło faktograficzne, jak i punkt odniesienia dla dalszych analiz prozopograficznych. Warto dodać, że recenzowany pierwszy tom został doceniony poprzez wyróżnienie uzyskane w XIV edycji konkursu o Nagrodę im. ks. prof. Bolesława Kumora na najlepszą książkę o Sądecczyźnie wydaną w 2025 roku. Natomiast zapowiadany drugi tom, obejmujący hasła od M do Ż, pozwoli na holistyczne opracowanie środowiska absolwentów i zapewne zwiększy wartość całego projektu badawczego.

Do najważniejszych zalet publikacji należą: oryginalność tematu, rozległa baza źródłowa, wysoki poziom warsztatu metodologicznego, konsekwencja w realizacji założeń badawczych oraz bardzo dobra znajomość lokalnych realiów historycznych. Książka zainteresuje badaczy dziejów regionalnych, historyków edukacji, genealogów, a także potomków opisywanych postaci. Publikacja stanowi przykład dojrzałego, rzetelnego i wartościowego opracowania naukowego.

Notitiae

Magdalena Trybulska

 <https://orcid.org/0009-0007-2186-1626>

 trybulskam@gmail.com

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://ror.org/0583g9182>

Franciszek Ignacy Molitor. Próba uporządkowania wiadomości biograficznych

Sztuka Krakowa XVIII wieku, a w szczególności malarstwo, pozostaje jak dotąd słabo opracowana. Przykładem artysty działającego w tym czasie w Krakowie, którego działalność nie została dotychczas szerzej opisana, jest Franciszek Ignacy Molitor. Choć pierwsze wzmianki o malarzu pochodzą z połowy XIX wieku, dopiero w 2010 roku został opublikowany artykuł Ewy Danowskiej omawiający jego życie i twórczość w pełniejszy sposób, a także zawierający nowe materiały archiwalne odnoszące się do jego osoby. Prócz tego opracowania był wielokrotnie wzmiankowany w hasłach słownikowych, czy też publikacjach na temat środowiska artystycznego Krakowa w dobie baroku¹. Trudność w opracowaniu jego twórczości wynikała z faktu, że część jego dzieł przypisywano malarzowi o tym samym nazwisku, Piotrowi Janowi Molitorowi, który

1 Por. T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971, s. 391, 394; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982, s. 421.

w rzeczywistości był postacią fikcyjną². W literaturze zwrócono na to uwagę dopiero w drugiej połowie XX wieku.

Franciszek Ignacy Molitor urodził się 15 sierpnia 1731 roku w Pradze³. Był synem Jana Piotra Molitora, czeskiego malarza, niemieckiego pochodzenia. Jan Piotr urodził się w 1702 roku w Schadeck w Niemczech, niedaleko Westerburga koło Koblenz⁴. Studiował malarstwo w Bonn, Berlinie, Dreźnie i Plauen w Saksonii⁵. W 1730 roku przybył do Pragi, gdzie przyjął wiarę katolicką, wyrzekając się luteranizmu, dzięki czemu mógł być przyjęty do praskiego cechu malarzy⁶. Wówczas również zmienił swoje nazwisko Müller na Molitor, by nie być mylonym z działającym wtedy, malarzem nadwornym, Franzem Antonem Müllerem⁷. W Pradze powstały jego najlepsze prace. Wykonał wiele fresków, obrazów religijnych i portretów⁸. Z nieznanych powodów przybył do Krakowa 2 stycznia 1757 roku, gdzie zmarł 3 kwietnia tegoż samego roku⁹. Został pochowany w nieistniejącym już kościele Wszystkich Świętych. Podczas tego dość krótkiego pobytu wykonał kilka prac na zamówienia prywatne i do kościołów¹⁰. W jego twórczości widoczne są wpływy Vaclava Vavrincea Reinera oraz Petra Brandla¹¹.

- 2 Por. Z. Prószyńska, *Molitor Piotr Franciszek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 622–623.
- 3 Por. P. Preiss, *Johann Peter Molitor, 1702–1757. Portraits and Portrait Motifs*, Praha 2000, s. 21; A. Bernatowicz, *Molitor*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 90, Hrsg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Berlin 2016, s. 229; T. Zaucha, *Dawne malarstwo portretowe ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2023, s. 196.
- 4 Por. V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře Jana Petra Molitora*, Praha 2020, s. 8.
- 5 Por. A. Bernatowicz, *Molitor*, s. 230.
- 6 Por. V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře*, s. 14.
- 7 Por. V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře*, s. 14.
- 8 Por. V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře*, s. 30, 38, 39, 46, 55, 56, 66, 72.
- 9 Por. P. Preiss, *Johann Peter Molitor*, s. 19.
- 10 Por. P. Preiss, *Johann Peter Molitor*, s. 20; E. Danowska, *O sprawach doczesnych i rzeczach ostatecznych Franciszka Ignacego Molitora*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 55 (2010), s. 63.
- 11 Por. J. Bublíková, *Fresková výzdoba kapitulní síně kláštera v Oseku*, Olomouc 2017, s. 19.

Po jego śmierci przybył do Krakowa jeden z jego synów, Franciszek Ignacy Molitor, prawdopodobnie przed 1 marca 1759 roku¹². Miał on dwóch braci, Jana Piotra oraz Józefa. Franciszek Ignacy rozpoczął działalność artystyczną już w Czechach, gdzie kształcił się m.in. u ojca¹³. Jest identyfikowany z Molitorem „młodszym” z Pragi, który wykonał w 1756 roku wizerunek św. Seweryna Biskupa do ołtarza w kościele św. Krzyża w Reichenbergu (obecnie Liberec)¹⁴.

Po przybyciu do Krakowa został malarzem na dworze biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka. Jednym z jego pierwszych dzieł był obraz na miedzianej blasze z wizerunkiem św. Jana Nepomucena w zwieńczeniu ołtarza w kaplicy św. Sebastiana w klasztorze Kamedułów na Bielanych (il. 1)¹⁵. Kontrakt z malarzem na wykonanie tego dzieła zawarto 1 marca 1759 roku. Wymiary miał podać Franciszek Placidi, projektant ołtarza. Malarz zobowiązał się wykonać swoją pracę w ciągu sześciu miesięcy, za co miał otrzymać pięć czerwonych złotych. W tym samym roku wykonał portret Józefa Antoniego Hallera (il. 2)¹⁶. Wówczas zarzucono mu działalność poza cechem malarzy¹⁷. 15 lipca 1759 przyjęto go do grona mistrzów

12 Franciszek Ignacy Molitor przybył do Krakowa prawdopodobnie przed marcem 1759 roku, gdyż 1 marca tegoż roku został zawarty kontrakt z malarzem na wykonanie obrazu do klasztoru na Bielanych. Informacja ta pochodzi z odpisu Jacka Gajewskiego z akt kościoła oo. Kamedułów na Bielanych. Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64; V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře*, s. 16.

13 Por. V. Sejkorová Kašparová, *Sakrální tvorba barokního malíře*, s. 16.

14 Por. Z. Prószyńska, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 620, E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64.

15 Por. J. Żmudziński, *Wystrój malarski kaplic kościoła Kamedułów na Bielanych i jego znaczenie dla sztuki Krakowa 1. połowy XVII w. (kaplice Królewska i Delpacowska)*, „Folia Historica Cracoviensia” 27 (2011), s. 87. Informacja ta znajduje się również w odpisie Jacka Gajewskiego z akt kościoła oo. Kamedułów na Bielanych.

16 Obraz, namalowany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach: 75,5 × 60 cm, jest obecnie przechowywany w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. MP 199 MNW. Por. A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, M. A. Ruszka, *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1, Warszawa 1998, s. 144; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

17 Zob. Dokument dotyczący sporu cechu malarzy z Franciszkiem Molitorem, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Acta Rectoralia, rkps 23, s. 412–413.

1. Franciszek Ignacy Moltor, *Święty Jan Nepomucen*, 1759, Kaplica św. Sebastiana w kościele oo. Kamedułów na Bielanach. Fot. J. Skrabski.



2. Franciszek Ignacy Moltior, *Portret Józefa Antoniego Hallera*, 1759, Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. MNW.



krakowskich¹⁸. Z kolei fakt działalności na dworze biskupim bezsprzecznie potwierdza dokument z 15 stycznia 1778 roku, w którym odnotowano jego zwolnienie z opłat cechowych miasta Krakowa, wynikające z pełnienia funkcji malarza nadwornego biskupa¹⁹.

Prawdopodobnie mieszkał w kamienicy niejakiego Cheroszewicza na Wiślniej²⁰. W Krakowie miał kilku uczniów, najbardziej znanymi byli: Walenty Janowski (wyzwolony na mistrza w 1760) i Michał Stachowicz²¹. W literaturze można znaleźć także wzmiankę o Wojciechu Gutowskim²². Około 1760 roku powstał drugi portret autorstwa Molitora, ukazujący Elżbietę Mariannę Potocką (il. 3)²³.

