

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XLV — TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW
HISTORII I ZABYTEKÓW KRAKOWA
REDAKTOR: KAROL ESTREICHER
OSSOLINEUM — KRAKÓW — MCMLXXIV

ROCZNIK KRAKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XLV — TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW
HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA
REDAKTOR: KAROL ESTREICHER
OSSOLINEUM — KRAKÓW — MCMLXXIV

KOMITET REDAKCYJNY

Józef Lepiarczyk, Kazimierz Olszański, Adam Przyboś, Wiktor Zin



655/5

Wydane z zasiłku Polskiej Akademii Nauk

Redaktor Wydawnictwa: Elżbieta Karatnicka

Redaktor techniczny: Maria Podlódowska-Reklewska

Egz. ob.

81/24/46

Printed in Poland

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, Wrocław.
Oddział w Krakowie 1974. Nakład 700 egz. Ark. wyd. 17,50; ark.
druk. 9,25(×16)+7 wkl. Pap. ilustr. imp. kl. III 80 g, 61×86 cm. Oddano
do składania 20 XI 1973. Podpisano do druku w lipcu 1974. Druk
ukończono w sierpniu 1974. Zam. 823/73. S-57. Cena zł 50.—
Drukarnia Narodowa w Krakowie, ul. Manifestu Lipcowego 19

WIESŁAW BIENKOWSKI

75 LAT W SŁUŻBIE KRAKOWA

Towarzystwo nasze, najstarsze w Polsce towarzystwo regionalne tego typu o znaczeniu naukowym, nie powstało w próżni¹. Jego założenie z inicjatywy obywateli miasta, ludzi nauki, dziennikarzy i artystów było wyrazem ruchu społeczno-kulturalnego końca XIX wieku w epoce zaborów, ruchu, który w trosce o los zabytków i tradycji, a zarazem o rozwój wiedzy o Krakowie szukał takich form społecznej działalności, by zagwarantowały ich ochronę oraz prawidłowy rozwój badań naukowych².

Istniała więc zarówno społeczna potrzeba powołania do życia takiej organizacji, odpowiedni klimat w intelektualnym środowisku Krakowa, jak i grono zainteresowanych tą ideą osób. Wśród nich czołową rolę odegrał Stanisław Krzyżanowski, znakomity historyk mediewista, wówczas docent Uniwersytetu Jagiellońskiego i archiwariusz miasta Krakowa.

Krzyżanowski zamierzał stworzyć placówkę naukową poświęconą badaniu przeszłości Krakowa, przygotowując projekt takiego instytutu dla rady miejskiej. Ale już wcześniej, nie czekając nawet na ewentualną pomoc ze strony władz miejskich, zwrócił się do szeregu obywateli krakowskich, m. in. do Klemensa Bąkowskiego, Adama Chmiela, Stanisława Estreichera, Józefa Friedleina, Adama Krzyżanowskiego,

Leonarda Lepszego, Władysława Łuszczkiewicza, Józefa Muczkowskiego, Franciszka Piekosińskiego, Mariana Sokołowskiego, Stanisława Tomkowicza, Bolesława Ulanowskiego i Stanisława Wyspiańskiego, zapraszając ich do Archiwum Akt Dawnych miasta Krakowa na ul. Sienną 16 w dniu 21 listopada 1896 r. Uczestników tego historycznego zebrania było dwudziestu jeden, stąd też liczba ta stanowi obecnie ilość członków Wydziału Towarzystwa.

Zgromadzeni z aprobatą przyjęli inicjatywę Krzyżanowskiego, utworzyli Komitet tymczasowy założycieli Towarzystwa, opracowali statut, który wkrótce (4 grudnia 1896 r.) został zatwierdzony przez Namiestnictwo we Lwowie. Wydano też na łamach Czasu (nr 4 z 6 I 1897, s. 2), a także w osobnej odbitce, odezwę do mieszkańców Krakowa, datowaną 1 stycznia 1897 r., w której zawarto zasadnicze cele i zadania Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

Dalekosiężnej, głęboko przewidującej myśli naszych światłych poprzedników zawdzięczać należy, że zarówno program, jak i założenia statutowe Towarzystwa nie zdezaktualizowały się po dzień dzisiejszy. Do zakresu prac Towarzystwa zaliczono wtedy prowadzenie systematycznych badań archeologicznych i historycznych (zwłaszcza w dziedzinie historii gospodarczej i społecznej) oraz szeroko zakreślonej popularyzacji dziejów Krakowa, w postaci odczytów i wycieczek. Nie zapomniano też o współdziałaniu z instancjami miejskimi w zakresie konserwacji zabytków, akcji umieszczania tablic pamiątkowych w miejscach wypadków dziejowych, o naukowej konsultacji w zakresie nazewnictwa ulic, o powołaniu do życia muzeum historycznego miasta Krakowa i o opiece nad pomnażaniem jego zbiorów, a wreszcie o trosce w kultywowaniu zwyczajów, obchodów i tradycji lokalnych.

¹ Odczyt wygłoszony na uroczystym, jubileuszowym Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, odbytym 7 III 1972 r. w sali posiedzeń Rady Narodowej miasta Krakowa.

² Zarys dziejów Towarzystwa w latach 1896—1939 został oparty o zasoby archiwum Towarzystwa, przechowywane jako depozyt w Archiwum Państwowym miasta Krakowa i województwa krakowskiego. Pełną dokumentację bibliograficzną w zakresie źródeł i opracowań tego tematu zawiera szkic dziejów Towarzystwa zamieszczony przez autora w *Słowniku historycznym polskich towarzystw naukowych*, pracy zbiorowej przygotowywanej do druku pod red. Marii Dembowskiej w Warszawie.

Zdaje nam się — czytamy we wspomnianej odezwie — że ważności ich nie potrzeba dowodzić. Świadomość wielkiej przeszłości podnosi poczucie cywilizacyjne i narodowe społeczeństwa, a kultura jest dopiero wtedy naprawdę głęboką, kiedy się zakorzeni w najszerszych jego warstwach.

Nazwa Towarzystwa określała zarazem przyszły skład jego członków. Może nam dzisiaj wydawać się już nieco staroświecka i krępująca, ale posiadała kiedyś i posiada obecnie swój głęboki sens społeczny. Sformułowanie „towarzystwo miłośników” otwierało zawsze możliwość wstępowania w jego szeregi każdemu interesującemu się sprawami Krakowa bez względu na wykształcenie i wykonywany zawód. Ten w pełni demokratyczny charakter Towarzystwa określa wyraźnie § 3 statutu, według którego: „członkiem zwyczajnym może być każdy... kto się do Wydziału o przyjęcie zgłosi”. Stąd też w szeregach Towarzystwa spotykamy uczniów i studentów obok nauczycieli, profesorów wyższych uczelni i członków Akademii, rzemieślników i kupców krakowskich obok lekarzy, literatów, adwokatów, artystów i dziennikarzy. Tę szeroką reprezentację społeczną członków Towarzystwa zawdzięczamy również słusznym i mądrym intencjom jego założycieli.

Prasa krakowska powitała z uznaniem fakt powstania Towarzystwa, pisząc na ten temat:

Uważamy przedsięwzięcie to za bardzo pożądane i witamy z radością myśl założenia Towarzystwa, będącego bardzo na czasie. Wszystkie ważniejsze miasta niemieckie i francuskie posiadają takie stowarzyszenia. Z miast polskich żadne nie zasługuje bardziej na to, niż nasza stara stolica, której przeszłość miłują nie tylko krakowianie sami, ale mieszkańcy Polski. Zajęcie się nią, zbadanie jej już nie przez jednostki, ale zbiorowymi siłami odpowiada piękającej potrzebie i będzie zasługą, którą oceni i poprze niezawodnie nasze społeczeństwo.

Nic więc już nie stało na przeszkodzie, by zwołać na dzień 6 stycznia 1897 r. pierwsze Walne Zgromadzenie Towarzystwa, które odbyło się uroczystie (choć w niezbyt licznym gronie 54 uczestników) w sali posiedzeń Rady Miejskiej. Przewodniczył mu Józef Friedlein, ówczesny prezydent miasta. W parę dni później (11 stycznia) ukonstytuował się pierwszy Wydział z prezesem Józefem Wawel-Louisem, wiceprezesem Stanisławem Krzyżanowskim, sekretarzem Klemensem Bąkowskim i skarbnikiem Adamem Chmielewiczem na czele. Utworzono

cztery komisje wydziałowe: odczytową, redakcyjną, czyli wydawniczą, konserwatorską oraz muzealną. W r. 1897 ukazały się pierwsze cztery tomiki Biblioteki Krakowskiej, a od r. 1898 zaczął wychodzić Rocznik Krakowski, będący organem Towarzystwa. Ilość członków wynosiła 176 osób fizycznych i prawnych, w roku następnym (1898) podniosła się do 327.

Po krótkotrwałych prezesurach J. Wawel-Louisa, prawnika i historyka Krakowa, który zmarł 21 marca 1898 r., oraz dwuletniej kadencji historyka sztuki Władysława Łuszczkiewicza (zmarł 23 maja 1900 r.) ster rządów w Towarzystwie ujął dotychczasowy wiceprezes i redaktor Rocznika Krakowskiego — Stanisław Krzyżanowski, który przez szesnaście lat (w tym jakże trudnych lat okresu I wojny światowej) znakomicie prowadził Towarzystwo przyczyniając się do jego rozkwitu.

Przedewszystkiem zdołał utrwalić byt finansowy Towarzystwa dzięki pozyskaniu subwencji samorządowych i rządowych. Dbał o regularne ukazywanie się wydawnictw. W latach 1900—1917 wyszło 15 tomów Rocznika Krakowskiego, 52 numery Biblioteki Krakowskiej, 14 roczników Kalendarza Krakowskiego Józefa Czecha oraz kilka publikacji pozaseryjnych typu albumowego i przewodników. Jako redaktor umiał Krzyżanowski pogodzić interesującą tematykę i staranną (a nawet w wypadku Rocznika okazałą) szatę graficzną (którą w latach 1898—1904 tworzył Wyspiański) z wysokim poziomem naukowym. O ile redagowany przez niego Rocznik był pomyślany od samego początku jako wydawnictwo o najwyższym poziomie naukowym, to Biblioteka Krakowska, pod kolejną redakcją Krzyżanowskiego, Wiktora Czerbaka i Stanisława Kutrzeby, przeszła głęboką ewolucję: od bardzo przystępnie napisanych tomików poświęconych głównie zabytkom świeckim i sakralnym do rangi poważnej serii wydawniczej o dużych ambicjach naukowych, jaką pozostała po czasy obecne. Trwały wartość posiadają jej tomy zawierające wyniki badań z zakresu historii społeczno-gospodarczej (zwł. dziejów przedmieść Krakowa, historii mieszczaństwa i cechów, handlu, gospodarki miejskiej i finansów) oraz historii kultury (szczególnie poświęcone dziejom Uniwersytetu, życiu towarzyskiemu i obyczajowemu, dziejom literatury, muzyki i sztuki Krakowa w różnych epokach).

Od samego początku swej działalności To-

warzystwo oddziaływało skutecznie w dziedzinie ochrony zabytków; czyniło to w sposób różnorodny i wielokierunkowy. Przede wszystkim poszczególni członkowie Wydziału zasiadali w Miejskiej Radzie Artystycznej, powołanej w r. 1907 z inicjatywy Stanisława Wyspiańskiego (Zygmunt Hendel, Józef Muczkowski). Sukcesem Towarzystwa było zachowanie kompleksu zabytkowych domów przy kościółku Św. Idziego u stóp Wawelu, którym w latach 1905—1911 groziło wyburzenie. Zdołało też zapobiec poszerzeniu ulicy Szewskiej (1912) czy zburzeniu pałacu pod Krzysztofory (w 1913 r.). Przeznaczało też wielokrotnie znaczne sumy na prace konserwatorskie. Do trwałych zasług Towarzystwa należy tu m. in. odnowienie kosztem pozyskanych z różnych źródeł 10 000 koron późnogotyckiego ogroju przy kościele Św. Barbary (1897), dzięki czemu ten cenny zabytek został na długie lata zabezpieczony przed całkowitym zniszczeniem. Wystarano się o środki na odkopanie fundamentów kościółka Św. Wojciecha (1899 i 1908) oraz Św. Jana (1903), odnowienie kapliczki na Plantach u wylotu ul. Sebastiana (1908) i wiele innych. Nie zaniebano też opieki nad tradycjami lokalnymi: od 1898 r. sprawowało Towarzystwo pieczę nad obchodem Lajkonika, którego wspaniały strój został zaprojektowany przez Wyspiańskiego i sporządzony kosztem Towarzystwa w r. 1900.

Za prezesury Krzyżanowskiego zorganizowano też szereg wycieczek po Krakowie, zainicjowanych jeszcze w 1897 r. przez Władysława Łuszczkiewicza, pierwszy kurs dla przewodników w mieście (1902), a także wystawy malarstwa Michała Stachowicza w 1901 r. oraz dawnych widoków Krakowa w r. 1910. Wspomnieć też warto o dwóch konkursach fotograficznych z r. 1908, których plon wydano w formie albumowej (1910). Wzrosły też wówczas znacznie szeregi członków: z 482 w r. 1900 do 669 w r. 1916.

Niestety, w końcu r. 1916 Krzyżanowski skutkiem ciężkiej choroby zrzekł się prezesury. Zmarł w Krakowie, 15 stycznia 1917 r.

Następcą został Józef Muczkowski, współzałożyciel Towarzystwa i wiceprezes za kadencji Krzyżanowskiego, prawnik oraz historyk Krakowa. Muczkowski był radnym miejskim oraz opiekunem wielu prac konserwatorskich. Funkcję prezesa sprawował najdłużej w dziejach Towarzystwa, bo przez 27 lat. Podobnie

jak poprzednik, potrafił wyprowadzić je obronną ręką z wojennego chaosu, a później dbał troskliwie o jego rozwój. Mimo strat finansowych, skutkiem złożenia $\frac{3}{4}$ kapitału w wysokości 3 000 koron na potrzeby tworzących się polskich oddziałów wojskowych, znacznego uszczuplenia subwencji, ograniczonego napływu składek i rosnącej dewaluacji — Towarzystwo zdołało wydać w latach 1918—1932 sześć tomów Rocznika, który od r. 1932 wychodził już regularnie. W latach 1932—1938 wydano dalszych osiem tomów. Zabiegi Muczkowskiego pozwoliły przezwyciężyć kryzys; ustabilizowały się dochody Towarzystwa oparte o subwencje Zarządu Miasta (w wysokości 2—3 000 złotych rocznie), Miejskiej Kasy Oszczędności, zasiłek Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a także znaczne sumy pochodzące z Funduszu Kultury Narodowej oraz z Prezydium Rady Ministrów. Był Towarzystwa wydawał się w przededniu wybuchu II wojny światowej trwale zabezpieczony hojnym zapisem członka honorowego Klemensa Bąkowskiego (zmarłego 22 sierpnia 1938 r.) w postaci własnej kamienicy przy ul. Św. Jana 12.

Muczkowski umiał zapewnić dopływ wartościowych publikacji; wyszukiwał młode talenty i patronował im. Biblioteka Krakowska, którą redagowali kolejno: Jan Ptaśnik, Stanisław Kutrzeba, Muczkowski, Adam Bochnak i Jan Dąbrowski, ukazywała się w ilości 3—4 numerów rocznie. W latach 1919—1939 wyszło blisko 50 numerów tej serii. Z innych wydawnictw wymienić należy w pierwszym rzędzie znane *Kraków-Przewodnik dla zwiedzających miasto* Karola Estreichera, którego trzy wydania ukazały się w latach 1931—1938.

Popularyzacji wiedzy o Krakowie służyły zorganizowane w okresie międzywojennym wystawy obrazów i grafiki związanych tematycznie z dawnym Krakowem (w latach 1925, 1930, 1936); trwałym ich śladem były katalogi i monografie. Dużą rolę odegrały zwłaszcza wycieczki po Krakowie, prowadzone z dużym znanstwem przez historyka sztuki Jerzego Dobrzyckiego w latach 1923—1939, cieszące się ogromną frekwencją. Liczba ich w ciągu sezonu (od wiosny do wczesnej jesieni) dochodziła do sześćdziesięciu. Prócz tego dla zapewnienia należytej informacji dla wycieczek i turystów, Towarzystwo, w porozumieniu z powołanym przy jego współudziale (1902) Polskim

Związkiem Turystycznym, zorganizowało w latach 1928—1939 sześć kursów dla przewodników po Krakowie. Wykładowcami byli najwybitniejsi specjaliści; kierownikiem i organizatorem był dr Jerzy Dobrzycki.

Szczególną uwagę położono również na rozwój akcji odczytowej. Zebrania naukowe połączone z odczytami i dyskusją, odbywane nieregularnie w latach 1923 i 1928, nabrały od lutego 1934 r., z inicjatywy i pod kierunkiem J. Dobrzyckiego, wielkiej systematyczności i rozmachu. W latach 1934—1939 odbyło się osiemdziesiąt prelekcji najlepszych krakowskich specjalistów, znawców historii, historii sztuki, literatury, archeologii itp. Do pracy popularyzatorskiej i odczytowej zaliczyć należy stały cykl radiowych „Gawęd o dawnym Krakowie”, który objął w tym czasie 137 odczytów.

W zakresie ochrony zabytków Towarzystwo podejmowało szereg udanych akcji, zwalczając pomysły burzenia pamiątkowych budowli (np. wikarówki Mariackiej w 1934 r.), występując przeciwko oszpecaniu miasta z powodów merkantylnych, żądając usuwania drewnianych pudeł sklepowych i odsłaniania zabytkowych portali, ograniczania i likwidacji tramwajów z śródmieścia itp. Głośną akcją była skuteczna obrona Towarzystwa podjęta przeciwko wywiezieniu z Krakowa przez handlarzy dzieł sztuki obrazów augustiańskich w 1936 r. Trwałą zasługą Towarzystwa była też pomyślna obrona historycznego herbu Krakowa i jego flagi miejskiej w 1937 r. Przedstawiciele Wydziału brali poważny udział w pracach Miejskiej Rady Artystycznej, Państwowej Komisji Konserwatorskiej oraz w Komitecie Odbudowy Zamku Królewskiego na Wawelu. Od r. 1923 dawano corocznie spektakle szopki krakowskiej, od r. 1937 współdziałało Towarzystwo w konkursach na najpiękniejszą szopkę.

Okazją do podsumowania dorobku 40-letniej działalności Towarzystwa stał się uroczysty obchód jubileuszowy, zorganizowany 16 czerwca 1937 r. również w sali posiedzeń Rady Miasta, oraz specjalna publikacja Adama Bochnaka i Krystyny Pieradzkiej, ogłoszona drukiem w tymże roku, a stanowiąca nr 93 Biblioteki Krakowskiej.

Wybuch wojny oraz rozpoczęta 6 września 1939 r. okupacja Krakowa przez Niemców zahamowały wprawdzie i ograniczyły do mini-

mum działalność Towarzystwa, ale nie zdołały przecież przerwać jej całkowicie.

Towarzystwo poniosło wówczas ciężkie straty osobowe i majątkowe. W czasie okupacji zginęło i zmarło wielu członków honorowych i Wydziału (Władysław Anczyc, Jan Ekielski, Stanisław Estreicher, Stefan Sas Komornicki, ks. Józef Kulinowski, Józef i Stefan Muczkowscy, Julian Pagaczewski i Tadeusz Stryeński). Okupant zagarnął na przełomie lat 1939 i 1940 kamienicę Towarzystwa, a także znaczny majątek w gotówce i papierach wartościowych oraz spory zapas wydawnictw o wartości sięgającej sumy kilkuset tysięcy ówczesnych złotych.

Pomimo tych ciosów Towarzystwo udzielało zapomóg na badania naukowe swym członkom, troszczyło się także o zabezpieczenie pozostałego majątku, lokując go w Archiwum Aktów Dawnych miasta Krakowa oraz w Bibliotece Jagiellońskiej. Wydział odbywał konspiracyjne zebrania w mieszkaniu prezesa Muczkowskiego, zbierając w trudnych warunkach informacje o rabunku wywożonych do Niemiec obiektów sztuki krakowskiej, o poczynaniach okupanta wobec zabytków miasta oraz przygotowując prace badawcze do zamierzonej historii okupacji niemieckiej w Krakowie. Po śmierci prezesa Muczkowskiego (1 grudnia 1943 r.) prace te prowadzono w rozproszeniu.

Nową kartę w dziejach Towarzystwa otworzyło wyzwolenie Krakowa spod okupacji hitlerowskiej³. W dziewięć dni później, 27 stycznia 1945 r. zebrał się w Archiwum Aktów Dawnych miasta Krakowa zdekompletowany Wydział, obierając nowym prezesem prof. Jana Dąbrowskiego, wiceprezesa Towarzystwa od 1933 r.

Rozpoczęto systematycznie zbierać materiały źródłowe do dziejów okupacji w Krakowie. Wykorzystano je w numerze 104 Biblioteki Krakowskiej oraz w 31 tomie Rocznika, po-

³ Por. na ten temat: [A. Bochnak], *Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1945—1956*, Rocznik Krakowski, t. 34: 1957—1959, s. 255—260; W. Bieńkowski, *Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1957—1969*, Rocznik Krakowski, t. 36—42: 1963—1971; tenże, *TMHiZK w latach 1970—1972*, tamże, t. 44—45; 1973—1974; tenże, *Nasze dwudziestopięciolecie (Fakty i refleksje z dziejów Towarzystwa)*, tamże, t. 42: 1971, s. 5—20, 109.

święconych wyłącznie tej tematyce. Zalegalizowano statut, zweryfikowano kartotekę członków (których liczba wynosiła wówczas jedynie 61 osób); ponadto rewindykowano własną kamienicę oraz podjęto działalność wydawniczą i odczytową.

Od grudnia 1945 r. do końca r. 1971 zorganizowano 507 zebrań naukowych z odczytami, ujętymi przeważnie w cykle tematyczne (np. poświęcone Wyspiańskiemu, Tysiącleciu Państwa Polskiego, 550-leciu bitwy pod Grunwaldem, 300-leciu prasy polskiej, 100-leciu Powstania Styczniowego, 600-leciu Uniwersytetu Jagiellońskiego itp.). W 1946 r. wskrzeszono kursy dla przewodników po Krakowie, w roku następnym obchód Łajkonika. Opracowano dla Rady Miejskiej projekty nazw dla 510 ulic i placów Krakowa, ściśle współdziałano też z Miejską Radą Artystyczną do czasu jej likwidacji w 1951 r.

Dn. 6 lutego 1947 r. zwołano też w sali posiedzeń Rady Miejskiej pierwsze powojenne Walne Zgromadzenie połączone z obchodem 50-lecia działalności Towarzystwa. Wybrano Wydział i Komisję Rewizyjną już w pełnym składzie, powierzając prezesurę nadal prof. Dąbrowskiemu.

Pełna rozmachu organizacyjnego, wielkiej energii i pomysłowości działania kadencja prezesa Dąbrowskiego trwała nieprzerwanie przez 20 lat aż do października 1964 r., kiedy to Wydział (6 X), w uznaniu wielkich zasług poniesionych dla Towarzystwa, obdarzył rektora Dąbrowskiego (członka honorowego od 1947 r.) nie spotykaną dotąd godnością prezesa honorowego Towarzystwa, wybierając prezesem urzędującym ówczesnego wiceprezesa Wiesława Bienkowskiego.

Towarzystwo podlegało w latach 1948—1952 Wydziałowi Nauki Ministerstwa Oświaty. Dzięki znacznym subwencjom i zasiłkom pobieranym swobodnie z różnych źródeł działalność Towarzystwa cechował w tym okresie ogromny rozmach i duża efektywność. Wydano wówczas pięć numerów Biblioteki Krakowskiej, tom 32 Rocznika Krakowskiego, pięć numerów nowej serii popularnonaukowej *Kraków Dawniej i Dziś* oraz jedną publikację pozaseryjną. Zorganizowano pięć cykli odczytowych, ogłoszono konkurs na prace historyczne poświęcone Wiosnie Ludów w Krakowie, podjęto badania zespołowe nad demografią Krakowa w XVI

i XVII wieku pod kierunkiem Janiny Bieniarzówny oraz dotyczące dziejów Krakowa na przełomie XVIII i XIX wieku kierowane przez Danutę Rederową.

Towarzystwo występowało skutecznie w obronie instytucji i zabytków Krakowa. Zdołano zapobiec likwidacji starodawnego Bractwa Kurkowego w 1947 r., zburzeniu pałacu Tarnowskich na ul. Szlak (w 1948), obcinaniu Plant (w 1950), zapewniono też właściwą konserwację i zachowanie polichromii bazyliki Mariackiej (w 1951) oraz wielu innych. W dniu 11 marca 1949 r. Wydział podjął uchwałę wszczęcia starań o zwrot skarbów wawelskich z Kanady. Wcześniej, bo w latach 1946—1947, rewindykację mienia kulturalnego zagrabionego i wywiezionego przez okupanta z Polski przeprowadził z dużym sukcesem członek Wydziału prof. Karol Estreicher. Objęta z powrotem w posiadanie po wojnie przez Towarzystwo własna kamienica została wynajęta Muzeum Historycznemu miasta Krakowa, co po paroletnim remoncie umożliwiło dopiero tej instytucji otwarcie ekspozycji zbiorów (24 czerwca 1952 r.), ale równocześnie pozbawiło Towarzystwo własnego lokalu, czego skutki odczuwa po dziś dzień.

W 1953 r. Towarzystwo przejęła pod swą opiekę Polska Akademia Nauk jako jedno z 16 towarzystw specjalistycznych skupionych w Wydziale I Nauk Społecznych. Towarzystwo — nie przestając być nadal otwartym — przekształciło się w tym okresie w towarzystwo o charakterze przede wszystkim naukowym.

Nie zaniechano wprowadzić nigdy pracy popularyzacyjnej w postaci odczytów w miejscach zabytkowych, wycieczek po Krakowie, publikacji tego typu (dalszych trzynastu tomików serii *Kraków Dawniej i Dziś*), opieki nad szkolnymi kołami miłośników Krakowa (od 1968 r. Kręgu Miłośników Krakowa przy Młodzieżowym Domu Kultury), czy współpracy z kursami dla przewodników po Krakowie; ale w zakresie innych wydawnictw (jedenaście tomów ukazującego się regularnie co roku *Rocznika Krakowskiego* i Biblioteki Krakowskiej — której pięć numerów wyszło w latach 1954—1968) oraz sesji naukowych i akademii zdołano znacznie podnieść rangę naukową Towarzystwa.

Prowadzono także prace i badania archeologiczne nad przedlokacyjnym Krakowem pod kierunkiem Andrzeja Żakiego oraz badania

okolicznych grodów wczesnośredniowiecznych kierowane przez Elżbietę Dąbrowską.

Autorytet opieki Polskiej Akademii Nauk wzmocnił również skuteczność oddziaływania Towarzystwa jako czynnika opiniotwórczego wobec władz państwowych i miejskich. W zakresie lokalnym Towarzystwo interweniowało skutecznie w zachowaniu wałów obronnych w Mogile z XVI wieku, zabytkowych kamienic przy ul. Grodzkiej (nr 21—27), występowało z memoriałem w sprawie zabezpieczenia i konserwacji figur barokowych oraz otoczenia zabytkowego kościoła Św. Św. Piotra i Pawła. Nawiązano ścisłą współpracę Komisji Konserwatorskiej Wydziału z konserwatorem miejskim, który zresztą od r. 1971 wszedł w skład Wydziału. Towarzystwo uczestniczy w osobach swych przedstawicieli w pracach Zespołu do spraw Ochrony Zabytków przy Dzielnicowej Radzie Narodowej Stare Miasto, w Komisji Opiniotwórczej do spraw Odnowy Starego Miasta przy Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa, w komitetach i komisjach Miejskiego i Wojewódzkiego Komitetu Frontu Jedności Narodu, a także w Krakowskiej Radzie Stowarzyszeń Kulturalnych.

W dniu 27 stycznia 1968 r. Towarzystwo zostało odznaczone przez Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa Złotą Odznaką „Za pracę społeczną dla miasta Krakowa”.

Rozwinięto także ożywioną współpracę z wieloma pokrewnymi towarzystwami i instytucjami naukowymi na terenie całej Polski, a także z organizacjami Polonii za granicą. Wydawnictwa nasze drogą wymiany docierają do różnych ośrodków w kraju oraz do Argentyny, Brazylii, Bułgarii, Jugosławii, Stanów Zjednoczonych, Węgier i Związku Radzieckiego.

Wreszcie w ostatnich latach starano się znacznie zaktywizować działalność Komisji Wydziałowych: odczytowej (przewodniczący wiceprezes prof. Józef Mitkowski), wydawniczej (pod kierunkiem doc. Janiny Bieniarzówny), konserwatorskiej (której przewodniczy doc. Jó-

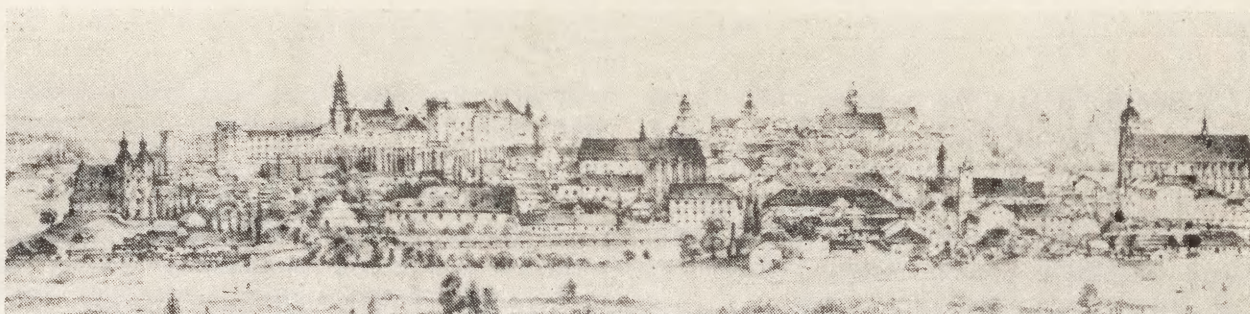
zef Lepiarczyk), upowszechnienia wydawnictw (przewodniczący mgr Władysław Berbelicki), informacyjnej (pod kierunkiem mgr. inż. Stanisława Broniewskiego) oraz komisji działającej pod nazwą Komitetu Opieki nad Kopcem Kościuszki, instytucji społecznej powstałej jeszcze w 1820 roku, a przejętej formalnie przez nasze Towarzystwo, której przewodniczy ofiarnie prof. Karol Estreicher, członek honorowy Towarzystwa i redaktor Rocznika Krakowskiego.

Warto też chyba wspomnieć, że Walne Zgromadzenie Towarzystwa w dniu 20 marca 1971 r. uchwaliło jednomyślnie i z wielkim aplauzem zebranych członków podjęcie starań w sprawie odbudowy Pomnika Grunwaldzkiego zburzonego przez okupanta hitlerowskiego w listopadzie 1939 r., dotąd nie wskrzeszonego. Doniosła ta uchwała stanowić będzie niewątpliwie cenną kartę w dziejach naszego Towarzystwa.

Z takim oto bilansem zamykamy nasze siedemdziesięciopięcioletnie. Ocena dorobku ostatniego, powojennego okresu nie jest sprawą łatwą. Brak jej przede wszystkim dostatecznej perspektywy, jest dla nas jeszcze właściwie dniem dzisiejszym. Właściwy wymiar i osąd pozostawiamy naszym członkom i sympatykom. Dla nich i dla Krakowa pracujemy przecież i chcemy pracować najowocniej, w miarę swych możliwości i posiadanych środków, pomni zarówno swej długoletniej już tradycji, jak i wartości dawnych osiągnięć.

Zdajemy sobie sprawę, że ubiegłych siedemdziesiąt pięć lat służby dla naszego miasta było tylko wypełnieniem zobowiązania zaciągniętego przez twórców Towarzystwa wobec społeczeństwa i wobec Krakowa.

Wypełnianie tego zobowiązania było celem i sensem naszej działalności, a zarazem stanowiło skromny wkład Towarzystwa w rozwój życia kulturalnego i naukowego Krakowa — miasta, o którym już przecież głośzono przed wiekami, iż jest „*totius Poloniae urbs celebrima*”.



1. Widok Krakowa z Kopca Krakusa. Litografia Salby w V wydaniu *Krakowa i okolic* A. Grabowskiego

JANINA BIENIARZÓWNA

WIEKOWE TRADYCJE MIŁOŚNICTWA KRAKOWA

Miłośnictwo — termin niezbyt piękny, w konkretnym rozumieniu jednak trudny do zastąpienia. O cóż bowiem chodzi? O miłość do rodzinnego miasta, rodzinnej wsi, patriotyzm lokalny, połączony z zainteresowaniem się przeszłością, zabytkami, tradycjami. Można by mówić ewentualnie o pietyzmie w stosunku do przeszłości i pamiątek rodzinnej miejscowości, czy też miejscowości, w której spędziło się dużą część życia, wiążąc się z nią uczuciowo. Tak pojętą miłość miasta spotykamy w Krakowie stosunkowo późno, właściwie dopiero w epoce baroku.

Miłość do miasta. Jakże piękny wyraz znajduje w wierszu szlacheckiego zresztą poety, Wielkopolanina rodem, Aleksandra Obodzińskiego, który w rymowanej historii Polski pt. *Pandora starożytna monarchów polskich*, wydanej w Krakowie w 1640 r., pisze o Krakowie w związku z jego legendarnym założycielem Krakusem:

Kraków piękny założył miasto znamienite,
We wszelakie żywności dostatnie, obfite;
Na lewej stronie Wisły na kamiennej skale
Pałac mocno obronny ufundował trwale,
I od swego imienia miasto założywszy,
W stolicę go przemienił, Gniezno opuściwszy,
Które potomnych czasów po śmierci Krakowej
Wielkiej sławy nabyło w splendecie takowej.
Napatrzyć się, gdzie pojrzyć, na miasto pozorne,
Uzrzyć piękne dostatki, postęпки wyborne,
Pokoje marmurowe i bogate ściany,

Pawiment z alabastru drogiego ciosany.
Kamienice na Grodzkiej ulicy wysokie,
Pięknym kunsztem robione piwnice głębokie.
Kościołów kilkadziesiąt, po każdej ulicy
Są wspaniałe klasztory, różni zakonnicy

.....
Kleparz, Kazimierz, Stradom i miasto żydowskie
Przyłączone Garbary pod władzę krakowskie,
Owo zgoła w dostatku, splendorze i złocie
Postronne nic nie mają narody i w cnocie.
Kupiectwa rozmaite, stanu prawie wszego
Znajdziesz człowieka zawsze z narodu każdego
Bławatów, futer, sukien, kamieni i złota,
Żelaz, kroszców, ołowów, jeśli jest ochota,
Znajdziesz, czego zamyślisz...

Opisuje autor dalej z dużą przyjemnością napoje, które w Krakowie można dostać, obok wina różnego gatunku — piwa częstochowskie, zwoleńskie, brzezińskie i gdańskie.

Opisuje muzykę krakowską, podkreślając jej instrumentalne bogactwo (wymienia 16 różnych instrumentów!), wspomina o hejnale, chwali dziewczęta, stwierdzając, że w Krakowie

Już i nad Lukrecyją, i gładką Dyanę
Bielszą nad Andromedę nietrudno o pannę.

Widzi w Krakowie miasto uczonych, lekarzy, „indzieniorów”, filozofów i astrologów i kończy

Owo zgoła długo by wyliczenia tego
Odsyłam czytelnika do miasta samego.

Miłość do miasta, do jego zabytków, przejawiała się nieraz w bardzo dramatycznych okolicznościach i w pełnej wyrazu formie.

Rok 1655. Najazd szwedzki. Nieprzyjaciel wkracza do miasta. Sędziwy rajca krakowski Adam Nagoth w obronie świątyni Mariackiej

męczeńskim prawie sercem chwyciwszy się drzwi kościelnych do zajązzonego rzekł nieprzyjaciela: tu mi obie utnijcie ręce pierwej, nim się do tego kościoła dobędziecie, które to żarliwe słowa — pisze kronikarz — niepochybnie niebo na froncie szczęśliwej zapisało wieczności.

Inny rajca Marcin Paczoska „zabiegając, aby podobne kościół nie potykały napaści, łakomych kojąc heretyków, kilka tysięcy, pokój okupując, wysypał”.