- 18 Por. W. Gąsiorowski, *Cechy krakowskie, ich dzieje, ordynacje, listy swobody, zwyczaj itp. jako materiał do historii sztuk, rzemiosł, przemysłu dawnej Polski, a mianowicie wzrostu, kwitnienia i upadku tychże w Krakowie z aktów cechowych i innych rękopisów*, Kraków 1860, s. 65–66; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64.
- 19 Zob. Dokument zawierający decyzję o zwolnieniu Franciszka Ignacego Molitora z cechowych opłat miejskich, „Akta cechu malarzy i lakierników”, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 3069, k. 203–203v.
- 20 Informacja ta pochodzi z odpisu Jacka Gajewskiego z akt kościoła oo. Kamedułów na Bielanach.
- 21 D. Wysoczańska, *Notatki o kształceniu artystycznym w Krakowie w XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 46 (1975), s. 87; Z. Prószyńska, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 620; M. Łodyńska-Kosińska, *Janowski Walenty*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. Derwojed, J. Maurin-Białostocka, Warszawa 1993, s. 228; Z. Michalczyk, *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1, Warszawa 2011, s. 18; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64.
- 22 Por. A. Naake-Nakęski, *Gutowski Wojciech*, w: *Encyklopedia powszechna powszechna S. Orgelbranda*, t. 11, Warszawa 1864, s. 59; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851, s. 191–192.
- 23 Obraz namalowany techniką olejną na płótnie o wymiarach 40,5 × 31,3. Na zdublowanym odwrociu powtórzono oryginalną inskrypcję: „Portret | Elżbiety z Wielopolskich | Potockiej | Starościny Halickiej | F.J. Molitor pinxit”. Blejtram nosi oznaczenia: „68; Wb 27; B6/23 | 12 LIP. 1940 | II/262”. Dzieło, z dawnej kolekcji Wybranowskich w Obrze (Wielkopolska), trafiło do Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki (nr inw. Ж-631) jako depozyt Jana Wybranowskiego z lat 1939–1940. Warto zauważyć, że Muzeum Narodowe w Krakowie przechowuje niemal identyczną wersję tego portretu, o nieustalonym autorstwie, uznawaną wręcz za kopię (nr inw. MNK I-846). Czas jej powstania datuje się na lata 1767–1771. Na odwrociu

W latach 1761–1762 namalował obrazy olejne przeznaczone do ołtarzy bocznych w kościele oo. Cystersów w Mogile²⁴. Przedstawił na nich św. Józefa z Dzieciątkiem, św. Bernarda, św. Benedykta i św. Floriana (il. 4). W grupie były jeszcze dwa wizerunki, obecnie niezachowane: *Św. Jan Nepomucen*, *Św. Stanisław* oraz *Trójca Święta*²⁵.

Franciszek Ignacy Molitor był żonaty z Katarzyną Gankielówną (lub jak w innych publikacjach – Katarzyną z Kauhlerów)²⁶. Ślub odbył się w kościele Mariackim w dniu 26 września 1762 roku. Świadkami byli Józef Ortaszewski i Stanisław Brzeziński, a błogosławił im kanonik pillicki Szymon Awedyk, proboszcz w Ogrodzieńcu²⁷. W literaturze brak informacji na temat ich dzieci²⁸.

Największą realizacją freskową artysty była dekoracja sklepienia w kościele św. Barbary w Krakowie. Wykonał ją w 1765 roku na przestrzeni 7 miesięcy, za co miał otrzymać 150 czerwonych złotych²⁹. Na poszczególnych przęsłach sklepienia (od zachodu) wyobrażone zostały: apoteoza

obrazu widnieje sygnatura oraz napis: „Elżbieta z Wielopolskich Potocka Star[o]ści na Halicka”. Możliwe, że lwowski wizerunek został skopiowany na życzenie samej portretowanej lub osoby z jej otoczenia. Należy zwrócić uwagę, że portret ujawnia charakterystyczne dla warsztatu Molitora cechy, m.in. migdałowate oczy, starannie namalowane włosy i precyzyjnie oddane detale, takie jak koronka, faktura sukni, kokardy czy ozdoby. Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66; I. Chomyn, *Portrety osobistości polskich i z Polską związanych*, t. 2, Kraków 2023, s. 284.

24 Por. S. Tomkowicz, *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 2, Kraków 1906, s. 155; P. Kluz, *Święty Florian (zm. 304), żołnierz rzymski, męczennik*, w: *Polonia Sacra. Ze skarbca Archidiecezji Krakowskiej*, red. J. Skrabski, A. Witko, Kraków 2018, s. 104–107.

25 Por. J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, z. 88, Wrocław 1976, s. 629.

26 Por. J. Sygański, *Z dawnych metryk kościoła Maryackiego w Krakowie*, Lwów 1911, s. 64; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64.

27 Por. J. Sygański, *Z dawnych metryk*, s. 64.

28 Wiele lat przed śmiercią Molitor sporządził testament, zapisując majątek żonie. Jednak wcześniejszy zgon zarówno jej, jak i jednego z jego braci – Józefa – sprawiły, że po śmierci artysty (1794) cały majątek przejął drugi brat – Jan Piotr. Por. J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 67.

29 Zob. Dokument dotyczący oddania się malarzy pod opiekę Akademii Krakowskiej, w tym Franciszka Ignacego Molitora. (Wspomniano również o jego autorstwie fresków w kościele św. Barbary), Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Acta Rectoralia, rkps 23, s. 786; R. Rolewicz, *Kościół pw. św. Barbary: sklepienie. Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 2003–2005*, t. 1, Kraków 2006, s. 6.



3. Franciszek Ignacy Molitor, *Portret Elżbiety Marianny Potockiej*, lata 60. XVIII w., Lwowska Narodowa Galeria Sztuki. Źródło: I. Chomyn, *Portrety osobistości polskich i z Polską związanych*, t. 2, Kraków 2023, s. 284.



4. Franciszek Ignacy Molitor, *Święty Florian*, 1762, kościół oo. Cystersów w Mogile. Źródło: <https://muzea.malopolska.pl/en/objects-list/4409> (13.09.2025).

św. Franciszka Borgiasza oraz św. Dawid, św. Genezjusz, św. Cecylia i papież Grzegorz Wielki; apoteoza św. Franciszka Ksawerego i jego zasługi na polu misyjnym oraz św. Ignacy Loyola; apoteoza św. Ignacego Loyoli i personifikacje czterech kontynentów; apoteoza św. Barbary oraz cztery święte męczennice: św. Agnieszka, św. Apolonia, św. Katarzyna i św. Agata; Matka Boża z Dzieciątkiem wraz ze św. Cyrylem, św. Hieronimem, św. Tomaszem z Akwinu i św. Augustynem. W absydzie artysta namalował przedstawicieli Kościoła Triumfującego oraz Starego i Nowego Testamentu adorujących hierogram Chrystusa. Prócz scen ze świętymi Molitor wykonał dekoracje o motywach kwiatowych, widok miasta, aniołów i pielgrzymów. Freski zostały dotychczas dość dobrze opracowane. Wiele informacji dostarczają dokumentacje konserwatorskie, najobszerniejsza z 2006 roku zawiera również szczegółową historię powstania dzieła, a także podsumowanie poprzednich prac renowacyjnych³⁰. Należy jednak zwrócić uwagę, że malowidła ściennie Molitora były wielokrotnie poddawane konserwacji i przemalowaniom. Choć układ kompozycyjny poszczególnych kwater pozostał niezmieniony, to pierwotna warstwa malarska została całkowicie zatarta.

Molitor przebywał za granicą w latach 1768–1772³¹. Po powrocie przez jakiś czas pracował dla rodzin Myszkowskich i Wielopolskich³². Z około 1770 roku według biografów pochodzą obrazy, które artysta namalował do kościoła w Nawarżycach³³. Miały ukazywać one czterech ewangelistów, św. Iwo, św. Kantego oraz scenę chrztu Jezusa w Jordanie. Na ok. 1770 rok jest datowany portret Stanisława Łętowskiego³⁴. Jednak biorąc

30 Por. R. Rolewicz, *Kościół pw. św. Barbary*, passim.

31 Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64.

32 Por. F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Kraków 1926, s. 331; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 64; A. Bernatowicz, *Molitor*, s. 229; T. Zaucha, *Dawne malarstwo portretowe*, s. 197.

33 Por. M. Karkocha, *Relacja na temat kościoła parafialnego w Nawarżycach i nieistniejącej świątyni w Lubczy z roku 1898*, „Przegląd Nauk Historycznych” 20 (2021) nr 2, s. 235.

34 Obraz wykonany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach: 79 × 63,5 cm (z ramą: 98 × 82 cm). Na jego odwrociu widnieje sygnatura: „Franciscus J. Molitor pinxit. Rest. M. Rogowski / 1866 r.”, z której wynika, że był on konserwowany przez malarza Michała Rogowskiego w 1866 roku. Przed zakupem przez Muzeum Historyczne Miasta Krakowa w 1965 roku został poddany pracom konserwatorskim w Muzeum Narodowym. Obecnie w zbiorach Muzeum Historycznym Miasta

pod uwagę, że w tym czasie Molitor prawdopodobnie przebywał za granicą, obrazy mogły powstać przed jego wyjazdem, czyli przed 1768 rokiem lub po powrocie, po 1772 roku. Kolejny portret, ukazujący Franciszka Wielopolskiego powstał w 1772 roku (il. 5)³⁵.

Malarz zrealizował również mniejsze, pojedyncze zamówienia do kościołów. Należy do nich medalion z wizerunkiem św. Józefa, w zwieńczeniu ołtarza głównego w kościele Kapucynów w Krakowie z 1775 roku³⁶. W tym samym roku, tj. 1775, namalował portret Justyny z Lanckorońskich Lanckorońską do pałacu w Rozdole (il. 6)³⁷. Pracował dla zakonu norbertanek w Krakowie³⁸, gdzie związano z nim wizerunek św. Jana Chrzciciela, wykonany techniką *al fresco*, w apsydzie kościoła w 1776 roku³⁹. Ponadto jest łączony z obrazami medalionowymi w nieodległej od klasztoru Norbertanek kaplicy św. Małgorzaty na Zwierzyńcu⁴⁰. Z 1776 roku pochodzi jego portret Stanisława Augusta Poniatowskiego (il. 7)⁴¹. Wykonał prawdopodobnie, także do kościoła Norbertanek na Zwierzyńcu, obraz ukazujący chrzest w Jordanie, datowany na 1777 rok, który pierwotnie znajdował się

Krakowa, nr inw. MHK-823/II. Por. J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

35 Obraz namalowany w technice olejnej na płótnie. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Kielcach, nr inw. MNKi/M/1637. Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

36 Zob. K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów prowincji krakowskiej zakonu oo. Kapucynów*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 11 (1965), s. 134; J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629.