Rzecz jest w każdym razie zastanawiająca, że da się zaobserwować dużą różnicę wyrazu w dziełach dotyczących Krakowa, pochodzących ze schyłku XVI i przełomu XVII stulecia a ich późniejszymi odpowiednikami, różnicę w sensie większego ładunku emocjonalnego. Weźmy przykład. Pierwszy przewodnik po Krakowie z r. 1603, wydany w oficynie Jakuba Siebeneychera, pt. *Przewodnik abo kościołów krakowskich i rzeczy w nich wiedzenia i widzenia godnych krótkie opisanie*, jest bardzo zwięzły, lakoniczny, można rzec nawet oschły, z wyjątkiem raczej ciepłego opisu katedry wawelskiej i wyrazów zachwytu nad ołtarzem Mariackim, wykonanym „tak cudną i sztuczną robotą, że o taki drugi trudno”. W niewielkiej książeczce omówiono pokrótce 46 kościołów z terenu Krakowa, Kazimierza, Kleparza oraz Zwierzyńca. Opis ten stał się z kolei podstawą drugiego przewodnika, pt. *Stołecznego miasta Krakowa kościoły i klejnoty* (wydanie 1647 i 1650), który ukazał się w drukarni Franciszka Cezarego, pod nazwiskiem pedela uniwersyteckiego Piotra Hyacyntha Pruszcza. Książka pisana z poważnym udziałem samego Cezarego, wybitnego drukarza, nosi znamię dużego uczuciowego zaangażowania. Warto przytoczyć bardzo charakterystyczny wstęp, pióra wydawcy, w którym wyjaśnia potrzebę podjęcia tematu.

Żebyśmy tedy starych przodków naszych świątobliwych przykładem kościoły pańskie w większej uczciwości mieli ... dlatego miasta tego stołecznego kościoły wszystkie porządnie spisawszy i co w którym za odpusty abo skarby duchowne znajdują się, jakie

relikwie świętych Bożych i co za antiquitates wiedzenia godne, ludziom nabożnym do czytania podać umyśliłem. Gdyż nie tylko odleglejszy zacnej Korony obywatela, co w Krakowie nigdy, abo rzadko kiedy bywają, ale też i ci, co w okolicy mieszkając, niemal na każdy targ do niego przyjeżdżają, nie wszystko dobrze wiedzą, co się w którym kościele znajduje i jako się w nich nabożeństwo odprawuje. Abowiem tylko przez nie dla ominienia błota, abo skrócenia drogi przechodzą, gdy do Krakowa przyjadą, a co by w nich do wiadomości i pobudzenia ku nabożeństwu potrzebnego zawierało się, nigdy nie pytają. A o inszych kościołach, które na ustroniu stoją, i kaplicach mniejszych albo odleglejszych, zgola nic nie wiedzą. Włoskiego tedy narodu przykładem, którzy w prowincjach swoich budynki wspanialsze i kościoły wszystkie w jedną książkę spisawszy cudzoziemcom do wiadomości podają, tego stołecznego miasta miejsca święte spisawszy, wszystkiej Korony Polskiej narodom do czytania i wiadomości... prezentuję.

Opisy Pruszcza dotyczą niemal wyłącznie kościołów. Narosło ich od czasów pierwszego *Przewodnika* aż 14, z tego 11 w obrębie murów. Daje on przy każdym krótką historię fundacji, sporo szczegółów odnośnie do wyposażenia. Zwraca uwagę na piękno obrazów i rzeźb, natomiast nie przemawia do niego architektura. Nie znalazł np. nic godnego uwagi w takim klejnocie gotyku, jak kościół Św. Krzyża, natomiast podoba mu się kaplica Zygmuntońska, „której fabryka sama przez się wspaniała i pozorana, królewskie dzieło pokazująca”.

Z budowli świeckich zajął się gmachami uniwersyteckimi, dał wzmiankę o pałacu biskupim. Zwracał uwagę na tradycje kościelne, na udział bractw w nabożeństwach, nie szczędząc szczegółów o strojach, w których występowały konfraternie w czasie uroczystych procesji. Z tradycji związanych ściśle z dziejami miasta wspomina np. o ogromnej świecy na kształt słupa znajdującej się w kościele Św. Floriana i palonej tylko raz do roku w czasie nabożeństwa, „a to na pamiątkę ognia wielkiego, który był roku 1528 w dzień św. Marka” i strawił wschodnią część miasta, przy czym kościół Św. Floriana ocalał. To Pruszcza przekazał nam tradycję obowiązującą wśród profesorów Akademii, spożywających wspólnie posiłki, którzy na widok nadchodzącego biednego wstawali i zapraszali do stołu ze słowami: „pauper venit, Christus venit”.

Po stu latach *Klejnoty* ukazały się ponownie drukiem (1745). Wydanie to różni się znacznie od edycji z połowy XVII wieku i zupełnie nie wiadomo, kto był autorem nowej wersji.

Zwiększył się zasób opisywanych kościołów, przybyło ich bowiem 8, w tym 2 w obrębie murów, ubyla tylko jedna kaplica — św. Mikołaja i Marcina w pobliżu kościoła Św. Mikołaja. Łącznie wymienia przewodnik 68 krakowskich kościołów, a zainteresowały autora również okolice Krakowa: Tyniec, Bielany, Mogiła, Staniątka. W oparciu o istniejącą współcześnie literaturę monograficzną, prace Grodzińskiego, Siejkowskiego, Buchowskiego, rozszerzył znacznie informacje o kościele na Piasku, Dominikanów, a zwłaszcza Św. Anny, gdzie idąc za A. Buchowskim nakreślił zarówno dzieje budowy tego wspaniałego zabytku, jak i opisał jego wewnętrzne wyposażenie.

Utarło się obecnie przyjmować informacje z *Klejnotów* Pruszcza z pewnym przymrużeniem oka. Dotyczy to zwłaszcza wyliczania przedziwnych relikwii świętych przechowywanych z petyzmem w krakowskich kościołach; z nieufnością odnosi się też dzisiejszy czytelnik do opisywanych przezeń cudów. Pod tym względem autor *Klejnotów* był nieodrodnym dzieckiem swojej epoki. Sama książka jest jednak bardzo ciekawa, a wędrówka po starym Krakowie w ślad za XVIII-wiecznym przewodnikiem nie pozbawiona wielkiego uroku. Podkreślić przy tym trzeba układ dzieła, nie alfabetyczny, ale wedle kolejności ulic, od Wawelu poczynając.

Krakowskich kronikarzy, czy też pamiętnikarzy nie było wielu. Raczej może się nimi poszczycić Kazimierz, a nie Kraków. Bardzo ciekawa *Kronika mieszczanina krakowskiego z końca XVI w.* wydana przez prof. H. Baryczę, wprowadzająca nas w krąg spieć społecznych między pospółstwem a patrycjatem, w znacznie mniejszym stopniu jest świadectwem przywiązania do miasta aniżeli pisana w pół wieku później kronika Marcina Golińskiego, rajcy kazimierskiego.

W pierwszej połowie XVII wieku wypada zasygnalizować cracoviana w pracach Szymona Starowolskiego, kanonika kapituły katedralnej. Ów uczony o dziennikarskim zacięciu i wszechstronnych zainteresowaniach pokusił się w swoim *Setniku pisarzy polskich (Scriptorum Polonicorum hecatontas*, wyd. 1. Frankfurt n. O. 1625) o pierwszą próbę stworzenia biografii narodowej i o pierwsze ujęcie historii literatury polskiej, potraktowane sposobem biograficznym. Życiorysy krakowian, złasz-

cza pisarzy związanych z Uniwersytetem, uwzględnił w bardzo szerokim zakresie. W *Polonii*, przeznaczonym dla cudzoziemców opisie Polski (wyd. 1. Kolonia 1632, wyd. 2. Gdańsk 1652), miał dla Krakowa niejedno ciepłe słowo, podkreślając splendor jego zabudowy, zamożność i mnogość mieszkańców. Sporo uwagi poświęcił katedrze krakowskiej, zwracając zwłaszcza uwagę na zabytki najnowsze (ołtarz z trumną św. Stanisława ufundowany właśnie przez biskupa Marcina Szyszkowskiego). Każę podziwiać zasoby skarbcza, a także odprawiane w katedrze liczne nabożeństwa, podkreślając ich walory muzyczne. Z kościołów krakowskich na pierwszym miejscu stawia Mariacki. Najciekawsze uwagi Starowolskiego dotyczą wszakże krakowskiego ośrodka naukowego. Obok uniwersytetu wymienia 14 szkół parafialnych oraz szkoły klasztorne uczące filozofii i teologii: u augustianów, dominikanów, franciszkanów, bernardynów, karmelitów bosych, jezuitów i paulinów. W wydaniu w 1652 r. dodał, prawdopodobnie na podstawie Pruszcza, ustęp o krakowskich bractwach religijnych i o ich udziale w procesjach.

W 1655 r. ukazało się w oficynie dziedziców Cezarego pionierskie dzieło Starowolskiego *Monumenta Sarmatarum*, zawierające bogaty materiał epigraficzny dla całej Polski, z tym, że krakowskie napisy nagrobkowe z 31 kościołów zajmują więcej niż 1/4 osiemsetstronicowego dzieła.

Pisany na marginesie księgi kupieckiej pamiętnik Jana Markowicza, kupca korzennego, długoletniego ławnika miejskiego i rajcy, obejmujący lata 1654—1687, zawiera materiał dotyczący historii Krakowa, ale o ile sądzić można z wydanych fragmentów tekstu, pozbawiony jest elementów osobistego zaangażowania w stosunku do miasta.

Wspomniany natomiast wyżej Marcin Goliński, karczmarz kazimierski, który pozostawił po sobie duży zbiór bardzo wartościowych materiałów historycznych, „con amore” kreśli dzieje miasta, w którym przyszło mu żyć i pracować (sam był rodem z Wieliczki, urodzony w 1608 r.). Maluje barwnie obchody koronacyjne, wjazdy, pogrzeby królewskie, interesującego uroczystości kościelne, widowiska świeckie, z temperamentem relacjonuje zatargi z Żydami, omawia przebieg sporów z Krakowem. Dumny jest z jakichkolwiek osiągnięć Kazi-

mierzan, cieszy się, kiedy ich postawa, strój, udane przemówienia zwróciły uwagę króla je-gomości. Zasadniczo nastawiony jest na opisy-wanie czasów sobie współczesnych.

Nieco inny charakter nosi druga z kazimier-skich kronik, napisana przez ks. Stefana Ra-notowicza, zakonnika od Bożego Ciała. Obok współczesności (dał jedną z najciekawszych relacji dotyczących oblężenia Krakowa i oku-pacji szwedzkiej) Ranotowicz interesuje się przeszłością nie tylko w sensie kronikarskim, co nie byłoby rzeczą dziwną, ale chyba jako jeden z pierwszych notuje tradycje obyczajowe już przemijające, co wyraźnie zaznacza. I tak napomyka, jak obchodzono Emmaus w kościele Św. Wawrzyńca na Kazimierzu, jak strzelano do malowanej tarczy wystawionej przy kościele; pisze o ceremoniach rzeźników we wstępną srodę, o dialogach odgrywanych ongiś na cmentarzu przed szkołą Bożego Ciała (w kościele musiano ich zaprzestać, bo widzo-wie, chcąc lepiej dojrzeć, stawali na ławkach i niszczyli je); wzmiankuje o ówczesnych „ju-wenaliach” obchodzonych w dzień świętego Grzegorza, kiedy to żacy, korzystając z dnia wolnego od nauki, poprzebierani za papieża, kardynałów, biskupów i żołnierzy, rozbiegali się po mieście.

O głębokim przywiązaniu Ranotowicza do miasta świadczy fragment wstępu do drukowa-nego dziełka Krzysztofa Łoniewskiego, *Jasna pochodnia życia apostolskiego. Żywot święto-bliwy B. Stanisława Kazimierczyka* (1660):

Jasne i świetne to miasto z dawna Kazimierz przy Krakowie, w Koronie polskiej, wielkiego Kazimierza króla polskiego ręką założone, wielkimi przywileja-mi tegoż króla opatrzone, mogą mówić Civitas Regis Magni... Miało to miasto dość światłości zawsze, gdyż zaraz od założenia swego jaśniało (jako i teraz czasów naszych) mądrymi w ratuszu konsyliarzami, życzli-wemi w domu sąsiadami, nabożnemi w kościele bo-żym parafianami, na co z pociechą patrzymy; zacne-mi akademickimi philosophica et utriusque juris doctoratu laurea, ozdobione mężami, których oracyje wdzięczne jako drugiego Demosthenesa w uszach naj-jaśniejszych królów polskich przy wjeżdżaniu do mia-sta Krakowa podziwienie czyniły.

Podobne akcenty nosił opis przedmieść Krakowa Mikołaja Grodzińskiego, który w swoim dziele *Ogród fijołkowy karmelitański* (1673) sielankowym obrazem poprzedza dra-matyczny opis ich pożaru podczas inwazji szwedzkiej.

Były na on czas krakowskie przedmieścia przy długim pokoju szczęśliwych onych wieków tak drze-wianymi jako i murowanymi budynkami bardzo wy-bornie wystawione: i wszystko świetne miasto dosyć szerokim zewsząd otaczały okręgiem. Na których kościołów poświęconych także i klasztorów, kosztem i robotą wspaniałą tak dawniejszych jako i śwież-szych wieków zbudowanych, bardzo wiele stało...”

A oto opis kościoła Na Piasku:

Stała wybudowana wspaniale i na miasto poglą-dająca wesoło świątnica ona Przenajświętszej Panny i miejsce Jej od dawna ukochane i każdego czasu wielce nabożnie uczczone nader gromadnym ludzi nawiedzaniem. Jego pozorny kościół dziełem był wy-bornym starożytnego budynku, a za przyczynianiem co dzień ochędostwa tym więcej ozdobniejszy i czci wysokiej godny dla samej osobliwie pamiątki staro-dawnych wieków. Kaplica zaś Panieńska Najjaśniej-szej Królowej była świeżo wynalezionym kunsztem budowniczego przemysłu, wszytką z ciosanego kamie-nia dosyć wyśmienicie i mądrze zmurowana, wierzch miedzianymi blachami pięknie nakręty mając. W po-środku jej znakomitego wymalowania dzieł różnych obrazów i wizerunków dobrodziejstw panieńskich był hojny dostatek...”

Jak widać, miłość do miasta i jego zabytków znajdowała swój wyraz w niezwykle pięknej literackiej formie.

Pod koniec XVII w. doszło do opracowania podstawowego dla Krakowa dzieła, które jak-kolwiek pozostało w rękopisie, zasługuje na najwyższe uznanie. Myślę tu o tzw. Kodeksie Zaleskiego, zbiorze przywilejów miejskich. Zygmunt Jan Zaleski, patrycjuszowski syn, sam później radny miejski, z domu rodzinnego wy-niósł głębokie przywiązanie do miasta, w któ-rym się urodził i wychował. Studiował po-czątkowo w Krakowie, następnie we Włoszech. Podróż włoska wywarła na nim wielkie wraże-nie. Niezwykle barwnie i dokładnie opowiadał później o zabytkach, rzeźbach i obrazach, które miał okazję oglądać, o zaobserwowanych na obczyźnie obyczajach. Nosił się z myślą napi-sania i wydania drukiem przewodnika po Wło-szech. Po powrocie do Krakowa, jako ławnik, wziął udział w porządkowaniu archiwum miej-skiego i w 1694 r. przedłożył radzie krakow-skiej ogromny foliał, w którym zestawiono ułożonych chronologicznie 380 dokumentów i aktów dotyczących Krakowa. Z tzw. Kodeksu Zaleskiego czerpał pełną ręką Franciszek Pie-kosiński przygotowując u schyłku XIX w. wy-danie *Praw, przywilejów i statutów miasta Krakowa*, z tym, że rozszerzył zakres na mia-

sta sąsiadujące i uwzględnił także dokumenty cechowe.

Zaleski opracował również „klucz” pozwalający zorientować się w całości materiału. *Clavis archivi urbis Cracoviae* przechowywany w Bibliotece Jagiellońskiej jest właściwie osobnym dziełem, i to nie tylko skorowidzem, ale w części pierwszej antologią tekstów dotyczących Krakowa.

Układ ma dość niezwykły. Zaczyna się od pięknej, łacińskiej, barokowej dedykacji „*Jurium excellentia ac meritorum dignitate celeberrimae Urbi Cracoviae...*”, a kończy się słowami „*ut fiat pax et abundantia in turribus suis*” — „oby pokój i dostatek panowały w twoich murach”. Kilkanaście użytych w dedykacji pochwalnych określeń, takich jak „*Regum filia*”, „*Virtutum alumna*”, „*Elegantiarum officina*” itd., stanowi tytuły poszczególnych ustępów, na które podzielona jest antologia.

I tak pod hasłem „*Regum filia*” mamy nie tylko tekst Marcina Kromera o legendarnym Krakusie, ale także fragment przywileju lokacyjnego. Pod hasłem „*Regni Poloniae Metropolis*” dano szereg odnośników do Kodeksu, teksty kronikarzy, a nawet tekst konstytucji z 1576 r., mówiący o tym, że korona Królestwa Polskiego ma być przechowywana w skarbcu w Krakowie. Hasło „*Fidelis Cracovia*” przynosi dokumenty i teksty świadczące o wierności miasta Rzeczypospolitej, m. in. w czasie najazdu arcyksięcia Maksymiliana i w okresie potopu szwedzkiego.

W sumie dał Zaleski duży zestaw tekstów dokumentarnych i narracyjnych. Zacytował kilkadziesiąt dokumentów z Kodeksu, przytoczył 25 dzieł drukowanych, a podkreślić trzeba niezwykle staranne noty bibliograficzne.

Teksty są różnej wartości, od pierwszorzędnych do naiwnych, rażących pustosłowiem. Wystarczyło bowiem, że ktoś w wymyślnych zwrotach pochwalił Kraków, aby ten fragment zwrócił uwagę Zaleskiego, któremu nic co krakowskie nie było obce. Sam pozostawił wiersze łacińskie, w których opisuje kopiec Krakusa i mogiłę Wandy.

Zbliżający się przełom stulecia natchnął radę krakowską myślą, aby uczcić tysiąclecie miasta, liczone oczywiście od legendarnego Krakusa. Rocznicę postanowiono obchodzić uroczystością: nabożeństwem w kościele Mariackim w dzień Nowego Roku 1700, strzelaniem z dział,

a także wydawnictwem, które miało podkreślić znaczenie miasta. Jak sądzić można, względy finansowe nie pozwoliły myśleć o wydaniu drukiem Kodeksu Zaleskiego. Natomiast udało się wydrukować krótki wybór dokumentów jako aneks do *Ius Regni Poloniae*, w opracowaniu prawnika Mikołaja Zalaszwoskiego (Poznań 1702). Poziom tego elaboratu, przygotowanego zresztą bez udziału Zaleskiego, należy uznać za bardzo słaby, a jubileuszowe wydawnictwo okazało się właściwie niewypałem.

Początek XVIII stulecia przynosi jedno z ciekawszych dzieł dotyczących Krakowa, napisanych przed upadkiem Rzeczypospolitej. Profesor Akademii, Warmiak z pochodzenia, ks. Andrzej Buchowski z okazji poświęcenia nowego, wzniesionego staraniem uniwersytetu kościoła Św. Anny opublikował w 1703 r. niewielką książeczkę pt. *Gloria Domini super templum sanctum suum* (Chwała Pana przez świątynię). Wbrew tytułowi nie ma ona charakteru dewocyjnego. Autor, geograf i geometra, w sposób nad podziw nowoczesny nakreślił dzieje budowy nowego kościoła akademickiego na tle historii miasta i uniwersytetu. Punktem wyjścia są dlań bogactwa naturalne okolic Krakowa warunkujące rozwój miasta, którego początki wywodzi, rzecz jasna, od Krakusa. Podaje współrzędne geograficzne, zwraca uwagę na budowę zamku wawelskiego, pisze o założeniu Akademii, zaznaczając pierwotne budowle uniwersyteckie na załączonym planie miasta. Ów plan Krakowa oraz plan samego kościoła, stanowiące element ilustracyjny książki, zasługują na specjalną uwagę, podobnie jak przedstawienie faz budowy świątyni. Pisze autor o dyskusjach i polemikach toczących się na temat „burzyć czy nie burzyć” dawny kościół. Pisze o debatach nad szczegółową lokalizacją nowej budowli, stwierdzając, że „*ecclesia ipsa ad latitudinem plateae protracta*, plus damni Urbi quam ornamentis fecisset” (kościół postawiony wszczegółu ulicy uczyniłby miastu więcej szkody niż ozdoby). Pisze i o budowniczych, poświęcając wiele ciepłych słów osobie kierownika budowy, swojego przyjaciela ks. Sebastiana Piskorskiego, który zanim przystąpił do dzieła, przeprowadził formalne poszukiwania w podkrakowskich kamieniołomach za odpowiednim materiałem budowlanym. Buchowski daje przy tym niezwykle sugestywne szczegóły dotyczące samych prac. Wzmiankuje np. o trud-

nościach z wprowadzeniem do miasta poszczególnych kamiennych elementów (wysokie kolumny musiano np. przenosić nad murami miasta, bo nie chciały zmieścić się w jego bramach), pisze o dobrej organizacji pracy, o którą dbał dyrektor budowy ks. Piskorski, pilnie baczący, aby maszyny nigdy nie próżnowały. Najwięcej uwagi zwrócił jednak na wystrój wnętrza świątyni i do dziś stanowi w tym zakresie niezastąpione źródło.

Druga z monografii krakowskich kościołów, późniejsza o lat 40 *Świątnica pańska* Michała Siejkowskiego (1743), zawiera dużo wiadomości dotyczących kościoła i klasztoru dominikanów, ale poziomem odbiega daleko od dzieła Buchowskiego.

Wiek XVIII przynosi stopniową ruinę miasta, spowodowaną głównie brakiem konserwacji. Kazimierz i Kleparz natomiast przez sto lat z górą nie mogły zaleczyć ran zadanych przez najazd szwedzki. Lustracja z 1720 r. wymienia w Krakowie 66 kamienic zrujnowanych lub opuszczonych, co stanowi 11% ich stanu. Z biegiem czasu sytuacja uległa jeszcze pogorszeniu. Miasto nie wykonywało żadnej kontroli nad budownictwem, pozostawiono bez opieki walące się wieże i domy, a budynki miejskie były bodaj w gorszym stanie niż prywatne.

Znalazł się w połowie XVIII stulecia malarz, Andrzej Radwański, który chciał „cokolwiek ma Kraków widzenia godnego odrysować, jak to malowania, sztukaterie, architektury... opisać... jakie są ceremonie, obyczaje tu i w okolicy Krakowa na mil 10”. Nie ostał się, niestety, żaden ślad, czy Radwański, ojciec późniejszego obrońcy murów floriańskich, dokonał swego zamiaru inwentaryzacji zabytków.

Czasy Oświecenia nie przyniosły z sobą wzrostu zainteresowań Krakowem. Mieszkańcy przybici pogarszającą się sytuacją gospodarczą, zwłaszcza odkąd miasto znalazło się na pograniczu austriackiego zaboru, nie przejawiali większego kultu dla rodzimych pamiątek. Ówczesne pamiętniki noszą znowu, podobnie jak w XVI w., charakter obiektywnej relacji, bez większego zaangażowania się w sensie lokalnego patriotyzmu. Nie przyszło do skutku projektowane w związku z planem miasta sporządzonym przez H. Kołłątaja „Opisanie topograficzne Krakowa”, zredagowane przez Emanuela Murraya przy pomocy Jacka Przybylskiego.

Pierwsza okupacja austriacka była zaprzeczeniem jakiejkolwiek idei ochrony zabytków. W Krakowie nastała mania burzenia starych gmachów i obwarowań. Sprzedawano mury, baszty, bramy na materiał budowlany. Zawadzały rządowi nawet najpiękniejsze kościoły, które bądź burzono, bądź obracano na magazyny lub urzędy. Takiemu losowi uległy kościoły: Św. Katarzyny, Św. Angieszki, Św. Piotra, Św. Jadwigi na Stradomiu, a także kościół i klasztor Św. Michała, zamienione na sąd i więzienie. Niektóre kościoły doszczętnie rozebrano: Św. Szczepana i Św. Macieja na placu Szczepańskim, Św. Maryi Magdaleny, Św. Krzyża słowiański, Św. Jakuba na Kazimierzu; jeszcze inne przerobiono na budynki mieszkalne, ba — nawet na sale balowe.

Akcja niszczycielska kontynuowana była w okresie Wolnego Miasta Krakowa. Dokończono rozbiórki starych baszt i murów, których resztkę z trudem uratował Feliks Radwański słynnym argumentem o grożących na Rynku przeciągach „fluksje” powodujących. Zburzono ratusz, aby rychło zacząć planować jego odbudowę; jeszcze w 1838 r. dokonano dzieła zniszczenia odnośnie do kościoła WW. Świętych.

Burzeń, o których tu mowa, dokonywano w imię lepszego porządku. W imię „upiększenia” miasta planowano np. przebudowę Sukiennic w stylu klasycystycznym z greckim perystylem. Materiału miała dostarczyć m. in. rozbiórka wieży ratuszowej.

Jako reakcja na tego rodzaju zapędy rodzi się nowoczesne „miłośnictwo” miasta, przejawiające się pragnieniem uratowania tego, co zostało, utrwalenia bądź piórem, bądź pędzlem rzeczy ulegających zagładzie.

Kraków staje się przedmiotem zainteresowań szerokiego kręgu ludzi reprezentujących różne dziedziny nauki, kultury i sztuki. Nie można pominąć zasług badawczych wybitnych uczonych, jak Jerzy Samuel Bandtkie, autor *Historii drukarni krakowskich* (1815) i *Historii Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego* (1821), jak Józef Muczkowski, historiograf Uniwersytetu, jak Karol Mecherzyński, autor dzieła *O magistratach miast polskich, a w szczególności miasta Krakowa* (1845). Obok nich mamy krąg miłośników, wśród których pierwszoplanowe miejsce zajmuje Ambroży Grabowski. W 1970 r. ukazała się w Roczniku Krakowskim



2. Śródmieście Krakowa w r. 1866
 Plan z V wydania *Krakowa i okolic* A. Grabowskiego

cenna praca prof. K. Estreichera o tym księgarzu, kolekcjonerze i historyku. Trudno tu powtarzać, co tak niedawno zostało opublikowane. Przytoczyć natomiast warto charakterystykę najważniejszych prac Grabowskiego, związanych z Krakowem, które ukazywały się w latach 1850, 1852, 1854: *Dawne zabytki Krakowa*, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie*, *Skarbniczka naszej archeologii*.

Dzieła te pozornie niesystematyczne, mozaikowe, przypadkowe, zagubione w szczegółach. W rzeczywistości były nagromadzeniem erudycji, szczegółów, źródeł, a ułożone w rozdziały, czy nawet w rodzaj słownika o Krakowie, roztwierały szeroko wiedzę o mieście przyszłym badaczom. Grabowski okazał się w tych książkach przewidującym uczonym. Zwrócił uwagę na szczegóły, które dotychczas nikogo nie obchodziły, np. na obyczaje, przedmioty, tradycje, ludzi, zabytki..."

Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolic — przewodnik po Krakowie pióra Grabowskiego, ukazał się znacznie wcześniej, bo w 1822 r., a dalsze wydania wyszły w 1830, 1836 i 1844 — wydanie piąte w 1866 r. Książka nie straciła do dziś dnia swojej wartości, a na uwagę zasługują zestawienia bibliograficzne wcześniejszej literatury o Krakowie, zestawienia nad podziw dokładne i wyczerpujące. Odkrycie nazwiska twórcy ołtarza Mariackiego należy do największych osiągnięć w zakresie historii sztuki Krakowa. Kilkudziesięciotomowy zbiór materiałów, przechowywany w Archiwum Miasta Krakowa do dziś, jest kopalnią wszelkich wiadomości, a Teki Grabowskiego, z kapitalnym zbiorem rycin, są najczęściej wykorzystywanymi w archiwum krakowskim rękopisami.

W czasach Wolnego Miasta pojawiło się sporo aktualnych opisów Krakowa i jego okolic, by wspomnieć *Przewodnik krakowski na rok 1835* Konstantego Majeranowskiego, z ryssem statystyczno-topograficznym Rzeczypospolitej Krakowskiej i *Listami o Krakowie*. Dużo interesującego materiału współczesnego i historycznego zawiera czterotomowa *Pamiętka z Krakowa* J. Mączyńskiego (1845).

Wśród miłośników krakowskich tradycji i legend wyróżnia się K. Majeranowski. Jego zasługą było upowszechnienie wielu z nich, a co prawda to prawda, był nawet twórcą niejednej (początek Rękawki, związek Konika Zwierzyńskiego z napadem Tatarów).

W dobie Wolnego Miasta przywraca się też pewne zwyczaje i organizacje, które już prze-

minęły. Reaktywuje się np. Towarzystwo Strzeleckie, do końca dawnej Rzeczypospolitej odgrywające, jako tzw. Szkoła Strzelecka, poważną rolę w dziejach miasta.

Kraków w dobie romantyzmu pierwszej połowy XIX w. staje się źródłem natchnienia dla poetów, z Edmundem Wasilewskim na czele, którego krakowiaki stały się bezimienną poezją ludową, co należy uznać za triumf jego sztuki. Podobnie lokalna problematyka krakowska rozwijała się w twórczości Anny Libery, a jej wiersze, jak

Nasz śliczny Kraków starodawny gród
Ma bujną ziemię, rzeżwy dziarski lud

weszły na trwałe do późniejszych popularnych śpiewników piosenek ludowych. Wiersze te przepojone są zarówno pewnym historyzmem, jak i ogromnym sentymentem do rodzinnego miasta.

Artyści plastycy tego okresu przejawiali również krakowskie zainteresowania. Ukochał Kraków Michał Stachowicz (zm. 1825), przekazujący potomności zarówno sceny historyczne, których był świadkiem, jak i widoki starego miasta oraz typy jego mieszkańców. Jerzy Głogowski na początku XIX w. w barwnych akwarelach utrwalił postać walących się baszt i murów, którą to pracę kontynuował Jakub Sokołowski, malujący również grobowce królewskie. Marcin Zaleski zwracał uwagę na zabytkowe wnętrza. Jan Nepomucen Głowacki pozostawił liczne rysunki oraz album 24 widoków Krakowa i jego okolic wydany w 1834 r. Józef Brodowski uwiecznił stary ratusz, zanim doszło do jego rozbiórki. Jan Kanty Wojnarowski malował akwarelami typy ludowe, stroje, zarówno mieszkańców Krakowa, jak i jego okolic, oraz pomniki znajdujące się w kościołach.

Chyba nie będzie błędem stwierdzenie, że fakt politycznej niezależności, jaką by ona nie była, przyczynił się bardzo istotnie do pogłębienia zainteresowań dziejami Krakowa, a także do uwypuklenia jego roli jako miasta narodowych pamiątek. Pokolenie urodzone w Rzeczypospolitej Krakowskiej, rozwijające swą naukową twórczość w epoce pozytywizmu, budować będzie zręby naukowej wiedzy o Krakowie, a jego przedstawiciele w osobach J. Łuszczkiewicza, Józefa Louisa należeć będą do seniorów Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

ARCHITEKTURA I URZĄDZENIE WNĘTRZ PAŁACU BISKUPIEGO W KRAKOWIE (XIV—XIX w.)

PAŁAC GOTYCKI

Krakowski pałac biskupi, należący do cennych pomników architektury świeckiej, położony przy ul. Franciszkańskiej, składa się z trzech skrzydeł otaczających nieregularny, zbliżony do czworoboku dziedziniec, z których zachodnie łukowatą linią ciągnie się wzdłuż Plant i dochodzi do kamienicy przy ul. Wiślniej 10. Całość sprawia wrażenie budowli jednolitej, pochodzącej z drugiej ćwierci w. XVII¹.

Nie znane są początkowe dzieje pałacu. Istnieją przesłanki, jakoby jeszcze w XIII w.

¹ Przed czterdziestu laty pierwszą i jedyną monografię pałacu dał Stanisław Tomkowicz (*Pałac biskupi w Krakowie*, BK 78, Kraków 1933). Artykuł niniejszy stanowi uzupełnienie pracy Tomkowicza, tak w zakresie historycznym, jak i historii sztuki. Jest skróconą wersją pracy magisterskiej pisanej na Uniwersytecie Jagiellońskim pod kierunkiem prof. dra Adama Bochnaka, któremu składam w tym miejscu serdeczne podziękowanie za liczne, cenne uwagi.

² S. Tomkowicz, *Wawel — Zabudowania Wawelu i ich dzieje*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. IV, Kraków 1908, s. 89—90.

³ L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, t. IV, Kraków 1853, s. 51.

⁴ W. Łuszczkiewicz, *Architektura najdawniejszych kościołów franciszkańskich w Polsce*, SKHS IV, Kraków 1891, s. 155. Wykaz skrótów na końcu pracy.

⁵ S. Zachorowski, *Kraków biskupi*, RK VIII, Kraków 1906, s. 116.

⁶ S. Tomkowicz, *Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów*, BK 63—64, Kraków 1926, s. 137—138; tenże: *Pałac...*, s. 4.

⁷ S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 4; tenże, *Ulice...*, s. 137.

⁸ S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 3—4.

⁹ J. Długosz, *Catalogus episcoporum cracoviensium* [w:] *Opera omnia*, I, Cracoviae 1887, s. 426; W. Elias-Radzikowski, *Kraków dawny i dzisiejszy*, Kraków 1902, s. 514; S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 3—5.

¹⁰ S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 6.

biskupi zamieszkiwali na Wawelu². Ludwik Łętowski twierdzi, że już w XIII w. zbudowano na gruntach franciszkańskich siedzibę biskupią³. Natomiast Władysław Łuszczkiewicz uważa, że teren, na którym stoi pałac, otrzymali biskupi od franciszkanów dopiero w XV w.⁴

Pierwsza archiwalna wzmianka o pałacu pochodzi z r. 1333, nie określa jednak bliżej jego położenia. Według Stanisława Zachorowskiego, teren przy ul. Franciszkańskiej należał już w r. 1331 do biskupów krakowskich⁵. Na pewno z końcem XIV w. pałac już istniał. W r. 1384 biskup Jan Radlica nabył plac wraz z domem drewnianym przy dworze biskupim „blisko klasztoru braci mniejszych”⁶. W dwa lata później transakcję ową potwierdził Władysław Jagiełło. Zatem przed r. 1384 istniał dwór biskupi określany jako „curia Domini Episcopi Crac[oviensis]”⁷. Stanisław Tomkowicz przypuszczał, że czternastowieczny pałac ograniczał się do dzisiejszego południowego skrzydła. Dopiero w r. 1424 w aktach miejskich są wzmianki o pałacu „in platea Visle”, potwierdzone po raz wtóry w r. 1434⁸.

Jan Długosz podaje, że „Sbigneus de Oleśchnicza ... curiam episcopalem Cracoviensem foetidam coenosamque reperiens, aedificatis ex muro domibus palatiisque insignibus, circumdans in gyrum muro, splendidam effecit”⁹. Budowla kardynała Oleśnickiego nie przetrwała długo. W r. 1462, za biskupa Jakuba z Sieny, zaproszony przez zajmujących się alchemią dominikanów pożar zniszczył południową część Krakowa wraz z pałacem biskupim¹⁰. Nie znana jest data odnowienia spalonej rezydencji.

Rekonstrukcja gotyckiego pałacu napotyka na trudności spowodowane brakiem badań architektonicznych. Możemy jednak stwierdzić, że pod południowo-wschodnią i wschodnią par-



1. Pałac biskupi w Krakowie

tią budynku istnieją głębokie piwnice o murach z dzikiego kamienia. W przejściach między nimi znajdują się dwa lekko zaokrąglone, sfazowane portale. Analogiczne portale, datowane ogólnie na okres gotyku, występują powszechnie w piwnicach krakowskich domów¹¹. Występujące w pałacowych piwnicach nieregularności murów, portale o sfazowanych ościeżach przemawiałyby za pochodzeniem tych pomieszczeń z epoki gotyku.