37 Obraz namalowany w technice olejnej na płótnie. Obecnie w zbiorach Muzeum Krajoznawczego w Drohobyczu, nr inw. DKM KB-3373 Ж-39. Por. J. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019, s. 247.

38 Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, z. 7: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie, Kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995, s. 4.

39 Por. J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629; Z. Prószyńska, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 620; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

40 Por. J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629.

41 Obraz namalowany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach 35,2 × 27,4 cm. Na odwrociu znajduje się sygnatura: „F. I. Molitor pinxit Aö 1776”. Od 1994 roku w zbiorach Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie jako dar Izabeli Świętosławskiej, nr inw. Wil. 1979. Por. T. Pocheć-Perkowska, *Wilanów. Galeria Portretu Osobistości Polskich*, Warszawa 1995, s. 129.

5. Franciszek Ignacy Molitor, *Portret Franciszka Wielopolskiego*, 1772, Muzeum Narodowe w Kielcach. Fot. Paweł Suchanek.



6. Franciszek Ignacy Molitor, *Portret Justyny z Lanckorońskich Lanckorońskiej*, 1775, Muzeum Krajoznawcze w Drohobyczu. Źródło: J. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019, s. 247.





7. Franciszek Ignacy Molitor, *Portret Króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, 1776, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Fot. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



8. Franciszek Ignacy Molitor, *Wskrzeszenie Łazarza*, 1780, Sala Portretowa w kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia w Krakowie. Źródło: <http://arcybractwo.com/galeria4.html#!prettyPhoto/3/> (13.09.2025).

w ołtarzu głównym⁴². Dla misjonarzy na Stradomiu w Krakowie miał wykonać w 1778 roku obraz ołtarzowy ukazujący św. Wincentego a Paulo⁴³. W 1780 roku namalował *Wskrzeszenie Łazarza*, obecnie znajdujące się w Sali Portretowej kamienicy Arcybractwa Miłosierdzia w Krakowie (il. 8)⁴⁴. Pod koniec życia zrealizował szereg portretów: Philippa Olbericha (1781)⁴⁵, portret żony (1781, il. 9)⁴⁶, Konstantego Zawadzkiego (1783)⁴⁷, Franciszka Stadnickiego (1790)⁴⁸. Jest także autorem wizerunku św. Jana Kantego, który obecnie znajduje się w zbiorach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki⁴⁹. Ponadto przypisywany mu jest obraz ze św. Anną Samotrzeć w ołtarzu kaplicy św. Anny w kościele w Janowcu koło Puław⁵⁰. W czasopiśmie „Wędrowiec” z 1898 roku pojawia się reprodukowany obraz ukazujący marnotrawnego syna. Widnieje pod nim podpis „F. Molitor.

42 Por. A. Bernatowicz, *Molitor*, s. 230.

43 Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

44 Por. J. Ostrowski, *Portret w dawnej Polsce*, s. 212–214.

45 Obraz namalowany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach 50,5 × 38 cm (z ramą 60,3 × 47,5 cm). Na odwrociu widnieją sygnatury: u góry: „Phillipp [...] | Kais(erlicher) Königlicher Salz=Intendent – | – gest(orben) 1804. Im 72 Jahre.”; u dołu: „A. Molitor pinx. 1781” oraz niżej „Renovatum 1831”. Dar Feliksa Jasieńskiego z 1920 roku. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK I-444. Por. T. Zaucha, *Dawne malarstwo portretowe*, s. 196.

46 Obraz wykonany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach: 50 × 39 cm. Na odwrociu widnieje sygnatura: „Franciscus Ignatz Molitor pinxit 1781”. Obecnie w zbiorach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, nr inw. TPSP 171. Por. I. Chomyn, *Portrety osobistości polskich*, s. 284.

47 Obraz wykonany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach z ramą: 69,5 × 53,5 cm. Na odwrociu widnieje sygnatura: „Franciscus I: Molitor pinxit | An 1783” (powtórzona za oryginałem na zdublowanym płótnie). Obecnie dzieło znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK I-691. Por. T. Zaucha, *Dawne malarstwo portretowe*, s. 354.

48 Obraz namalowany w technice olejnej na płótnie, o wymiarach: 156 × 125 cm. Płótno jest zdublowane, na odwrociu widnieje sygnatura: „F. I. Molitor pinxit”. Pochodzi z dworu Stadnickich w Wielkiej Wsi koło Brzeska. W latach 1969–1981 w Muzeum Narodowym w Warszawie jako depozyt. Obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK I-979. Por. T. Zaucha, *Dawne malarstwo portretowe*, s. 270.

49 Obraz wykonany techniką olej na płótnie o wymiarach 54,5 × 43,2 cm, nr inw. Ż-116. Por. Z. Prószyńska, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 621.

50 Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.



9. Franciszek Ignacy Molitor, *Portret żony*, 1781, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Fot. T. Śliwiński.



Marnotrawny syn”⁵¹. W literaturze odnotowane są również dwa obrazy przypisywane Molitorowi. Są to portrety dzieci z rodziny Załuskich: *Dziewczynka z pieskiem* i *Chłopiec z papugą*⁵².

Franciszek Ignacy Molitor zmarł 28 kwietnia 1794 roku i został pochowany w kościele św. Anny w Krakowie⁵³. Przed śmiercią, 25 sierpnia 1777 roku sporządził swój testament, znajdujący się obecnie Archiwum Narodowym w Krakowie⁵⁴. Tekst został opublikowany przez Ewę Danowską⁵⁵. Molitor pochlebnie wypowiedział się w nim o swojej żonie, pozostawiając jej cały majątek. Część pieniędzy pozostawił swoim braciom, Janowi Piotrowi i Józefowi. Katarzyna, żona Molitora i jego brat Józef, zmarli przed nim samym, więc ostatecznie, decyzją Magistratu miasta Krakowa z dnia 19 listopada 1795 roku, jego całkowitym spadkobiercą stał się drugi brat, Jan Piotr Molitor⁵⁶.

Temat życia i twórczości Franciszka Ignacego Molitora wymaga dalszych badań. Należy opracować w szczególności obrazy sakralne – w większości jedynie wzmiankowane w literaturze, często hipotetycznie przypisywane Molitorowi. Wskazane jest ponadto szersze opracowanie twórczości artysty w kontekście środowiska artystycznego Czech, a w szczególności Pragi. W tym celu konieczna jest głębsza analiza, przeprowadzona oddzielnie w dziedzinie portretu, malarstwa sakralnego oraz malowideł ściennych. Dalsze badania z pewnością pozwolą na pełne scharakteryzowanie działalności Franciszka Ignacego Molitora, dzięki czemu powiększy się stan wiedzy na temat osiemnastowiecznego malarstwa na terenie Krakowa.

51 Ilustracja na stronie tytułowej: *F. Molitor. Marnotrawny syn*, „Wędrowiec” 1898 nr 43, s. 841; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

52 Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 66.

53 Notatka na temat śmierci Franciszka Molitora, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 29/155/1, s. 145; J. Lepiarczyk, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 629, Z. Prószyńska, *Molitor Franciszek Ignacy*, s. 620; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 67.

54 Dokument zawierający testament Franciszka Ignacego Molitora, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 777, s. 352–353; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 67.

55 Por. E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 70–71.

56 Dokument wskazujący spadkobiercę po zmarłym Franciszku Molitorze, „Akta i papiery oryginalne z lat 1509–1830 odnoszące się do historii miasta Krakowa i Kazimierza, zebrane przez Ambrożego Grabowskiego”, Biblioteka Jagiellońska, rkps 884, k. 239; E. Danowska, *O sprawach doczesnych*, s. 67.

Bibliografia

- Bernatowicz A., *Molitor*, w: *Allgemeines Künstlerlexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 90, Hrsg. A. Beyer, B. Savoy, W. Tegethoff, Berlin 2016, s. 229–230.
- Bublíková J., *Fresková výzdoba kapitulní síně kláštera v Oseku*, Olomouc 2017.
- Chomyn I., *Portrety osobistości polskich i z Polską związanych*, t. 2, Kraków 2023.
- Chrzanowski T., Kornecki M., *Sztuka ziemi krakowskiej*, Kraków 1982.
- Danowska E., *O sprawach doczesnych i rzeczach ostatecznych Franciszka Ignacego Molitora*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie” 55 (2010), s. 63–78.
- Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1971.
- Dokument dotyczący oddania się malarzy pod opiekę Akademii Krakowskiej, w tym Franciszka Ignacego Molitora, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Acta Rectoralia, rkps 23, s. 786.
- Dokument dotyczący sporu cechu malarzy z Franciszkiem Molitorem, Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Acta Rectoralia, rkps 23, s. 412–413.
- Dokument wskazujący spadkobiercę po zmarłym Franciszku Molitorze, „Akta i papiery oryginalne z lat 1509–1830 odnoszące się do historii miasta Krakowa i Kazimierza, zebrane przez Ambrożego Grabowskiego”, Biblioteka Jagiellońska, rkps 884, k. 239.
- Dokument zawierający decyzję o zwolnieniu Franciszka Ignacego Molitora z cechowych opłat miejskich, „Akta cechu malarzy i lakierników”, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 3069, k. 203–203v.
- Dokument zawierający testament Franciszka Ignacego Molitora, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 777, s. 352–353.
- Gadacz K., *Inwentarz zbiorów prowincji krakowskiej zakonu oo. Kapucynów*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 11 (1965), s. 122–200.
- Gąsiorowski W., *Cechy krakowskie: ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje i t.p. jako materiał do historii sztuk, rzemiosł, przemysłu dawnej Polski, a mianowicie wzrostu, kwitnienia i upadku tychże w Krakowie: z aktów cechowych i innych rękopisów*, Kraków 1860.
- Ilustracja na stronie tytułowej: *F. Molitor. Marnotrawny syn*, „Wędrowiec” 1898, nr 43, s. 841.
- Karkocha M., *Relacja na temat kościoła parafialnego w Nawarzycach i nieistniejącej świątyni w Lubczy z roku 1898*, „Przegląd Nauk Historycznych” 20 (2021) nr 2, s. 231–261.

- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: Miasto Kraków, z. 7: Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie, Kościoły i klasztory, red. J. Daranowska-Łukaszewska, R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995.
- Kluz P., *Święty Florian* (zm. 304), żołnierz rzymski, męczennik, w: *Polonia Sacra. Ze skarbca Archidiecezji Krakowskiej*, red. J. Skrabski, A. Witko, Kraków 2018, s. 104–107.
- Kopera F., *Dzieje malarstwa w Polsce od XVI do XVIII wieku*, Kraków 1926.
- Lepiarczyk J., *Molitor Franciszek Ignacy*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 21, z. 88, Wrocław 1976, s. 629–630.
- Lewicka-Morawska A., Machowski M., Ruszka M. A., *Słownik malarzy polskich. Od średniowiecza do modernizmu*, t. 1, Warszawa 1998.
- Łodyńska-Kosińska M., Janowski Walenty, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. Derwojed, J. Maurin-Białostocka, Warszawa 1993.
- Michalczyk Z., *Michał Stachowicz (1768–1825). Krakowski malarz między barokiem a romantyzmem*, t. 1, Warszawa 2011.
- Naake-Nakęski A., Gutowski Wojciech, w: *Encyklopedia powszechna S. Orgelbranda*, t. 11, Warszawa 1864, s. 59.
- Notatka na temat śmierci Franciszka Molitora, Archiwum Narodowe w Krakowie, Akta miasta Krakowa, rkps 29/155/1, s. 145.
- Ostrowski J., *Portret w dawnej Polsce*, Warszawa 2019.
- Pocheć-Perkowska T., Wilanów. *Galeria Portretu Osobistości Polskich*, Warszawa 1995.
- Preiss P., *Johann Peter Molitor, 1702–1757. Portraits and Portrait Motifs*, Praha 2000.
- Prószyńska Z., *Molitor Franciszek Ignacy*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 620–621.
- Prószyńska Z., *Molitor Piotr Franciszek*, w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, red. J. Derwojed, Warszawa 1993, s. 622–623.
- Rastawiecki E., *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, t. 2, Warszawa 1851.
- Rolewicz R., *Kościół pw. św. Barbary: sklepienie. Dokumentacja prac konserwatorskich przeprowadzonych w latach 2003–2005*, t. 1–6, Kraków 2006.
- Sejkorová K. V., *Sakrální tvorba barokního malíře Jana Petra Molitora*, Praha 2020.

- Sygański J., *Z dawnych metryk kościoła Maryackiego w Krakowie*,
Lwów 1911.
- Tomkowicz S., *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, t. 2,
Kraków 1906.
- Wysoczańska D., *Notatki o kształceniu artystycznym w Krakowie
w XVIII i XIX wieku*, „Rocznik Krakowski” 46 (1975), s. 83–98.
- Zaucha T., *Dawne malarstwo portretowe ze zbiorów Muzeum Narodowego
w Krakowie*, Kraków 2023.
- Żmudziński J., *Wystrój malarski kaplic kościoła Kamedułów na Bielanych
i jego znaczenie dla sztuki Krakowa 1. połowy XVII w. (kaplice
Królewska i Delpacowska)*, „Folia Historica Cracoviensia” 27 (2011),
s. 79–118.

Abstrakt

Magdalena Trybulska

Franciszek Ignacy Molitor.

Próba uporządkowania wiadomości biograficznych

Franciszek Ignacy Molitor pochodził z Czech, tam też rozpoczął swoją działalność, aż w drugiej połowie XVIII wieku przybył do Krakowa, realizując liczne zamówienia. Uprawiał głównie malarstwo sakralne, portretowe i ściennie. Dotychczas osoba malarza i jego działalność nie doczekała się monograficznego opracowania. Choć pierwsze wzmianki o malarzu pochodzą z połowy XIX wieku, to dopiero w 2010 roku został opublikowany artykuł omawiający jego życie i twórczość w pełniejszy sposób. W licznych hasłach słownikowych nierzadko jest wymieniany wśród takich artystów, jak: Marcin Janowski, Jan Eckstein, Andrzej Radwański czy też Józef Piltz, będących znaczącymi malarzami w tym czasie. Część jego prac była błędnie przypisywana fikcyjnemu Piotrowi Janowi Molitorowi, co utrudniało badania nad jego twórczością. Życie i działalność Molitora wymagają dalszych badań, zwłaszcza w zakresie jego obrazów sakralnych i portretów.

Słowa kluczowe:

Franciszek Ignacy Molitor, sztuka Krakowa, Praga, Czechy, malarstwo barokowe

Abstract

Magdalena Trybulska

*Franciszek Ignacy Molitor. A contribution
to the organization of biographical information*

Franciszek Ignacy Molitor, a painter of Czech origin, began his artistic career in his homeland and moved to Krakow in the second half of the eighteenth century, where he undertook numerous commissions. His work focused mainly on sacred, portrait, and fresco painting. To date, Molitor's life and oeuvre have not been the subject of a dedicated monographic study. Although the first mentions of Molitor appeared in the mid-nineteenth century, it was only in 2010 that a more detailed article on his biography and artistic achievements was published. In various lexicographical entries, Molitor is often mentioned alongside artists such as Marcin Janowski, Jan Eckstein, Andrzej Radwański, and Józef Piltz, considered prominent painters of that era. Some of his works were mistakenly attributed to the fictitious Piotr Jan Molitor, complicating scholarly research on his oeuvre. The life and work of Molitor require further study, particularly with regard to his sacred paintings and portraits.

Keywords:

Franciszek Ignacy Molitor, art in Krakow, Prague, Czech Republic, Baroque painting

Jakub Bendkowski

 <https://orcid.org/0009-0008-6299-8829>

 bendkowskij@gmail.com

Zamek Królewski w Warszawie

Uwagi o dawnym kenotafie Władysława Warneńczyka w katedrze krakowskiej

Dotychczas sądzono, że Władysław III Warneńczyk (1424–1444) nie miał w katedrze krakowskiej pomnika, który poprzedzałby kenotaf wzniesiony dla króla w 1906 roku¹. Przekonanie to wzięło się prawdopodobnie stąd, że w drugiej połowie XVIII wieku i w następnym stuleciu usunięto z kościoła katedralnego wszelkie ślady po wcześniejszym monumencie².

- 1 Pomnik odsłonięto 7 lipca 1906 roku. Por. A. Sołtys, *Pomniki Antoniego Madeyskiego na tle problemu restauracji katedry krakowskiej*, „Studia Waweliana” 3 (1994), s. 163. Por. uwagi Marka Walczaka: „Wcześniej z braku doczesnych szczątków nie wystawiono mu pomnika” (M. Walczak, *Między historią a fantazją. Nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX*, w: *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, P. Szewdo, B. Świadek, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020, s. 262).
- 2 Na temat katedry w XIX wieku zob. W. Rostworowska-Kenig, *Nekropolia wawelska w latach 1796–1846. Od mauzoleum królewskiego do panteonu narodowego*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 2023, zwł. s. 115–125.

Ostatnio okazało się bowiem, że młody król, który postradał życie w bitwie wojsk chrześcijańskich z Turkami pod Warną w 1444 roku³, został upamiętniony prawdopodobnie już w XVI wieku, a być może nawet wcześniej dość okazałym pomnikiem. Najważniejszym źródłem, w którym można znaleźć potwierdzenie tego faktu, jest rzut katedry krakowskiej sporządzony z okazji przygotowań do koronacji Fryderyka Augusta II Wettyna 17 stycznia 1734 roku na króla Polski (jako Augusta III)⁴. Dokument jest obecnie przechowywany w Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden⁵.

Rzut ten wprawdzie znany był od wielu lat, bo opublikowali go m.in. Jerzy Szablowski⁶, a ostatnio Krzysztof J. Czyżewski⁷, jednak dotychczas nie zwracano uwagi na zaznaczony na nim pomnik tragicznie zmarłego władcy. Warto na początku zaprezentować to cenne źródło, które może wiele powiedzieć o stanie i wyglądzie katedry krakowskiej w XVIII wieku oraz o samym pomniku-kenotafie⁸. Czyżewski zauważył, że: „Jego

3 Podstawową literaturę na temat monarchy zebrała Urszula Borkowska. Zob. U. Borkowska, *Dynastia Jagiellonów w Polsce*, Warszawa 2011, s. 493–496.

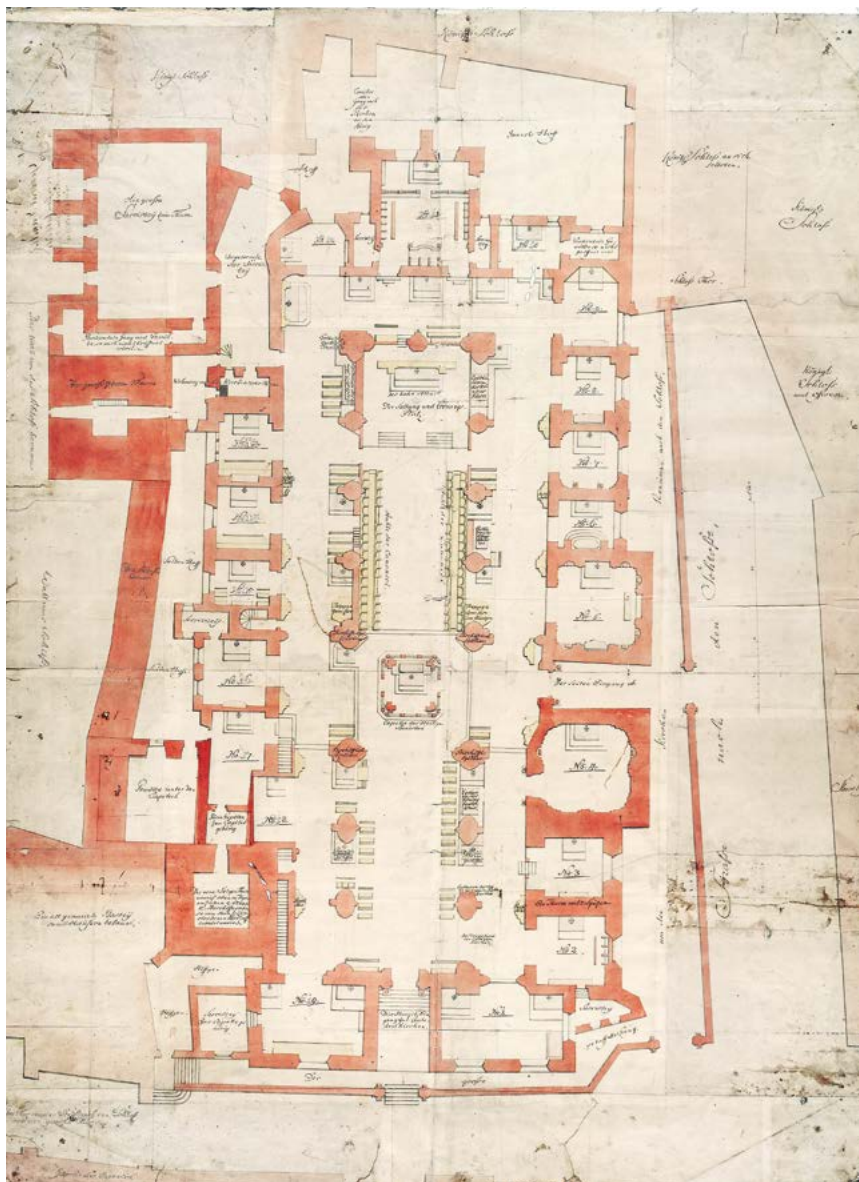
4 Koronację poprzedził pogrzeb Jana III, Marii Kazimiery oraz ich wnuka, a także Augusta II (15.01.1734). Por. J. Szablowski, *Nieznane i mało znane plany katedry wawelskiej z wieku XVIII (ich znaczenie dla dziejów Wawelu i topografii zabytku)*, „Studia do Dziejów Wawelu” 5 (1991), s. 387–388; na ten temat zob. K. Wiśniewski, *Ceremonie żałobne Augusta II, Jana III i Marii Kazimiery*, „Rocznik Warszawski” 29 (2000), s. 57–89.

5 Pläne des Doms zu Krakau, Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, nr inw. SSHD, 12884 Karten, Risse, Bilder, Schr 007, F 090, Nr 013a. Mierzy 146,3 × 107,5 cm, grafit, pióro, pędzel, tusz, akwarela, papier podklejony płótnem, datowany na 1733/1734. Por. K. J. Czyżewski, *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, w: *Wspólne dziedzictwo polsko-saskie. Polonica w zbiorach rysunków architektonicznych z XVIII w. w Dreźnie*, t. 2, red. naukowa P. Migasiewicz, J. Sito, Warszawa 2025, s. 996–998.

6 J. Szablowski, *Nieznane i mało znane plany*, s. 380–381, fig. 1–4.

7 K. J. Czyżewski, *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, s. 996–998.

8 Używam wymiennych słów „pomnik” i „kenotaf”, traktując je jako synonimy. Słowo „nagrobek” wydaje się tu nieodpowiednie, jako że ciało króla nie zostało ani pod nim ani obok niego złożone. Przyjmuję tu podstawowe znaczenie słowa „kenotaf” (za niemieckim słownikiem *Duden*), czyli „pusty pomnik nagrobny wzniesiony dla upamiętnienia zmarłego pochowanego w innym miejscu” (gr. *kenotáphion*, *kenós* – pusty i *táphos* – grób); „Leeres Grabmal zur Erinnerung an einen Toten, der an anderer Stelle begraben ist” (*Kenotaph*, *das*, <https://www.duden.de/>)



Rzut Katedry Krakowskiej, 1733/1734, Sächsisches Staatsarchiv –
Hauptstaatsarchiv Dresden, nr inw. SSHD, 12884 Karten, Risse, Bilder,
Schr 007, F 090, Nr 013a.

wykonanie musiała poprzedzić szeroko zakrojona akcja pomiarowa oraz inwentaryzacyjna. Jego dopełnieniem jest opis”⁹. Autorem miałby być nieokreślony architekt saski, który podpisał też zaznaczone na rzucie nagrobki królewskie. Jak zauważył Czyżewski, jest to najstarszy, a przy tym „wiarogodny i szczegółowy rzut katedry krakowskiej zachowany do dzisiaj”¹⁰, zawierający dość dokładne informacje na temat kaplic katedralnych. Objaśnienia sporządzono w języku niemieckim. Mury na rzucie oznaczono kolorem różowym, elementy drewniane żółtym, a sklepienia delikatnymi liniami przerywanymi. Kościół katedralny ukazano z kaplicami, skarbcem, trzema wieżami (Zegarową, Wikaryjską, Zygmuntowską) oraz z budynkami towarzyszącymi, archiwum kapitulnym, z terenem ograniczonym murem cmentarnym od zachodu i południa, murem obronnym od północy, a także zachodnim skrzydłem zamku od wschodu i prowadzącym do niego gankiem. Kaplice otaczające katedrę oznaczono liczbami porządkowymi (od 1 do 19), które pokrótce scharakteryzowano w oddzielnym rękopiśmiennym opisie katedry. Nagrobki, tutaj szczególnie istotne, bo będące punktem odniesienia dla kenotafu Władysława III uwzględniono wybiórczo. Zaznaczono następujące pomniki: Piotra Kmity mł., Władysława II Jagiełły, Kazimierza III Wielkiego, Władysława I Łokietka, biskupa Andrzeja Trzebickiego, oraz „Epithavium des Königs Wladislai”, czyli pomnik-kenotaf króla Władysława III Warneńczyka. Dla porównania nagrobek Kazimierza IV Jagiellończyka w Kaplicy Świętokrzyskiej zaznaczono prostokątem, ale nie podpisano. Na rzucie nie uwzględniono natomiast prowizorycznych elementów architektury tworzących oprawę dla uroczystości koronacyjnych. Zresztą jedyną wskazówką na samym rysunku świadczącą o jego związku z koronacją Augusta III jest napis na podwyższeniu przed wielkim ołtarzem: „Der Salbung und Cronungs Platz”, czyli „miejsce namaszczenia i koronacji”.

Wydaje się, że na rzut naniesiono przede wszystkim te elementy, które mogły stanowić przeszkodę dla osób przemieszczających się w trakcie uroczystości, o których należało pomyśleć, planując przebieg całego wydarzenia. Gmach katedry krakowskiej nie jest przecież zbyt obszerny.

rechtschreibung/Kenotaph [10.09.2025]); „A commemorative monument dedicated to a person or group of people buried elsewhere; *esp.* a public memorial built in honour of people who died in a war” (*cenotaph*, https://www.oed.com/dictionary/cenotaph_n?tab=meaning_and_use#9930224 [08.06.2026]).

9 K. J. Czyżewski, *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, s. 996.

10 K. J. Czyżewski, *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, s. 996.

Podpisując oznaczone prostokątami nagrobki, autor rzutu konsekwentnie używał słowa „Epithavium”, a nie „Grab” albo „Grabdenkmal”. Co więcej, użył go nie tylko w odniesieniu do gotyckich nagrobków królewskich, które są tumbami, ale także do zupełnie innych typów pomników, takich jak znajdujące się w transepcie, przy grobie św. Stanisława, barokowe nagrobki biskupie, które określił np. jako „Bischöffl. Epithavium”.

Mimo że autorowi rzutu prawdopodobnie niewiele mówiły imiona polskich władców i biskupów upamiętnionych nagrobkami, to podpisy towarzyszące pomnikom są dość dokładne i pozwalają łatwo zorientować się, o którego króla chodzi. Być może autor skopiował je z jakiegoś innego, starszego udostępnionego mu rzutu kościoła (co zresztą dopuszcza Czyżewski). Pomnik Władysława Łokietka podpisał jako „Epitavium des Königs Lokietek oder Bobuslaws (sic!)”. Przy nagrobku Kazimierza Wielkiego odnotował, że jest to pomnik „des Königes Piasti”, a przy pomniku Władysława Jagiełły, iż jest to „Epithavium des Königes Jagiellonis”. Dokładniejsze informacje o zaznaczonych na rzucie katedry elementach jej wnętrza zawarto w opisie towarzyszącym rzutowi¹¹. Dotyczą one między innymi lokalizacji kenotafu króla Władysława III oraz stanu jego zachowania. Opisano go następującymi słowami: „Weiter befindet sich gegenüber des Bischoffs Szaniawski Capelle lincker Hand daß Epitaphium des Königes Wladislay des Zweyten gantz schlecht von Stein ausgehauen, welches aber ruiniert ist”¹². Wynika z nich po pierwsze, że pomnik znajdował się naprzeciw kaplicy biskupa Szaniawskiego (zwanej też kaplicą biskupa Konarskiego), po drugie, że upamiętniał króla Władysława II (pomyłka w numeracji). Jego stan określono jako: „gantz schlecht von Stein ausgehauen”, co można przetłumaczyć: „zupełnie/całkowicie źle wyciosany z kamienia”, dalej zaś jeszcze dosadniej stwierdzono, że był „ruiniert”, czyli „zniszczony”, „zrzućnowany”. Tak fatalny stan obiektu w pełni wyjaśniałby powód jego szybkiego usunięcia z katedry wkrótce po koronacji Augusta III. Opis pomnika świadczy jednakże o tym, że mimo zniszczenia był on nadal wiązany z konkretnym władcą i że ówczesni nie mieli wątpliwości co do tożsamości zmarłego. Inaczej było przecież z Władysławem Łokietkiem, którego podobizna na pomniku po drugiej

11 *General Specification von denen numerirten Capellen so zum Grossen Grundriss der Cathedral* (SSHD, 12884, Schr 007, F 090, Nr 013g). Zob. także: J. Szablowski, *Nieznane i mało znane*, s. 396–404; K. J. Czyżewski, *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, s. 996.