RENEANSOWY PAŁAC

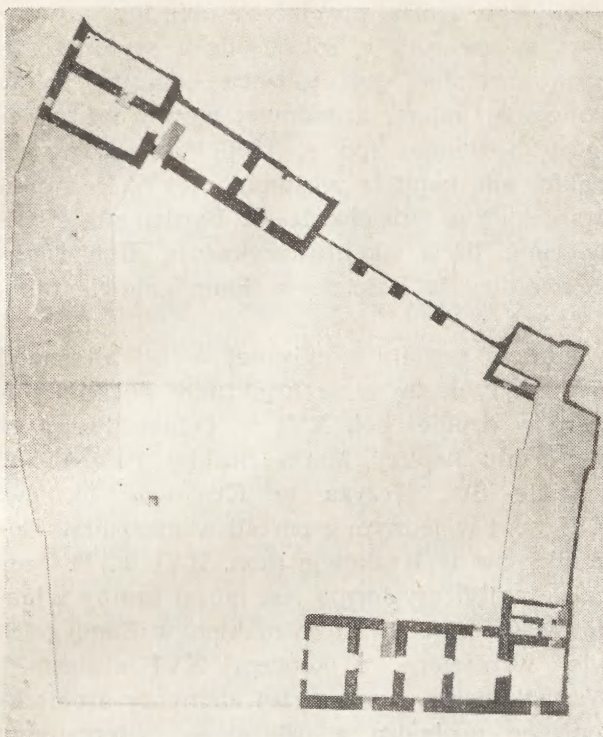
O ile o formie gotyckiego pałacu nie można właściwie nic konkretnego powiedzieć, to pałac renesansowy jest mniej enigmatyczny. W obecnej budowli, w jej południowo-wschodnim narożniku od strony dziedzińca znajdują się renesansowe fragmenty. Najważniejszy to trójaradowa, kolumnowa loggia wtopiona w mury parteru, stanowiąca krużganek południowego skrzydła pomiędzy bramą wjazdową a schodami z XVII w., wiodącymi do rezydencji biskupiej na piętrze. Kolumny porządku jońskiego są wykonane z piaskowca, o trzonach pozbawionych entasis i wspartych na attyckich bazach.

Echinus oddzielony jest od trzonu mocnym wałkiem i pokryty kanelowaniem, wypełnionym laseczkami oraz astragalem i wolimi oczami. Woluty są silnie zwinięte, a boki pokrywa stylizowany akant. Skrajne kolumny tkwią do $\frac{1}{4}$ w murze, a ich woluty ułożone są w widoku bocznym, co wskazuje na pierwotną koncepcję trójaradowej loggii. Nakrywa ją sklepienie kolebkowe z lunetami. Analogiczne sklepienia mają dwie lokalności parteru, odpowiadające loggii.

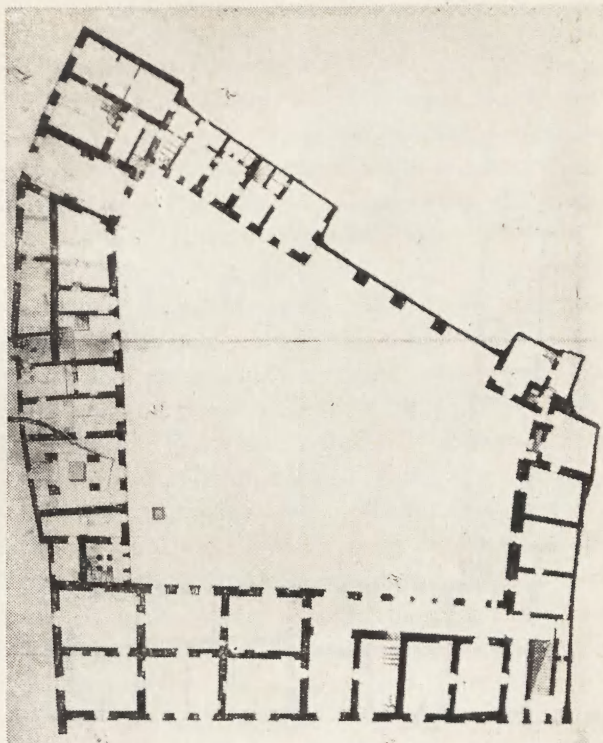
Od wschodu krużganek zamyka arkadowy boniowany portal z boniami układającymi się w zmienny rytm: jednej dużej kostce odpowiadają dwie mniejsze. Natomiast przy wejściu do wschodniego skrzydła mamy prostokątny profilowany portal, z herbem Jastrzębiec pod infułą¹².

¹¹ J. S. Jamroz, *Gotycka kamienica krakowska*, Ochrona Zabytków VIII, Warszawa 1955, s. 221–236. W r. 1964, w trakcie prac archeologicznych znaleziono pod dziedzińcem, na głębokości ok. 80 cm, kamienny bruk datowany na XV w. Por. K. Radwański, *Sprawozdanie z badań nad przedlokacyjnym Krakowem w roku 1964*, Materiały Archeologiczne, t. 7, Kraków 1966, s. 275.

¹² Jeszcze około r. 1930 w ścianę oficyny był wmurowany kartusz z herbem Habdank, biskupa Ja-



2. Plan piwnic pałacu biskupiego w Krakowie.
Rys. T. Pryliński



3. Plan parteru pałacu biskupiego w Krakowie.
Rys. T. Pryliński

Wiadomości źródłowe do renesansowego pałacu są liczne. Pierwsze prace, jak podaje Łętowski, prowadzono za biskupa Piotra Tomickiego¹³. W r. 1551 biskup Andrzej Zebrzydowski „restauruje pałac ten od dawna niezamieszkały”¹⁴. Na czym polegała owa restauracja — nie wiemy. Kolejna wiadomość o robotach w pałacu pochodzi z r. 1567. Jest nią umowa zawarta 4 grudnia z muratorem Gabrielem Słońskim o dalsze prowadzenie prac, które uprzednio zaczął Dziań Maria¹⁵. Wincenty Wdowiszewski, który pierwszy zanalizował umowę, tak pisze na jej podstawie o pałacu:

na Konarskiego, por.: S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 34.

¹³ L. Łętowski, *Katalog...*, t. II, s. 84—85; S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 3—6.

¹⁴ S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 6.

¹⁵ J. Pagaczewski, *Tekst umowy z Gabrielem Słońskim*, SKHS VI, Kraków 1900, s. XXXV—XXXVII.

¹⁶ W. J. Wdowiszewski, *Gabriel Słoński architekt krakowski XVI wieku*, SKHS V, Kraków 1896, s. 14.

¹⁷ F. Kopera, *Jan Maria Padovano*, PKHS VII, Kraków 1937—38, s. 256.

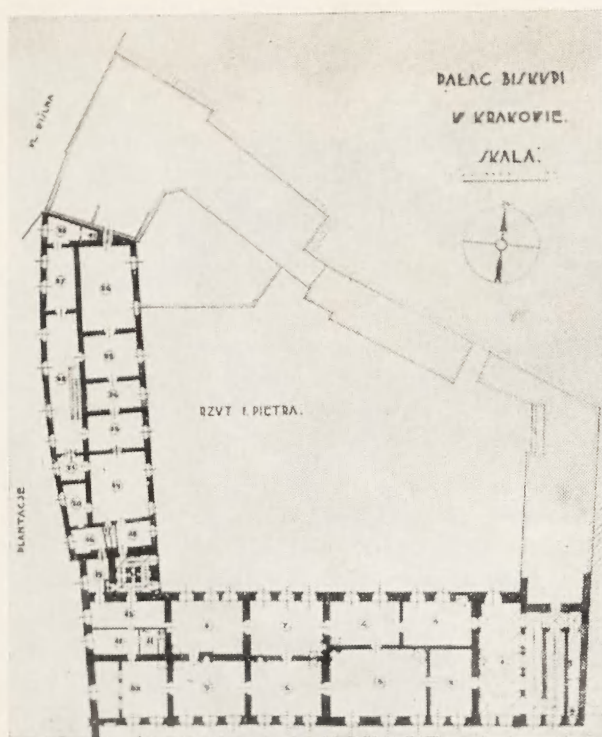
¹⁸ S. Tomkowicz, *Pałac...*, s. 7—8; B. Krasnowolski, *Architektura loggii małopolskich w latach 1500—1650*, BHS XXXI, Warszawa 1969, s. 434, przyjmuje datowanie ok. 1567.

...był to jednak w każdym razie gmach o monumentalnym zakroju, z dziedzińcem otoczonym gankami na kamiennych wspornikach, mający mury zewnętrznie ozdobione kamiennymi żłobkowanymi półsłupami, a uwieńczony attyką kamienną. Wszystkie drzwi, bramy i okna były wykonane z kamienia pińczowskiego, a nad główną bramą umieszczono 3 herby z kamienia pińczowskiego wykonane cudną robotą¹⁶.

Nasuwa się pytanie, kim był ów Dziań Maria? Wdowiszewski zidentyfikował go jako Janę Marię Padovaną. Feliks Kopera odniósł do Padovany zachowaną loggię¹⁷. Ostrożniej przychylił się do tej hipotezy Tomkowicz, stwierdzając, iż z kontraktu wyraźnie wynika, że Padovano wystawił tylko mur w stronę kuchni aż do Włodarskiej kamienicy¹⁸.

Zbierając powyższe należy stwierdzić, że trudno jest ustalić nazwisko artysty pracującego w pałacu przed Słońskim. Wymieniony Dziań Maria, jak słusznie zauważył Tomkowicz, wznosi jedynie mur „od kuchni do Włodarskiej kamienicy”. Nie ma zatem żadnych podstaw, by utożsamiać Dziań Marię z Padovanem i przypisywać mu loggię.

Do ustalenia czasu przebudowy pałacu i określenia fazy stylistycznej ważnym jest por-



4. Plan I piętra pałacu biskupiego w Krakowie

tal z herbem Jastrzębiec, przynależący do 2. poł. XVI w. Herbu tego używał biskup Piotr Myszkowski (1577—1591)¹⁹. Podobną kompozycję herbu znajdziemy w nadprożach okiennych zamku tegoż biskupa w Książu Wielkim (1585—1595)²⁰ oraz w pawilonie ogrodowym w Pińczowie, wzniesionym po śmierci tegoż dostojnika przez jego bratanków²¹. Podobny typ kartusza, bez wstęg, pojawia się w przyłęczach portalu domu Dziekańskiego²² przy ul. Kanoniczej 21 w Krakowie, na kartuszach pomnika Branickich w Niepołomicach (1596—99)²³ oraz na portalu zakrystyjnym w Sancygniowie (kon. XVI w.)²⁴. Kształt ramy architektonicznej portalu przypomina ramę we wspomnianym pawilonie ogrodowym w Pińczowie²⁵.

W przypadku loggii na uwagę zasługuje trójarkadowa kompozycja i forma kapiteli. Ze znanych krakowskich renesansowych loggii trójarkadowe rozwiązanie posiadają dziedzińce dwóch pałaców kanoniczych: piętrowa loggia pałacu kanonika Andrzeja Czarnkowskiego przy Kanoniczej 18²⁶ oraz loggia zachodniej ściany dziedzińca domu Dziekańskiego przy Kanoniczej 21²⁷. Podobne są też kapitele tej ostatniej loggii. Zwraca uwagę brak entasis i nadmierny kształt wolut podobnych do wolut z pałacu

biskupiego. Można przyjąć, że obie loggie pozostają w związku z sobą. Bliska stylowo naszym kapitelom jest głowica kolumny z nieistniejącej galerii arkadowej zamku biskupiego w Siewierzu (po r. 1570)²⁸. Analogicznie traktowane kapitele występują też na pomniku Branickich w Niepołomicach. Bardzo silnie stylizowane liście akantu wykazują ślimacznice chrzcielniczy w kościele w Sancygniowie (kon. XVI w.).

Motyw portalu o opisanej wyżej alternacji boni pojawia się w architekturze polskiej dopiero w drugiej poł. XVI w. Odnajdujemy go w portalu kaplicy Matki Boskiej Bolesnej w kościele Św. Krzyża w Krakowie (4. ćw. XVI w.) i w jednym z portali w klasztorze Dominikanów w Krakowie (kon. XVI w.)²⁹. Jednakże najbliższy formą jest portal bramy wjazdowej do zabudowań dworskich w Sancygniowie, wzniesiony z końcem XVI stulecia³⁰. Wszystkie omówione wyżej elementy architektoniczne pochodzą z ostatniego ćwierćwiecza

¹⁹ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków 1858, s. 170—172.

²⁰ Komunikat S. Odrzywolskiego w: SKHS VI, Kraków 1900, s. LIX, il. 25—30.

²¹ A. Miłobędzki, *Zamek w Pińczowie* [w:] *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci profesora Władysława Tomkiewicza*, Warszawa 1968, s. 38, il. 3; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 9, Warszawa 1961, s. 69, il. 76.

²² S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce*, Wien 1899, il. 3—4.

²³ A. Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Biblioteka Wawelska 3, Kraków 1969, il. 94.

²⁴ K. Sinko, *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*, Kraków 1933, il. 26; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 9, s. 79, il. 9.

²⁵ Miłobędzki, o.c., s. 39, il. 3.

²⁶ S. Gumiński, *Kamienica przy ul. Kanoniczej 18 w Krakowie*, BHS XXVI, Warszawa 1964, s. 216—218.

²⁷ Fischinger, o.c., il. 37; Sinko, o.c., il. 32.

²⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VI, z. 15, Warszawa 1962, s. 19, il. 9. Wg *Katalogu* kolumna pochodzi z 2. ćwierci XVI w. Wydaje się, że takie datowanie jest za wczesne. Sądząc po formie kapitelu, należy ją odnieść do 3. ćwierci XVI w., tj. do przebudowy zamku przez biskupa Krasińskiego.

²⁹ F. Kopera, *Średniowieczna architektura kościoła i klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie*, RK XX, Kraków 1926, il. 37.

³⁰ M. Walicki, J. Zachwatowicz, *Sprawozdanie z poszukiwań na terenie województwa łódzkiego i kieleckiego*, Biuletyn Historii Sztuki i Kultu-

XVI w. Występujący w pałacu herb Myszkowski, zgodność stylowa i czasowa omawianych fragmentów skłania do uznania w tym dostojniku inicjatora dotychczas nie znanej, późnorenesansowej przebudowy.

Piotr Myszkowski należał do wybitniejszych postaci swoich czasów. Na jego dworze przebywali: Jan Kochanowski, Mikołaj Dobrociecki, Andrzej Trzecieski, Joachim Bielski i Andrzej Patrycy Nidecki³¹. Interesująco przedstawia się mecenat kulturalny i artystyczny Myszkowskiego. To za jego rządów — jak pisze Łętowski — po wszystkich dzierżawach biskupich popoprawiano dwory³². Takiej poprawy dokonano również w krakowskim pałacu.

Do ludzi związanych z Myszkowskim należał architekt i rzeźbiarz Santi Gucci, pozostający przez większą część życia na usługach biskupa. Na jego zlecenie Gucci wznosił imponującą rezydencję w Książu Wielkim. Pracował także dla podskarbiego biskupiego Stanisława Skarszewskiego przy przebudowie domu Dziekańskiego³³. Adam Miłobędzki widzi w Gucci-

cem architekta zamku Myszkowskich w Pińczowie³⁴. Z jego warsztatem wiąże się kaplicę Branickich w Niepołomicach³⁵, zaś w sferze oddziaływania sztuki Gucciego powstały wymienione obiekty w Sancygniowie³⁶. Analiza porównawcza zachowanych fragmentów z późnorenesansowego pałacu wskazuje na zbieżność z dziełami Gucciego i jego kręgu.

Spróbujmy hipotetycznie zrekonstruować rezydencję Myszkowskiego. Analizując rzut pałacu i biorąc pod uwagę rozmieszczenie renesansowych fragmentów można stwierdzić, że pierwotny budynek zajmował wschodnią część dzisiejszego skrzydła południowego, wraz z obecną bramą wjazdową, i skrzydło wschodnie. Na parterze skrzydła południowego posiadał pięć lokalności, zaś w skrzydle wschodnim cztery. Pałac ogólnym założeniem przypominał literę „L”. Od strony dziedzińca miał trójarkadową loggię. Niewykluczone, że podobna loggia była na piętrze. Od góry mogła wieńczyć pałac attyka, tak bardzo rozpowszechniona w Krakowie³⁷. Miejsce pozostałych dzisiejszych skrzydeł zajmowały zabudowania gospodarcze. I tak w skrzydle zachodnim znajdowały się kuchnie, a w części zachodniej skrzydła południowego — stajnie. Całość otaczał mur, biegnący wzdłuż lica obecnych elewacji.

Pałac biskupa Piotra Myszkowskiego był centrum kulturalnym późnorenesansowego Krakowa³⁸.

PAŁAC BISKUPA PIOTRA GEMBICKIEGO

Następcy Myszkowskiego mało rezydowali w Krakowie. W związku z przeniesieniem dworu królewskiego do Warszawy nieraz przebywali w stolicy, będąc w stałym kontakcie z monarchą i senatorami Rzeczypospolitej. Biskup Jakub Zadzik (1635—1642) wznosił imponującą siedzibę w Kielcach³⁹, a więc prawie w połowie drogi między Krakowem a Warszawą. On i jego poprzednicy niechętnie przebywali w Krakowie, woleli zamki w Bodzentynie, Sievierzu czy w Iłży⁴⁰.

W r. 1642 zmarł Jakub Zadzik. Król Władysław IV mianował jego następcą Piotra Gembickiego (1585—1657). Wykształcony we włoskich uczelniach, w r. 1613 powrócił do kraju. Opiekunem Piotra był jego stryj, prymas Wawrzyniec Gembicki (zm. 1624). Wkrótce zaczęła

ry I, Warszawa 1932/33, s. 115, il. 6; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, z. 9, il. 75.

³¹ L. Łętowski, *Katalog...*, t. II, s. 140—142; Ł. Kurdybacha, *Działalność kulturalna Piotra Myszkowskiego biskupa krakowskiego*, Lwów 1935; K. Morawski, *Czasy Zygmunta na tle prądów Odrodzenia*, Warszawa 1965, s. 106—109.

³² L. Łętowski, *Katalog...*, t. II, s. 140.

³³ Fischinger, o. c., s. 28.

³⁴ Miłobędzki, o. c., s. 36.

³⁵ Fischinger, o. c., s. 70.

³⁶ S. Tomkowicz, *O Bernardzie Morando, San-tim Guccim i Marcinie Koberze artystach w XVI w.*, PKHS II, Kraków 1922, s. LII.

³⁷ Motyw attyki występuje często na panoramicznych widokach Krakowa, por.: J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1967, s. 210—211, il. 7.

³⁸ Kurdybacha, o. c.

³⁹ N. Miks, *Architektura pałacu biskupiego w Kielcach*, BHS XIV, Warszawa 1952, s. 152—174. Dodajmy, że za czasów biskupa Zadzika pałac krakowski odrestaurowano, por. BJ, rkps 69, k. 29 v. Być może, prowadzono także bliżej nie określone prace za biskupa Marcina Szyszkowskiego (zm. 1630), o czym dowiadujemy się z jego listu z 6 I 1626 r., skierowanego do kapituły: „...żem umyślił znacznie Dwór Biskupi reformować i wystawić z niemałym kosztem, o czym wiedzą niektórzy z Confratrów Ich Mościów, i już się rzeczy ad ornamenta Domu tego gotują, jako różne złociste” (AKK — Libri Archivi — Epistolae Variarum Personarum ab a. 1624 ad a. 1652, nr 35).

⁴⁰ H. Wyczawski, *Biskup Piotr Gembicki 1585—1657*, Kraków 1957, s. 163.



5. Pałac biskupi po pożarze w r. 1850. Rys. K. Balicki

się błyskotliwa kariera Piotra Gembickiego. W r. 1633 został sekretarzem koronnym, a w dwa lata później otrzymał pieczęć mniejszą z równoczesną nominacją na biskupstwo przemyskie. Po śmierci kanclerza Tomasza Zamoyńskiego objął w r. 1638 urząd kanclerski, stając się faktycznym kierownikiem polskiej polityki zagranicznej. Uczestniczył w rokowaniach z elektorem brandenburskim w Grodnie i Szczytnie. Był zwolennikiem polityki prohabsburskiej, a zaciekłym przeciwnikiem elektora brandenburskiego. Jednak po licznych przykrościach i niepowodzeniach osobistych, których doznał na dworze — głównie ze strony Jerzego Ossolińskiego — chętnie osiadł na przyznanym mu stolcu biskupim w Krakowie ⁴¹.

Głębokie wrażenie wywarła na nowym ordynariuszu niepowtarzalna atmosfera ówczesnego Krakowa. Do prymasa Macieja Łubieńskiego pisał: „dzwony i tyle kościołów codziennie przypominają o duszy i nawołują do służby bożej” ⁴². Katedrę uznał za „najcenniejszy klejnot spośród wszystkich kościołów w Koronie” ⁴³. Po ingresie (3 V 1643) przystąpił do rozbudowy siedziby biskupiej w Krakowie. Mówią o tym zachowane inwentarze pałacu ⁴⁴, epicedium poświęcone Gembickiemu ⁴⁵, a przede wszystkim liczne herby Nałęcz na elewacjach oraz tablica fundacyjna umieszczona na bramie od dziedzińca, z której wynika, że obec-

ny gmach stanął w latach 1643—1647 ⁴⁶. W jego skład weszły omówione fragmenty pałacu biskupa Piotra Myszkowskiego.

W ten sposób powstał okazały, rozległy budynek, złożony z trzech skrzydeł zamykających nieregularny, zbliżony do czworoboku dziedzińiec. Główne, południowe skrzydło wznosi się przy ul. Franciszkańskiej. Założone na planie wydłużonego prostokąta, dwutraktowe, przytyka od wschodu do Biblioteki Miejskiej, dawniej piętrowego domu należącego do Kapituły.

⁴¹ Informacje o życiu i działalności politycznej Gembickiego zaczerpnięto z: H. Wyczawski, *Biskup Piotr Gembicki...*, oraz W. Czapliński, H. Wyczawski, *Gembicki Piotr h. Nałęcz (1585—1657)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny VII*, Kraków 1948—1958, s. 379—381.

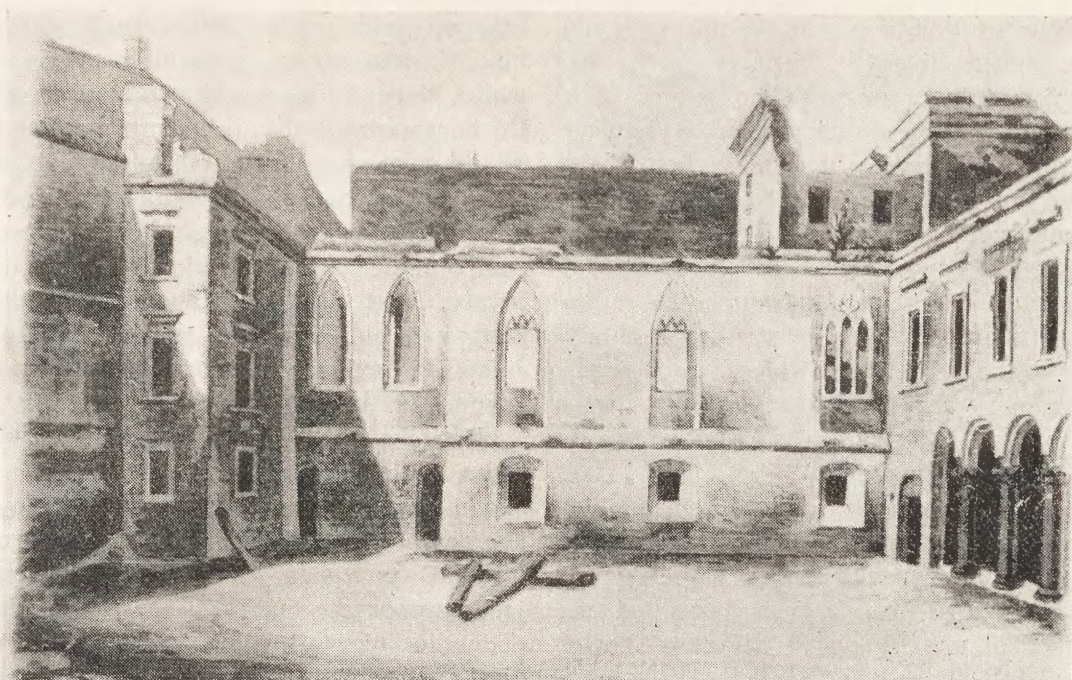
⁴² H. Wyczawski, *Biskup Piotr Gembicki...*, s. 102.

⁴³ *Ibidem*, s. 163.

⁴⁴ Nie znane dotychczas, odnalezione inwentarze pochodzą z lat 1645, 1668, 1759, 1828; przechowywane są w Archiwum Kapituły Krakowskiej. Nadto w Archiwum Kurii Metropolitalnej Krakowskiej znajduje się brulion inwentarza z roku 1668. Wszystkie są pozabawione sygnatur.

⁴⁵ S. Temberski, *Fascia lemniscata in funere illustrissimi ac reverendissimi Domini D. Petri Gembicki episcopi Cracoviensis Ducis Severiae, Cracoviae 1657*; (K. Estreicher, *Bibliografia Polska*, t. XXXI, Kraków 1936, s. 84.

⁴⁶ Tekst tablicy u S. Tomkowić z a, *Pałac...*, s. 33.



6. B. Gąsiorowski, Dziedziniec pałacu biskupiego po pożarze w r. 1850

Mniej więcej na osi znajduje się sień nakryta kolebką z lunetami. Od zachodu mieści się sześć sal sklepionych kolebkowo z lunetami. Po stronie wschodniej, w trakcie od ul. Franciszkańskiej, są trzy izby i klatka schodowa wiodąca na I piętro. Trakt od dziedzińca stanowi sień, otwarta na dziedziniec opisaną wyżej loggią. Wschodni narożnik zajmuje dwubiegowa z podestami, reprezentacyjna, tunelowa klatka schodowa, zasklepiona kolebką, a nad podestami krzyżowo. Sień I piętra, założona na rzucie prostokąta, przykryta jest kolebką wzmocnioną gurtami. Sklepienie wspiera się na dwóch filarach i dwóch parach parzystych korynckich kolumn, przy czym skrajne kolumny wtopione są w filary. Między podporami biegnie balustrada o jednolalkowych tralkach. Z sieni jest wejście do reprezentacyjnych apartamentów.

Skrzydło zachodnie, o niezbyt regularnym układzie wewnątrz, ciągnie się łukowatą linią wzdłuż Plant i kończy się bramą wjazdową od ul. Wiślniej. Za czasów Gembickiego włączono do niego dwupiętrową kamienicę przy ul. Wiślniej 12. Skrzydło to, podobnie jak południowe,

jest dwukondygnacyjne i liczy 14 osi. W narożniku południowo-wschodnim jest trójbiegowa, tzw. francuska klatka schodowa prowadząca na pierwsze i drugie piętro. Druga klatka mieści się w ósmej osi i wiedzie na tzw. „pokoje Małachowskie”. Na parterze jest kuchnia, nakryta sklepieniem żaglastym, wzmocnionym gurtami i wspartym na dwóch filarach. Inne pomieszczenia sklepione są kolebkowo lub kolebkowo z lunetami. Blisko skrzydła zachodniego biegły do pocz. XIX w. mury miejskie, oddzielone od pałacu wąską uliczką, zwaną Kocią⁴⁷.

Od północy zamyka dziedziniec część oficynowa kamienicy przy ul. Wiślniej 12 i boczne mury oficyn kamienicy przy ul. Gołębiej. W północno-wschodnim narożniku wznosi się trój-kondygnacyjowa tzw. wieża, związana ze skrzydłem wschodnim, które ma układ jednotraktowy i przytyka do murów oficyn kamienicy przy ul. Brackiej.

Skrzydło główne stanowi długi, leżący piętrowy blok, zakończony po bokach delikatnie wysuniętymi, dwupiętrowymi ryzalitami. Liczy 19 osi, przy czym narożniki skrajne są trójosowe i wyodrębnione ryzalitowo płaskimi, ledwie zaznaczonymi lizenami. Drugie piętro to rodzaj belwederu zakończonego od frontu szczytami i nakrytego, podobnie jak cały pałac, dwuspadowym dachem⁴⁸. Belweder oddziela od

⁴⁷ O położeniu pałacu przed zniesieniem murów miejskich, por.: S. Tomkiewicz, *Kołatajowski plan Krakowa z roku 1785*, RK IX, Kraków 1907, s. 149—176; tenże: *Ulice i place...*, s. 77, 135.

⁴⁸ Takie określenie przyjmują za: Ch. Elling, *Function and Form of the Roman Belvedere*, København 1950, s. 3—7.

piętra silnie wysunięty gzyms. W narożach ujmują je płaskie lizeny⁴⁹. Szczyty wieńczące belwedery zostały przerobione po pożarze z r. 1850. Zachował się rysunek pałacu wykonany po r. 1850, na którym widoczne są belwedery w pierwotnym kształcie⁵⁰. Były one dwustrefowe, zwieńczone przerwany, segmentowym naczółkiem, spoczywającym na kwadratowej strefie górnej, flankowanej fragmentem trójkątnego przyczółka. W tej strefie widniały ozdobne tarcze z herbem Nałęcz, zachowane dziś jedynie w szczytach fasady. Strefę górną z dolną wiązały spływy, zakończone w narożach smukłymi obeliskami.

Okna pałacu mają uszate obramienia, lekko profilowane, przy czym okna piętra i belwedarów są nieco wyższe i zwieńczone słabo wystającym gzymsem. W osi 2, 5, 8, licząc od zachodu, nad oknami I piętra widnieją herby biskupa Gembickiego.

Silnym akcentem fasady jest portal wjazdowy i odpowiadający mu od dziedzińca⁵¹. Podobną parę stanowią portale przejazdu od ul. Wiślniej. Wszystkie należą do typu aediculi. Powtarzają ten sam schemat kompozycyjny o półkolistym wejściu otoczonym mięsistym wálkiem, ujętym w prostokątną uszatą ramę, z całością flankowaną dwoma tokańskimi kolumnami na impostach. Kolumny tkwią do $\frac{1}{4}$ w murze. Opięte są rustykowanymi klamrami i dźwigają przełamane belkowanie, zwieńczone segmentowym przerwany naczółkiem. Szczególnie zaakcentowano portal skrzydła południowego od strony dziedzińca, umieszczając na belkowaniu tablicę fundacyjną, trzymaną przez dwa lecące aniołki. Portale od ul. Wiślniej są skromniejsze⁵². Wszystkie są surowe i majestatyczne. Pokrycie kolumn klamrami powoduje rozbitcie formy⁵³. Klucz wdzierający się w strefę arkady służy jednocześnie za podporę płyty z napisem — spełnia zatem podwójną funkcję⁵⁴. We wszystkich portalach w strefę przerwy przyczółka wdarło się okno, silnie ciążące na belkowaniu, zatem belkowanie nie tylko wieńczy, lecz i dźwiga. Portale pałacu biskupiego podkreślają chłód i pustkę elewacji, prawie pozbawionej porządków.

Fasada jest silnie rozciągnięta, co podkreśla mocny gzyms wieńczący drugą kondygnację. Jedynym elementem wertykalnym są belwedery wraz z opaskami okiennymi, lecz i te są tłumione ławami nadokiennymi I piętra, two-

rzącymi rodzaj jednej rytmicznej, przerywanej linii. Zasadniczo na fasadzie toczy się utajona walka kierunku wertykalnego z horyzontalnym. Do horyzontalnego należy rozciągnięcie fasady, długie ciągi okien, gzyms koronujący, jak również delikatna linia ław nadokiennych. Elementami wertykalnymi są belwedery i lekko dostrzegalne lizeny, ujmujące trzy skrajne osie fasady. Wertykalizm belwedarów podkreślają szczyty i nie istniejące w narożach obeliski. Jednak i on jest stłumiony przez wieńczący gzyms oraz podział szczytów na strefy.

Rytmika okien fasady wykazuje zakłócenia. Okna grupowane są trójkami. Patrząc od zachodu widzimy na I piętrze następujący rytm: aaa aaa aaa aa aaa aa BB b. Na osie oznaczone literą B przypada klatka schodowa, zakłócająca kompozycję fasady⁵⁵. Warto nadmienić, że podobnie ukształtowaną elewację z oknami klatki schodowej zakłócającymi rytmikę fasa-

⁴⁹ Szarperę przy pld.-zach. narożniku dobudowano po roku 1850.

⁵⁰ Rysunek K. Balickiego z r. 1850 przedstawia pałac bezpośrednio po pożarze, reprodukowany w: [W. Kalinka], *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850. Luźne odbitki znajdują się w Gabinetie Rycin BJ, sygn. I 21043, t. 320, zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie sygn. 44123, w Muzeum Historycznym m. Krakowa — sygn. 1505/VIII oraz w Archiwum Państwowym m. Krakowa — Teki Grabowskiego E-31, ryc. 217. Nadto w dziale rękopisów BJ pod sygn. rkps 3754 „Szymona Dutkiewicza album pamiątkowe” — karta 7 zawiera akwarelkę B. Gąsiorowskiego przedstawiającą wschodnie skrzydło pałacu po pożarze. Oba rysunki były nie znane Tomkowiczowi.

⁵¹ Portal niefortunnie przerobił w II poł. XIX w. Edward Stehlik, por.: AKM-zespół luźnych akt „Pałac biskupi 1864—1910”.

⁵² Omawia je M. Kretschmerowa, *Portale domów krakowskich XVII i XVIII wieku*, Kraków 1957, s. 22—23, il. 31—32.

⁵³ Rustykowane portale uważa się za manierystyczne, por.: E. Michalski, *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur*, Zeitschrift für Kunstgeschichte II, Leipzig 1933, s. 100, 103; F. Württemberger, *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts*, Wien 1962, s. 99.

⁵⁴ R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, The Art Bulletin XVI, nr 2, New York 1934, s. 209, przyjmuje podwójną funkcję za element manierystyczny.

⁵⁵ Cechę nierównego rozkładu okien, który światłomocno zakłóca kompozycję dając wyraz „samowolnemu rozciąganiu i naprężaniu”, uznał Hoffmann za cechę manierystyczną: H. Hoffmann, *Hochrenaissance-Manierismus-Frühbarock. Die italienische Kunst des 16 Jahrhunderts*, Zurich-Leipzig 1938, s. 72.

dy posiada zamek na Wawelu (elewacja północna); również nie istniejące zamki królewskie w Warszawie i Ujazdowie posiadały podobne.

Przy analizie architektury pałacu nie można pominąć jego pierwotnego usytuowania urbanistycznego. Otóż dawniej od zachodu ciągnęły się mury miejskie, mające ok. 9 m wysokości. Wylot ulicy Franciszkańskiej zamykała baszta Malarzy⁵⁶. Na wprost fasady znajdowały się zabudowania gospodarcze franciszkanów. Do wschodniego boku pałacu przytykał piętrowy kapitulny dom, a obok niego wznosiła się narożna kamienica od ul. Brackiej, zwieńczona krenelażową attyką⁵⁷. Ponadto u wylotu ul. Brackiej stała aż do r. 1806 wieża, zbudowana przy transepcie kościoła Franciszkanów⁵⁸. Powodowała ona silne zwężenie tego fragmentu

⁵⁶ J. Muczkowski, *Dawne warownie krakowskie*, RK XIII, Kraków 1911, s. 24.

⁵⁷ Informację zawdzięczam uprzejmości ks. prof. dr Bolesława Przybyszewskiego, któremu serdecznie dziękuję.

⁵⁸ Wieża powstała w r. 1563. Zburzono ją w r. 1801 lub 1806, por.: K. S. Rosenbaiger, *Dzieje kościoła OO. Franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich*, BK 79, Kraków 1933, s. 104, il. 9.

⁵⁹ J. Szablowski, *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej*, Ochrona Zabytków V, Warszawa 1952, s. 86, uważa silne rozciągnięcie za cechę manierystyczną.

⁶⁰ Michalski, o. c., s. 96, 99—100.

⁶¹ Problematyka manieryzmu pasjonowała wielu badaczy, by wymienić tu najwybitniejszych: Hoffmann, o. c.; Michalski, o. c.; Wittkower, o. c.; Würtemberger, o. c.; E. Wüsten, *Die Architektur des Manierismus in England*, Leipzig 1951; *The Renaissance and Manierism. Studies in Western Art*, Princeton 1963; J. Shearman, *Manierizm*, Warszawa 1970. Z polskich badaczy zajęli się manieryzmem w szczególności: J. Białostocki, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1959, s. 215—240; tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna*, Warszawa 1966, s. 119—134; P. Bohdziewicz, *Zagadnienie formy w architekturze baroku*, Lublin 1961; J. Szablowski, o. c. Ostatnio interesujące uwagi o manieryzmie skreślił na kanwie zainteresowań literackich J. Dür-Durski, *Od manieryzmu do baroku*, Przegląd Humanistyczny XV, nr 1/81, Warszawa 1971, s. 1—17.