12 Cytat za: J. Szablowski, *Nieznane i mało znane*, s. 402.

stronie prezbiterium była w drugiej połowie XVII wieku zniszczona do tego stopnia, że odnotowujący ją w dokumentach duchowni nie byli pewni, kogo przedstawia (króla brano nieraz za Jadwigę Andegawęńską)¹³. Na omawianym rzucie katedry wyrazem tych wątpliwości pozostaje imię „Bobusław”, błędnie przypisane Łokietkowi. Skoro jednak w przypadku Warneńczyka autor rzutu nie miał wątpliwości, informacja (w postaci inskrypcji?) o tożsamości króla musiała być łatwo dostępna: być może znajdowała się bezpośrednio na pomniku lub w jego sąsiedztwie, albo w ówczesnych dokumentach kapituły katedralnej.

Z przedstawionego pokrótce rzutu wynika, że w czasie jego sporządzenia w katedrze istniał niezachowany do dziś nagrobek króla Władysława III Warneńczyka. Oznaczono go takim samym prostokątem, jak inne nagrobki królewskie w kościele katedralnym. Pozwala to, z zachowaniem dużej ostrożności, wysnuć wniosek, że ówczesny kenotaf bohaterskiego króla miał postać tumbi (czyli prostopadłościennego pomnika z wizerunkiem zmarłego na płycie wierzchniej)¹⁴. Wpisywałyby się tym samym – tak formą, jak i wymową ideową – w zespół tumb królewskich jego poprzedników i następców.

Na omówionym wyżej rzucie saskim z przełomu 1733 i 1734 roku kenotaf został zlokalizowany w tej samej przestrzeni, w której znajdowało się historyczne miejsce spoczynku królowej Anny Cylejskiej (zm. 1416)¹⁵,

13 *Acta visitationis externae. Illustrissimi et Reverendissimi Domini Domini Andreae Trzebicki, Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopi Cracoviensis Ducis Severiae in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi gesta, observanta et fideliter ad perpetuam rei memoriam notata, et acticata...* [8.07.1670], Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Vis.51, s. 19, <https://polona.pl/item-view/249850d7-6b9c-43dc-8190-2c3937dec4a3?page=30> (08.06.2026).

14 Być może więc niezależnie od tego, kiedy powstał nagrobek-kenotaf, reprezentował typ nagrobka tumbowego. O tumbie zob. H. Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, s. 29. Warto wspomnieć o interesującej hipotezie Juliusza A. Chrościckiego, który z kenotafem Warneńczyka powiązał rysunki autorstwa Jacopo Belliniego, i uznał je za rysunki projektowe pomnika (Paryż, Louvre, Département des Arts graphiques, nr inw. 408; Londyn, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. nr 1855-8-11-82). Zob. J. A. Chrościcki, *Najstarsze przedstawienie „Śmierci króla Władysława III pod Warną” – na rysunku Jacopo Belliniego*, w: *Aetas media, aetas moderna. Studia ofiarowane H. Samsonowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, red. H. Manikowska, A. Bartoszewicz, W. Fałkowski, Warszawa 2000, s. 541–552.

15 Por. U. Borkowska, *Dynastia Jagiellonów*, s. 484–486.

drugiej żony Władysława Jagiełły, oraz ich córki Jadwigi (zm. 1431)¹⁶. Z przekazów źródłowych, przede wszystkim z kronik Jana Długosza, wiadomo, że pochowano je w trzeciej arkadzie międzynawowej, licząc od wschodu, w południowej części ambitu. Tam też znajdował się ołtarz św. Doroty, erygowany w 1355 roku przez biskupa Bodzantę z Jankowa na prośbę kanonika krakowskiego Świętosława ze Świątkowic, i ostatecznie usunięty z katedry w drugiej połowie XVIII wieku¹⁷.

Umiejscowienie pomnika króla Władysława właśnie w tej lokalizacji wydaje się mieć znaczenie ideowe. Wedle zachowanego rzutu stał on w jednej osi z nagrobkami Kazimierza III Wielkiego oraz Władysława II Jagiełły. Miejsce to wybrano zapewne nieprzypadkowo.

Należy tu przypomnieć, że Katedra Krakowska była od późnego średniowiecza aż do 1734 roku miejscem koronacji i pogrzebów królewskich. Jej centralnymi punktami były zaś ołtarz główny i grób św. Stanisława. Ten pierwszy umieszczony w prezbiterium, a drugi na skrzyżowaniu naw. Oba stanowiły też bardzo ważne punkty odniesienia dla rozmieszczenia królewskich nagrobków w kościele katedralnym. Początkowo umieszczano je we wschodniej części kościoła, między ołtarzem głównym a ołtarzem św. Stanisława. Najstarsza tumba ustawiona nad grobem Władysława I Łokietka, znajduje się w północnej, pierwszej (licząc od wschodu) arkadzie między obejściem a chórem. Taka lokalizacja miała zalety (np. ideowe i religijne – bliskość głównego ołtarza). Między arkadą, w której stanął nagrobek Łokietka, a stopniami prowadzącymi do ołtarza głównego pochowano królową Jadwigę Andegaweńską¹⁸. W pobliżu obu tych pochówków znajdowało się także sakrarium. Po pogrzebie królowej północna strona katedry przestała być jednak wykorzystywana jako miejsce wiecznego spoczynku władców. Większość z nich pochowano po stronie południowej. Proces ten zainicjowało umieszczenie pomnika nagrobnego Kazimierza Wielkiego dokładnie naprzeciwko grobu jego ojca – w południowej, pierwszej od wschodu arkadzie między prezbiterium

16 Na temat topografii mauzoleum królewskiego w katedrze krakowskiej zob. M. Walczak, *Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu w średniowieczu*, w: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Materiały z konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki we Wrocławiu w dniach 21–22 listopada 2013*, red. R. Eysymont, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 147–161.

17 Por. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska w XVIII wieku*, Kraków 2012, s. 41.

18 Por. M. Walczak, *Topografia nekropolii*, s. 155.

i ambitem¹⁹. Tradycję tę kontynuowano przy pochówku Władysława Jagiełły, którego tumbę również ustawiono po stronie południowej, tyle że pod trzecią arkadą międzynawową, licząc od strony zachodniej. Dalsze konsekwentne umieszczanie pochówków i nagrobków w arkadach międzynawowych katedry było podyktowane określonymi względami politycznymi, dynastycznymi i religijnymi.

Miejsce kenotafu króla Władysława III zaznaczone na rzucie drezdeńskim wydaje się nieprzypadkowe. Co mówi ta lokalizacja? Jeżeli nagrobek-kenotaf powstał jeszcze w XV wieku, niedługo po tragicznej śmierci monarchy pod Warną, wskazana w planach arkada międzynawowa stanowiła by dla niego adekwatną/najwłaściwszą przestrzeń. Usytuowana tam tumba wpisywałaby się w reprezentacyjno-ideowy ciąg nagrobków królewskich wyznaczony przez pomniki Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły. Taka topografia pozwalała by również odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tumbę nie ustawiono w kaplicy jego matki – królowej Zofii, czwartej żony Jagiełły. Skoro ciała młodego króla nigdy nie odnaleziono, nie było konieczności tworzenia nowej komory grobowej ani powiększania istniejącej²⁰. Można było natomiast wykorzystać prestiżową wolną przestrzeń nad grobem królowej Anny Cylejskiej i królowny Jadwigi, wznosząc tam kenotaf Warnieńczyka. Taki zabieg mógł w jakiś sposób także upamiętniać drugą żonę i córkę Jagiełły.

Mogło być też zgoła inaczej: poprzez nadbudowanie tam monumetu Władysława III chciano świadomie zatrzyć pamięć o poprzednikach jego matki, na czym mogło zależeć królowej Zofii, rywalizującej z piastowską linią Anny. Prawdopodobne byłoby wówczas, że to matka Warnieńczyka zajęła się fundacją kenotafu. Warto dodać, że wedle Katariny Chrubasik już pomnik jego ojca miał być świadomym nawiązaniem do piastowskiego dziedzictwa i legitymizować pozycję Jagiełły jako króla Polski. W tym świetle umieszczenie kenotafu Warnieńczyka na osi pomników jego poprzedników byłoby więc celowym zabiegiem podnoszącym prestiż dynastii jagiellońskiej. Do realizacji tej przemyślanej politycznej koncepcji mogło dojść także w późniejszym okresie – na przykład z inicjatywy Zygmunta I Starego podczas prac renowacyjnych przy nagrobku dziada, Władysława Jagiełły, kiedy to wznoszono nowy

19 Por. M. Walczak, *Topografia nekropolii*, s. 151–152.

20 Istnieje przypuszczenie, że także Kazimierza Wielkiego pochowano nad grobem jego żony, Aldony. Dlatego zwłoki króla znajdują się w tumbie, a nie pod nią. Por. J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795–1918)*, Kraków 2000, s. 26.

baldachim²¹. Wszystko to wskazuje, że wpisanie pomnika Władysława III w topografię mauzoleum królewskiego było głęboko przemyślane.

Powyższe hipotezy, spójne pod względem ideowym, zderzają się jednak z brakiem potwierdzeń w źródłach pisanych. Najwcześniejsza wzmianka o pomniku Warneńczyka, którą udało się znaleźć, pochodzi dopiero z października 1583 roku. W tym czasie Martin Gruneweg, gdański podróżnik, odwiedził Kraków i spisał relację z tego pobytu. Dość dokładnie opisał katedrę i jej wnętrze, a także kenotaf królewski:

Weitter der Prediger Kapele tzu S. Johanes, tzu diezer tragt unser Pater Bartholomeus den schlusser, jegen diezen ist ein tuerlein jegen dem foergedachten ins Cuer. Bey diezer, der Beichtfetter kapele, da lieget Joan Konarski Krakauscher Bischopf. **Jegen diezer uber ist ein merklich graeb, fieleicht eines Königs**²².