⁶² Precyzyjne określenie przynależności stylowej architektury 1. poł. XVII stulecia nastrocza szereg trudności wobec istnienia rozmaitych kierunków w sztuce tego okresu. Ten specyficzny okres w sztuce i kulturze polskiej przyjęło się ogólnie określać mianem „stylu Wazów”. Jego zwięzłą charakterystykę podał A. Miłobędzki w pracy: *Krótką nauka budownicza dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, Wrocław 1957, s. XII—XV.



7. Portal główny z czasów Gembickiego w pałacu biskupim

ulicy. Wzniesiony przy wąskiej ulicy, niewiódący od strony kościoła Wszystkich Świętych pałac obliczony był na oglądanie w skrócie perspektywicznym. Wchodzącego przez wąski przesmyk u wylotu ul. Brackiej zaskakiwał swą potężną bryłą.

Przy próbie określenia przynależności stylistycznej architektury pałacu napotykamy następujące cechy: silne rozciągnięcie⁵⁹ i napięcie kierunków na fasadzie, amor vacui⁶⁰, walkę linii poziomych z pionowymi, graficzność w traktowaniu detali. W portalach uderza rozbić formy oraz podwójna funkcja. Wymienione cechy pozwalają zaliczyć pałac biskupi w Krakowie do budowli manierystycznych⁶¹. Jest to już późna faza manieryzmu, spokojna, oschła, przypadająca na pierwszą połowę XVII stulecia, tzw. „styl Wazów”⁶².

Wypada jeszcze nieco zastanowić się nad genezą form architektonicznych, co pomoże określić bliżej pochodzenie architekta, jak i pozwoli umiejscowić pałac w dziejach polskiej architektury.

Schemat fasady to długi, leżący czworobok z prostokątnymi kondygnacjami w narożnikach, uprzednio nazwanymi belwederami. Po-

dobny schemat przewidywał w XV w. w projekcie pałacu dla idealnego miasta Sforzingi — Antonio Filarete⁶³. W XVI stuleciu Baccio d'Agnolo projektuje we Florencji Palazzo Bartolini z dwoma skrajnymi, jednoosiowymi belwederami⁶⁴. W drugiej poł. XVI w. powstało w północnej Italii kilka obiektów o interesującym nas schemacie. Wśród nich wyróżniają się Palazzo Marini i Palazzo di Giustizia w Mediolanie. Pierwszy projektował Alessi⁶⁵, a drugi Barca⁶⁶. Koncepcja fasady z belwederami w narożach pojawiła się w teoretycznych rozważaniach Sebastiana Serlia⁶⁷. Są one umieszczone w VII księdze jego traktatu⁶⁸, przy czym najbliższy naszemu pałacowi jest projekt na karcie 37⁶⁹. Nas zainteresuje wariant „c”. Jest to długi, 11-osiowy, parterowy budynek, ze skrajnymi osiami z belwederami. Do koncepcji Serlia nawiązuje także w ogólnym schemacie pałac w traktacie Scamozziego⁷⁰. Podobne rodzaje fasad występowały w Genui, czego dowodem rysunek Rubensa tzw. pałacu H z belwederami akcentującymi naroża⁷¹. Nieobce były podobne rozwiązania w środowisku krakowskim w pierwszej poł. XVII w., skoro doskonale znano wzorniki Serlia, czego dowodem liczne majstersztyki oparte o nie⁷². Również w 1. poł. XVII stulecia zbudowano przy ul. Grodzkiej w Krakowie Arsenał Królewski, który ogólną formą leżącego prostokąta z wyższymi skrajnymi narożnikami przypominał pałac biskupi⁷³.

Wszystkie omówione wyżej budowle i teoretyczne projekty miały belwedery zwieńczone daszkiem, natomiast pałac biskupi ma belwedery ze szczytami o niewątpliwie lokalnej genezie⁷⁴.

Zatem koncepcją fasady nawiązuje pałac biskupi do teoretycznych rozwiązań Serlia i budowlą północnowłoskich realizowanych w duchu tych projektów, zaś szczytami tkwi w środowisku polskim.

Szczególnym akcentem architektonicznym pałacu są majestatyczne portale z kolumnami opiętymi klamrami, które swą genezą sięgają antycznego Rzymu, by wspomnieć tu powszechnie znaną Porta Maggiore⁷⁵. W sztuce nowożytnej pojawiły się w 1. poł. XVI w. Stosuje je Michele Sanmicheli, zdobiący swe dzieła rustyką, a kolumny klamrami (Porta Nuova w Weronie)⁷⁶. W zastosowaniu do kolumn i pilastrów pierwszy użył rustyki Formigine w 1.

poł. XVI w.⁷⁷. Interesował ten motyw Serlia⁷⁸. Formy tej używa Michał Anioł w Porta della Vigna. Tę właśnie bramę skopiował niemal wiernie nieznany krakowski kandydat na mistrza cechu murarzy i kamieniarzy w majstersztyku w r. 1614, posługując się przy tym rysunkiem Vignoli⁷⁹.

W Krakowie w poł. XVI stulecia powstał portal w kamienicy Montelupich⁸⁰. Natomiast

⁶³ C. Stegman, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, t. XI, München 1890—1908, s. 13, fig. 8.

⁶⁴ P. Schubring, *Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*, Propyläen-Kunstgeschichte, t. IX, Berlin 1926, s. 86, 593, il. 424.

⁶⁵ J. Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1903, s. 168, il. 162; A. Haupt, *Palastarchitektur in Oberitalien*, Berlin 1911, s. 19; G. Chierici, *Il palazzo italiano*, Milano 1957, s. 256—257.

⁶⁶ *Storia di Milano*, t. X, Milano 1957, s. 614.

⁶⁷ *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* di Sebastiano Serlio Bolognese, Venetia MDCXIX.

⁶⁸ *Ibidem*, projekty w księdze VII, s. 37, 47.

⁶⁹ *Ibidem*, ks. VII, s. 37—wariant „a” i „c”.

⁷⁰ V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetiis MDCXV, s. 284.

⁷¹ P. P. Rubens, *Palazzi di Genova*, I, Anversa 1622, fig. 52, 56.

⁷² J. Kowalczyk, *Włoskie traktaty architektoniczne jako źródło majstersztyków krakowskich*, BHS XXX, Warszawa 1968, s. 173—190; tenże, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1973, s. 267—269.

⁷³ J. Lepiarczyk, *Arsenał Władysława IV w Krakowie*, Arsenał, 1958, z. 2, s. 30.

⁷⁴ Tytułem przykładu można wskazać powszechnie znane obiekty, jak dwór w Pabianicach ok. 1570, fara w Kazimierzu Dolnym ok. 1600, zamek w Baranowie ok. 1602, kościół w Rytwianach ok. 1627 i kościół w Radzynie ok. 1641.

⁷⁵ Porta Maggiore powstała w l. 38—52, por.: P. Ducati, *L'arte classica*, Torinese 1952, s. 595, il. 755; M. Salmi, *L'arte italiana*, I, Firenze 1941, s. 88, il. 139.

⁷⁶ H. Willich, P. Zucker, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Potsdam [b. r.], s. 245—246, 252—253, il. 268.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 253.

⁷⁸ S. Serlio, *Tutto...*, ks. IV, s. 134—148, 164; ks. VI, s. 3—5, 7—10, 12, 14. O roli Serlia w rozpowszechnieniu tego motywu por.: F. Württemberger, *Der Manierismus...*, s. 100.

⁷⁹ Z. Rewski, *Majstersztyki krakowskiego cechu murarzy i kamieniarzy XVI—XIX w.*, Wrocław 1954, s. 80, il. 94; M. Kretschmerowa, *Portale...*, s. 22, il. 29; J. Kowalczyk, *Włoskie traktaty...*, s. 181, il. 4, 5.

⁸⁰ Datowanie portalu jest sporne. Otóż T. Do-

z końca XVI w. pochodzi portal domu Dziekańskiego przy ul. Kanoniczej⁸¹. Kolumny obu portali pokrywają klamry. Podobny do portalu domu Dziekańskiego jest portal z herbami biskupa Tylickiego (zm. 1616) i nuncjusza Simonettiego w kościele Św. Katarzyny w Krakowie⁸².

W r. 1621 Maciej Trapola wzniósł w Wiśniczu potężny forteczny portal bramy wjazdowej do zamku⁸³.

Liczne portale z klamrowanymi kolumnami występują na terenie Czech⁸⁴. F. Würtemberger uważa portale pokryte rustyką za charakterystyczne dla epoki manieryzmu⁸⁵.

W portalach pałacu biskupiego uderza silna plastyka arkady i węgarów przybierających kształt mięsistego wałka. I ten motyw ma włoską genezę, by wspomnieć podobne wybrzuszenia na domach w Brescii⁸⁶.

Do wyjaśnienia pozostała jeszcze koncepcja tunelowej klatki schodowej, będącej silnym akcentem wnętrza pałacu. Otóż do połowy



8. Kafel z pieca w pałacu biskupim w Krakowie

browolski, *Sztuka Krakowa*, wyd. IV, Kraków 1971, s. 288, i M. Kretschmerowa, o. c., s. 21 — datują go zgodnie na koniec XVI w. Natomiast Z. Wenzel-Homecka, *Guicciardini Galeazzo* (ok. 1522—1557) [w:] *Polski Słownik Biograficzny* IX, s. 140, i J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 142, datują portal na lata ok. 1560, co wydaje się słuszne.

⁸¹ T. Dobrowolski, o. c., s. 289, il. 201.

⁸² Ufundowany przez Piotra Jordana, prowadził do kaplicy św. Moniki, por. W. Łuszczkiewicz, *Kościół św. Katarzyny z klasztorem OO. Augustianów*, BK 8, Kraków 1898, s. 41—42.

⁸³ M. Kretschmerowa, o. c., s. 22, il. 30; A. Majewski, *Zamek w Wiśniczu*, Teka Konserwatorska 3, Warszawa 1956, s. 29, il. 41—42.

⁸⁴ *Soupis památek historických a umeleckých v politickém okresu kladénském*, Praha 1907, s. 47.

⁸⁵ F. Würtemberger, *Der Manierismus...*, s. 99—100.

⁸⁶ A. Haupt, *Palastarchitektur...*, il. 69.

⁸⁷ Zwięzłe omówienie przekształceń klatek schodowych w nowożytniej architekturze daje N. Pevsner, *An Outline of European Architectur*, London 1948, s. 142—146. O znaczeniu pałacu Farnese dla europejskiej architektury por.: L. Niemojewski, *Uwagi do genezy typowego planu pałaców rzymskich*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki II, Warszawa 1957, s. 20, il. 19—20; J. Durm, *Die Baukunst...*, s. 91.

⁸⁸ A. Bochnak, *Kościół śś. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano*, PKHS IX, Kraków 1948, s. 122. Nadmienimy, że w latach siedemdziesiątych XVI w. z inicjatywy księcia Jana Fryderyka przebudowano zamek szczeciński wznosząc w nim tunelową klatkę schodową typu rzymskiego. Byłaby to bodaj

XVI w. komunikacja między kondygnacjami odbywała się za pomocą wąskich, stromych, niewygodnych klatek schodowych lub cylindrycznych, śrubowych schodów, zazwyczaj umieszczanych w kilku miejscach rezydencji.

Około połowy XVI w. w Italii powstaje nowy typ klatki schodowej. W związku z rozwojem dworskiego ceremoniału reprezentacyjna część pałacu mieściła się przeważnie na I piętrze. Sale ułożone w amfiladzie poprzedzano paradną sienią wraz z klatką schodową. Klatki schodowe przybierają wtedy charakterystyczny kształt: schody stają się widoczne już z sieni, biegną pod łagodnym kątem w tunelu nakrytym kolebką, a w połowie biegu załamują się tworząc podest, po czym zaczyna się drugi bieg, zamknięty w przypadku budowli piętrowej westibulem. Klatka schodowa otrzymuje światło za pośrednictwem okien umieszczonych na podestach.

Pierwszą realizacją opisaną klatki schodowej była klatka Palazzo Farnese w Rzymie, zaprojektowana przez Antonio da Sangallo mł. Od tego czasu schody miały zapewnione miejsce w układzie przestrzennym budynku⁸⁷. W Polsce typ „rzymskiej” klatki schodowej zrealizował po raz pierwszy Jan Trevano w zamku królewskim na Wawelu⁸⁸. Kolejnymi



9. Portal z roku 1692 w pałacu biskupim w Krakowie

były klatki schodowe w pałacu Wielopolskich w Krakowie⁸⁹, zamku warszawskiego⁹⁰, zamku Lubomirskich w Wiśniczu (ok. 1621)⁹¹, zamku w Ujazdowie⁹², pałacu Kaspra Denhoffa w Kruszyń (1630)⁹³, zamku w Spytkowicach (ok. 1630), pałacu Lubomirskich w Łańcucie (ok. 1640)⁹⁴, pałacu Zadzik w Kielcach (ok. 1642)⁹⁵, w zamku Tarłów w Podzamczu Piekoszowskim (ok. 1650)⁹⁶, w pałacu pod Krzysztoforą w Krakowie (ok. 1642 lub w l. 1682—1684)⁹⁷, a w r. 1645 w pałacu biskupim w Krakowie.

Z 1. poł. XVII stulecia zachowało się w Polsce dwanaście znanych klatek schodowych typu rzymskiego⁹⁸. Najwięcej zrealizowano w Małopolsce, z czego aż cztery w Krakowie. Wśród krakowskich, po wawelskiej, najwyższym poziomem wyróżnia się klatka rezydencji

biskupa Gembickiego. Przyczynia się do tego znakomite oświetlenie (południowe, wawelska — północne), łagodny bieg schodów, niskie piaskowcowe stopnie i nieoczekiwane zakończenie pierwszego biegu. Idąc pierwszym biegiem w tunelu klatki można przypuszczać, że za podestem zwrócimy się w przeciwnym kierunku i podążymy takim samym tunelem aż do I piętra. Tymczasem na podeście przeżywamy zaskoczenie. Oto po lewej ręce widzimy parzyste kolumny tworzące arkadowy ganek westibulu. Ten zamierzony efekt należy także do manierystycznych elementów architektury pałacu.

Parzyste kolumny są, wg J. Durma, charakterystyczne dla północnowłoskiej architektu-

pierwsza realizacja „rzymskiej klatki” na wschód od Odry, por. F. Mielke, *Geschichte der deutschen Treppen*, Berlin — München 1966, s. 201; Z. Radacki, *Zamki książęce księstwa zachodniopomorskiego* [w:] *Sztuka Pomorza zachodniego*, pod red. Z. Świechowskiego, Warszawa 1973, s. 166.

⁸⁹ S. Tomkowicz, *Pałac Wielopolskich w Krakowie i jego dawna dekoracja malarska*, RK XVIII, Kraków 1918, s. 1—28; A. Miłobędzki, *Krótką nauka...*, s. 42 i 87, datuje pałac na l. ćw. XVII w.; ostatnio J. Ostrowski, *Architektura pałacu Wielopolskich*, RK XLIV, Kraków 1973, s. 58, omawia szczegółowo architekturę pałacu, odnosząc bryłę do poł. XVI w.

⁹⁰ A. Król, *Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1969, s. 37—57.

⁹¹ A. Majewski, *Zamek w Wiśniczu...*, s. 14, 32, il. 52.

⁹² A. Lutostańska, *Rezydencja Wazów w Ujazdowie pod Warszawą*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki VII, Warszawa 1962, s. 41.

⁹³ Z planu pałacu możemy wnioskować, że istniała tam klatka schodowa typu rzymskiego, por.: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. II, Warszawa 1954, s. 243—244, il. 13 i plan na s. 244.

⁹⁴ Z. Kossakowska-Szanajca, B. Majewska-Maszkowska, *Zamek w Łańcucie*, Warszawa 1964, s. 77—80.

⁹⁵ Miks, o. c., s. 165.

⁹⁶ I. Badowska, *Pałac Tarłów w Podzamczu Piekoszowskim*, Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego w Kielcach 5, Kraków 1968, s. 79—107.

⁹⁷ F. Klein, *Pałac pod Krzysztoforą w Krakowie*, Kraków 1914, s. 6—8, pl. 5. Odmienne datowanie na l. 1682—1684 przyjmuje w nieopublikowanej pracy J. Kossowski. Jak wynika z rachunków, pałac przebudował — łącząc trzy kamienie — Jakub Solari, por. J. Kossowski, *Pałac pod Krzysztoforą* (maszynopis, 1955); M. Kretschmerowa, o. c., s. 20; J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio...*, s. 115.

⁹⁸ W polskiej literaturze, bodaj pierwszy, Adam Bochnak zwrócił uwagę na system nowożytny klatki

ry⁹⁹. Stosowano je głównie w dziedzińcach i klatkach schodowych. J. Burckhardt twierdzi, że parzyste kolumny były ulubioną formą Alesiego¹⁰⁰. Za północnowłoską genezę parzystych kolumn opowiedział się Golzio, uważając je za motyw często stosowany w środowisku mediołańskim¹⁰¹.

Interesująco wyglądały wnętrza pałacu. W Archiwum Kapituły Krakowskiej zachowały się nie znane dotąd inwentarze. Pierwszy z nich, z r. 1645, pozwoli zrekonstruować wnętrza pałacu¹⁰².

Wynika z niego, że korpus główny stał na pewno już w r. 1645. Opis bramy wjazdowej zgadza się w pełni z obecnym. Drzwi posiadała drewniane, „blachą żelazną pobite”. Z sieni

schodowej, por.: A. Bochnak, *Kościół śś. Piotra i Pawła...*, s. 122, oraz tenże, *Historia sztuki nowożytnej*, wyd. III, Kraków 1958, s. 176. Prof. Bochnak wymienia tylko cztery klatki omawianego typu: wawelską, w pałacach biskupim i Wielopolskich w Krakowie oraz na zamku w Wiśniczu.

⁹⁹ J. Durm, *Die Baukunst...*, s. 168.

¹⁰⁰ J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 1878, s. 49, il. 5.

¹⁰¹ V. Golzio, *Seicento e settecento*, Torino 1960, s. 84.

¹⁰² AKK — „Inwentarz wódatstwa krakowskie[go] spisany die 17 Februarii 1645”. Zachowała się tylko jedna karta. Za udostępnienie inwentarza pragnę złożyć podziękowanie ks. prałatowi Kazimierzowi Figlewiczowi.

¹⁰³ Od średniowiecza w wielkich zamkowych salach były ganki dla muzyki. Taki ganek przedstawia miniatura z XV w., przechowywana w Bibliothèque de l' Arsenal w Paryżu, por.: E. Lundberg, *Herremannens bostad. Studier över nordisk och allmänt västerländsk bostadsplanläggning*, I, Stockholm 1935, s. 188, fig. 161.

¹⁰⁴ Kilka kafli z herbem Nałęcz, pochodzących najprawdopodobniej z pałacu biskupiego, znajduje się w zbiorach Muzeum UJ i Domu Jana Matejki. Warto w tym miejscu przypomnieć, że w r. 1910 na wystawie widoków starego Krakowa był rysunek pieca kaflowego z pałacu Gembickiego. Nie udało się go odnaleźć, por.: S. Cercha, *Katalog wystawy widoków starego Krakowa*, Kraków 1910, poz. 42.

¹⁰⁵ AKK — „Wódatstwo Krakowskie, czyli lustracye dóbr biskupstwa krakowskiego z r. 1668” (niepaginowany).

¹⁰⁶ Rycina reprodukowana u Józefa Czecha, *Kalendarz Krakowski na rok 1890*, il. po s. 132 (odbito wtedy kilka rycin); A. Brückner, *Encyklopedia Staropolska*, t. II, Warszawa 1939, s. 574; W. Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 o malarstwie sakralnym*, *Sztuka i Krytyka* VIII, nr 2, Warszawa 1957, s. 176.

przechodziło się kruzgankiem do rezydencji, by potem schodami udać się na I piętro, na tzw. „ganek przed salą i izbą stołową, szeroki, z poręczami i balaskami kamiennymi”. Stąd wchodziło się do sali o trzech oknach. Z niej było przejście do izby stołowej, w której „strop z belkami malowany”, a z niego zwisały na żelaznych prętach „róże pozłociste snycerskiej roboty”. Przy drzwiach znajdował się ganek dla muzyki, podobnie jak w sali Senatorskiej na Wawelu¹⁰³. Piec miała kaflowy. W następnych salach zwracały uwagę kaflowe piece z herbem Nałęcz i wspaniałe drewniane stropy¹⁰⁴.

Następny inwentarz, z r. 1668, wspomina o częściowej restauracji pałacu za biskupa Andrzeja Trzebieckiego (1658—1679)¹⁰⁵. Zrealizowano ją w r. 1659. Inwentarz jest bardzo dokładny. Mamy precyzyjny opis parterowej loggii: „galerya dolna z bramy na podwórze wchodząc ku wschodom do górnych pokoiów, po prawej ręce, wszystka sklepiona na dwóch słupach z kamienia ciosanego i na filarach z cegły”. Dowiadujemy się, że na parterze, w skrzydle zachodnim, mieściły się kuchnie i wozownia, a w skrzydle wschodnim — skarbiec. Po opisie sieni I piętra, sklepionej „na filarach dwoistych korynckiej roboty z dwiema pilastrami, między którymi poręcza kamienne z balasami” — autor inwentarza przechodzi do opisu komnat. Z sieni wchodziło się do obszernej izby stołowej przez drzwi „z marmuru szarego”. Odrzwia te przetrwały do dzisiaj. Są prostokątne, uszate, pozbawione dekoracji. Izba stołowa zajmowała dzisiejsze cztery apartamenty, mające okna na ul. Franciszkańską i na dziedziniec. Nakrywał ją drewniany strop, „krańce” miała malowane, zaś posadzka była drewniana i ułożona w kostkę, a piec kaflowy z herbami Nałęcz. Za nią zaczynały się w dwutrakcie „pokoje pańskie”. W pierwszym od ul. Franciszkańskiej uwagę zwracał malowany strop z historią synodu, zwołanego w r. 1643 przez Gembickiego do kościoła Mariackiego w Krakowie¹⁰⁶. Portale miała uszate z herbem Nałęcz. Jeden z nich przetrwał przy wejściu do kaplicy pałacowej. Nieco skromniej wyglądały pozostałe komnaty w południowym skrzydle. Posiadały przeważnie stropy drewniane, piece kaflowe względnie kominki.

Z głównego skrzydła było przejście na „francuską” klatkę schodową, a za nią na pokoje

nazwane później Małachowskimi. W trakcie od dziedzica były dwie sale. W jednej znajdowała się „podsiębka snycerskiej roboty”, a posadzka „z marmuru białego i czarnego z włoską” ułożona oraz kominek „włoski” marmurowy. Tak wyglądało skrzydło reprezentacyjne.

Z ganku naprzeciw schodów wiodących do wschodniego belwederu szło się do czterech pokoi, przerobionych z pocz. XIX w. na kaplicę. Miały one portale wykonane z białego kamienia, pułapy były przeważnie drewniane, a w trzecim zwracał uwagę „pułap malowany w rozety”. Ogrzewano je piecami kaflowymi.

Inwentarz opisuje także skrzydło zachodnie, dotychczas wiązane z biskupem Janem Małachowskim. Tymczasem okazuje się, że tzw. pokoje Małachowskie istniały już za Gembickiego. Były jeszcze nie wykończone, a zatem do biskupa Małachowskiego należy odnieść wykończenie wewnątrz.

Pałac biskupi czasów Gembickiego jest osobnym dziełem w polskiej architekturze XVII stulecia. Odbiega od niej dyspozycją fasady, w zasadzie nie znanej naszej architekturze. Nawiązuje do teoretycznych koncepcji Serlia i ich północnowłoskich realizacji. Umieszczenie parzystych kolumn w westibulu I piętra ma też północnowłoską genezę. Podobnie klatka schodowa jak i opięty klamrami portal tkwią w środowisku włoskim¹⁰⁷. Pałac zbudowano w latach 1643—1647. W r. 1645 istniało skrzydło południowe¹⁰⁸. Z odnalezionego przed stu laty przez Ambrożego Grabowskiego tekstu wynika, że twórcą krakowskiej rezydencji był architekt Piotr¹⁰⁹. Cała „fabryka” pałacu kosztowała ok. 43 tys. florenów¹¹⁰.

ODNOWIENIE PAŁACU ZA JANA MAŁACHOWSKIEGO I PRZEMIANY W XVIII W.

Z końcem XVII w. za rządów biskupa Jana Małachowskiego (1680—1699) dokonano ostatecznego urządzenia skrzydła zachodniego. I tak na parterze jest marmurowy, uszaty portal z segmentowym przerwanym naczółkiem, ozdobiony herbem Nałęcz, tym razem odnoszącym się do Małachowskiego. W strefie belkowania znajduje się tablica z napisem informującym, że w r. 1692 biskup Jan Małachowski zakończył odnowienie pałacu¹¹¹. Portal wiedzie do małej sieni, sklepionej kolebkowo z lunetami. Szwy

sklepienia pokrywa linearna, stiukowa dekoracja płycinowa, której ramy składają się z plastycznie modelowanych listew. W środku jest ozdobny kartusz z herbami biskupa Jana Małachowskiego. W sieni I piętra są dwa portale wykonane z piaskowca, z herbami Nałęcz w otoczeniu liści suchego akantu. W trakcie od dziedzica jest pięć prawie identycznych portali, zrobionych z czarnego marmuru. Są prostokątne; węgry wyrastają z geometrycznych cokołów, zaś środek węguru i nadproża wypełnia gruby, mięsisty wałek, otoczony delikatnymi listewkami. Na osi nadproża widnieje herb Nałęcz pod infułą. Nadto zachował się w skrzydle południowym kominek z czarnego marmu-

¹⁰⁷ Analogiczny portal znajduje się w budynku bramnym zamku w Toszku na Górnym Śląsku. Jego twórcą jest mediolańczyk, G. Seregni, por.: E. Kloss, H. Rode, W. Stopf, H. Eberle, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kraises Tost-Gleiwitz*, Breslau 1943, il. 447; B. Guerquin, *Zamki śląskie*, Warszawa 1957, s. 78—79, il. 321; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VI, z. 5, Warszawa 1966, s. 101, il. 55.

¹⁰⁸ Niewykluczone, że twórca pałacu biskupiego pochodził z północnych Włoch. O architektach północnowłoskich pracujących w Polsce por.: W. Tarkiewicz, *Dwanaście pokoleń architektów włoskich w Polsce* [w:] *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966, s. 37—42.

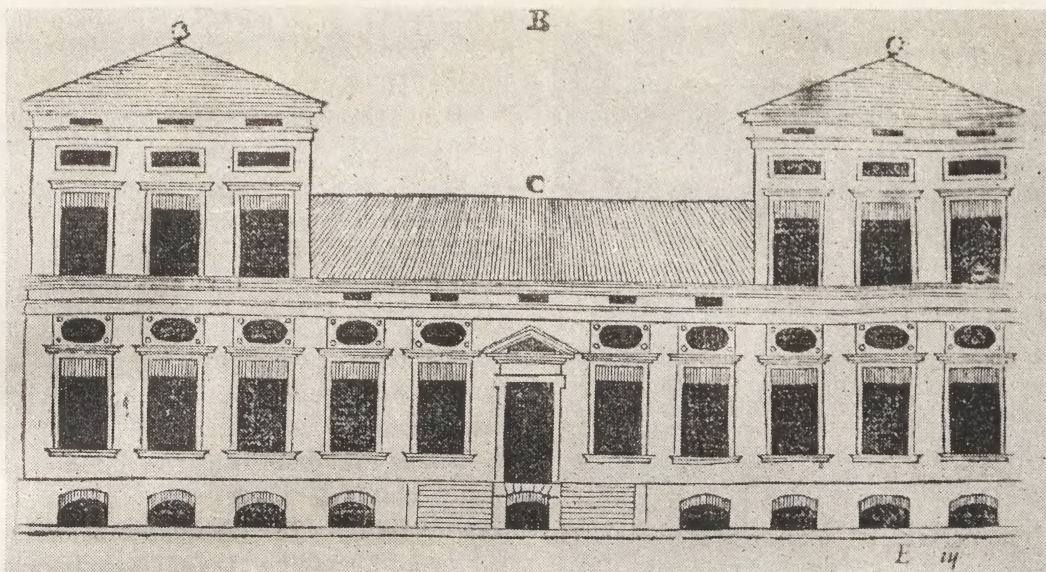
¹⁰⁹ Grabowski miał w ręce zagubiony dziś rękopis: „Fabryka pałacu biskupów krakowskich”, zawierający wyszczególnienie kosztów budowy:

„In Ann. 1643 ad Ann. 1644 P. Bąkow-	skiemu wydano fl. 3251.
Panu Piotrowi architektowi	” 200.
Włochom zapłacono za żelaza	” 1235.
Za cegielnią	” 2400.
In A. 1644 ad A. 1645 na fabrykę	” 8118. — 12.
In A. 1645 ad A. 1646 na też	” 11889. — 4.
In A. 1646 ad A. 1647 na też	” 7459. — 5.
Na żelaza do tego pałacu i Snycerzowi	fl. 200 facit 1412.

JMX. Podskarbi po mnie teraz wydał
w tym roku ” 6789. — 19.
Summa utriusq. na fabrykę Dworu fl. 42754. — 10.
Łodygowice dla drzewa spuszczenia do tego pałacu, na 3 lata w arendę objęte od JMP. krak. kasztelana we 30 tysięcy”; por.: A. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, wyd. V, Kraków 1866, s. 393; wśród architektów i budowniczych o imieniu Piotr, działających w Krakowie w I. połowie XVII w., Tomkowicz wymienia tylko Piotra Bianchi, występującego w aktach z pocz. XVII w., por. S. Tomkowicz, *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII w.*, Lwów 1912, s. 44—45.

¹¹⁰ *Ibidem*, s. 393.

¹¹¹ Tekst tablicy u S. Tomkowicza, *Pałac biskupi...*, s. 34, przyp. 1.



10. Serlia projekt fasady pałacowej

ru z ramą analogicznie traktowaną jak portale, przy czym w górnych narożach występują marmurowe antaby w kształcie lwich głów.

¹¹² S. Mossakowski, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła Św. Anny w Krakowie*, RK XXXVII, Wrocław-Kraków 1965, il. 9–10.

¹¹³ W. Tatarkiewicz, *Typ lubelski i typ kaliski w architekturze XVII wieku* [w:] *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1966, s. 135–146.

¹¹⁴ Zestawia je S. Świszczowski, *Gródek i mury miejskie między Gródkiem a Wawelem*, RK XXXII, z. 1, Kraków 1950, s. 29.

¹¹⁵ W. Włodarczyk, *Kościół Karmelitów na Piasku*, RK XXXVI, z. 2–3, Wrocław-Kraków 1963, s. 135, 139, il. 2, 8–9. Ten typ dekoracji utrzyma się w Krakowie do 1. ćw. XVIII w., czego przykładem dekoracja sklepienia kościoła Karmelitanek na Wesołej, wykonana ok. 1725 r., por.: O. Zagórowski, *Architekt Kacper Bażanka (około 1680–1726)*, BHS XVIII, Warszawa 1956, s. 111.

¹¹⁶ Mam na myśli takie kompozycje Tylmana, jak portale i supraporty w pałacu Krasińskich w Warszawie oraz projekt kominka do pałacu w Puławach; por.: S. Mossakowski, *Pałac Krasińskich w Warszawie (1677–1699)*, Folia Historiae Artium II, Kraków 1965, il. 25; M. Kwiatkowski, *Pałac puławski w XVII wieku*, Teka Konserwatorska, z. 5, Warszawa 1962, s. 17, il. 24.

¹¹⁷ AKK — „Inwentarz Pałacu Krakowskiego I. O. Xiążąt Ichmościów Biskupów Krakowskich spisany diebus Februarii Anno 1759 post fata Xcia Załuskiego za administracji I. W. Imci X. Potkańskiego biskupa Paterenskiego sufragana krak.” — kart 13. Wykorzystano także cytowany przez Tomkowicza inwentarz z r. 1759, por.: S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 14.

Opisany zespół pięciu portali wraz z kominkiem tworzy narzucającą się formalną całość, o wysokim poziomie artystycznym. Analogiczne portale z mięsistym węgiem pojawiają się współcześnie w Krakowie w kościele Św. Anny, projektu Tylmana z Gameren¹¹². Wyraźnie odbiegają stylem od omówionej grupy dwa portale w sieni I piętra, nawiązujące kształtem do 1. poł. XVII w. Podobnie jest z dekoracją sieni. Ten typ dekoracji sklepienia, tak charakterystyczny dla grupy lubelsko-kaliskiej¹¹³, w odmiennej postaci występuje w Krakowie w 1. poł. XVII w.¹¹⁴ Około r. 1690 dekoracja ta jest bardzo spóźniona. W tym czasie podobne sztukaterie występują w prezbiterium kościoła Karmelitów na Piasku w Krakowie¹¹⁵.

Ten zróżnicowany wyraz formalny w dekoracji architektonicznej zachodniego skrzydła pałacu skłania do uznania udziału w przebudowie dwóch artystów. Być może, że projekty marmurowych portali i kominka wyszły z kręgu działającego wówczas w Krakowie Tylmana z Gameren. W jego twórczości nieraz pojawia się motyw portalu i kominka z mięsistym wałkiem¹¹⁶.

W połowie XVIII stulecia zmieniły się wnętrza rezydencji biskupiej. Z zachowanych inwentarzy z r. 1759¹¹⁷ dowiadujemy się, że dach pałacu kryty był karpiówką, a belwedery gontem. W skrzydle południowym trakt od dziedzińca kończyła kaplica z stiukowym sufitem z wyobrażeniem „muszli i Baranka”, a w ołta-



11. Loggia w pałacu biskupim. Proj. T. Pryliński

rze z obrazem św. Joachima. Jeden z pokoi w trakcie od ul. Franciszkańskiej przerobiono za biskupa Andrzeja Załuskiego, dając marmoryzowane ściany, a sufit ozdabiając sztukateriami¹¹⁸. Nie uległy zmianie pokoje w skrzydle wschodnim, nazywane w XVIII w. Audytorskimi. Natomiast jednolite urządzenie posiadały apartamenty Małachowskiego.

Kolejny inwentarz spisano po zgonie biskupa Kajetana Sołtyka (zm. 1788). Bardzo dokładnie opisano rozkład pomieszczeń, szczególnie gospodarczych. Na parterze południowego skrzydła były spiżarnie, piekarnia i cukiernia. W skrzydle wschodnim mieścił się kredens i skarbiec kredensowy, a w skrzydle zachodnim kuchnie, izby dla służby oraz wozownia¹¹⁹.

Osiemnastowieczne inwentarze nie pominęły kamienicy przy ul. Wiślniej 12, gdzie pierwotnie mieściła się drukarnia akademicka,

przeniesiona w 2. poł. XVIII w. do zakupionej przez Załuskiego, sąsiedniej kamienicy przy ul. Wiślniej 10¹²⁰.

W r. 1793 pałac zajęto na magazyn i koszary dla wojsk rosyjskich. Za rządów biskupa Feliksa Turskiego (1790—1800) pałac odnowiono¹²¹. Prace zaczęto z końcem 1796 r.¹²². W zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się plan I piętra¹²³, wykonany w l. 1797—1800, na który naniesiono przewidziane zmiany, uwzględnione potem w inwentarzu sporządzonym po śmierci Turskiego¹²⁴. Przebudowano wtedy wielką salę w skrzydle południowym, dzieląc ją na cztery nierównej powierzchni pomieszczenia. Z sal zniknęły drewniane stropy z obrazami z czasów Gembickiego. Zastąpiły je klasycystyczne sufity z herbami Turskiego. W skrzydle Małachowskiego mieściło się właściwe mieszkanie biskupa. Bardzo zniszczone było skrzydło wschodnie, pozbawione okien i posadzek. Tak wyglądał pałac w r. 1800¹²⁵.

¹¹⁸ Warto nadmienić, że za biskupa Załuskiego pracami remontowymi w pałacu kierował Francesco Placidi, por.: Biblioteka Narodowa w Warszawie, Korespondencja Andrzeja Stanisława Załuskiego, rkps III 3226, k. 43—44, list Placidiego z 21 VII 1748.

¹¹⁹ AKK — „Inwentarz Pałacu Krakowskiego J.C.O. Xiążąt Ichciów Biskupów Krakow. post fata śp. J.O. Xcia Imci Kajetana Sołtyka Biskupa Krakow. Xiążenia Siewierskiego przezemnie niżej podpisanego za Instrumentam I.O. Xcia Imci Poniatowskiego Prymasa Korony Polskiej i W. X. Litt. Arcybiskupa Gnieźnieńskiego Administratora z zupełną iurysdykcją Biskupstwa Krakowskiego do opisania tegoż Inwentarza delegowanego mense Septembri Anno 1788 spisany” (kart 13).

¹²⁰ M. Rożek, *Topografia krakowskich drukarń od XV—XVIII wieku*, Język Polski, t. LI, Kraków 1971, s. 193. Na sygnecie drukarni, sztychowanym przez M. Żukowskiego, widoczna jest kamienica przy Wiślniej 12, por.: J. Pachonński, *Drukarze, księgarze i bibliofile krakowscy 1750—1815*, Kraków 1962, s. 12.

¹²¹ J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa*, t. II, Kraków 1845, s. 49.

¹²² Biblioteka Raczyńskich w Poznaniu sygn. 237 — „Specyfikacja materiałów do reparacyi Pałacu Biskupiego Krakow[skiego] potrzebnych, spisana przez JXa Kanonika Seba[stiana] Sierakowskiego w R[ok]u 1797 die 1 Januarii”. Za zwrócenie uwagi na powyższe źródło uprzejmie dziękuję doc. dr hab. Józefowi Lepiarczykowi.

¹²³ Zbiory graficzne BJ, sygn. IR 2725, teka 45 III.

¹²⁴ Inwentarz pałacu z kwietnia r. 1800, por.: S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 16.

¹²⁵ W latach 1800—1815 pałac wynajmowano oso-

ROMANTYCZNA KONCEPCJA
JANA PAWŁA WORONICZA

Istotnych i największych zmian w urządzeniu wnętrza dokonał biskup Jan Paweł Woronicz, od roku 1815 ordynariusz krakowskiej diecezji¹²⁶. Wkrótce po ingresie przystąpił do restauracji pałacu. Stronę architektoniczną powierzył Szczepanowi Humbertowi¹²⁷. Do wykonania malowideł powołał znanego krakowskiego malarza Michała Stachowicza, dodając mu do pomocy Józefa Peszkę. Rzeźby zlecono Danielowi Grameyzerowi¹²⁸. Przebudowa ograniczyła się do zbudowania w skrzydle wschodnim kaplicy oraz do zaprojektowania wnętrza skrzydła południowego. Inspiratorem skomplikowanego programu treściowego był sam Woronicz, zaś twórcą obrazów wielki patriota i piewca krakowskich tradycji — Michał Stachowicz. Dekoracja objęła sale I piętra skrzydła południowego¹²⁹.

bom świeckim, m. in. rodzinie ks. Adama Czartoryskiego, por.: APKr — sygn. 05 — materiały luźne.

¹²⁶ Informacje o życiu i działalności Jana Pawła Woronicza, por.: L. Łętowski, *Katalog...*, t. II, s. 264—271; A. Jougán, *X. Prymas Woronicz*, Lwów 1908; J. Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX w.*, Warszawa 1953, s. 522—526; J. Trybusiewicz, *Zagadnienia historyczno-literackie z życia i twórczości Jana Pawła Woronicza*, Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej, IV, Warszawa 1959, s. 5—65 (tu literatura przedmiotu).

¹²⁷ M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Architektura neoklasycyzmu w Krakowie*, RK XXIV, Kraków 1933, s. 185, nazywa Humberta „najwybitniejszym może wśród architektów krakowskich”.

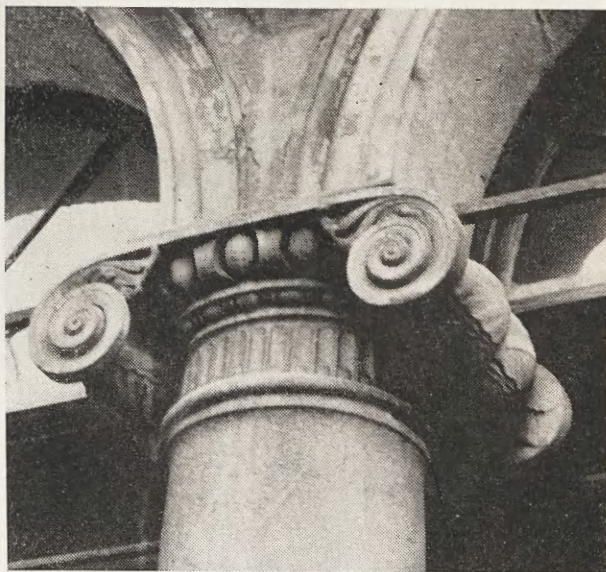
¹²⁸ J. Dobrzycki, *Michał Stachowicz*, Kraków 1925, s. 11—15; S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 21.

¹²⁹ Opis wnętrza opieram na: A. Grabowski, *Historyczny opis Krakowa i jego okolic*, Kraków 1882, s. 143—171. Ten sam tekst powtarza Pszczółka Krakowska, t. I, Kraków 1822, s. 159—175. Autorstwo opisu rozwiązał S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 21—22. Nadto pomocnym był inwentarz z r. 1828, por.: AKK — „Inwentarz fundi instruiti Pałacu Biskupiego... z dnia 19 lipca 1828 sporządzonego”. Również w Tekach Ambrożego Grabowskiego (APKr-E-25, s. 667) znajduje się osobna broszurka stanowiąca kopię omówionych wyżej tekstów.

¹³⁰ F. Gawełek, *Konik zwierzyński*, RK XVIII, Kraków 1918, s. 129—189, il. 4.

¹³¹ W cztery lata po wykonaniu dekoracji pałacowej ukazał się poemat Franciszka Wężyka, niewątpliwie inspirowany przez treść dekoracji pałacu Woronicza, zob.: F. Wężyk, *Okolice Krakowa, poema*, Kraków 1820.

Już w westybulu nad drzwiami do apartamentów wisiały widoki Ojcowa, Pieskowej Skały, klasztorów w Tyńcu, Czernej i na Białanach. Pokoje od ulicy nosiły nazwę Bawialnych. W drugim była jadalnia, zw. Salą Krakowską. Na plafonie jadalni widniała Minerwa trzymająca herb miasta oraz księgę konstytucji. Fryz wypełniały medaliony z portretami współczesnych postaci z życia politycznego i społecznego Krakowa. W supraportach znaj-



12. Kapitel kolumny późnorenesansowej loggii

dowały się symbole Rolnictwa i Handlu, Religii i Moralności, Nauki i Prawodawstwa. Ściany mieściły wielkie kompozycje: *Targ zbożowy na Kleparzu*, *Splaw wiślany na Kazimierzu*, *Kopalnie żelaza w Siewierzu*, *Kopalnie marmurów w Dębniku*, *Kopalnie olkuskie*, *Kopalnie soli w Wieliczce*, *Kopalnie siarki w Swożowicach*, *Kopalnie Miedzianej Góry w Kieleckiem* oraz *Obchód Strzelców Krakowskich* (Kur Kurkowy). Nad kominkiem wisiał obraz *Sobótki*, a ekran zawierał wyobrażenie *Lajkonika*¹³⁰. W narożu stał piec z widokiem Jaworzna. Sala uosabiała Rzeczpospolitą Krakowską pojętą jako całość, z jej bogactwami naturalnymi, zajęciami i tradycjami ludności¹³¹. Następną komnatą nazywana była Bawialną lub Towarzyską. Na ścianach wisiały personifikacje czterech cnót kardynalnych, na suficie „unosił się Geniusz Nieśmiertelności”, a w supraportach przedstawiono cnoty boskie. Z tej sali wiodło przejście do pokoju Trzech Monarchów,



13. Arkady schodów

o ścianach pokrytych sztucznym marmurem. W supraportach były obrazy Peszki z alegorią Kongresu Wiedeńskiego, powiązane cytatami z traktatu kongresowego¹³². Na ścianach wisiały portrety trzech monarchów, „opiekunów Rzeczypospolitej”. W narożnikach stały popiersia Minerwy i Cerery, dłuta Grameyзера. Naprzeciw środkowego okna było zwierciadło, w którym odbijający się Wawel „zdawał się przemawiać: *Sacra, suosque tibi commendat Troia Penates*” (*Eneida*, II, 293)¹³³. Z sufitu patronowała sali Urania, mierzająca ziemski glob.

Ostatnim pomieszczeniem w amfiladzie południowego traktu był Gabinet Historyczny¹³⁴. Zachowały się widoki sali wg rysunków J. N. Danielskiego¹³⁵. Podzielona przez Humberta jońskimi kolumnami na dwa nierównej powierzchni pomieszczenia¹³⁶, zawierała na ścianach i kolumnach zwięzłą historię Polski.

Stąd określenie jej mianem Gabinetu Historycznego, któremu patronował z sufitu Geniusz Historii. Na ścianie południowej wisiał obraz z wydarzeniami z czasów Stanisława Augusta¹³⁷. U góry był portret królewski z klepsydrą¹³⁸, poniżej zaprzysiężenie Konstytucji, rzeź Pragi i pogrzeb króla. Całość wyjaśniał napis: „*Fuit Ilium et ingens gloria Teucrorum*” (*Eneida*, II, 325—26). Powyżej na fryzie były portrety dygnitarzy doby stanisławowskiej, a w narożach stały popiersia Ignacego Krasickiego i Adama Naruszewicza¹³⁹. Przy północnej ścianie stał postument ku czci Legionów¹⁴⁰. Na szczycie leżała strzaskana piramida z wyrytymi nazwiskami poległych za Ojczyznę i napisem: „*Exoriare heu! post tot funera Troia lugubris*”. Po lewej stronie wisiała *Przysięga*

¹³² Napisy cytuję za: S. Tomkowicz, *Napisy domów krakowskich*, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. I, Kraków 1900, s. 30—32.

¹³³ Pochodzenie napisów łacińskich rozwiązano przy pomocy: H. Merguet, *Lexicon zu Vergilius*, Leipzig 1912. Poświęcenie sali trzem monarchom nie dziwi w tamtych czasach, bowiem większość uważała za dar Opatrzności utworzenie Wolnego m. Krakowa. Sala Trzech Monarchów nie była wyjątkiem. Oto w r. 1815 Sebastian Sierakowski zaprojektował niezrealizowaną świątynię Opatrzności jako hołd wdzięczności dla twórców Rzeczypospolitej Krakowskiej, por.: J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego — projekty klasycystyczne i neogotyckie (1777—1824)*, Zeszyty Naukowe UJ CLXXV, Prace z Historii Sztuki z. 7, Kraków 1968, s. 15—16, il. 47—48. Dla ścisłości nadmieniam, że niektóre napisy łacińskie umieszczone w salach pałacu biskupiego odbiegają nieco od oryginału Wergiliusza.

¹³⁴ Ostatnio Gabinet Historyczny opisali: M. Porębski, *Malowane dzieje*, Warszawa 1962, s. 64—68, il. na s. 70—71; Z. Jagoda, *O literaturze i życiu literackim Wolnego Miasta Krakowa 1816—1846*, Kraków 1971, s. 100—104.

¹³⁵ S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 26, il. 3—4.

¹³⁶ Analogicznie podzielił Humbert salon na I piętrze w domu pod św. Trójcą przy ul. Stolarskiej 13 w Krakowie.

¹³⁷ J. Dobrzycki, *Michał Stachowicz...*, s. 8; S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, il. 3.

¹³⁸ Portretu nie uwzględnił Z. Batowski, *Portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, BHS XIV, z. 2, Warszawa 1952, s. 19—32.

¹³⁹ Była to wyraźna aluzja do poetyckich zainteresowań Woronicza.

¹⁴⁰ Nie znany Dobrzyckiemu i Tomkowiczowi rysunek Jana Nepomucena Danielskiego z r. 1828, zachowany w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa, sygn. 115/VIII.

Kościuszki, a poniżej *Bitwa pod Maciejowicami* i *Raławicami* oraz rozwiązanie insurekcji w Radoszycach. Fryz tworzyły medaliony zasłużonych w Insurekcji. Całości dopełniał napis: „Qui profugi, quae terra patet petiere Penates”. Natomiast po prawej stronie postumentu wisiał obraz *Odzyskanie Krakowa w r. 1809*, a poniżej ryciny z bitwą pod Raszynem, śmiercią ks. Józefa i powrotem resztek wojsk do Warszawy w 1814 r. Na fryzie były portrety dygnitarzy Księstwa Warszawskiego. I tutaj dał się czytać napis: „Queis materna novo praefulsit lumine tellus”. Nad drzwiami znajdowała się supraporta z „łaskawością imperatora Aleksandra I” oddającego polskie pułki pod dowództwo w. ks. Konstantego, a powyżej herb Królestwa Kongresowego z inskrypcją: „Aquila nigra, biceps alba, pereunte sequetur juncta Lechis”. Na prawo od drzwi wisiał obraz z wjazdem do Warszawy Aleksandra I. Po lewej stronie był Sejm Królestwa w r. 1818. Fryz wypełniały medaliony z portretami wojskowych i członków rządu Królestwa Kongresowego, a nadto napis: „Qui rediviva manu posuerunt Pergama forti” (*Eneida*, IV, 344). Obok na sąsiedniej ścianie wers: „Venturae soboli saeculorum nascitur ordo” (*Eklogi*, IV, 5), pod którym znajdował się „niezrozumiany obraz, chmurzystym obłokiem zakryty, z pod którego przezierając szeroka przestrzeń starych siedzib Słowiańskich, górami i morzami otoczona, przełotnymi wiedmami zaćmiona, przelętego śmiercielnika od badania przyszłości zawściaga”.

Za kolumnami, od zachodu, był właściwy Gabinet Historyczny, w całości poświęcony przedstanisławowskiej Polsce. Na belkowaniu witał przybysza napis: „Antiquam exquirite Matrem” (*Eneida*, III, 96), a z drugiej strony odpowiadał: „Quae regio in terris nostri non plena laboris! Forte dabit vobis haec patria fama salutem”. Z podniebia belkowania spoglądał „Assarmoth patriarcha przyznany wszystkim narodom sarmackim”. Na skrajnych kolumnach wyobrażono dzieje Sarmatów, a na środkowych bajeczną historię Polski¹⁴¹. Na-

¹⁴¹ Obrazy wymienia M. Porębski, *Malowane dzieje...*, s. 196, przyp. 66—69.

¹⁴² K. Stronczyński, *Dawny grobowiec Bolesława Chrobrego w Poznaniu*, Biblioteka Warszawska, t. 187, Warszawa 1887, s. 171; Z. Żygulski (jun.), *Dzieje zbiorów puławskich*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie, t. VII, Kraków 1962, s. 39.

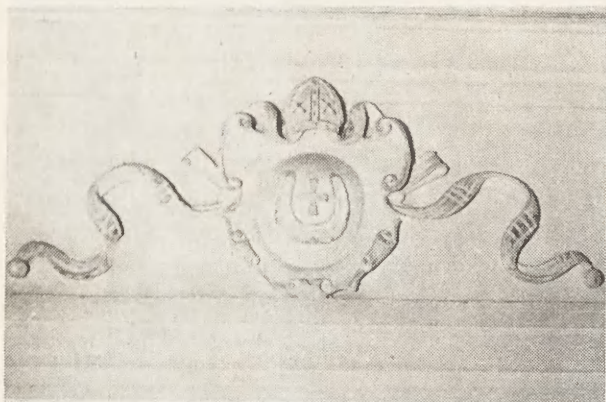
przeciw nad oknem napis głosił: „Erepti salve te Penates” (*Eneida*, VII, 121), a powyżej na gzymsie mieścił się malowany poczet królów, zaś na wąskich ścianach wisiały wizerunki królowych. Obok okna zawieszono dwie kompozycje: *Założenie Akademii Krakowskiej* i *Unię Lubelską*. Nad pierwszą był napis: „Qui duram inventas vitam excoluere per artes” (*Eneida*, VI, 663) — a nad drugą: „Quique pii vates et Phoebos digna locuti” (*Eneida*, VI, 662).

Ścianę północną zapełniały portrety wybitnych rycerzy, a nadto obraz bitwy chocimskiej w r. 1621. Obok stał postument z popiersiem Jana III, otoczonym panopliami z napisem: „Turcia prostrata-Europa liberata”. Nad obra-



14. Późnorennesansowa loggia

zem inskrypcja głosiła: „Qui caram ob Patriam pugnando vulnera passi” (*Eneida*, VI, 660). Na ścianie południowej wisiał obraz nadania statutów wiślickich w r. 1347, otoczony portretami krakowskich biskupów z napisem: „Queis pietas et prisca fides et gloria legum”. Pośrodku ściany stała najcenniejsza, przechowywana do dziś relikwia pałacu — szczątki Bolesława Chrobrego. Na drewnianym postumencie spoczywała kopułka szklanna z malowidłem przedstawiającym chrzest Mieszka I i Włodzimierza I. W trzonie postumentu wydrążono otwór, za którym w małym sarkofagu znajdował się palec pierwszego polskiego monarchy¹⁴². W Gabinecie wisiał alegoryczny obraz z „niezbadaną przyszłością Ojczyzny”. Okna miały malowane zasłony z przedstawieniami: *Przybycie Palemona do Litwy*, *Odpędzenie przez Witolda Tatarów*, oraz widok zamku wawelskiego, „któremu cienie Krakusa i Wandy się przyglądają, a wzniesieni w obłokach Kazimierz Wielki i Jagiełło błogosławią”. Okno za-



15. Herb Jastrzębiec biskupa Myszkowskiego

chodnie miało szyby z herbami królów i biskupów krakowskich.

W trakcie od dziedzina wyróżniała się, poprzedzona pokojem Błękitnym, sala Warszawska, ze ścianami podzielonymi doryckimi pilastrami, między którymi wisiały widoki Warszawy według Canaletta. Obraz nad kominkiem wyobrażał Westę uwieńczoną „koroną murową jako królowę miast budowlanych”. Z sali Warszawskiej wchodziło się do gabinetu biskupa, tzw. pokoju Zielonego. Na ścianach zawieszono obrazy o treści religijnej, a w supraportach znajdowały się dwie starotestamentowe ofiary: Abrahama i Mojżesza. Ostatni pokój przy westybulu to „Gabinet z kąpielami Krzeszowickimi”, z widokami słynnych w owym czasie Krzeszowic¹⁴³.

Skrzydło wschodnie przebudował Humbert na kaplicę. Zbudował ją w stylu neogotyckim¹⁴⁴. Na suficie było alegoryczne malowidło z przedstawieniem Religii. Na ścianach między malowanymi kolumnami dekoracja en grissaille wyobrażała dwunastu apostołów, a powyżej „na wiazarku” popiersia biskupów krakowskich: od Prochora z roku 966, a na Feliksie Turskim kończąc¹⁴⁵. Na ścianie wschodniej znajdowała się kompozycja z łodzią Piotrową przybijającą do skały, na której wyrtyło napis: „Iussa tumere tumet, iussa silere silet”. W ołtarzu mieścił się obraz *Złożenie Chrystusa do grobu*. Tematyką dekoracji kaplica nawiązywała do idei jedności w biskupstwie, stąd miejsce na łódź Piotrową, apostołów jako następców Chrystusa, których sukcesorami są biskupi krakowscy i sam fundator, biskup Jan Paweł Woronicz.

Prace nad przebudową i dekoracją pałacu

trwały czternaście miesięcy. Ukończono je w r. 1817¹⁴⁶.

Geneza koncepcji wnętrza pałacu wywodzi się z okresu stanisławowskiego. W r. 1771 ukończono na zamku warszawskim pokój Marмурowy, gdzie miejsce królewskich portretów Dolabelli zajęły obrazy Bacciarellego. W piętnaście lat potem ukończono tamże salę Rycerską¹⁴⁷. Tu zawisło sześć historycznych obrazów Bacciarellego, a jako uzupełnienie całości doszły brązowe popiersia wybitnych Polaków, dłuta Le Bruna. Podziwiał tę dekorację Woronicz. Jej poświęcił w r. 1786 alegoryczny utwór — *Wiersz na pokoje nowe w Zamku Warszawskim*¹⁴⁸. Stworzona przez Stanisława Augusta koncepcja urządzenia wnętrza szybko znalazła odbicie w ikonograficznych programach współczesnych rezydencji¹⁴⁹. Niemal równolegle roz-

¹⁴³ Od schyłku XVIII stulecia Krzeszowice były bardzo modnym kurortem, w którym leczono wodami siarczanymi. Już w roku 1789 poświęcono im pierwszą w polskiej balneologii rozprawę: *Opisanie skutków i używania ciepłych siarczanych i zimnych żelaznych kąpieli w Krzeszowicach przez Leopolda de Lafontaine Leibchirurga Aktualnego J. K. Mci uczynione*, Kraków 1789, por.: B. Majewska-Maszkowska, *Krzeszowice uzdrowisko księżnej Marszałkowej*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XV, Warszawa 1970, s. 115—148.

¹⁴⁴ Problem neogotyku w krakowskiej architekturze nie jest zbadany. Jedną z wcześniejszych realizacji byłaby Strzelnica Towarzystwa Kurkowego z ok. 1836—1837 oraz dworek Pocieszka na Prądniku Czerwonym z ok. 1830 r., por.: J. Lepiarczyk, *O krakowskich ogrodach i parkach* [w:] *Zieleń Krakowa*, praca zbiorowa pod red. J. Dobrzyckiego, Kraków 1955, s. 28, 34—36; M. Borowiejska-Birkenmajerowa, J. Demel, *Działalność urbanistyczna Senatu Wolnego Miasta Krakowa w latach 1815—1846*, Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki IV, Warszawa 1963, s. 87, 94.

¹⁴⁵ W Krakowie od średniowiecza istniała, zachowana do dziś, galeria portretów biskupich w krużgankach franciszkańskich; por.: S. Tomkiewicz, *Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru O.O. Franciszkanów w Krakowie*, BK 28, Kraków 1905; Z. Ameisenówna, *Sredniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie*, RK XIX, Kraków 1923, s. 89—95; B. Miodońska, *Renesansowe portrety biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie*, RK XXXV, Wrocław-Kraków 1961.

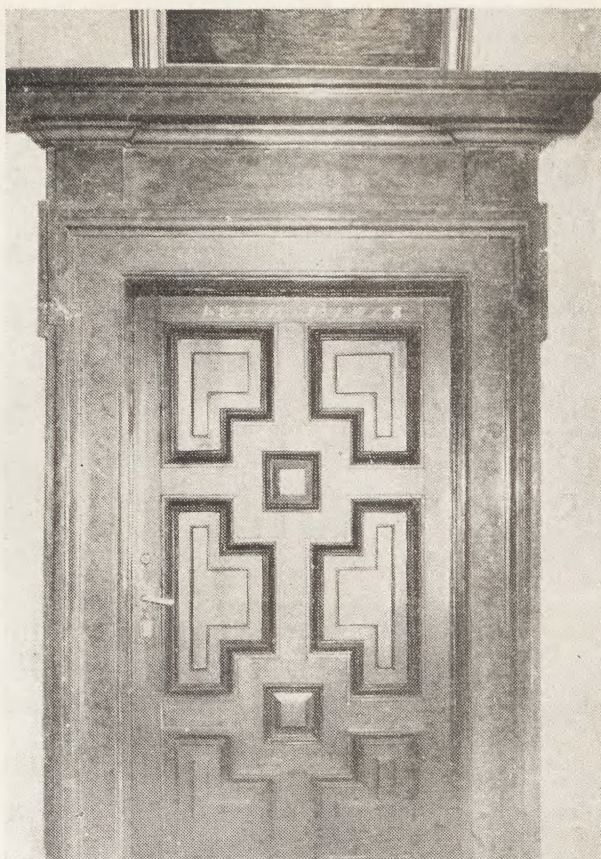
¹⁴⁶ A. Grabowski, *Historyczny opis...*, s. 171.

¹⁴⁷ A. Król, *Zamek...*, s. 107—127.

¹⁴⁸ K. i S. Estreicherowie, *Bibliografia Polska*, t. XXXIII, Kraków 1939, s. 333.

¹⁴⁹ Szczególnie w Wielkopolsce, której klasycystyczne rezydencje i programy ikonograficzne omó-

wija się polska historiografia. W tym czasie wydano dzieła Długosza, powstała wielotomowa historia pióra Adama Naruszewicza, pojawiły się popularne ujęcia dziejów ojczy-
stych¹⁵⁰. Z początkiem XIX w. w duchu wczesnego romantyzmu powstała koncepcja zbiorów puławskich księżny Izabelli Czartoryskiej¹⁵¹. Wszystko to było dobrze znane Woroniczowi. Należał — jak mawiali współcześni — do najuczeńszych ludzi epoki¹⁵². Bolejąc nad upadkiem Ojczyzny wierzył w jej polityczne odrodzenie¹⁵³. Koncepcja pałacu biskupiego miała współczesnym przypominać dzieje dawne i obecne. Pałac Woronicza, podobnie jak świątynia Sybilli, stanowił przybytek historii Narodu, był nadto swoistą encyklopedią życia Rzeczypospolitej Krakowskiej, a sala Trzech Monarchów stanowiła rodzaj podziękowania za stworzenie wolnego i niepodległego skrawka Polski. Łączyła się w pałacu i przeplatała współczesność z przeszłością. U podstaw koncepcji ideowej dekoracji pałacowej tkwił przede wszystkim głęboki patriotyzm jej autora.



16. Portal z czasów biskupa Gembickiego w pałacu biskupim

wiła ostatnio Z. Ostrowska-Kębłowska, *Architektura pałacowa drugiej połowy XVIII wieku w Wielkopolsce*, Poznań 1969, s. 230—244; też, *Pałace Wielkopolskie z okresu klasycyzmu*, Poznań 1970.

¹⁵⁰ K. Chodynicki, *Poglądy na zadania historii w epoce Stanisława Augusta*, Warszawa 1915; J. Dąbrowski, *Dawne dziejopisarstwo polskie* (do roku 1480), Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 240; W. Semkowicz-Zarembina, *Wstęp do: Jana Długosza Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego księga pierwsza i druga*, Warszawa 1961, s. 33—35; J. Bieniarzówna, *Wstęp do: J. Lelewel, Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane*, Warszawa 1961, s. 5—8 (tu o podręcznikach historii wydanych w czasach stanisławowskich).

¹⁵¹ Żygułski, o. c.

¹⁵² *Album biograficzny zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, Warszawa 1901, s. 39.

¹⁵³ Krzyżanowski, o. c., s. 525.

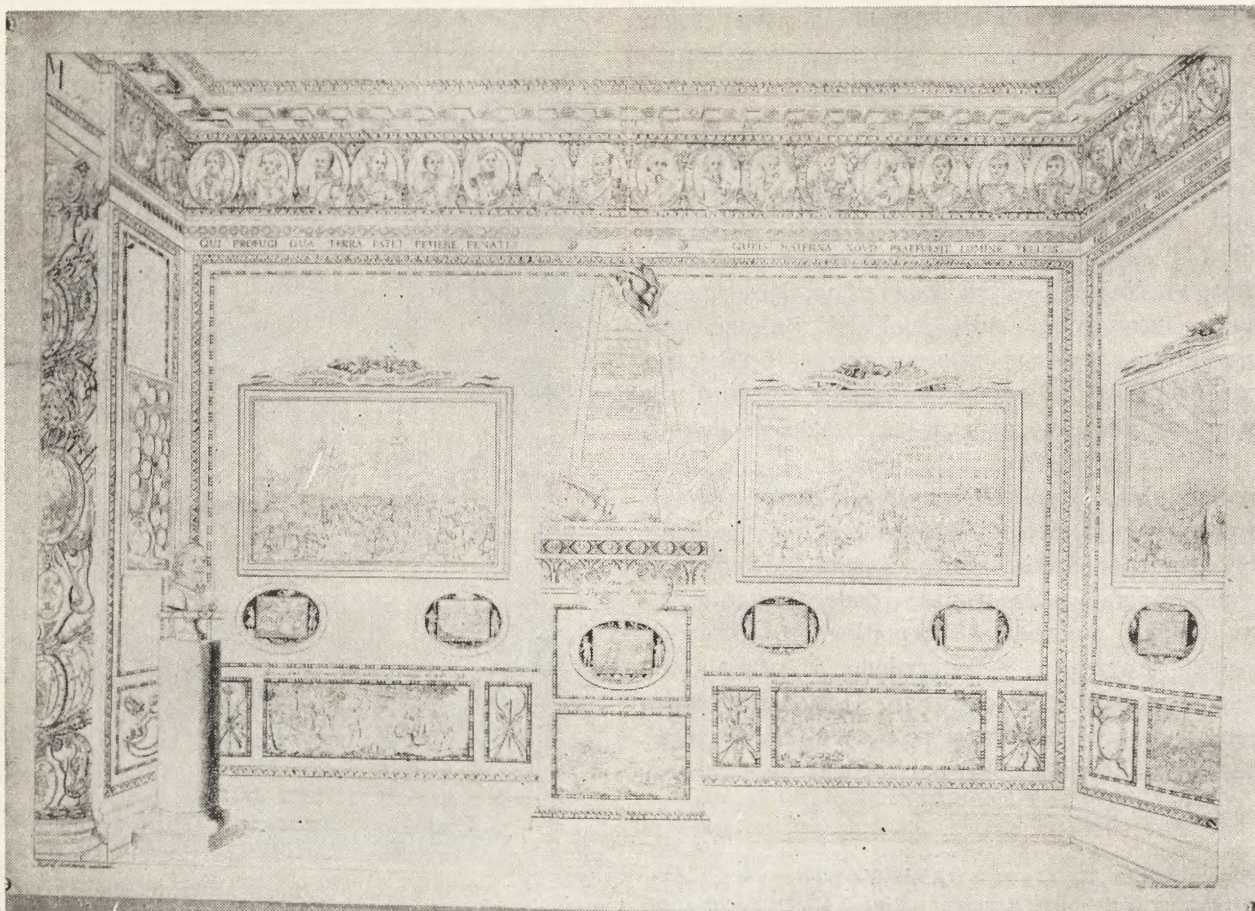
¹⁵⁴ Pszczółka Krakowska, t. I, Kraków 1822, s. 152.

¹⁵⁵ Zob. przypis 129.

¹⁵⁶ [W. Kalinka], *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850; J. Demel, *Pożar Krakowa 1850*, RK XXXII, z. 3, Kraków 1952, s. 66—68. Kilka przedmiotów uratowano dzięki odwadze kan. Alfonsa Skórkowskiego i jego brata Kazimierza, por.: Józefa Czecha *Kalendarz Krakowski na rok 1852*, s. 28. Wykaz ocalonych przedmiotów daje: S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 38—39. Nadmienić trzeba, że w skarbcu katedralnym w Krakowie znajduje się portret księcia Józefa Poniatowskiego, pochodzący z Gabinetu Historycznego.

Pałac stanowił widomy znak polskości. Jego treści i znaczenie zostały zrozumiane i odczute przez współczesnych, którzy tak o nim pisali: „Polakowi przychodzącemu w te miejsca zdaje się, jakoby Klio otwierała podwoje świątyni Pamięci. Gdzie spojrzy, widzi spóczesność obok przeszłości, wiekami przedzielonej, otwiera księgę dziejów, poszanowaniem przejęty, dziwi się i rozrzewnia”¹⁵⁴. Udostępniony publiczności, pełnił pałac ważną rolę w krzewieniu patriotyzmu. Historyzm przenikający ze ścian, cytaty z *Eneidy* o alegorycznym, a zarazem zrozumiałym znaczeniu napawały zwiedzających wiarą w „niezbadaną przyszłość Ojczyzny”, której przedstawienie znajdowało się w Gabinetie Historycznym. Do spopularyzowania wnętrza pałacowych przyczynił się opis sal zamieszczony w przewodniku po Krakowie, pióra Ambrożego Grabowskiego¹⁵⁵.

Pamiętny pożar z 18 lipca 1850 r. unicestwił dzieło Jana Pawła Woronicza. Spaliło się wówczas całe wnętrze wraz z obrazami Stachowicza¹⁵⁶.



17. Gabinet historyczny w pałacu biskupim 1828 r. Rys. J. N. Danielski

ODBUDOWA PAŁACU W ROKU 1881

W rok po pożarze, dnia 11 X 1851, powołana przez Radę Miejską komisja zbadała stan

¹⁵⁷ BJ-rkps syg. 3754 — akwarelka B. Gąsiorowskiego z widokiem spalonego wschodniego skrzydła.

¹⁵⁸ Muzeum Narodowe w Krakowie, syg. XVIII/PL/34701-„Krakau 3 August 1860 Plan zum Restaurationsbaue des bischöflichen Palastes in Krakau”. Projekt przewidywał parter boniowany, oddzielony od piętra silnie wysuniętym gzymsiem. Okna miały dostać ozdobne fartuszki. Całość wieńczył dorycki gzyms.

¹⁵⁹ *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności w roku 1870/71, Rok XVII, Kraków 1871, s. 2; E. Świekowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854—1904, Kraków 1905, s. XXII, XXVI; W. Eliaszy-Radzikowski, Kraków dawny i dzisiejszy, Kraków 1902, s. 516; S. Tomkowicz, Pałac biskupi..., s. 30. Na marginesie dodam, że w r. 1872 w pałacu odbyła się wystawa starożytności, por.: APKr-oddział na Wawelu, syg. 807-Teki Schneidra.*

¹⁶⁰ S. Tomkowicz, *Pałac biskupi...*, s. 29.

¹⁶¹ Archiwum Planów Wydziału Budownictwa

pałacu. Gmach był pozbawiony dachu, w straszliwym stanie znajdowała się kaplica, którą polecono rozebrać¹⁵⁷. W r. 1860 powstał nie zrealizowany projekt przebudowy zachodniej elewacji od dziedzińca¹⁵⁸. W dziesięć lat potem Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych zawarło z rządem umowę o wynajęcie na piętrze pałacu kilku sal na wystawy. Wyremontowano wówczas sześć sal, przy czym najprawdopodobniej wtedy fatalnie przesklepiono westybul I piętra. Odtąd w latach 1871—1879 odbywały się w pałacu wystawy Towarzystwa¹⁵⁹. Drugim użytkownikiem obiektu była Szkoła im. Św. Jana Kantego, zajmująca sale parterowe¹⁶⁰. Najbardziej zaopuszczone, pozbawione użytkownika było skrzydło zachodnie, które w r. 1878 rząd zamierzał sprzedać, a za uzyskane pieniądze odrestaurować skrzydło południowe¹⁶¹.

W r. 1879 biskupem krakowskim mianowano ks. Albina Dunajewskiego (zm. 1894). Za jego rządów, w latach 1881—1884 odrestaurowano

wano rezydencję biskupią kosztem Katarzyny Adamowej Potockiej. Odbudowa dotyczyła skrzydła wschodniego, a restauracja objęła cały budynek. Jej autorem był nie znany dotąd literaturze przedmiotu — architekt Tomasz Pryliński. Autorstwo Prylińskiego potwierdzają liczne archiwalia i plany budynku ¹⁶².

Urbanistyki i Architektury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa — akta Dz. I, L. s. 167 — ul. Franciszkańskiej 3, nr 1079, 13889, 2999.

¹⁶² Plany Tomasza Prylińskiego, odnalezione przez autora, przechowuje Muzeum Narodowe w Krakowie. Opatrzono je sygn. XVIII/PL/ i numerami: piwnice 2641; parter — 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2623, 2624, 2631, 2635, 2650, 2658, 2659, 2660; piętro — 1656, 2634, 2636, 2651, 2655, 2656, 2658, 2661, 2665, 2666; belwedery i dachy — 2612, 2639, 2642, 2643, 2644, 2645, 2647, 2648, 2649, 2650; elewacje pałacu — 2614, 2630, 2632, 2663, 2870; brama od ul. Franciszkańskiej — 2638. Plany i przebudowa pałacu przez Prylińskiego nie znana ostatniej monografistce tego architekta, H. Kita, *Tomasz Pryliński (1847—1895)* RK XXXIX, Wrocław-Kraków 1968, s. 119—149). Nadto trzy plany znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, por.: A. Rottermund, *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 1970, s. 64, nr 278—280. Na kilku planach podpisany jest także Tadeusz Stryjeński; nic nie wiadomo o jego pracach przy pałacu, por.: A. Woltanowski, *Tadeusz Stryjeński (1849—1943)*. Materiały spuścizny rękopiśmiennej w Archiwum Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XVI, Warszawa 1971, s. 233—244.