Z tej intersującej notatki wynika, że w pobliżu (naprzeciw, a dosłownie: powyżej) kaplicy biskupa Jana Konarskiego „widoczny jest grób, być może króla”. Tak więc zapiska Grunewega potwierdza umiejscowienie nagrobka naprzeciw kaplicy biskupa. Co więcej, podróżnik opisał pozostałe nagrobki królów, więc nie może chodzić np. o nagrobek Kazimierza Wielkiego, który spośród pozostałych tumb królewskich jest umieszczony najbliżej kaplicy biskupa Konarskiego.

W aktach wizytacji katedry przeprowadzonej w 1602 roku, w części poświęconej ołtarzowi św. Doroty, zapisano, że przed nim znajduje się grób Anny Cylejskiej, kamienny, otoczony kratą: „Altare Sanctae Dorotheae [...] ante quod habetur sepulcrum Annae Comitissae Cilicis [...] crati ferreae septum lapideum totum”²³. Trudno w tej chwili podać jakieś prze-

21 Por. K. Chrubasik, *Das Grabmal von Ladislaus II. Jagiello (1386–1434). Inszenierung und Legitimation der Macht*, Dissertation, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2009, s. 169–172.

22 *Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Hrsg. A. Bues, Bd. 2, Wiesbaden 2008, s. 822 [k. 1085–1086] (Quellen und Studien des Deutschen Historischen Institut Warschau, 19); zob. K. J. Czyżewski, *Martin Gruneweg o krakowskiej katedrze*, w: „*Żeby wiedzieć*”. *Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 243–255.

23 *Altare tituli sancta Dorothea*, w: *Acta Visitationis Illustrissimi et reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski nuncupati Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo...*,

konujące wyjaśnienie, ale być może kenotaf króla Władysława uznano omyłkowo za grób królowej. Zdawano sobie sprawę, że jest pochowana w tym miejscu. Jednak jej grobowiec prawdopodobnie wyglądał podobnie do grobowców innych polskich królów w katedrze krakowskiej, czyli była to prosta kamienna płyta wpuszczona w posadzkę, nakrywająca znajdującą się pod nią komorę grobową. Być może kenotaf Władysława III stał na niej (albo obok) i przez niektórych omyłkowo brany był za nagrobek królowej (nie wiemy przecież, czy był na nim jakiś wizerunek). Z notatki Grunewega wynika, że również on nie był pewien jakiego króla jest to pomnik, i czy w ogóle upamiętnia monarchę.

Prawdopodobnie tumba, która w 1734 roku była w bardzo złym stanie, została rozebrana 11 lat po koronacji Augusta III. W zbiorze materiałów źródłowych dotyczących „fabryki” katedry w XVIII wieku, opracowanych i wydanych przez ks. Bolesława Przybyszewskiego, pod datą 28 lipca 1745 roku odnotowano następujące wydatki: „Mularzom od zburzenia mauzoleum i pomocnikom wyprowadzenia kamieni na cmentarz 3 fl. [...] Pomocnikom, co wynosili kamienie z kościoła podziemnego i rum ze zburzonego w kościele mauzoleum 3 fl.”²⁴. Zbiegło się to w czasie z innymi, szeroko zakrojonymi pracami w katedrze, które miały na celu uporządkowanie jej wnętrza, które uznano za przeładowane. Ofiarą tych porządków padł przypuszczalnie także kenotaf królewski. Szykowano wówczas miejsce pod nowe ołtarze w nawach i ambicie²⁵.

Warto w tym miejscu dodać, że w 1900 roku usunięto z arkady naprzeciw kaplicy Konarskiego pomnik Włodzimierza Potockiego. Dało to możliwość otwarcia grobu królowej Anny Cylejskiej, który znajdował się pod nim. W sporządzonym wówczas protokole (z 23 czerwca 1900) zapisano:

1602, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Vis.19b, k. 189v, <https://polona.pl/item-view/boa3efdo-896d-4baf-8ed3-8099e7cb79d4?page=381> (08.06.2026).

24 *Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwaliów kapitulnych i kurialnych krakowskich*, wybrał i opracował B. Przybyszewski, Kraków 1993, s. 75.

25 Por. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska*, s. 32; albo owe porządki wiązały się z przygotowaniami do pięćsetlecia śmierci św. Stanisława. Zamierzano wówczas przenieść nagrobki królewskie znajdujące się w arkadach międzynawowych i umieścić je w innym miejscu katedry. Tak stało się z nagrobkiem Władysława Jagiełły, który przeniesiono do Kaplicy Świętokrzyskiej: B. Przybyszewski, *Katedra krakowska*, s. 84.

Grób nie zawierał żadnych przedmiotów, lecz wyglądał jakby zmieniany. W kącie leżały trzy kawałki ludzkiej kości pacierzowej. W końcu zwróconym ku wschodowi stała wolno mała skrzyneczka prostej roboty, drewniana. Wieczko jej przybite było tylko lekko dwoma kołeczkami. Po otwarciu skrzyneczki znaleźliśmy ją napelnioną kośćmi ludzkimi, wśród których znajdowały się dwie czaszki ludzkie. Prócz kości nic więcej nie było. Na wewnętrznej stronie wieczka skrzyni zobaczyliśmy napisane piórem wyrazy: Ossa [...] Reginae de hoc tumulo 2-do exhumata, iterum in eodem tumulo 2-do sepeliuntur Anno Domini 1745, d. 13 Augusti²⁶.

Napis na skrzyneczce dowodzi, że eksploracji grobu dokonano nieco ponad dwa tygodnie po rozebraniu kenotafu Władysława Warneńczyka („mauzoleum”). Przypuszczalnie po jego zburzeniu natrafiono na komorę grobową królowej i postanowiono zbadać jej zawartość. Na wiele lat przysłoniła ją później nowa posadzka położona w nawach bocznych w latach 80. XVIII wieku²⁷.

Na początku lat 30. XIX wieku na miejscu grobu Anny Cylejskiej i pomnika króla Władysława Warneńczyka stanął pomnik Włodzimierza Potockiego dłuta Bertela Thorvaldsena²⁸. Usunięto go w 1900 roku i tymczasowo ustawiono przy kaplicy Lipskich²⁹. W katedrze po kenotafie bohaterskiego króla nie pozostał żaden ślad.

26 Za: J. Urban, *Katedra na Wawelu (1795–1918)*, s. 264. Co ciekawe, zapis o zapłacie kwoty 4 florenów „Za trumienkę na kości, scabellum nowe, starego naprawy i od pomalowania drzwi na małej wieży” widnieje pośród innych wydatków na utrzymanie katedry pod datą 8 sierpnia 1745 roku, poprzedza więc powtórny pochówek kości królowej tylko o pięć dni (*Fabrica Ecclesiae Cracoviensis...*, s. 75).

27 Por. B. Przybyszewski, *Katedra krakowska*, s. 129–130.

28 Por. W. Rostworowska-Kenig, *Nekropolia wawelska*, s. 121.

29 Por. W. Rostworowska-Kenig, *Nekropolia wawelska*, s. 335.

Bibliografia

- Acta visitationis externae. Illustrissimi et Reverendissimi Domini Domini Andreae Trzebicki, Dei et Apostolicae Sedis gratia Episcopi Cracoviensis Ducis Severiae in Ecclesia Cathedrali Cracoviensi gesta, observanta et fideliter ad perpetuam rei memoriam notata, et acticata...* [8.07.1670], Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Vis.51, s. 17–19.
- Acta visitationis Illustrissimi et reverendissimi Domini Bernardi Cardinalis Maczieiowski nuncupati Episcopi Cracoviensis et Ducis Severiensis Ecclesiae Cathedralis Cracoviensis. Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Secundo...*, 1602, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej, A.Vis.19b, k. 189–190.
- Die Aufzeichnungen des Dominikaners Martin Gruneweg (1562 – ca. 1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen*, Hrsg. A. Bues, Bd. 2, Wiesbaden 2008 (Quellen und Studien des Deutschen Historischen Institut Warschau, 19).
- Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwaliów kapitułnych i kurialnych krakowskich*, wybrał i opracował B. Przybyszewski, Kraków 1993.
- Borkowska U., *Dynastia Jagiellonów w Polsce*, Warszawa 2011.
- Chrościcki J. A., *Najstarsze przedstawienie „Śmierci króla Władysława III pod Warną” – na rysunku Jacopo Belliniego*, w: *Aetas media, aetas moderna. Studia ofiarowane H. Samsonowiczowi w 70. rocznicę urodzin*, red. H. Manikowska, A. Bartoszewicz, W. Fałkowski, Warszawa 2000, s. 541–552.
- Chrubasik K., *Das Grabmal von Ladislaus II. Jagiełło (1386–1434). Inszenierung und Legitimation der Macht*, Dissertation, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, 2009.
- Czyżewski K. J., *X.3.1. Kraków, katedra na Wawelu, rzut*, w: *Wspólne dziedzictwo polsko-saskie. Polonica w zbiorach rysunków architektonicznych z XVIII w. w Dreźnie*, t. 2, red. naukowa P. Migasiewicz, J. Sito, Warszawa 2025, s. 996–998.
- Czyżewski K. J., *Martin Gruneweg o krakowskiej katedrze*, w: *„Żeby wiedzieć”. Studia dedykowane Helenie Małkiewiczównie*, red. W. Walanus, M. Walczak, J. Wolańska, Kraków 2008, s. 243–255.
- Körner H., *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.