¹⁶³ Budową kaplicy kierowali: Karol Zaremba i Stefan Żołądani, por.: Archiwum Planów Wydziału Budownictwa Urbanistyki i Architektury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa — akta Dz. I, L. s. 167 — ul. Franciszkańskiej 3, nr 24507.

¹⁶⁴ H. Kita, *Tomasz Pryliński...*, s. 130—131, tamże na s. 148—149 charakterystyka Prylińskiego jako renesansisty.

¹⁶⁵ Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. XVIII/PL/2630 — rysunek prawie nieczytelny, trudny do sfotografowania.

¹⁶⁶ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV — miasto Kraków, cz. II/1 pod red. A. Bochnaka i J. Samka, Warszawa 1971, s. 22, il. 209—210; ogólnym kształtem i detalem przypomina renesansowe stropy włoskie, por.: A. Kolasanti, *Dekor svodov i potolkov v italskoj architekturnie*, Moskva 1947, s. 117—121, il. 42.

¹⁶⁷ AKM — „Pałac biskupi 1864—1910”: prace blacharskie wykonał Glixelli, malarskie Jachimowicz, ciesielskie Pszorn, ślusarskie Jliwiński, kamieniarskie E. Stehlik, stolarskie Eisfeld i J. Markowski. Budowę w latach 1879—1880 kierował Jacek Matusiński.

Najbardziej zmienioną została elewacja wschodnia od dziedzińca. Pierwsze trzy osie od narożnika południowo-wschodniego to na I piętrze kaplica ¹⁶³. Narożnik północno-wschodni stanowi dwukondygnacyjowa arkadowa loggia. Parter potraktował Pryliński jako cokół, ozdobiony w strefie piwnic rustyką. Kaplicy dał trzy krzyżowe okna, przypominające okna zamku krakowskiego. Pomiedzy nimi wprowadził dwie nisze na pomieszczenie figur.

Najlepiej rozwiązał narożnik północno-wschodni, który stanowi cofnięta w stosunku do lica elewacji, dwukondygnacyjowa, dwuosiowa arkadowa loggia, na parterze filarowa, a na piętrze kolumnowa. Motyw arkadowej loggii nie był obcy Prylińskiemu, by tytułem przykładu wspomnieć loggie w dziedzińcu Floriani w Krakowie ¹⁶⁴.

Pryliński projektował także przebudowę północnej, oficynowej części dziedzińca pałacu biskupiego ¹⁶⁵, gdzie miała stanąć ośmioosiowa, trójkondygnacyjowa arkadowa loggia. W przyziemiu przewidywał filary, a na I piętrze kolumny, zaś piętro drugie dostało także kolumny, na których spoczywało belkowanie. Należy żałować, że ten słuszny i ciekawy projekt nie doczekał się realizacji — zamknąłby nie rozwiązana elewację dziedzińca. Nadto przebudowano skrajną część tzw. skrzydła Małachowskiego na osi portalu od ul. Wiślniej na dwie kondygnacje.

Wnętrza pałacu były projektowane równocześnie. Tutaj na uwagę zasługuje piękny kasetonowy strop w kaplicy, silnie nawiązujący do podniebia baldachimu stall Bonerowskich w kościele Mariackim w Krakowie ¹⁶⁶.

Oceniając przebudowę pałacu dokonaną przez Tomasza Prylińskiego ¹⁶⁷ należy stwierdzić, że z dużym pietyzmem zachował i zabezpieczył wcześniejsze fragmenty, a wewnątrz nadał wytworny wygląd. Wyposażenie sal w obrazy o treści religijnej i historycznej jest dziełem następcy Dunajewskiego — kardynała Jana Puzyny (1895—1911). Z jego czasów pochodzi marmurowy klasycyzujący kominek w jednej z komnat I piętra.

Od czasu przebudowy dokonanej przez Tomasza Prylińskiego nie przeszedł pałac biskupi żadnych istotnych zmian, poza częściowym i problematycznym przekształceniem kaplicy w latach 1968—1969.

WYKAZ SKRÓTÓW

- AKK — Archiwum Kapituły Krakowskiej
AKM — Archiwum Kurii Metropolitalnej Krakowskiej
APKr — Archiwum Państwowe m. Krakowa i Województwa Krakowskiego
BHS — Biuletyn Historii Sztuki
BJ — Biblioteka Jagiellońska
BK — Biblioteka Krakowska
PKHS — Prace Komisji Historii Sztuki
RK — Rocznik Krakowski
SKHS — Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce

CZESŁAWA PIĘTKOWA

OBRAZY Z PRAŁATÓWKI

WSTĘP

W izbie nad zakrystią kościoła Mariackiego w Krakowie przechowywany jest zespół dzieł sztuki obrazów przeniesiony tam niedawno z Prałatówki. Obrazy te nie były do tej pory opracowane ani wzmiankowane, jedynie ostatnio zostały objęte inwentaryzacją zabytków miasta Krakowa¹.

Wszystkie mają podobny format (87×50 cm z odchyleniami do kilku mm) i oprawione są jednakowo: w drewniane, złożone ramy o prostym profilu. Część obrazów malowana jest na deskach prawdopodobnie jodłowych, część na lipowych, wszystkie, prócz jednego, wzmocnione są od tyłu dwiema poprzecznymi listwami. Wykazują też tę samą technikę malarską. Jest to tzw. tłusta tempera² nakładana na cienkim gruncie kredowym.

Stan zachowanych obrazów jest dobry. Oprócz lekkiego wypaczenia kilku desek oraz paru drobnych odprysków farby — nie są nigdzie uszkodzone. Zwraca jednak uwagę fakt, że werniks na tych obrazach jest pociemniały w różnym stopniu, a dwa z nich są tak ciemne, że na pierwszy rzut oka trudno rozróżnić kolory. Z kolei dwa inne wyróżniają się żywym i czystym kolorytem, jakby stosunkowo niedawno zostały przemyte.

Mimo tych wszystkich cech wspólnych, a więc jednakowego formatu, techniki malarskiej, oprawy — okazuje się, że obrazy nie

¹ Pragnę wyrazić tutaj serdeczne podziękowanie prof. dr K. Estreicherowi, doc. dr J. Lepiarczykowi oraz dr J. Samkowi, za udzielenie mi życzliwej pomocy w pracy nad niniejszym tematem.

² Technika ta polega na tym, że do zwykłej farby temperowej, której spoiwem bywa najczęściej żółtko lub całe jajko, dodaje się nieco oleju, zyskując dzięki temu pogłębienie koloru — przy czym farba w czasie malowania nadal daje się rozpuszczać wodą i dość szybko schnie.

są jednolite. Dotyczy to zarówno ich wątku tematycznego, jak i cech stylistycznych, a także wartości artystycznej. Z tych powodów każdy obraz musi być osobno opisany i oceniony.

I. OPIS

Tematem sześciu malowideł są sceny z Męki Chrystusa, które tutaj potraktujemy jako ich tytuły. A więc: *Modlitwa w Ogroju*, *Pojmanie Chrystusa*, *Chrystus przed Kajfaszem*, *Droga na Golgotę*, *Zdjęcie z krzyża*, *Oplakiwanie*. Pozostałe dotyczą życia świętych i przedstawiają: *Św. Annę Samotrzecią*, *Św. Marcina*, *Męczeństwo św. Andrzeja* i *Męczeństwo św. Katarzyny Aleksandryjskiej*.

W opisie poszczególnych obrazów utrzymano powyższą kolejność.

Modlitwa w Ogroju (ryc. 1)

Obraz powtarza znany już w średniowieczu układ kompozycyjny, w którym na pierwszym planie znajdują się śpiący aniołowie, a na drugim — Chrystus oraz nadlatujący anioł. Głębiej widać drzewa ogrodu oraz niebo z księżycem i obłokami. Postacie wykazują dobry rysunek, staranne opracowanie szczegółów oraz trafne zróżnicowanie i pogłębienie wyrazu psychicznego. Zwraca uwagę stylizacja i dekoracyjność linii tworzące swoistą płynną rytmikę form w obrazie, który w pełni oddaje nastrój nocnego pejzażu i dramatyzm przedstawionej sceny. W kolorystyce dominuje chłodna zieleń trawy, z którą dobrze harmonizują ciepłe barwy draperii.

Pojmanie Chrystusa (ryc. 2)

Obraz wypełniony jest tłumem ruchliwych postaci. Najbardziej dynamiczną grupę stanowi umieszczony na pierwszym planie św. Piotr



1. Modlitwa w Ogroju



2. Pojmanie Chrystusa

z powalonym Malchusem. Jedyne Chrystus wyróżnia się dostojnym spokojem stanowiąc, wraz z Judaszem, główny ośrodek kompozycji. Układ kompozycyjny nie jest zresztą nowatorski (w ogólnej dyspozycji oparty na pomysłach Dürera), ale trafnie zastosowany świadczy o dobrym rzemiośle, podobnie jak poprawny na ogół rysunek i odpowiednie zróżnicowanie twarzy. Zwraca uwagę duża dynamika i narracyjność obrazu oraz głęboki światłocień potęgujący wrażenie, że akcja rozgrywa się nocą.

Kolorowe ubiory oraz zbroje żołnierzy tworzą bogatą gamę barwną, lecz mimo to wartości graficzne obrazu zdecydowanie górują nad malarzkimi.

Chrystus przed Kajfaszem (tabl. I)

Akcja rozgrywa się w architektonicznym wnętrzu i zajmuje środkową strefę obrazu. Z lewej strony siedzi na tronie Kajfasz rozdierający szaty, za nim stoi jeden z doradców szukających fałszywego świadectwa przeciw Jezusowi. Z prawej grupka żołnierzy brutalnie prowadzi spętanego Jezusa.

Wszystkie postacie namalowane są jakby na jednym planie, co wraz z błędami perspektywy wpływa na słabą przestrzenność w obrazie. Sylwety, zamknięte sztywnym konturem, pozostają płaszczyznowe mimo specyficznego, twardego modelunku, który nie wydobywa bryły, lecz wprowadza dekoracyjne urozmaicenie i wzbogacenie powierzchni. Kolory żywe, nasy-



I. Chrystus przed Kajfaszem



3. Droga na Golgotę



4. Zdjęcie z krzyża

cone, wielokrotnie użyta czerwień — stwarzają zharmonizowaną kolorystycznie całość utrzymaną w ciepłej gamie barwnej. Jednak najbardziej uderzająca cecha obrazu to wielka dekoracyjność, posunięta czasami aż do ornamentalnej stylizacji, oraz ekspresja, spokrewniona nieco z ekspresją i naiwnością sztuki ludowej, a także z tradycjami gotyckimi. Patrząc na obraz wyczuwa się prostotę i szczerotę przeżycia tej sceny przez artystę oraz dążność, aby w miarę możliwości przedstawić najdoskonalej obłudę Kajfasza, czy też dobroć Chrystusa.

Droga na Golgotę (ryc. 3)

W dolnej części malowidła stłoczona jest zasadnicza akcja, górną wypełnia architektura na

tle nieba. Na pierwszym planie klęczą symetrycznie usytuowane dwie płaczące kobiety. Na drugim planie znajduje się Chrystus upadający pod krzyżem, Szymon Cyrenejczyk oraz żołnierz i mężczyzna w czapce frygijskiej. Jest to zarazem główna scena obrazu. Na planie trzecim tłum wyłaniający się spod łuku bramy miejskiej, złożony z żołnierzy i płaczących kobiet. Na końcu widać sylwety dwóch dostojników na koniach. W głębi, po prawej stronie piętrzą się zabudowania Jerozolimy; wśród nich wyróżnia się rotunda nakryta kopułą, w której domyślać się można świątyni Salomona.

Poszczególne postacie opracowane są pod każdym względem bardzo starannie. Dobry rysunek, bogactwo szczegółów, plastyczny mode-



5. Opłakiwanie



6. Święta Anna Samotrzecia

lunek z błyskami światła oraz harmonijne zestawienia barwne to cechy świadczące o dużych umiejętnościach malarza. Jedyne przestrzenność obrazu budzi pewne zastrzeżenia; uzyskano ją częściowo poprzez spiętrzenie postaci jedna nad drugą (konieczne przy wąskim formacie obrazu), częściowo przez zmniejszenie ich rozmiarów, nie zawsze zresztą trafne.

W obrazie zastosowano metodę kontynuacyjną. Widać więc trzy momenty z Drogi Krzyżowej opisywane w *Ewangelii* osobno. Jest to upadek Chrystusa, Chrystus pocieszający płaczące niewiasty oraz scena z Szymonem Cyrenajczykiem. Cierpi nieco na tym kompozycja całości, lecz mimo słoczenia postaci przyznać trzeba, że ukazanie tyłu wątków naraz zostało dokonane zręcznie i każda scena łatwo daje

się wyróżnić. Należy podkreślić, że wszystkie osoby są tak usytuowane, iż tworzą razem formę litery X, której środek stanowi głowa Chrystusa. Dzięki temu wszystkie kierunki koncentrują się w Jego postaci podkreślając rangę Jego osoby i wnosząc zarazem pewien niepokój. Wrażenie niepokoju wywołuje również kontrast przeciążonej dolnej strefy obrazu z pustymi płaszczyznami części górnej. Te elementy niepokoju oraz kontrasty to typowe cechy manieryzmu.

Zdjęcie z krzyża (ryc. 4)

Obraz przedstawia moment zdjęcia z krzyża ciała Chrystusowego. Krzyż znajduje się po le-



7. Męczeństwo św. Andrzeja

wej stronie obrazu, osoby zdejmujące ciało Chrystusa po prawej. Na pierwszym planie Maria Magdalena podtrzymuje stopy Chrystusa. Na drugim i przenikającym się z nim trzecim planie — Matka Boska i podtrzymujący ją św. Jan, Józef z Arymatei, Maria Jakubowa oraz jeden z uczniów stojący jeszcze na drabinie. Uzupełnia tę grupę stojący za krzyżem starszy mężczyzna, prawdopodobnie Nikodem. W tle widoczna jest kubistycznie uproszczona architektura miasta.

Obraz wykazuje bogato rozwiniętą kompozycję oraz dobry na ogół rysunek. Głęboki, kontrastowy światłocień w połączeniu z niezwykle twardym modelunkiem wywołuje pewne skojarzenia z rzeźbą oraz sugeruje, że malarz oparł się bardzo silnie na grafice. Mimo dramatycz-

nej akcji oraz stłoczenia wyraziście określonych postaci nie ma w obrazie ekspresji, a przedstawione osoby wydają się sztywne i brak im pogłębienia wyrazu psychicznego. Zaletę obrazu stanowią próby modelunku kolorem, nie tylko walorem. Obraz ten, na pierwszy rzut oka efektowny i o dużych wartościach narracyjnych, okazuje się jednak bardzo surowy.

Oplakiwanie (ryc. 5)

Scena oplakiwania Chrystusa przedstawiona jest na tle pejzażowym i zajmuje środkową strefę malowidła. W grupie osób rozciągniętej wzdłuż od brzegu do brzegu obrazu łatwo rozpoznać św. Jana, Marię Magdalenę oraz Józefa z Arymatei ujmującego prześcieradło, na którym spoczywa

ciało Jezusa. Pozostałe osoby to zapewne Matka Boska, Maria Jakubowa, Maria Kleofasowa, Salome oraz Nikodem. Wszystkie postacie są spokojne i statyczne, lecz ich oszczędne gesty, pochylone sylwety, skupiona postawa dostatecznie wyrażają ból z powodu śmierci Chrystusa. Cała grupa, dość równomiernie rozmieszczona, posiada swoistą rytmikę jasnych twarzy układających się w poziomy fryz o skaczącym rytmie. Ten ruchliwy układ jasnych plam jest jedynym żywszym elementem w obrazie pełnym ciszy i uroczystego nastroju.

W kolorystyce dominują odcienie bieli i różów, dobrze kontrastujące z ciemniejszymi barwami ubiorów oraz trawy.

Perspektywiczny pejzaż w tle, z wielką skałą na osi obrazu, okazuje się dosyć urozmaicony. Z jednej strony skały widać krajobraz ponury i dziki, w nim trzy krzyże na Golgocie; po drugiej rozpościera się widok łagodniejszy — z dalekimi pasmami gór oraz zamkiem i ludźmi na drodze. Tak w krajobrazie, jak i w grupie osób prawie nie widać modelunku światłocieniem. Zwraca natomiast uwagę staranny rysunek oraz duża dbałość o estetykę gestu i dekoracyjność linii.

W całym obrazie widoczna jest gotycka stylizacja formy, szczególnie wyraźna w postaci Chrystusa (ciało nie jest poprawne anatomicznie, zdradza natomiast wydłużającą stylizację). Ta cecha oraz silna płaszczyznowość to przejawy trwającej jeszcze tradycji gotyckiej, połączonej z dobrym rzemiosłem i dużą szlachetnością formy.

Św. Anna Samotrzecia (ryc. 6)

Obraz przedstawia św. Annę siedzącą na ozdobnym tronie wraz z Matką Boską, trzymającą na kolanach Dzieciątka. Nad Dzieciątkiem unosi się Duch Święty w postaci gołębiczy, jeszcze wyżej wychyla się z obłoku błogosławiący Bóg Ojciec. Podnózek tronu oraz wzorzysta posadzka zasypane są kwiatami.

Ciekawa jest ikonografia obrazu, mimo że jego kompozycja jest bardzo prosta. Św. Anna i Matka Boska tworzą wraz z Jezusem ludzką rodzinę, jakby ziemską trójcę, co dodatkowo podkreśla symetryczny trójkąt, w jaki układają się ich twarze. Jednakże Dzieciątka związane jest równocześnie z drugą, boską Trójcą, którą w układzie pionowym tworzy wraz z nim Duch

Święty i Bóg Ojciec. Jest tu więc obrazowo ukazana ludzka i boska natura Chrystusa — ludzka, w powiązaniu z jego ziemską rodziną (układ poziomy), i boska, w odniesieniu do Trójcy Świętej (układ pionowy). Obie te Trójce mają poprzez Chrystusa swój udział w dziele Odkupienia, którego zapowiedzią jest winne grono podawane przez Marię Dzieciątku. W obrazie, gdzie „tytułowym” tematem jest św. Anna, nastąpiło zatem przesunięcie akcentu na osobę Chrystusa, a tym samym podniesione zostało znaczenie Odkupienia. Problem ten stał się więc drugim i jak gdyby ważniejszym tematem obrazu, pogłębiając zarazem jego treść religijną. Rozwiązanie to może być wyrazem zmian, jakie nastąpiły po soborze trydenckim.

W obrazie widoczny jest staranny rysunek i dbałość o szczegóły. Zwraca uwagę trafne zróżnicowanie gestów i twarzy, oddające stan uczuciowy przedstawionych osób — zadumę Marii, czułą serdeczność św. Anny oraz wdzięk Dzieciątka. Szczególnie pięknym rysunkiem wyróżnia się Dzieciątka, które — podobnie jak postać Boga Ojca — ma w sobie coś z harmonii dojrzałego renesansu włoskiego. Równocześnie obraz wykazuje dużo cech właściwych północnemu odczuciu formy. Należy do nich m. in. jubilerska drobiazgowość szczegółów, słaby światłocień, perspektywa bardziej linearna niż powietrzna oraz architektoniczne wnętrza nadające przedstawionej scenie nastroj ciszy i spokoju. Te wszystkie cechy oraz symetria i statyczność kompozycji wskazują, że obraz stylistycznie tkwi jeszcze mocno w tradycjach renesansu, opierając się zarówno na zdobyczach sztuki włoskiej, jak i północnej. Koloryt obrazu nie dorównuje jego stronie rysunkowej; mimo to obraz jako całość wykazuje dobre rzemiosło i posiada znaczną wartość artystyczną.

Św. Marcin (tabl. II)

Obraz przedstawia św. Marcina na tle leśnego pejzażu. Zgodnie z tradycją święty namalowany jest na białym koniu, w momencie gdy odcina mieczem połę swego płaszcza. Wyciąga po nią rękę zebrzący kaleka. Postacie oraz koń — opracowane z dużym pietyzmem — wykazują błędy w proporcjach. Zwraca przy tym uwagę szlachetna stylizacja sylwety konia, który, choć niedoskonały w rysunku, po-



II. Święty Marcin

siada charakterystyczny ruch stąpającego z gracją zwierzęcia.

Krajobraz stanowi kontrastowe tło dla opisanego sceny i wypełnia całą płaszczyznę obrazu. Na środku widać wysokie, rozgałęzione drzewo, którego podwójny, powyginany pień jest bardzo dekoracyjny. Po obu stronach tego drzewa otwiera się daleka przestrzeń z góskim pejzażem z jednej i słoneczną polaną z drugiej strony.

Mimo swoistej, dekoracyjnej stylizacji pejzaż ten wykazuje duży stopień realizmu, zróżnicowany światłocień oraz perspektywę powietrzną i stanowi właściwie równorzędny temat obrazu. Takie potraktowanie pejzażu zapowiada jego późniejszy rozwój jako samodzielnej gałęzi malarstwa i stawia go w rzędzie najbardziej „nowoczesnych”, manierystycznych obrazów w krakowskim środowisku cechowym.

Godne odnotowania są próby zerwania (mimo że jeszcze niezupełnie konsekwentne) z zasadą koloru lokalnego, a wprowadzenia modelunku kolorystycznego. Mimo to również i w tym obrazie przeważają wartości graficzne i one decydują ostatecznie o wymowie dzieła.

Męczeństwo św. Andrzeja (ryc. 7)

Obraz przedstawia moment przywiązywania św. Andrzeja do skośnego krzyża, na którym, wedle tradycji, poniósł on śmierć męczeńską. Kompozycja jest bardzo dynamiczna, a postacie oprawców tworzą wokół świętego wirujący wieniec. Z boku przygląda się tej scenie mężczyzna we wschodnim stroju. W głębi widać tłumny pochód oraz trzy monumentalne pomniki z rzeźbami pogańskich bogów, które, podobnie jak antykizujące stroje, sugerować mają, że cała akcja rozgrywa się w Rzymie. Ta górna strefa, pusta i przytłaczająca surowością, kontrastuje z dolną częścią, pełną ludzi, ruchu i koloru. Jedynie pod względem nastroju obie są równie ponure. Postacie ludzi są na ogół poprawnym narysowane, często nawet dobrze rysunkowo przedstawione w trudnym, skomplikowanym ruchu. Zwraca jednak uwagę różny stopień ich opracowania. Na przykład mężczyzna we wschodnim stroju wykazuje drobiazgowo wykończenie, a nawet dbałość o wyszukane ułożenie fałdów i malarskie wydobywanie bryły przy pomocy błysków światła. Natomiast inne osoby robią wrażenie przygotowanych dopiero



8. Męczeństwo św. Katarzyny Aleksandryjskiej

do wykończenia. Zastanawia również kontrast pomiędzy bogactwem narracji i dynamiczną kompozycją, popartą przy tym niezłym rysunkiem, a zupełnym prawie brakiem głębi i nieporadnością w ustawieniu planów. Prawdopodobnie malarz pomagał sobie jakimś wzorem graficznym, czerpiąc z niego na miarę swoich możliwości. W rezultacie powstało dzieło niejednolite (może niedokończone?), lecz zdradzające duże ambicje, a wykazujące stylistyczne cechy manieryzmu.

Męczeństwo św. Katarzyny Aleksandryjskiej (ryc. 8)

W kompozycji obrazu wyraźnie uwidacznia się podział na dwie strefy. W dolnej mieści się

właściwa akcja, górną wypełnia pejzaż. Scenie męczeństwa św. Katarzyny asystuje cesarz wraz ze swym dworem. Jest coś teatralnego w pozie oraz rozmieszczeniu przestrzennym osób. Ich kulisowe ustawienie oraz ich gesty



9. Droga na Golgotę. Miedzioryt J. Sadelera według M. de Vosa (1582)

prowadzą oko ku głównej scenie, która, choć głębiej umieszczona, okazuje się dostatecznie mocno wyeksponowana. Surowy krajobraz z burzliwym niebem tworzy odpowiednią scenerię dla tej dramatycznej akcji. Wszystko to oraz bardzo wydłużony kanon postaci można uznać za cechy manierystyczne. Mimo że obraz nie jest dynamiczny, to jednak patrząc nań odczuwa się niepokój wynikający z braku równowagi, z tego, że dolna strefa jest optycznie cięższa od górnej. Trudno rozstrzygnąć, czy podział taki został dokonany świadomie, czy też jest wynikiem nieudolności warsztatowej.

Obraz sprawia wrażenie nie dokończonego, a niektóre postacie wydają się zaledwie naszkicowane. Z tych względów trudno jest ocenić ich rysunek, tym niemniej sama kompozycja wydaje się dosyć ciekawa i przemyślana. W kolorystyce dominują brązy i oliwkowe zielenie tła rozjaśnione barwnymi ubiorami ludzi, jednakże kolory zostały w dużym stopniu przytłumione silnie zbrunatniałym werniksem.

II. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA OBRAZÓW, ICH STYL I WARTOŚĆ ARTYSTYCZNA

Obrazy z Prałatówki, jak było wspomniane, nie są jednolite, mimo to posiadają pewne cechy wspólne. Wszystkie wykazują dużą narracyjność, nie zawsze jednak połączoną z dobrym rysunkiem i poprawną konstrukcją całego obrazu. (Wiąże się z tym wysoki horyzont umożliwiający spiętrzenie planów celem pokazania bogatych wątków treściowych w pionowym formacie). Z reguły wartości rysunkowe przeważają nad malarskimi i często sugerują powiązania z grafiką. Prawie wszystkie pozbawione są perspektywy powietrznej i malarskiej miękkości; ich płytka przestrzenność określona jest głównie rysunkiem, różnicą wielkości między bliższym a dalszym planem. Częstym zjawiskiem jest ostry, wyraźny kontur oraz dążenie do wydobyć'a dekoracyjnych wartości linii, połączone niekiedy z jej stylizacją. Powyższe cechy znamionują odczucie formy typowe dla malarstwa krajów północnych. W kilku obrazach widoczny jest kontrast zatłoczonych lub dynamicznych grup ze spokojnymi partiami, a nawet pustymi płaszczyznami. Większość obrazów wykazuje światłocieniowy modelunek.

Gama kolorystyczna obrazów jest na ogół dosyć skromna, czasem nawet surowa. W każdym razie nie ma tu zasady wspólnego tonu, lecz utrzymuje się polifonia kolorystyczna. Odnotować jednak należy częste „łamanie” barw oraz próby zerwania z zasadą koloru lokalnego, co stanowi znaczny postęp.

Ogólnie biorąc malarstwo to różni się znacznie od kompozycji z pierwszej połowy XVI wieku, różni się przede wszystkim większym stopniem realizmu i — mimo wszystkich zastrzeżeń — lepszą przestrzennością. Mamy więc do czynienia z malarstwem dostatecznie daleko odsuniętym od gotyku, a nie znającym jeszcze kompozycji barokowych. Na jego ostateczny, dość skomplikowany wyraz złożyły się różne czynniki. Pojawia się więc, wprawdzie rzadko, tradycja gotycka, której przykładem może być układ martwego ciała Chrystusa na białym prześcieradle lub fałdy sukni Kajfasza. Częstym zjawiskiem jest powtarzanie rozwiązań ikonograficznych Dürera, dające — zależnie od możliwości twórcy — różne efekty: od gotycyzującego obrazu *Chrystus przed Kajfaszem* do

Pojmania bliskiego już malarstwu barokowemu.

Wpływy sztuki niderlandzkiej zaznaczyły się we wszystkich niemal obrazach, głównie jako formy niderlandzkiego manieryzmu opartego na sztuce włoskiej. W rezultacie obrazy te mimo wszystkich tradycyjnych form zawierają najwięcej cech manierystycznych. Chodzi o wykazany wcześniej niepokój form i kompozycji, wydłużony kanon i stylizację postaci, przerysowania ruchu, a także kontrasty oraz dążność do ekspresji. Wszystko to razem pozwala określić styl większości obrazów z Prałatówki jako manierystyczny, i to ukształtowany przez sztukę niderlandzką. Ich poziom artystyczny jest nierówny, lecz niektóre wykazują dużą wartość, jak np. *Modlitwa w Ogroju* czy *Św. Anna*.

III. WZORY GRAFICZNE

Wiadomo, że malarze już w średniowieczu korzystali z wzorów graficznych, rozpowszechnionych bądź to w formie grafiki ulotnej, bądź szkicowników, czy nawet książek drukowanych. Jednakże żywy rozwój grafiki przypada dopiero na wiek XVI. Początkowo stosowano tylko drzeworyt, z którym pod koniec w. XVI zaczęły rywalizować techniki miedziorytnicze.

Prawie każdy warsztat cechowy posiadał wzory graficzne do dyspozycji swoich pracowników, a posługiwanie się nimi było powszechnie praktykowane. Niektóre ryciny cieszyły się specjalnym powodzeniem, stając się podstawą wielu obrazów malowanych w różnych ośrodkach

³ M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku*, Spraw. Tow. Nauk. Warsz., wyd. II, Warszawa 1934.

⁴ M. Otto, *Pierwotny wzór graficzny trzech przedstawień „Drogi na Golgotę”*, Biul. Hist. Szt. XXII, 1960, s. 185—198. Wzór omawiany przez autorkę wiąże się również z obrazem z Prałatówki, na co pierwszy zwrócił uwagę dr J. Samek. Fakt, że rycina ta znajduje się w zbiorach graficznych PAN, nasuwał przypuszczenie, że mogą tam być dalsze wzory dla obrazów z Prałatówki, co się istotnie potwierdziło.

⁵ Jan Sadeler (1550—1600) — rytownik i miedziorytnik, najwybitniejszy z licznej rodziny rytowników czynnych w Antwerpii. Kopiował wiele dzieł Marcina de Vosa. Znany był również jego brat Rafael (1560—1632). Zob. U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. XXIX, Leipzig 1927, s. 299 i n.



10. Droga na Golgotę. Miedzioryt Rafaela Sadelera

kach i wykazujących duże różnice wyrazu i poziomu artystycznego³.

Obrazy oparte na wzorach graficznych z reguły wykazują przewagę wartości rysunkowych nad malarskimi oraz cechuje je pewna charakterystyczna suchość formy; toteż korzystanie z grafiki często można wyczuć w samym opracowaniu obrazu. Dotyczy to głównie obrazów powstających w rzemieślniczych pracowniach cechowych.

Obrazy z Prałatówki prawie wszystkie wykazują cechy świadczące o silnych związkach z grafiką. Potwierdzeniem tego jest fakt, że istotnie do kilku obrazów udało się znaleźć bezpośrednie wzory, przechowywane obecnie w Zbiorach Graficznych PAN w Krakowie⁴.

Św. Anna Samotrzecia (ryc. 11)

Wśród odszukanych wzorów graficznych znajduje się odbitka miedziorytnicza sygnowana „Sadler math (?) scalp Antverpie 1584”⁵



11. Św. Anna Samotrzecia. Miedzioryt J. Sadlera według M. de Vosa (1584)

oraz „M. de vos. pinx.”⁶, przedstawiająca św. Annę Samotrzecią.

Obraz *Św. Anny* z Prałatówki jest niemal kopią wspomnianej ryciny. Pomijając fakt, że prostokąt obrazu jest węższy niż rycina — główną różnicę stanowi unoszący się nad tronem obłok, na którym znajdują się nagie aniołki śpiewające z dużego śpiewnika „Pozdrowienie Anielskie” rozpisane na cztery głosy. (Tekst i nuty są tak czytelne, że można by je dziś bez trudu muzycznie odtworzyć). W obrazie na tle obłoku namalowany jest błogosławiący Bóg Ojciec, a niżej, nad główką Dzieciątka, Duch Św. w postaci gołębic. Na rycinie Dzieciątko jest nagie, podobnie jak i muzykujące aniołki, natomiast w obrazie dodano mu perizonium, zaś aniołków nie umieszczono w ogóle⁷. Ponadto typ twarzy Dzieciątka i Matki Boskiej w obrazie jest bardziej liryczny i tradycyjny zarazem. Dalszą różnicę stanowi widniejący na podnóżku tronu napis, którego w obrazie brak. Są to słowa Chrystusa wyjęte z *Ewangelii* św. Łukasza: „MATER MEA ET FRATRES MEI HI SUNT QVI VERBUM DEI ADIUNT ET FACIUNT. LUK.”, które wiążą się ideowo z głównym tematem przedstawienia, zapowia-

dając wyrzeczenie się przez Chrystusa ziemskiej rodziny dla idei Zbawienia.

Różnice w kompozycji, jak widać, nie są wielkie, ale program ikonograficzny zmienił się znacznie. Na rycinie aniołki wyśpiewujące chwałę Matki Boskiej stanowią gloryfikację ziemskiej rodziny Chrystusa, a więc jedynie uzupełniają główny temat. Natomiast umieszczenie w obrazie Trójcy Świętej, przypominające o podwójnej naturze Chrystusa oraz mocniej akcentujące jego Osobę i dzieło Odkupienia, wzbogaca obraz o drugi wątek ideowy, tak ważny w dobie kontrreformacji.

Na zmianę programu w obrazie wpłynęło zapewne kilka czynników. Pierwszy z nich to dążenie do pogłębienia religijnej treści przedstawienia, będące wyrazem wzmożonej religijności tego okresu. Możliwe jednak, że malarz wolał zrezygnować z motywu aniołków nie tylko z powodu ich nagości, ale też i dlatego, że namalowanie ich sprawiałoby mu na pewno więcej trudności technicznych rysunkowych niż namalowanie Boga Ojca. Zmiana ta bynajmniej nie zaszkodziła kompozycji, wręcz przeciwnie — całość stała się dzięki temu spokojniejsza i bardziej przejrzysta. Z pewnością odegrało tu też rolę przywiązanie do tradycji — do spokojniejszego w formie renesansowego malarstwa — i brak oswojenia z bardziej dynamiczną kompozycją zapowiadającą już malarstwo barokowe.

Mimo że dawniej powszechnie posiłkowano się grafiką w warsztatach cechowych, to jednak dziś już raczej rzadko udaje się odnaleźć bezpośredni wzór dla zachowanego dzieła. W tym wypadku zestawienie obrazu *Św. Anny* z jego pierwowzorem-ryciną nawet trochę zaskakuje dosłownością powtórzenia zasadniczego pomysłu kompozycyjnego wraz ze wszystkimi niemal szczegółami.

Rycina ta, dokładnie sygnowana, pozwala nam określić ad post czas powstania obrazu *Św. Anny* i potwierdza równocześnie docieranie do Polski poprzez wzory graficzne wpływów niderlandzkich.

⁶ Marcin de Vos (1532—1603) — czołowy przedstawiciel niderlandzkiego manieryzmu w malarstwie, czynny w Antwerpii. Zob. Thieme-Becker, o. c., t. XXXIV, s. 555.

⁷ Ta różnica jest z pewnością wyrazem zmian zaszytych po soborze trydenckim i wynikających stąd ścisłych zaleceń Kościoła dotyczących malarstwa religijnego. Jak widać, wskazania te starano się w pełni wprowadzać w życie.

Droga na Golgotę (ryc. 9 i 10)

Wzorem graficznym dla obrazu przedstawiającego Chrystusa w drodze na Golgotę były dwie ryciny, z których każda przedstawia inny epizod z Drogi Krzyżowej.

W pierwszej rycinie główna scena, a zarazem pierwszy plan, to Chrystus upadający pod krzyżem, Szymon Cyrenejczyk oraz dwaj żołnierze rzymscy. Poza nimi w głębi widać dwóch pogańskich dostojników na koniach, szeregi żołnierzy i Matkę Boską wśród grona niewiast. Orszak ten wychodzi z miasta, którego spiętrzona architektura z wieżami widoczna jest po prawej stronie, i zdąża ku Golgocie wznoszącej się z lewej strony obrazu. W głębi otwiera się daleka przestrzeń z ogromną, kopulastą wieżą. Rycina jest sygnowana: „I. Sadler scalps et excud. 1582.” i „M. de vos inventor.”, a u dołu opatrzone werselem z *Ewangelii* św. Mateusza: „Et acceperunt Iesum, et abduxerunt, bamlantem crucem suam. Exeuntes autem inuenerunt hominem Cyrenaeum, nomine Simonem: hunc adegerunt ut portaret crucem eius. MATTH. XXVII”. Przy porównaniu ryciny z obrazem od razu narzuca się spostrzeżenie, że malarz zapożyczył z niej cały pierwszy plan, łącznie ze wszystkimi szczegółami. Umieścił go wprawdzie nieco głębiej, ale potraktował jako główną scenę obrazu.