- Przybyszewski B., *Katedra krakowska w XVIII wieku*, Kraków 2012.
- Rostworowska-Kenig W., *Nekropolia wawelska w latach 1796–1846. Od mauzoleum królewskiego do panteonu narodowego*, Zamek Królewski na Wawelu – Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków 2023.
- Sołtys A., *Pomniki Antoniego Madeyskiego na tle problemu restauracji katedry krakowskiej*, „*Studia Waweliana*” 3 (1994), s. 157–167.
- Szablowski J., *Nieznane i mało znane plany katedry wawelskiej z wieku XVIII (ich znaczenie dla dziejów Wawelu i topografii zabytku)*, „*Studia do Dziejów Wawelu*” 5 (1991), s. 377–418.
- Urban J., *Katedra na Wawelu (1795–1918)*, Kraków 2000.
- Walczak M., *Topografia nekropolii królewskiej na Wawelu w średniowieczu*, w: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Materiały z konferencji Stowarzyszenia Historyków Sztuki we Wrocławiu w dniach 21–22 listopada 2013*, red. R. Eysymont, R. Kaczmarek, Warszawa 2014, s. 147–161.
- Walczak M., *Między historią a fantazją. Nekropolia królewska w katedrze na Wawelu w początkach wieku XX*, w: *Śmierć, pogrzeb i upamiętnienie władców w dawnej Polsce*, red. H. Rajfura, P. Szewdo, B. Świadek, M. Walczak, P. Węcowski, Warszawa 2020, s. 259–276.
- Wiśniewski K., *Ceremonie żałobne Augusta II, Jana III i Marii Kazimiery*, „*Rocznik Warszawski*” 29 (2000), s. 57–89.

Abstrakt

Jakub Bendkowski

*Uwagi o dawnym kenotafie Władysława Warneńczyka
w katedrze krakowskiej*

Artykuł poświęcono pierwotnemu pomnikowi Władysława III Warneńczyka w katedrze krakowskiej. Na długo przed powstaniem monumetu autorstwa Antoniego Madeyskiego w początku XX wieku w świątyni znajdował się kenotaf poświęcony temu władcy. Został on wzniesiony najprawdopodobniej w XVI, a być może nawet jeszcze w XV wieku. O jego istnieniu świadczy kilka wzmianek zachowanych w źródłach pisanych. Najważniejszym źródłem pozostaje jednak rzut katedry przygotowany przed koronacją Fryderyka Augusta II na króla Polski w 1734 roku. Pomnik tragicznie zmarłego monarchy został na nim wyraźnie oznaczony niewielkim prostokątem i krótko opisany. Dzieło to było prawdopodobnie jedynym tego rodzaju monumentem w Królestwie Polskim, upamiętniającym monarchę, którego ciała nigdy nie odnaleziono. Dotychczas nie zwracał uwagi badaczy.

Słowa kluczowe

Władysław III Warneńczyk, pomnik, kenotaf, katedra krakowska, rzut, Drezno

Abstract

Jakub Bendkowski

*Remarks on the former cenotaph of Władysław III of Varna
in the Krakow Cathedral*

This article examines the original monument to King Władysław III of Poland (Władysław of Varna) in Krakow Cathedral. Long before the erection of the monument designed by Antoni Madeyski in the early twentieth century, the cathedral housed a cenotaph dedicated to the king. It was most probably erected in the sixteenth century, although an even earlier, fifteenth-century date cannot be ruled out. Several written sources attest to its existence. The most important piece of evidence, however, is a ground plan of the cathedral prepared before the coronation of Frederick Augustus II as King of Poland in 1734. On this plan, the monument of the tragically deceased monarch is clearly marked by a small rectangle and briefly described. It was probably the only monument of its kind in the Kingdom of Poland, commemorating a ruler whose body was never recovered. The monument has not previously been the subject of scholarly inquiry.

Keywords:

King Władysław III of Poland, Władysław of Varna, monument, cenotaph, tombstone, Krakow Cathedral, ground plan, Dresden

Spis treści

Commentationes et dissertationes

- 5 **Julia Czapla**
Nie tylko ary i indyki. Fauna amerykańska
na arrasach Zygmunta Augusta
*Not only macaws and turkeys. American fauna
in the tapestries of Sigismund Augustus*
- 23 **Paweł Dettloff, Waldemar Komorowski**
Inspiracje wawelskie w nowożytnych rezydencjach Krakowa.
Architektura – wnętrza – dekoracje
*Wawel inspirations in early modern residences of Krakow.
Architecture – interiors – decorations*
- 55 **Paulina Kluz**
Dzieła z fundacji ks. Andrzeja Dominika Lipiewicza
i ich krakowscy twórcy
*Works commissioned under the patronage
of Father Andrzej Dominik Lipiewicz and their Krakow creators*
- 81 **Katarzyna Brzezina-Scheuerer**
Kościół w Pleszowie. Zagadnienie autorstwa
The church in Pleszów. Authorship issue
- 99 **Maciej Mieźian**
Wyobrażenie oblężenia Krakowa z 1657 roku na grobowcu
generała Melchiora von Hatzfelda w Prusicach koło Trzebnicy
*Depiction of the siege of Krakow in 1657 on the tomb
of general Melchior von Hatzfeld in Prusice near Trzebnica*
- 119 **Aneta Biały, Izabella Wiercińska**
Interpretacja ikonograficzna kolekcji malarstwa
w krakowskim pałacu Zofii i Artura Potockich
w świetle inwentarzy, rycin, rysunków i wspomnień
*Iconographic interpretation of the painting collection
in the Krakow palace of Zofia and Artur Potocki
in the light of inventories, engravings, drawings, and memoirs*

- 151 **Magdalena Świszczowska-Piegdoń**
Widok „Cracovie” autorstwa Jana Nepomucena Głowackiego.
Przyczynek do ikonografii Krakowa w XIX wieku
View of Cracovie by Jan Nepomucen Głowacki.
Contribution to the iconography of Krakow in 19th century
- 171 **Olena Kozakevych**
Wystawa zabawkarstwa polskiego w Krakowie (1913):
między rzemiosłem a sztuką
Polish toy exhibition in Kraków (1913):
Between craft and art
- 189 **Magdalena Laskowska, Katarzyna Podniesińska**
„Teka polskich grafików” z 1903 roku jako przykład
wspólnych dążeń środowiska krakowskiego i warszawskiego
do rozwoju polskiej grafiki artystycznej
The “Teka polskich grafików” from 1903 as an example
of the shared efforts of the Krakow and Warsaw
circles toward the development of Polish artistic printmaking
- 219 **Beata Skoczeń-Marchewka**
Grafika dewocyjna z kolekcji ks. Mieczysława Kluza OCD
w zbiorach Muzeum Etnograficznego w Krakowie
Devotional prints from the collection of Fr. Mieczysław Kluz OCD
in the holdings of the Ethnographic Museum in Kraków
- 241 **Adam Spodaryk**
Depozyt Tarnowskich z Dzikowa w Muzeum Narodowym
w Krakowie w okresie drugiej wojny światowej i pierwszych
dekadach powojennych
The Tarnowski family deposit from Dzików in the National Museum
in Kraków during world war II and the first postwar decades
- 255 **Emilia Kiecko**
Strategie obecności. Wlastimil Hofman
na polu sztuki polskiej do 1939 roku
Strategies of presence. Wlastimil Hofman
in the field of Polish art up to 1939
- 269 **Michał Haake**
„Niewierny Tomasz” Jacka Malczewskiego jako symptom epoki
“Doubting Thomas” by Jacek Malczewski as a symptom of the era

- 289 **Monika Paś**
Sztuka kaligrafii na przykładzie prac Juliana Stanki
The art of calligraphy as exemplified by the works of Julian Stanko
- 305 **Michał Myśliński**
Centrala Przemysłu Artystycznego w Krakowie (1946–1949)
i jej rola w kreowaniu polskiego wzornictwa
Centrala Przemysłu Artystycznego in Krakow (1946–1949)
and its role in shaping Polish design
- 321 **Piotr Szweda MS**
Fascynacja Krakowem w malarstwie Izy Delekty-Wicińskiej
The fascination with Krakow in the paintings of Iza Delekta-Wicińska
- 339 **Bernadeta Stano**
Miasto odzyskiwane. Proces anektowania krakowskich
przestrzeni poprzemysłowych na potrzeby kultury wysokiej
A reclaimed city: The process of annexing
Krakow's post-industrial spaces for high culture

Recensiones

- 367 **Daniel Bartosiewicz**
Ruch chrześcijańsko-społeczny w Królestwie Polskim –
nowa synteza
Recenzja monografii: Tomasz Sikorski „Przedwiośnie. Ruch
chrześcijańsko-społeczny w Królestwie Polskim na przełomie
XIX i XX wieku”, Ośrodek Myśli Politycznej, Kraków 2025
- 373 **Grzegorz Płaza**
Między dokumentacją a pamięcią lokalną
Recenzja monografii: „«Dziwną opieką otoczył Pan Bóg kościoły
i kapłanów». Straty wojenne Kościoła katolickiego na terenie
dekanatu oświęcimskiego w czasie II wojny światowej”, red.
Adrian Kędzierski, Sebastian Graniczkowski, Uniwersytet
Papieski Jana Pawła II w Krakowie Wydawnictwo Naukowe,
Kraków 2025
- 383 **Karol Graff**
Od rewolucji konstytucyjnej do współczesnych protestów.
Najnowsza historia Iranu
Recenzja: Ali M. Ansari, „Iran. Historia współczesna”, tłum.
Paweł Szadkowski, Copernicus Center Press, Kraków 2025

389 Laura Szarzyńska

Starosądecka kuźnia elit

Recenzja: Grzegorz Chajko, „Seminarium Nauczycielskie Męskie w Starym Sączu (1903–1936). Uczniowie, absolwenci, pracownicy, t. 1: Uczniowie i absolwenci szkoły (A–Ł)”, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2025

Notitiae

395 Magdalena Trybulska

Franciszek Ignacy Molitor.

Próba uporządkowania wiadomości biograficznych

Franciszek Ignacy Molitor. A contribution

to the organization of biographical information

415 Jakub Bendkowski

Uwagi o dawnym kenotafie Władysława Warneńczyka
w katedrze krakowskiej

*Remarks on the former cenotaph of Władysław III of Varna
in the Krakow Cathedral*



ISSN 0867-8294