Druga rycina (sygnowana: „R. Sadeler excudit.”) przedstawia nieco wcześniejszy moment z drogi krzyżowej, mianowicie Chrystusa pocieszającego płaczące niewiasty. Rycina ta również posiada napisy — u góry: „NOLITE FLERE SUPER ME, SED SUPER VOS. Luc. 23.” oraz u dołu: „Dum vidit te, Christe, crucem pia turba gerentem, (At?) tuas multo sanguine stane genas. In lachrymas resoluta fuit, quasi dicere vellet. Hoc, faciem madidam sanguine, fonte laua”.

Porównując obraz również z tą ryciną widzimy, jak dalece obraz zależny jest od niej. Prawie cała jego dyspozycja wzięta została z tej ryciny — od pierwszego planu po ostatni. Poza paru drobnymi szczegółami jedyną istotną różnicę stanowi wstawienie w środek — w miejsce Chrystusa pocieszającego niewia-

sty — głównej sceny skopiowanej z ryciny omówionej uprzednio. Jest to więc zręczne wykorzystanie dwóch wzorów graficznych i takie ich przystosowanie, że patrząc na obraz nie wyczuwa się kompilacji, ale odnosi się wrażenie jednorodnej jego konstrukcji. Jednak jak



12. Chrystus przed Kajfaszem. Miedzioryt Adriana Collaerta według M. de Vosa

dalece malarz był niesamodzielnym w rysunku, świadczy fakt, że nawet dwaj mniej ważni żołnierze (w głębi po prawej stronie) mają swe dokładne pierwowzory w jednej i drugiej rycinie.

Stwierdzając całkowite oparcie kompozycji obrazu i jego ikonografii na omówionych wzorach, uznać trzeba dobre rzemiosło i dużą biegłość w opracowaniu szczegółów, które (zwłaszcza u osób pierwszoplanowych) są w obrazie przeważnie lepsze niż w rycinach.

Chrystus przed Kajfaszem (ryc. 12)

Dla tego obrazu udało się odnaleźć daleką analogię w odbitce miedziorytniczej mającej, jak się wydaje, związek z nim pod względem ogólnej dyspozycji i ikonografii. Rycina ma format poziomy, u dołu wpisany werseł: „Tunc Princeps Sacerdotum Scidit vestimenta sua, dicens, Blasphemavit: Quid adhuc egemus testibus. Matth. 26”, oraz pod nim sygnatura: „M. de Vos inventor. Adr. Collaert Cculv. et excud”⁸. I tu, i tam podobne jest rozmieszczenie głównych grup: Kajfasz na podwyższeniu po lewej stronie, Chrystus wraz z żołnierzami po prawej. Wspólną cechą stanowi też tło architektoniczne, różniące się jednak dość znacz-

⁸ Adriaen Collaert (1560—1618) — miedziorytnik, czynny w Antwerpii, charakteryzujący się bardzo precyzyjną techniką. Thiem-Becker, o. c., t. VII, s. 210.



13. Św. Marcin. Miedzioryt wykonany przez Crispiana de Passe według wzoru M. de Vosa

nie w detalach. Poza tym kilka jeszcze szczegółów ryciny można by związać w sposób luźny z obrazem; na przykład żołnierza z ręką wzniesioną do ciosu, typ fizjonomiczny Chrystusa czy postać Kajfasza z jego doradcą.

Pamiętać jednak należy, że temat ten miał już wcześniej wspiane rozwiązania ikonograficzne z *Wielką i Małą Pasją* Dürera na czele. Twórcze rozwijanie i przetwarzanie przez niego każdej sceny z *Pasji* ustaliło pewne typy i zaciążyło tak silnie na późniejszej ikonografii, że na dnie każdego niemal opracowania tego tematu czuje się wzór zaczerpnięty z Dürera. Właściwie dopiero XVII w. przynosi w tym zakresie nowe pomysły. Ogólne więc podobieństwo obrazu do jakiegoś wzoru bynajmniej jeszcze nie dowodzi, że malarz z niego korzystał. Po prostu ikonografia wielu tematów była ustalona i większość opracowań musiała być do siebie w jakiś sposób podobna. W takim wypadku o istotnych różnicach stanowiło, jak zawsze, opracowanie formy oraz treść wewnętrzna dzieła.

Jeżeli chodzi o nasz obraz i wspomnianą rycinę, należy stwierdzić, że mimo podobieństw nie jest to wzór i naśladownictwo sensu stricto. Bardzo prawdopodobne, że malarz pomagał sobie jeszcze innym wzorem, których było zresztą pod dostatkiem. Wycucie bowiem formy w rycinie i obrazie jest zupełnie inne. W rezultacie można przyjąć, że rycina mogła stanowić jedynie daleką, pośrednią analogię dla obrazu z Prałatówki.

Św. Marcin (ryc. 13)

Ostatnią ryciną, która wiąże się z opracowywanym malarstwem, jest odbitka miedziorytnicza przedstawiająca św. Marcina. Wedle ustalonej tradycji, święty, jadąc w zbroi rycerskiej na koniu odcina mieczem połę swego płaszcza, aby obdarować nią kalekiego żebraka. W tle zarysowane są drzewa oraz kościół i zabudowania, przy których widać biskupa dającego jałmużnę innemu kalece. Rycina ma kształt owalu, wpisanego w prostokąt o wydłużonej osi pionowej. Na owalu ryciny biegnie napis: „QVI SERIT HAVD PARCE, MANET HVNC VBER-RIMA MESSIS: GRATVS ET EST SUPERIS QVI NON LARGITVR AVARE”. W wolnych narożnikach u dołu widnieją podpisy: z lewej — „Martin de Voss figuravit”, niżej „Crispian de Passe” oraz z prawej (w tej samej linii) — „inuenior excudit”⁹. W polu samej kompozycji u góry napis: „S. MARTINUS”, u dołu: „2. Corinthior. 9”.

Porównując rycinę z obrazem narzuca się na pierwszy rzut oka ogólne podobieństwo kompozycji — przede wszystkim rozmieszczenie na płaszczyźnie głównych postaci oraz kierunki ich ruchów. Jednakże poszczególne partie obrazu i liczne detale mocno różnią się od ryciny. Dotyczy to nie tylko samego rysunku, ale też traktowania formy. Np. światłocien jest w rycinie silny i zdecydowany, natomiast w obrazie światło jest rozproszone, mimo dość plastycznego modelunku. Rycina wykazuje bardzo realistyczny rysunek, w obrazie widać wyraźną stylizację linii.

W podsumowaniu narzuca się wniosek, że jeżeli rycina ta stanowiła wzór dla naszego obrazu, to był to wzór o funkcji pomocniczej,

⁹ Crispyn de Passe (1564—1637) czynny w Antwerpii. Thieme-Becker, o. c., t. XXVI, s. 280.

podporządkowany obrazowi, dla którego stanowią twórczą inspirację. Należy też jednak liczyć się z drugą możliwością: malarz mógł się posłużyć jakimś innym wzorem lub nawet kilkoma podobnymi, które nie są nam znane. Przyjmując, że taka możliwość istnieje, na razie trzeba stwierdzić fakt, że obraz *Św. Marcina* jest tylko ogólnie, pośrednio związany z omawianą ryciną, wobec czego można go uznać za dzieło samodzielne.

IV. DATOWANIE

Grafika, z którą związane są nasze obrazy, pozwala je datować i z tego względu jest ważna. Dwie ryciny pochodzą z lat 1582 i 1584, a więc nasze obrazy również mogą pochodzić z tego samego okresu.

Następną granicą czasową jest pojawienie się w Krakowie w r. 1601 Tomasza Dolabelli, którego działalność od razu wycisnęła silne piętno na malarstwie krakowskim. Jednak obrazy z Prałatówki, mimo cech rozwiniętego manieryzmu, nie mają żadnych znamion wpływu Dolabelli; można więc przypuszczać, że zostały namalowane między rokiem 1584 a 1600. (Dodajmy, że w tych granicach można przeprowadzić jeszcze dokładniejsze datowanie, które pozwoli na umieszczenie np. obrazu *Oplakiwanie* bliżej r. 1580, a *Zdjęcie z krzyża* — około r. 1600).

Wiele jeszcze innych cech sugeruje takie właśnie określenie czasu powstania obrazów. Np. uzbrojenie niektórych żołnierzy składa się z elementów ówczesnego uzbrojenia zachodnio-europejskiego. Niektóre części strojów pochodzą również z tej epoki. Ciekawym szczegółem ułatwiającym datowanie obrazu *Św. Marcina* są grzywa i ogon konia farbowane na czerwono. Zwyczaj ten przyjął się w Polsce za czasów Zygmunta III Wazy, a przywędrował ze Wschodu, za pośrednictwem Turcji¹⁰. Poza tym tak bogato rozwinięty pejzaż jest charakterystyczny dla malarstwa z końca XVI w. i stanowi etap wstępny do krajobrazu heroicznego.

¹⁰ T. Seweryn, *Staropolska grafika ludowa*, Warszawa 1956, s. 77. Autor podaje, że konie farbowano na czerwono albo od dołu do połowy, albo też miały barwione tylko grzywę i ogon. Nadawały się do tego konie siwe i białe, które z tego względu były szczególnie cenione. Towarzyszyło tej modzie również barwne strojenie koni.

Wszystko to zdaje się wskazywać, że większość omawianych obrazów z Prałatówki powstała w 90-tych latach XVI w.

V. PIERWOTNE PRZEZNACZENIE OBRAZÓW

Nie znane jest pierwotne przeznaczenie obrazów ani ich późniejsze losy. Poszukiwania przeprowadzone w Archiwum Akt Dawnych Miasta Krakowa oraz w Archiwum kościoła Mariackiego nie przyniosły dotychczas wyjaśnienia w tej sprawie. Stwierdzonym faktem pozostaje więc na razie tylko to, że obrazy są własnością parafii N. Marii Panny w Krakowie i że znajdowały się do niedawna w Prałatówce.

Mimo to można się pokusić o rozważenie kilku ostrożnych hipotez i wniosków, biorąc za punkt wyjściowy same obrazy. Podstawowe ich cechy wspólne: wymiar, technika malarska, tematyka religijna oraz (w przybliżeniu) ten sam czas powstania, pozwalają sądzić, iż od początku wchodziły w skład jakiejś całości względnie, z uwagi na dwa wątki tematyczne, stanowiły dwa związane ze sobą zespoły. Trzeba sobie jednak uświadomić, że w dzisiejszym stanie nie jest to zespół pełny. Szczególnie dotyczy to cyklu pasyjnego, który trudno sobie wyobrazić bez Ukrzyżowania, a nawet Zmartwychwstania, ponieważ brak tych ważnych scen odbiera sens treściowy całemu cyklowi.

Spośród różnych możliwości rozpatruje się cztery. Obrazy stanowić mogły: 1. zaplecki stalli, 2. ołtarz, 3. obrazy luźne, 4. drzewiczki szafy.

Format obrazów, wydłużony dość mocno w osi pionowej, sugeruje, że mogły one stanowić zaplecki nie istniejących już dzisiaj stalli. Nasuwa się jednak pytanie: czy w jednych stallach umieszczono by obrazy na tyle różniące się między sobą cechami i poziomem artystycznym? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. W zasadzie należałoby się spodziewać cyklu obrazów jednej ręki i jednego stylu, jak to widać np. w stallach kościoła Bożego Ciała w Krakowie czy w rzeźbionych stallach kościoła Mariackiego. A jednak nie należy wykluczać użycia zespołu „mieszanego” biorąc pod uwagę, że w tym samym czasie łączono niekiedy w tryptykowych ołtarzach obrazy o znacznych nieraz różnicach dotyczących ich stylu i czasu

powstania. Przykładem jest choćby jeden z ołtarzyków dominikańskich, znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie¹¹, którego obrazy reprezentują trzy różne fazy rozwojowe malarstwa. Można więc przypuszczać, że omawiane obrazy z Prałatówki, choć niejednolite, mogły być wykorzystane jako zaplecki w stallach.

Druga możliwość zakłada, że obrazy mogły wchodzić w skład tryptykowego ołtarza lub nawet dwóch ołtarzy tego typu. W tym wypadku najbardziej staje się oczywisty brak kilku obrazów do pełnego zestawu, przede wszystkim Ukrzyżowania i Zmartwychwstania. Jeden z tych dwóch tematów stanowił prawdopodobnie główną scenę domniemanego ołtarza, wypełniając jego środkową, większą część. Dobrym porównaniem może być ołtarz fundowany około r. 1600 znajdujący się w kaplicy św. Andrzeja przy kościele Św. Krzyża w Krakowie¹². Ołtarz z bocznymi skrzydłami osadzonymi na ruchomych kolumnach miał w środkowej części duże Ukrzyżowanie, a po bokach sceny z życia Chrystusa. Zamknięty — przedstawia cztery sceny z życia Marii. Przy okazji warto dodać, że obrazy w bocznych skrzydłach tego ołtarza mają również format dość wąski i wyciągnięty w górę, wobec czego format omawianych obrazów z Prałatówki absolutnie nie wyklucza użycia ich w ołtarzu. Ołtarz taki miałby ponad 2 m szerokości (szerokość obrazów wynosi, jak wspomniano, 50 cm), wobec czego byłby to jeden z ołtarzy średniej wielkości, ustawianych w kaplicach lub bocznych nawach kościołów. Jednym z przykładów jest ołtarz z końca XVI w. w nawie północnej kościoła Św. Marka w Krakowie.

Nikłe szanse prawdopodobieństwa posiada trzecia hipoteza — że mogły to być obrazy osobno zawieszane we wnętrzach. Stare inwentarze, wprawdzie dość późne, podają bardzo

dużo obrazów luźno wiszących na ścianach, przy czym trudno dziś takie obrazy zidentyfikować, ponieważ rzadko zdarza się dokładniejszy ich opis. Jednym z wielu przykładów jest opis inwentarzowy kościoła Mariackiego z r. 1801 zawierający przy końcu osobny rozdział „Kościelne obrazy”¹³. Wymieniono tam: „narodzenie y Mękę Pańską reprezentując u Wielkiego Ołtarza w Drewnianych ramach w niektórych miejscach połączane. Sztuk 7. Obrazy różney reprezentacyi Życia Jezusa z Iakiemi Ramami, tak malowane sztuk 6”. Trudno utożsamić te obrazy z zespołem z Prałatówki. Chodzi jedynie o wykazanie, że zdarzały się obrazy wiszące „luźno” na ścianach, szczególnie jako cykle tematyczne.

Należałoby też wziąć tutaj pod uwagę przypuszczenie, czy obrazy te nie były (przynajmniej niektóre) po prostu pracami „wyzwolinowymi” uczniów jakiegoś jednego warsztatu i stąd jeden ich format, choć różne „ręce” i różny poziom?

Wiadomo nam dzisiaj (na podstawie dekretu lwowskiego urzędu radzieckiego z r. 1597, który był wzorowany na dawnych statutach cechowych krakowskich)¹⁴, że pachołka malarzkiego po czterech latach usługi i nauki obowiązywało w piątym roku tzw. „ceytowania” m. in. wykonanie trzech obrazów, czyli sztuk. Miały one określoną tematykę: Mękę Pańską, portret i obraz batalistyczny lub scenę z polowaniem. Cech w Toruniu wymagał jako „majstersztyku” dwóch obrazów przedstawiających wybrane sceny spośród 24 scen ze Starego i Nowego Testamentu. Obrazy były na tyle drogie, choćby ze względu na koszt materiałów malarzskich, że z pewnością starano się je później wykorzystać. (Wówczas i przyjęcie wspólnego formatu byłoby oczywiste). O ile więc nie były włączane w jakiś zespół, jak stalle czy ołtarz, mogły być zawieszane osobno we wnętrzach.

Nie wydaje się natomiast prawdopodobne, aby omawiane obrazy mogły stanowić — jako czwarta możliwość — drzwiczki jakiejś dużej szafy (analogicznie do cyklu Kulmbacha przedstawiającego dzieje św. Katarzyny), mimo że dochowały się wzmianki o sprawieniu w tym czasie nowej szafy do skarbcza kościoła Mariackiego. Po pierwsze: poziom obrazów jest na tyle dobry, że nie umieszczano by ich w skarbcu, gdzie mało kto mógłby je oglądać. Po drugie: dzieła Kulmbacha, o znacznie zresztą wyższym

¹¹ B. Zboińska-Daszyńska, *Warsztat dominikański. (Z dziejów snycerstwa i malarstwa krakowskiego na początku w. XVII)*, Rozpr. Muz. Nar. Krak. III, 1953.

¹² J. Samek, *Późnorennesansowy ołtarz z około r. 1600 w kaplicy św. Andrzeja przy kościele Św. Krzyża w Krakowie*, Biul. Hist. Szt. XXII, 1960.

¹³ Katalog drukowany, poz. 3339; Inwentarz z ok. 1801 r., Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa i Województwa Krakowskiego.

¹⁴ T. Mańkowski, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936.

poziomie artystycznym, były wtórnie użyte jako drzwi i wobec tego nie mogą być analogią dla przeznaczenia obrazów z Prałatówki.

W podsumowaniu można uznać za prawdopodobne tylko trzy pierwsze możliwości, a więc: obrazy mogły stanowić niegdyś zaplecki stalli, ołtarz (lub dwa ołtarze), obrazy luźne (może „sztuki” mistrzowskie?). Omawiany zespół niezależnie od tego, jak początkowo był użyty, musiał być ceniony, skoro otrzymał (nie wiadomo w jakim czasie) jednakowe złożone ramy, aby można było obrazy umieścić na ścianach i ozdobić nimi wnętrze Prałatówki. Dalsze badania archiwalne i porównawcze rzuciłyby z pewnością więcej światła na ich pierwotne przeznaczenie oraz późniejsze losy.

VI. RELIGIJNE MALARSTWO KRAKOWSKIE W KOŃCU XVI WIEKU

Krakowskie malarstwo końca XVI w. nie zostało dotąd opracowane jako całość. W niniejszej pracy trudno podjąć tak poważne zadanie, jednak może warto nakreślić charakterystykę przynajmniej malarstwa religijnego tego czasu, opierając się częściowo na dotychczasowej literaturze przedmiotu, a częściowo na własnych badaniach.

Rozważania dotyczą okresu pomiędzy rokiem 1580 a 1610, który obejmuje koniec panowania Batorego (†1586) oraz część panowania Zygmunta III Wazy. Trzy grupy społeczne są głównymi mecenasami i odbiorcami malarstwa i jako takie mają wpływ na jego rozwój. Pierwsza grupa to król i wzorujący się na nim magnaci; drugim wielkim odbiorcą sztuki jest Kościół, trzecią grupą społeczną popierającą rozwój sztuki jest mieszczaństwo.

Kościół, umocniony po soborze trydenckim, przystępuje z całą energią do walki z reformacją i do odzyskania dawnego znaczenia. Sztuka, w pełni przez Kościół doceniana, słu-

żyć ma jako jeden z najważniejszych sposobów oddziaływania na psychikę człowieka. Pogląd ten znajduje pełny wyraz w uchwałach soboru dotyczących sztuki, które jasno i konkretnie określają jej zadania oraz wskazują sposoby realizacji. Uchwały soboru, rychło przeszczone do Polski, starano się, przynajmniej początkowo, gorliwie wprowadzać w życie¹⁵. Kościół jest wobec tego jedynym czynnikiem, który spełnia w stosunku do sztuki podwójną funkcję. Po pierwsze — jest mecenasem w zwykłym znaczeniu, dającym zatrudnienie artystom, podobnie jak osoby i instytucje świeckie, a po drugie — ideologią swoją wpływa na poglądy i wymagania wszystkich pozostałych odbiorców sztuki. Zapotrzebowanie mieszczaństwa w zakresie malarstwa sprowadzało się więc w dużej mierze do malarstwa religijnego. Mówią nam o tym m. in. stare inwentarze z XVI i XVII w., w których wśród sporej liczby obrazów znajdujących się w domach mieszczańskich najliczniejszą grupę stanowią obrazy religijne obok niewielkiej ilości portretów i obrazów rodzajowych¹⁶. Nic też dziwnego, że z tego okresu zachowało się do dzisiaj właściwie tylko malarstwo religijne. Świadczy ono wymownie, mimo różnej wartości artystycznej, o potrzebach ówczesnego społeczeństwa.

Potrzeby te, zarówno mieszczańskie, jak i w dużym stopniu Kościoła, są w pełni zaspokajane przez organizację cechową, w ramach której wpływy i potrzeby Kościoła oraz mieszczaństwa krzyżują się i zespalają tak często, że właściwie malarstwo cechowe to w dużej mierze malarstwo religijne. Po przejściowym kryzysie, przypadającym mniej więcej na połowę w. XVI, następuje ożywienie działalności cechu malarskiego, zainspirowane m. in. konkretnym i jasno określonym programem kontrreformacji. W omawianym okresie czynnych było w Krakowie około 30 malarzy zrzeszonych w cechu. Wiadomo też o fundowaniu nowego wyposażenia do wielu kościołów i kaplic, w skład którego musiały wchodzić obrazy. Oczywiście więc, że produkcja krakowskiego środowiska musiała być wówczas bardzo obfita ilościowo.

Do dzisiaj zachowała się jednak tylko niewielka część obrazów, chociaż i tak jest ich znacznie więcej, niż się to do niedawna wydawało. Przeprowadzona w ostatnich latach szczegółowa inwentaryzacja zabytków ujawniła wiele nie znanych do tej pory obrazów, inne

¹⁵ W. Tomkiewicz, *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, Sztuka i Krytyka, R. VIII: 1957.

¹⁶ E. Kraińska, *Materiały źródłowe do malarstwa cechowego w Małopolsce historycznej (1500—1650)*, Spr. Kom. PAN, Kraków 1962.

z kolei przypisała omawianemu okresowi¹⁷. W rezultacie ilość tych obiektów tworzy w sumie spory zespół domagający się szerszego zbadania.

W uwzględnianym dotychczas materiale zabytkowym wielu autorów zauważyło zarysowujące się dwie tendencje — zachowawczą i nowatorską. Część rozpatrywanych obrazów wykazuje silniejsze piętno tradycji renesansowych i reprezentuje nurt bardziej zachowawczy w malarstwie, nawiązujący nawet do tradycji gotyckich. Dotyczy to zarówno formy zewnętrznej dzieła, jak również jego treści ideowej. Do przejawów tradycjonalizmu należy silna jeszcze płaszczyznowość przy słabym modelu światłocieniowym, pewna statyczność form i nieco sztywne draperie oraz nawrót do stosowania złotego tła w obrazach, a także niektóre schematy ikonograficzne wywodzące się nawet z czasów gotyku.

Część obrazów natomiast ujawnia bardziej nowatorskie naówczas tendencje. „Postępowość” tego nurtu objawia się przede wszystkim w przyswajaniu cech malarstwa manierystycznego (głównie w wersji niderlandzkiej), docierającego do Polski poprzez wzory graficzne. Cechy manierystyczne to niepokój form i kompozycji, wydłużony kanon postaci, głębszy światłocień, kontrasty i sprzeczne tendencje sąsiadujące z sobą oraz ogólna dążność do ekspresji. Wykorzystując przy tym ostatnie zdobycze techniki malarskiej osiągnęto nowy wyraz artystyczny obrazów, inny niż w epoce poprzedniej.

Trzeba jeszcze raz podkreślić, że chodzi tu o główne, podstawowe tendencje, w rzeczywistości bowiem nie może być ścisłego podziału na takie dwie grupy. Słusznie pisze T. Dobrowolski w *Historii Sztuki Polskiej*, że istotą polskiego malarstwa tego czasu „była próba pogodzenia sięgającej gotyku tradycji miejscowej z elementami późnego renesansu, manieryzmu i wczesnego baroku”. W praktyce okazuje się, że w wielu obrazach mieszają się zupełnie różne cechy świadczące o poszukiwaniach twórców, o przywiązaniu do dawnych sposobów malowania i o próbach wprowadzania nowych, o ścieraniu się nowego ze starym, przy czym to „nowe”, pełne różnych sprzeczności i napięć, nie zawsze i nie od razu jest zrozumiałe. Niekiedy w obrazie przeważa zespół cech tradycyjnych lub też odwrotnie — bardziej „postępo-

wych”, ale też często trudno rozstrzygnąć, które cechy mają większe znaczenie dla wyrazu całości.

Tu należy odnotować, że forma średniowiecznego tryptyku utrzymała się przez cały niemal wiek XVI, przechodząc pod koniec w formę ołtarza architektonicznego. Ołtarze te zatrzymywały jednak trójosiowy układ, a często nawet system zamykanych części bocznych, które ok. r. 1600 bywały osadzone na ruchomych kolumnach¹⁸. Obrazy umieszczone w ołtarzach często miały półkoliste zamknięcie górą. Wiele rozpatrywanych niżej obrazów wchodzi w skład tryptyków i ołtarzy tego typu. Prawdopodobnie malowidła umieszczano też w zapleczkach stalli, a prócz tego zawieszano je pojedynczo na ścianach kościołów i w domach prywatnych, przy czym owe pojedyncze dzieła, zestawione obok siebie, tworzyły często jeden cykl tematyczny. Nadal utrzymywał się zwyczaj malowania na podobrazii drewnianym, pokrytym gruntem kredowym. Z reguły używano tempery, która stopniowo przechodziła w technikę olejną.

Jak już wspomniano, z obfitej twórczości cechowej w samym Krakowie zachowało się niewiele obiektów i zapewne jest dziełem przypadku, że właśnie one przetrwały do dzisiaj. Dlatego wśród obrazów niekiedy znacznie różniących się między sobą trudno uchwycić twórczość pojedynczych warsztatów malarskich. Niemniej można wyróżnić grupę powstałą około r. 1600, a związaną z warsztatem dominikanów, którą przy silnym tradycjonalizmie charakteryzuje dość oryginalny wyraz artystyczny¹⁹.

¹⁷ Trzeba przy tym zaznaczyć, że większość obrazów szkoły krakowskiej znajduje się dziś poza Krakowem, często przenoszonych tam w wyniku modernizacji kościołów w późniejszych wiekach. Niezależnie od tego wydaje się, że w omawianym okresie zamawiano dość dużo dla prowincji, która zapewne była mniej nasycona malarstwem gotyckim niż stołeczny Kraków. To rozproszenie krakowskich zabytków być może stało się podstawą poglądu, że malarstwo cechowe przechodziło wówczas głęboki kryzys.

¹⁸ J. Samek, *Późnorenesansowy ołtarz w Sieprawiu. (O grupie małopolskich ołtarzy z ruchomymi skrzydłami)*, Biul. Hist. Szt. XXI, 1959.

¹⁹ Zboińska-Daszyńska, o. c. Autorka dociekania swe koncentruje głównie na snycerstwie, malarstwo uwzględniając tylko w ołtarzu znajdującym się dziś w Muzeum Narodowym. Choć badania

Należy tu część obrazów z ołtarzyków dominikańskich i obraz przedstawiający *Męczeństwo św. Piotra Dominikanina*, malowany przez Wacława z Oświęcimia, a znajdujący się obecnie w Krakowskim Muzeum Narodowym²⁰. (Obraz ten był pierwotnie obrazem głównym w ołtarzyku stojącym dziś w prezbiterium kościoła Dominikanów)²¹. Niektóre z wymienionych obrazów, malowane bardzo surowo i schematycznie, ujawniają tradycje gotyckie; inne, o bogatszej kompozycji i lepszym rysunku, sugerują posiłkowanie się wzorami graficznymi, a we wspomnianym obrazie *Męczeństwo św. Piotra Dominikanina* — płaszczyznowe ujęcia i dekoracyjny linearyzm sąsiadują z niektórymi partiami traktowanymi nie tylko realistycznie i malarsko, ale nawet z dużą subtelnością. Wszystkie te obrazy mimo wymienionych różnicowań posiadają złote tło, a większość z nich jeszcze ponadto złożone fragmenty w obrębie partii malowanych farbą. Jeżeli chodzi o tego typu złocenia, to nie spotyka się w tym czasie podobnych w żadnych innych obrazach, nawet o złożonym tle. Wydaje się, że jest to — łącznie z silnym tradycjonalizmem — specyficzna cecha warsztatu dominikańskiego, nie wykraczająca też czasowo poza przełom wieku XVI na XVII.

Na terenie Krakowa istnieją obrazy, które wykazują pewne pokrewieństwo z obrazami dominikańskimi wyrażające się w tej samej tendencji do pogodzenia wartości realistycznych z idealistycznymi, posługującej się m. in. złotym tłem.

Inną wyraźniejszą grupę stanowią obrazy wykazujące silne związki z manierystycznym

malarstwem niderlandzkim, o czym będzie mowa w następnym rozdziale.

VII. ZWIĄZKI KRAKOWSKIEGO MALARSTWA Z SZTUKĄ FLAMANDZKĄ

W końcowej fazie manieryzmu w całej Europie północnej potęgują się wpływy sztuki niderlandzkiej. W Polsce sztuka ta najsilniej oddziaływała na środowisko Gdańska, ale jej inspiracje docierały również i do innych dzielnic. Zaznaczyły się też w Krakowie, mimo że związki ze sztuką włoską były tu nadal bardzo żywe; o ile jednak wpływy włoskie przeważały w architekturze i rzeźbie, to w malarstwie zdecydowaną przewagę zyskuje manieryzm typu niderlandzkiego²². Wprawdzie oddziaływanie twórczości niderlandzkiej na nasze malarstwo można prześledzić od w. XV²³, lecz proces ten wyraźnie wzmacnia się po połowie w. XVI, osiąga pod koniec tego wieku duże nasilenie.

W Krakowie oraz w zasięgu jego oddziaływania znajduje się wiele obrazów religijnych, które wykazują wyraźne powiązania ze sztuką flamandzką. Tworzą one względnie jednolitą grupę i reprezentują styl północnego manieryzmu swoście ukształtowanego przez Flamingów w oparciu o sztukę włoską.

Obraz *Zmartwychwstanie Chrystusa* (pochodzący z Domu jezuitów przy kościele Św. Barbary, znajdujący się obecnie na zamku wawelskim) jest jednym z wcześniejszych przykładów oddziaływania flamandzkiego manieryzmu na miejscowe malarstwo²⁴.

Dynamiczne postacie o muskularnej budowie, podkreślonej dość silnym światłocieniem, przedstawione są na tle urozmaiconego krajobrazu z charakterystyczną sylwetką wieży Mariackiej w głębi. (Ten szczegół może świadczyć dodatkowo o tym, że obraz był malowany w Krakowie). Rzetelny rysunek, dobrze zharmonizowane barwy oraz plastyczna wyrazistość dynamicznej sceny, ujawniającej zresztą inspiracje grafiki Dürera, decydują o wysokim poziomie artystycznym obrazu. Z uwagi na temat i spore rozmiary (118×93 cm) mógł on stanowić główny obraz w ołtarzu lub tryptyku. Sygnowany jest monogramem T. F. (może to Tobiasz Fendt z Wrocławia, który zmarł w r. 1576). Byłby to więc jedyny, jak dotąd, w Krakowie obraz z około r. 1570, wykazujący

te, wiążące m. in. nazwisko Stanisława Boi, zwanym Wódką, z konkretnymi obrazami, są bardzo cenne, nie wyczerpują one problemu i kwestia malarstwa związanego z warsztatem dominikanów pozostaje właściwie otwarta.

²⁰ H. Nelken, *Obraz Wacława z Oświęcimia z r. 1599*. Rozpr. Muz. Nar. Kr. (II), 1952, s. 84.

²¹ Rozmiar i półkolista górą forma obrazu dokładnie odpowiadają niszy ołtarza, a poza tym obraz brata Wacława swoim charakterem dobrze wiąże się z pozostałymi obrazami ołtarzyka.

²² M. Walicki, *Malarstwo polskie, gotyk, renesans i wczesny manieryzm*, Warszawa 1961.

²³ Tenże, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku*.

²⁴ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1964, s. 368. Autor upatruje w nim wpływ Pourbusa.

w pełni wyraźne oddziaływanie malarstwa flamandzkiego.

Najbliższe czasowo zabytki o tej samej genezie pochodzą dopiero z lat 90-tych XVI w. Najwybitniejszym wśród nich wydaje się być *Zwiastowanie*, namalowane około r. 1590 przez Jakuba Mertensa, który przybył z Antwerpii do Krakowa po r. 1580²⁵. Obraz dużych rozmiarów (175×108 cm), przeznaczony do ołtarza Zwiastowania w kościele Mariackim, przeniesiony został do Prałatówki zapewne w XVIII w. przez księdza J. A. Łopackiego. Obecnie znajduje się on w pomieszczeniu nad zakrystią kościoła Mariackiego. Obraz ten zwracał już uwagę wielu badaczy, którzy zgodnie uznają w nim dzieło wysokiej klasy, określane jako „piękne”, „efektowne” i „pełne finezji”. Istotnie — szlachetność rysunku, zwłaszcza twarzy i rąk, subtelny modelunek światłocieniowy oraz harmonijny koloryt z dominantą purpury w pełni uzasadniają te oceny. Na tle twórczości miejscowej wyróżnia się on wysokim poziomem artystycznym, choć wykazuje pokrewieństwo stylistyczne z wieloma współczesnymi obrazami. Cechy formalne obrazu oraz podpis Mertensa nie pozostawiają wątpliwości co do jego związku ze sztuką flamandzką.

Omawiany w niniejszej pracy zespół obrazów z Prałatówki dostarcza kilku przykładów, które można bezpośrednio wiązać z omówionym wyżej *Zwiastowaniem*.

Najbliższą analogię stanowi obraz *Św. Anny Samotrzeciej*. Już sam temat o niewielkiej ilości osób przedstawionych tak tu jak i tam w architektonicznym wnętrzu narzuca pewne ogólne podobieństwo kompozycji oraz wspólną atmosferę intymności i spokoju. Prócz tego bardzo zbliżona wydaje się w obu obrazach staranność rysunku, niezbyt głęboki, rozproszony światłocień oraz sposób malowania poszczególnych elementów. Dotyczy to twarzy, a zwłaszcza dłoni o podobnej budowie, draperii ułożonych to w szerokich, dość płaskich fałdach, to w drobnych zmarszczeniach z błyskami światła na grzbietach, oraz tła, którego przestrzenność w obu obrazach traktowana jest umownie. Zwraca też uwagę podobieństwo takich szczegółów, jak delikatne promienie koło głowy Dzieciątka i Matki Boskiej, postać Boga Ojca w obłokach oraz prawie identyczny wzór posadzki. Przy wymienionych cechach wspólnych widoczna jest jednak różnica poziomu

artystycznego. Obraz *Św. Anny* nie dorównuje obrazowi ze Zwiastowaniem ani pogłębieniem wyrazu psychicznego przedstawianych osób, ani mistrzostwem techniki malarskiej. Mimo to łączność tych dwóch obrazów wydaje się niewątpliwa.

Spośród obrazów z Prałatówki jeszcze trzy wydają się blisko związane z wyżej wymienionymi, a mianowicie: *Droga na Golgotę*, *Męczeństwo św. Andrzeja* i *Męczeństwo św. Katarzyny*. Wprawdzie kompozycja tych obrazów z racji samego tematu rozwiązana jest inaczej i posiada dużo dynamizmu, jednakże istota ich pokrewieństwa leży w podobnym traktowaniu formy, w materii malarskiej tych obrazów. Razem ze *Św. Anną* i *Zwiastowaniem* tworzą one grupę o dość jednolitym charakterze, a nawet można przypuszczać, że wyszły spod jednej ręki.

Spośród pozostałych obrazów zespołu z Prałatówki niektóre ujawniają tendencje zachowawcze krakowskiego malarstwa cechowego, inne okazują się bardziej „postępowe”. Widzimy tu więc ekspresyjny w wyrazie obraz *Chrystus przed Kajfaszem*, zdradzający wyraźne tradycje gotyckie, lecz tradycje nieco inne niż w *Oplakiwaniu* o poważnym, ścisłym nastroju. Dalej — *Pojmanie Chrystusa*, oparte na ikonografii Dürera, ale dzięki stłoczonej, silnie światłocieniowej kompozycji już manierystyczne, podobnie jak *Zdjęcie z krzyża*, malowane przy tym bardzo twardo i sucho. W obrazie *Św. Marcin* zwraca uwagę szlachetna stylizacja białego konia oraz urozmaicony leśny krajobraz. Jest to chyba najbardziej bogato rozwinięty pejzaż obok pięknych fragmentów krajobrazu w obrazie Wacława z Oświęcimia czy w *Zmartwychwstaniu* z Domu jezuitów. Z całości wyróżnia się swym poziomem artystycznym *Modlitwa w Ogroju*.

Wszystkie obrazy mimo poważnych różnic wykazują też cechy wspólne, które sugerują jeśli już nie jeden warsztat, to w każdym razie jakiś wspólny krąg, wspólne środowisko łączące tradycje miejscowe z inspiracjami sztuki flamandzkiej. Bardzo więc prawdopodobne, że większość obrazów z Prałatówki została namalowana przez miejscowych twórców na podsta-

²⁵ F. Klein, Obraz Jakuba Mertensa „Zwiastowanie” (w kościele Mariackim w Krakowie), Spraw. Kom. Hist. Szt. VIII, 1912.

wie flamandzkich wzorów graficznych. Potwierdza to przypuszczenie struktura plastyczna obrazów oraz fakt, że istotnie dla czterech z nich udało się odnaleźć wzory w grafice.

Należy podkreślić, że wszystkie odnalezione odbitki pochodzą z Antwerpii, największego wówczas ogniska sztuki w Europie północnej. Cztery spośród pięciu wykonano na podstawie obrazów Marcina de Vosa, czołowego malarza Antwerpii w latach 1560—1600; dwie z nich datowane są na r. 1582 i 1584. Powyższe dane prowadzą wprost do powiązania tych rycin z osobą Mertensa, pochodzącego, jak wiadomo, z Antwerpii.

VIII. JAKUB MERTENS I JEGO WARSZTAT

Przekazy źródłowe z końca XVI i pocz. XVII w. wymieniają, wśród przeważającej większości polskich malarzy czynnych w Krakowie oraz garstki różnych obcokrajowców, tylko jednego przybysza z Flandrii²⁶. Jest nim Jakub Mertens²⁷, zwany Niderland lub Inderland, o którym zanotowano jasno, że przybył z Antwerpii. Zjawia się on w Krakowie po r. 1580, zapisuje się do cechu malarzy w r. 1589, a w r. 1593 przyjmuje prawo miejskie²⁸. Ożeniony z wdową po miejscowym malarzu Pawle Tomtornie²⁹, zostawia jej (przed wyjazdem do rodzinnego kraju w r. 1598) testament na wypadek swej śmierci. W r. 1601 wraca z podróży i kilka lat później ponownie wymieniony jest w aktach krakowskich. W r. 1605 Mertens zostaje oskarżony o złe obyczaje. W wynajmowanym mieszkaniu miał rzekomo utrzymywać „białogłowy nierządne” pomimo kilkakrotnych upomnień rajców krakowskich w tej sprawie. Nie jest chyba dziś dla nas istotne, czy

były to rzeczywiście, białogłowy nierządne”, czy też modelki do malowania z natury, lecz wzmianka ta wymownie świadczy o moralności i obyczaju epoki. Wydaje się jednak, że Mertens istotnie prowadził dość niespokojne życie, skoro w r. 1606 znalazł się ponownie w kłopotach — tym razem popadł w kolizję z cechem malarskim — i wyrokiem rajców uwięziony został w Ratuszu. Uwolniono go dzięki malarzowi Franciszkowi Sniadeckiemu, który zaręczył, iż Mertens zastosuje się do wyroku sądowego pod groźbą powrotu do więzienia. Była to praktyka prawna często wówczas stosowana. (Klein podaje, że zaczerpnął tę wiadomość z akt radzieckich miasta Krakowa, nie przytaczając, niestety, powodu tej kolizji). Mertens umiera w Krakowie w r. 1609.

Życiorys powyższy, bardzo zresztą fragmentaryczny, nie dostarcza bezpośrednich wiadomości o twórczości artystycznej Mertensa ani o szkole malarskiej, która się wokół niego zgromadzała. W czasie swej działalności w Krakowie, trwającej blisko 20 lat, musiał on jednak stworzyć niemało obrazów, wywierając zapewne znaczny wpływ na środowisko miejscowe. Oczywiście chodzi tu głównie o środowisko mieszczańskie, bowiem Mertens był ściśle związany z mieszczaństwem, związany nie tylko pracą, przynależnością do cechu, ale i życiem osobistym. Możliwe, że jako malarz zdolniejszy od wielu mistrzów miejscowych próbował początkowo starań o serwitorat królewski lub inny, tym bardziej że prawo miejskie przyjął dosyć późno; niemniej pozostaje faktem, że związał się ostatecznie z miastem i malował, jak się wydaje, wyłącznie dla mieszczaństwa. W środowisku cechowym ówczesnego Krakowa był z pewnością jednym z najwybitniejszych twórców.

Nie mamy śladów oddziaływania jego osobowości, ale zapewne podobały się współczesnym jego „nowoczesne” obrazy oraz przywiezione z Antwerpii wzory graficzne, które bez wątplenia posiadał.

Mertens, opuszczając środowisko o wysokim poziomie twórczości artystycznej, jakim była wówczas Antwerpia (gdzie być może trudno mu się było wybić), z pewnością zaopatrzył się we wzory, które miały być dla niego cenną pomocą w działalności na obcych ziemiach. Jest to stara praktyka wśród artystów, potwierdzona doświadczeniem i psychologiz-

²⁶ Kraińska, o. c.

²⁷ Skąpe wiadomości o Mertensie rozszerza nieco protokół J. Mycielskiego, *O kierunku flamandzkim malarstwa w Polsce z końca XVI i XVII w.*, Spraw. Kom. Hist., t. IX, s. CCXXVII.

²⁸ M. Walicki, *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 31. Autor podaje za L. Lepszym, że przed wstąpieniem malarza do cechu obowiązywało go przyjęcie prawa miejskiego. W wypadku Mertensa zwraca uwagę odwrócona kolejność tych wydarzeń.

²⁹ Paweł Tomtorn (vel Crum Thurn) odnawiał obrazy w izbie radzieckiej ratusza. Był więc chyba rzemieślnikiem cenionym w swoim zawodzie. Zob. E. Kraińska, o. c.

nie uzasadniona. Mertens — jakimkolwiek by był artystą — nie mógł postąpić inaczej. Dlatego można sądzić, że spośród ogromnej ilości rycin, które znajdują się dziś w Krakowie, część na pewno została przywieziona lub sprowadzona przez Mertensa. Wprawdzie przypuszczenia te nie stanowią jeszcze bezspornego dowodu, wiadomo bowiem, że flamandzkie wzory graficzne rozchodziły się szeroko po Europie i docierały do Polski różnymi drogami, jednakże prawdopodobieństwo tych założeń wydaje się na tyle duże, iż pozwala wiązać z osobą Mertensa omawiane uprzednio ryciny pochodzące właśnie z Antwerpii, tym bardziej że chronologia nie budzi tu żadnych zastrzeżeń. Ryciny pochodzą z około r. 1580, Mertens przybywa do Krakowa w latach 80-tych XVI w. i zapisuje się do cechu malarzy w r. 1589. Gdyby można było mieć całkowitą pewność co do wysuniętych wniosków, wówczas rycina datowana na r. 1584 wyznaczałaby nam ad postezas przybycia Mertensa do Krakowa.

Wracając do twórczości malarskiej Mertensa należy przypomnieć, że jego jedyne znane do tej pory dzieło to opisane uprzednio *Zwiastowanie* z Prałatówki. Przeprowadzona wyżej analiza porównawcza wykazała, że obraz *Św. Anny* (pomimo niższego poziomu) stanowi bliską analogię dla obrazu *Zwiastowanie*. Fakt ten od razu narzuca myśl, że obraz *Św. Anny* można wiązać z osobą Mertensa. Jeśli przy tym uświadomimy sobie, że Mertens przybył z Antwerpii, a *Św. Anna* jest niemal kopią odbitki miedziorytniczej pochodzącej z Antwerpii (odbitka wykonana w r. 1584 przez Sadelera na podstawie obrazu Marcina de Vosa), wówczas związek tego obrazu z twórczością Mertensa wydaje się jeszcze bardziej prawdopodobny. Nie jest wykluczone, że *Zwiastowanie* powstało również w oparciu o (nie znany nam) wzór graficzny pochodzący z tego samego źródła. Może stąd, m. in., pochodzi widoczne pokrewieństwo obu obrazów? Podkreślając jeszcze raz podobieństwo formalne obrazu *Św. Anny* do *Zwiastowania* Mertensa można postawić hipotezę, że obraz *Św. Anna* jest mniej starannym dziełem samego Mertensa, lub też, co wydaje się również prawdopodobne, namalowany został przez malarza z jego pracowni pozostającego pod silnym wpływem swego mistrza.

Dochodzimy tutaj do zagadnienia pracowni malarskiej Mertensa i szkoły, która się wokół

niego zgrupowała. Wiadomo³⁰, że do jego uczniów czy współpracowników należeli: Jakub Fonken v. Grossenheim, Maciej Kierszek z Piasieczna, Piotr von Enden syn Jakuba — znanego muzyka na dworze Zygmunta III, Jan Fisscherl, Franciszek van der Velle. Malarze ci zgrupowani wokół Mertensa tworzyli pewnego rodzaju szkołę, która swoją działalnością wkroczyła już w wiek XVII³¹. Niestety, o indywidualnej twórczości tych malarzy nic na razie nie wiadomo, jednakże podjęta wyżej próba rozszerzenia wiadomości o Mertensie i jego twórczości umożliwia wiązanie niektórych obrazów z jego warsztatem. Skoro więc *Zwiastowanie* jest stwierdzonym dziełem Mertensa, a *Św. Anna Samotrzecia* domniemanym, wynika z tego prosty wniosek: obrazy z Prałatówki, które są do nich stylistycznie podobne i tworzą razem z nimi dość jednolitą grupę, muszą również oscylować koło Mertensa i, przypuszczalnie, były osobiście przez niego malowane, albo też są to prace jego uczniów czy współpracowników z warsztatu. Chodzi głównie o wyróżnione wcześniej obrazy: *Droga na Golgotę*, *Męczeństwo św. Andrzeja* i, być może, *Męczeństwo św. Katarzyny*. W krakowskim klasztorze klarysek znajduje się jeszcze jeden obraz — predella z *Drogą Krzyżową* opartą na rycinie według Marcina de Vosa, a drugi, podobny, w Bieczu³². Najprawdopodobniej obydwa zostały namalowane w Krakowie i jest możliwe, że wyszły również z warsztatu Mertensa. Trudno rozstrzygnąć, co z tego namalował on sam, dlatego wystarczy na razie stwierdzić, że są to obrazy, które wyszły z jego pracowni, z kręgu jego oddziaływania. Natomiast z całą pewnością można przyjąć, że warsztat posługiwał się flamandzkimi wzorami graficznymi.

Znaczenie twórczości Mertensa oraz, być może, innych jeszcze artystów flamandzkich przebywających w Krakowie było zapewne bardzo duże, ale mimo to nie należy przypisywać ich działalności osobistej tak szerokiego wpływu na środowisko krakowskie, aby wyjaśnić tym wszystkie zjawiska tkwiące swoją genezą w sztuce flamandzkiej. Na pewno również ważną rolę odegrały tu docierające do Polski wzory graficzne, które, jak wiadomo, miały

³⁰ Mycielski, o. c.

³¹ Dobrowolski, o. c., s. 360.

³² Otto, o. c.

ogromne znaczenie dla upowszechnienia sztuki flamandzkiej. Dzięki nim mogła ona tak mocno oddziaływać na twórczość różnych środowisk, nie-raz nawet bardzo odległych. Wydaje się, że również i w Małopolsce (a więc przede wszystkim w Krakowie) większą zasługę w przeszczepianiu tych wpływów należy przypisać grafice niż bezpośredniej twórczości artystów flamandzkich, których nie było zbyt wielu na tym terenie.

IX. MARCIN DE VOS I ODDZIAŁYWANIE JEGO WZORÓW GRAFICZNYCH

Spośród pięciu omawianych rycin cztery wykonane są na podstawie obrazów Marcina de Vosa, dlatego też należy i temu artyście poświęcić nieco uwagi.

Marcin de Vos urodził się w Antwerpii, w r. 1532, i tam też zmarł w r. 1603. Był prawdopodobnie uczniem Fransa Florisa. Jakiś czas bawił we Włoszech — w Rzymie, Florencji oraz Wenecji. Najdłużej przebywał w Wenecji, gdzie współpracował z Tintorettem. Po powrocie w r. 1558 stał się de Vos czołowym malarzem Antwerpii. Był m. in. starszym cechu św. Łukasza, a w r. 1594 powierzono mu odpowiedzialne zadanie udekorowania miasta z okazji uroczystego wjazdu arcyksięcia Ernesta von Österreich. Obfita twórczość Vosa przypada na lata 1562—1602. Malował głównie obrazy religijne, których ogromna ilość zachowała się do dziś w różnych kościołach i muzeach obecnej Belgii. Tworzył też portrety, cykle alegoryczne i historyczne oraz w szerokim zakresie rysunki przeznaczone na wzory dla rytowników. Nie był artystą wielkiej miary, był raczej zdolnym eklektykiem. Podczas pobytu w Italii przejmuje formy i zdobycze manieryzmu włoskiego, przeszczepiając je następnie do swego kraju i w pewnym stopniu przetwarzając. De Vos stał się typowym przedstawicielem niderlandzkiego manieryzmu i wywarł silny wpływ na licznych młodych artystów w Antwerpii.

Okazuje się jednak, że zakres jego oddziaływania wykracza daleko poza Niderlandy, sięgając nawet do odległej Polski. Na północy bezpośrednio wpływy manieryzmu włoskiego w malarstwie są znikome. Docierały one pośrednią

drogą właśnie poprzez Niderlandy i w formie przetworzonej przez sztukę niderlandzką. Nie-miała w tym zasługa Marcina de Vosa oraz zespołu znakomitych rytowników, którzy z nim współpracowali. Byli to: Jan Sadeler i jego brat Rafael, Adrian Collaert, Crispyn de Passe i inni. Obrazy i rysunki de Vosa były przez nich kopiowane (z reguły techniką miedziorytniczą), a następnie powielane w niezliczonych egzemplarzach. Odbitki te rozchodziły się po całej Europie, rozpowszechniając formy manieryzmu włoskiego w niderlandzkim wydaniu i rozszerzając oddziaływanie twórczości Marcina de Vosa. Ta masowość grafiki wykonywanej według jego wzorów jest jednym z głównych czynników decydujących o tak dużej popularności i szerokim wpływie tego artysty. Drugim czynnikiem jest zapewne to, że jego pomysły i rozwiązania ikonograficzne są bardzo narracyjne, a przy tym stosunkowo proste, łatwe do odczytania. W połączeniu z bogactwem szczegółów i biegłością techniczną były dla szerokich kręgów przeciętnych odbiorców i zrozumiałe, i atrakcyjne zarazem.

Marcin de Vos nie jest jednak wyjątkiem, jeżeli chodzi o sprawę mało uzasadnionej popularności niektórych artystów średniej miary. Dzieła wybitnych twórców nie zawsze były przez współczesnych doceniane i choć dawały twórczą inspirację jednostkom, albo nawet całym pokoleniom następnym, to często, jak słusznie pisze M. Walicki,

jeszcze silniejszy wpływ wywierała sztuka tych ludzi, którzy umieli spopularyzować niejako formy ekspresji genialnych jednostek, wymagających swoistego komentarza plastycznego. Takim tłumaczem A. Dürera był w wielu wypadkach H. Schaufelein, którego przystępnemu pośrednictwu zawdzięcza prowincjonalna sztuka frankońska i małopolska znajomość wielu uproszczonych Dürerowskich motywów³³.

Analogiczna jest rola Marcina de Vosa. Polega ona głównie na tym, że uprzystępniał on i spopularyzował w niderlandzkim środowisku wzory wielkiej sztuki włoskiej. W tym leży jego zasługa i wyjaśnienie jego popularności. Niemniej pozostaje de Vos artystą średniej miary i właściwie jego twórczość mogłaby nas dzisiaj nie interesować, gdyby nie to, że w swoim czasie oddziaływała dość szczególnie na sztukę polską. Wzory graficzne według Marcina de Vosa były bowiem w Polsce znane i popularne.

³³ M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI wieku*.

Z bogatego zespołu jego rycin, które znajdują się w zbiorach PAN w Krakowie, wybrane zostały tylko te, dla których istnieją analogie w malarstwie. Ryciny te wykonane są raczej na podstawie obrazów Marcina de Vosa, a nie rysunków, ponieważ mają podpisy: „M. de Vos pinx.”. W tym wypadku mielibyśmy do czynienia z ciekawym i charakterystycznym zjawiskiem: obraz de Vosa daje wzór rycinie wykonanej przez Sadelera, ta z kolei wędruje do Krakowa dając wzór ponownie dla obrazu. Koło się zamyka: obraz — rycina — obraz. Cofając się jeszcze dalej, kto wie, czy i Marcin de Vos nie posłużył się jeszcze jakimś narysowanym czy zapamiętanym wzorem? Na razie trudno to zbadać, lecz prześledzenie takiego łańcucha zapożyczeń jest niezwykle interesujące i pouczające, pozwala bowiem dotrzeć do genezy różnych motywów i wzorów oraz poznać, w jaki sposób one wędrują i jakim ulegają po drodze przekształceniom.

Wracając do wzorów Marcina de Vosa, trzeba stwierdzić, że zachowywały one niezwykłą wprost żywotność (jeszcze w XVIII w. robiono z nich odbitki), a niektóre z nich osiągnęły ogromną popularność. Np. rycina z wyobrażeniem Drogi na Golgotę stała się wzorem dla obrazów znajdujących się dziś w różnych miejscowościach bardzo od siebie oddalonych. Chodzi o obrazy z Brukseli, Kalisza, Biecha oraz z Krakowa (predella w klasztorze Klarysek i nasz obraz z Prałatówki). Obrazy te świadczą o powodzeniu ryciny oraz o jej dużym rozpowszechnieniu³⁴. Z kolei częste powtarzanie tych narracyjnych, najwidoczniej podobających się wzorów tak je utrwaliło, że przeszły one niemal w tradycję utrzymującą się niekiedy aż do ostatnich czasów. Dotyczy to zwłaszcza małych miejscowości pozbawionych żywszych kontaktów z oficjalną sztuką. Znamienny przykład stanowią stacje Drogi Krzyżowej przy wiejskim kościółku w Dobrej k/Limanowej, malowane w XVIII w., które choć uproszczone i zbarbaryzowane, są jednak dalekim echem wzorów Marcina de Vosa. Co ciekawsze, w w. XIX wykonano kopie tych obrazów, które do dziś znajdują się w kapliczkach stacji³⁵.

Podobnie przedstawia się sprawa z ryciną św. Anny, której malarskie powtórzenia tworzą całą grupę o różnym poziomie artystycznym. Podstawowy układ ikonograficzny tego tematu utrwalił się w malarstwie polskim w ciągu

w. XVI. Przedstawia on siedzącą na tronie Matkę Boską z lewej strony od widza i św. Annę z prawej. Maria z reguły ma płaszcz niebieski, św. Anna — jasno czerwony, zarzucony na głowę. Dzieciatko, przeważnie ubrane w cienkie szatki, zwykle siedzi lub niekiedy stoi na kolanach Matki i błogosławi rączką. Schemat ten był oczywiście różnie opracowywany, a zarazem tak często przedstawiany, że umożliwia prześledzenie wielu etapów rozwojowych malarstwa i rzeźby małopolskiej w ciągu XVI, XVII, a nawet XVIII w.

Wczesnym przykładem jest obraz *Św. Anny Samotrzeciej* fundacji Szydłowieckiego z r. 1519, znajdujący się w krakowskim Muzeum Narodowym, a wykazujący w formie silne jeszcze tradycje gotyckie. Obraz *Św. Anna*, stanowiący kwatere tryptyku z ok. 1570 r. w kościele Św. Marka w Krakowie, reprezentuje dalszy etap rozwojowy malarstwa krakowskiego ujawniając renesansowe zrównoważenie formy, lepszą przestrzenność i więcej realizmu. Następnym chronologicznie to analizowany uprzednio obraz z Prałatówki — domniemane dzieło Mertensa, będący zdecydowanie najlepszym opracowaniem artystycznym tego tematu na terenie Krakowa. Co więcej — okazuje się, że większość dalszych powtórzeń tematu św. Anny w sposób wyraźny nawiązuje do tego obrazu. Ponieważ jednak obraz z Prałatówki oparty jest dokładnie na rycinie wykonanej według Marcina de Vosa, przywiezionej prawdopodobnie przez Mertensa, wydaje się, że wszystkie dalsze powtórzenia wzorują się raczej na tej właśnie rycinie (rozpowszechnionej, być może, w wielu egzemplarzach) niż na bezpośredniej znajomości naszego obrazu. Należy przyjąć, że głównie stąd wypływa to podobieństwo różnych powtórzeń do obrazu z Prałatówki.

Najbliższym czasowo, lecz uproszczonym powtórzeniem wydaje się wspomniany już wcześniej obraz *Św. Anny Samotrzeciej* z ołtarzyka dominikańskiego w krakowskim Muzeum Narodowym. B. Zboińska-Daszyńska³⁶, datu-

³⁴ Otto, o. c.

³⁵ Obrazy stacji malowane w XVIII w. nie zachowały się w komplecie; nieliczne z nich przechowywane są na plebanii w niewielkim muzeum utworzonym przez tamtejszego proboszcza, któremu też zawdzięczam informację o wykonaniu kopii tychże malowideł.

³⁶ Zboińska-Daszyńska, o. c.



III. Zwiastowanie

jąc go po połowie w. XVI, pisze, że wykazuje on cechy renesansowe, m. in. znajomość wartości renesansu włoskiego i grafiki Dürera, oraz że żaden z wcześniejszych obrazów tego typu nie ma tak subtelnej powiązania przedstawionych osób w jednolitą kompozycyjnie całość ani nie jest tak przekonywający swą wewnętrzną prawdą. Zdaniem autorki, realistyczne szczegóły i idealizowanie wyrazu całości wiążą go z lokalnym środowiskiem. Mimo to obraz ten uznaje ona za dość odosobniony, bowiem „ani w Krakowie, ani poza nim nie udało się na razie odnaleźć dzieł sztuki, które by połączyć można ze *Św. Anną* w bardziej zwartą i jednorodną całość, związaną z jakimś ściślej określonym warsztatem”³⁷. Tymczasem okazuje się, że właśnie w sąsiedztwie, w pobliskim kościele Św. Marka znajduje się (oprócz omówionej kwatery tryptyku) obraz *Św. Anny* bliźniaczo wręcz podobny do obrazu z ołtarzyka dominikańskiego. W obydwu obrazach widoczne są odchylenia od naszej ryciny i od obrazu z Prałatówki. Ich program ikonograficzny jest uproszczony, nie ma w nich bowiem Trójcy św. ani aniołków u góry. Poza tym Matka Boska wraz z ubranym Dzieciątkiem wykazuje różnice w szczegółach i wydaje się w typie bardziej tradycyjna. Natomiast postać św. Anny jest bez wątpienia oparta na tym samym wzorze flamandzkim, podobnie zresztą jak ogólny układ całości. Dość duży rozmiar obrazów oraz ich reprezentacyjność, podkreślona złotym tłem, sugerują, że od początku przeznaczone były na główny obraz w ołtarzu. (Pierwotnie obrazy musiały być szersze, bowiem w obydwu widoczne jest niemal jednakowe przecięcie deski zmniejszające obraz i, niestety, obcinające trochę postać św. Anny). Artystycznie nie dorównują one obrazowi *Św. Anny* z Prałatówki, osiągając równocześnie inny wyraz całości.

Obrazy te niewątpliwie wyszły z jednego miejscowego warsztatu, a mogą być nawet dziełem jednej ręki. Jaki to był warsztat — trudno na razie sprecyzować. Ujawnia on jednakże wiele cech charakterystycznych dla sporego odłamu malarstwa krakowskiego, m. in. dla warsztatu dominikańskiego. Widać tu typowe łączenie różnych sprzecznych tendencji, np. idea-

lizowanego złotego tła z tradycjami renesansowymi oraz realistycznymi wzorami niderlandzkimi. Chodzi tu jednak głównie o wykazanie, że powszechnie i w sposób różnorodny posługiwano się flamandzkim wzorem św. Anny.

Istnieją jeszcze inne, bardziej już zmienione lub zbarbaryzowane powtórzenia tego tematu. Można by je mnożyć bez końca, lecz wspomnieć warto tylko niektóre. Przykładem późnej przeróbki z w. XVII jest obraz *Św. Anny* w północnej nawie kościoła Mariackiego. Natomiast na pół ludowe transpozycje tego tematu ilustruje nam bardzo już prymitywnie traktowana drewniana rzeźba *Św. Anny* w kościółku na Woli Justowskiej, pochodząca prawdopodobnie z w. XVIII. Widać więc, że popularne wzory znajdowały wyraz również i w rzeźbie. Bardzo pięknym przykładem tego ciekawego zjawiska jest płaskorzeźba marmurowa z Rzeszowa, przedstawiająca św. Annę³⁸. W tym wypadku jest to dokładne powtórzenie wzoru według Marcina de Vosa, i to powtórzenie o wysokim poziomie artystycznym. Przy tym widać tu ciekawostkę warsztatową — mianowicie wysiłek rzeźbiarza, aby kompozycję o układzie pionowym przystosować do niskiej, poziomej płyty stanowiącej predellę ołtarza, co zresztą uwieńczone zostało pełnym powodzeniem. Podane przykłady dobrze ilustrują znane zjawisko, że dzieła oparte na jednym wzorze osiągają, w zależności od opracowania, różny poziom, a niekiedy inny wyraz.

Omówiona grupa obrazów związanych ze sztuką niderlandzką okazuje się stosunkowo dość liczna. Obrazy te niezależnie od swego poziomu artystycznego przeważnie ujawniają ściśle związki z grafiką, a ich styl wykazuje cechy flamandzkiego manieryzmu. Przykładem i potwierdzeniem tego jest właśnie część obrazów z Prałatówki. Stanowią one największy zespół w grupie o wpływach flamandzkich, przy czym większość z nich wykazuje wcale niezły poziom artystyczny, a niektóre można nawet uznać za najbardziej „nowoczesne” w ówczesnym środowisku cechowym Krakowa. W sumie na tle twórczości miejscowej okazują się nie gorsze, lecz zdecydowanie lepsze od wielu innych. Wszystko to pozwala przypuszczać, że związane są z jakimś „wiodącym” warsztatem o dobrym poziomie, a więc chyba ze szkołą Mertensa i jego twórczością. Przypuszczenie to potwierdzają nam wzory graficzne.

³⁷ *Ibidem*, s. 84.

³⁸ A. Fischinger i P. Krakowski, *Kościół Bernardynów w Rzeszowie, Studia Renesansowe*, t. III, Wrocław 1963, s. 161.

WNIOSKI KOŃCOWE

Jak już wspomniano, rozdziały poprzednie są zaledwie próbą ogólnej charakterystyki religijnego malarstwa krakowskiego z końca w. XVI, próbą przeprowadzoną głównie na podstawie analizy zabytków znajdujących się obecnie w Krakowie. Z natury rzeczy studium to nie pogłębia dostatecznie ani nie wyczerpuje szerzej tego trudnego, a nie opracowanego dotąd zagadnienia.

Mimo to wydaje się, że rozpatrywane w tych rozdziałach obrazy ilustrują nam w dużym stopniu religijną twórczość krakowskiego środowiska. Przeprowadzona analiza ujawniła współistnienie tendencji zachowawczych oraz nowatorskich tego malarstwa potwierdzając słuszność cytowanego już zdania T. Dobrowolskiego, że istotą malarstwa owego czasu była próba pogodzenia tradycji gotyckiej z elementami późnego renesansu, manieryzmu i wczesnego baroku. Ponadto okazało się możliwe połączenie wielu obrazów w pewne grupy związane przynajmniej ogólną tendencją, a przy tym podjęta została próba zarysowania warsztatu Mertensa. Dalsze badania pozwolą, być może, lepiej uchwycić twórczość poszczególnych warsztatów malarskich.

W każdym razie można o tym malarstwie powiedzieć, że było bardzo zróżnicowane i złożone, lecz bynajmniej nie ubogie. Było prowincjonalne i niezbyt mocne warsztatowo, ale nie pozbawione ambicji nadążania za aktualnymi nowościami europejskimi. Należy jeszcze podkreślić, że religijne malarstwo tego czasu, mimo różnic stylowych oraz artystycznych, podporządkowane jest w zasadzie jednej wspólnej ideologii — ideologii kontrreformacji, przy czym wymagania Kościoła w stosunku do sztuki odegrały w naszym środowisku rolę pozy-

tywną, dając malarstwu nowe inspiracje, nowe konkretne założenia. Dla malarstwa krakowskiego, które nie zdążyło właściwie wejść w fazę dojrzałego renesansu i około połowy w. XVI znajdowało się w stanie pewnego chaosu, taki jednolity program był bardzo potrzebny, stanowił bowiem ważny czynnik organizujący. Program ten przyczynił się do żywego rozwoju malarstwa cechowego pod koniec w. XVI. W niektórych obrazach odnaleźć można wyraźne oddziaływanie zaleceń Kościoła w sprawach sztuki, co było podkreślane przy ich szczegółowym omawianiu. Jak widać, wymagania kontrreformacji odnoszące się i do tematów, i do sposobów ich przedstawiania starano się wprowadzić w życie i wydaje się, że religijne malarstwo krakowskie z końca w. XVI w pełni to potwierdza.

Poziom artystyczny krakowskiego malarstwa tego okresu jest bardzo nierówny i duża część zachowanych obrazów przedstawia się pod tym względem bardzo skromnie. Jednakże wartości tego malarstwa nie należy mierzyć wyłącznie kryteriami artystycznymi. Obrazy te są bowiem dokumentem epoki, wyrazem swego czasu i w tym sensie mają niewątpliwe znaczenie dla historii kultury. Mają również znaczenie dla historii sztuki, ponieważ uzupełniają mało zbadany, jak gdyby „ciemny” okres polskiego malarstwa, pozwalając lepiej prześledzić jego ciąg rozwojowy, jego historyczną ewolucję. Z tych powodów w pełni zasługują na zainteresowanie, mimo że ich strona artystyczna często bywa bardzo skromna. Konieczne wydają się dalsze badania tego okresu w malarstwie, zarówno w Krakowie, jak i na prowincji. Wiąże się z tym potrzeba konserwacji wielu obrazów (niestety — trudna do zrealizowania), ponieważ ich zły stan zachowania, a niekiedy tylko silne zabrudzenie utrudnia właściwą ocenę, szczególnie w zakresie kolorystyki.

MALARSTWO ALEKSANDRA PŁONCZYŃSKIEGO

Niniejszy opis twórczości Aleksandra Płonczyńskiego, krakowskiego malarza i pedagoga w Szkole Sztuk Pięknych, jest spłaceniem długu wobec artysty, który swą paletę malarską oddał na usługi rodzinnego miasta.

W ciągu stu kilkunastu lat od śmierci Płonczyńskiego ukazało się kilka artykułów informujących o jego twórczości. Gdy jednak autor niniejszej pracy podjął trud uformowania sylwetki artysty z perspektywy stulecia, znalazł się w kłopotliwej sytuacji. Notatki w czasopiśmie rzadko przynosiły coś konkretnego. Na uwagę zasługuje praca Władysława Łuszczkiewicza pt. *Przegląd krytyczny dziejów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie 1818—1873*¹. Łuszczkiewicz był kolegą Płonczyńskiego, a pisząc swą pracę w trzynaście lat po śmierci artysty mógł podać szczegóły i materiały do dzia-

łalności naszego malarza. Również wydana w roku 1888 praca pt. *Książka pamiątkowa ku uczczeniu Jubileuszu Trzechsetnej Rocznicy Założenia Gimnazjum św. Anny w Krakowie*, pozwoliła m. in. ustalić czas rozpoczęcia nauki przez A. Płonczyńskiego i złożenia przez niego egzaminu dojrzałości². Wiele cennych refleksji na temat epoki romantyzmu w Krakowie znaleziono w pracy K. Estreichera pt. *Narastanie romantyzmu w Krakowie*³, natomiast poznanie atmosfery życia codziennego w ówczesnym mieście zawdzięczać należy książce M. Estreicherówny⁴.

Ważnych informacji dostarczyły *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, pod redakcją J. Dutkiewicza⁵. Główne wyniki przyniosły poszukiwania w inwentarzach muzealnych i zachowane obrazy. W dalszym poszukiwaniu za materiałami źródłowymi należało niejednokrotnie sięgnąć do żywej informacji rodzinnej. Autor uzyskał w ten sposób wiadomości od p. M. Wojciechowskiej.

I

Aleksander Józef Joachim Płonczyński urodził się dnia 20 marca 1820 roku⁶ w Krakowie, jako syn Jana Płonczyńskiego, wójta IV Gminy Wolnego Miasta Krakowa i sędziego pokoju Rzeczypospolitej Krakowskiej⁷, oraz Agnieszki z Nasturkiewiczów. Aleksander miał starszego o sześć lat brata Wiktora i siostrę Helenę, urodzoną w r. 1828. Sytuacja materialna rodziców widocznie nie była zbyt dobra, skoro Aleksander jako student Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych musiał udzielać lekcji w szkołach parafialnych i nie mógł sobie pozwolić na wyjazd za granicę⁸.

Od r. 1830 był Płonczyński uczniem krakowskiego Liceum św. Anny, gdzie zdał maturę 28 IX 1838 r.⁹. Po otrzymaniu świadectwa

¹ W. Łuszczkiewicz, *Przegląd krytyczny dziejów Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie 1818—1873*, Biblioteka Warszawska, t. 140, Warszawa 1875, s. 60.

² J. Leniek, *Książka pamiątkowa ku uczczeniu Jubileuszu Trzechsetnej Rocznicy założenia Gimnazjum św. Anny w Krakowie*, Kraków 1888, s. 326.

³ K. Estreicher, *Narastanie romantyzmu w Krakowie*, Rocznik Krakowski XXXIX, Kraków 1968, s. 91—97.

⁴ M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848—1863*, Kraków 1968.

⁵ *Materiały do dziejów ASP. (1816—1895)* pod red. J. Dutkiewicza, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 125.

⁶ Archiwum Państwowe w Krakowie (A.P. Kr) — Akta Uznania i Przystosowania Parafii Panny Maryi w Krakowie sporządzone na rok 1820. Zaczynające się od Dnia Pierwszego Stycznia, a kończące się w ostatnim Grudnia Roku tegoż. Sygn. Skontrum nr M. 804.

⁷ S. Cyrankiewicz, *Przewodnik po cmentarzach*, Kraków 1908, s. 225.

⁸ *Materiały do dziejów ASP*, 257.

⁹ Zob. przypis 2. Świadectwo dojrzałości znajdu-

dojrzałości został przyjęty na wydział filozoficzny Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁰. Przerwał te studia po roku, gdyż bardziej interesowało go malarstwo. W r. 1839 wziął udział w wystawie i otrzymał nagrodę za dwa widoki Karpat¹¹. Studia malarskie odbył Płonczyński pod kierunkiem Jana Nepomucena Głowackiego, który go specjalnie wyróżniał¹². Świadczy o tym udział Płonczyńskiego w wystawach w r. 1840 i 1842, zorganizowanych przez dyrektora Kosickiego, gdzie wraz z czterema kolegami prezentuje widoki olejne z Karpat i okolic Krakowa. Według W. Łuszczkiewicza, prace te wisiały wśród dzieł profesorów: Jana Nepomucena Bizańskiego, Jana Nepomucena Głowackiego i Karola Ceptowskiego „i odznaczały się dokładnością roboty, gustem i użytecznością”¹³. Z roku 1842 prócz kilku rysunków zachowały się szkice portretowe mieszczan krakowskich¹⁴. Profesorowie znając sytuację materialną Płonczyńskiego dali mu również możliwość udzielania lekcji w szkołach parafialnych na terenie Krakowa w latach 1840—47¹⁵, co zapewniło młodemu studentowi skromny, ale stały dochód w kwocie 80 zł polskich rocznie, płatnych w dwóch ratach co pół roku. Nie była to kwota wystarczająca, musiał więc dorabiać jeszcze lekcjami prywatnymi.

Rok 1843 stanowi pewien przełom w twórczości artystycznej Płonczyńskiego, gdyż mimo studiów i pracy zarobkowej podejmuje on pierwszą samodzielną pracę nad dziełem: *Groby i pomniki królów oraz sławniejszych mężów polskich w świątyniach krakowskich*¹⁶. Przystąpienie do tego dzieła wynikało z ducha epoki, atmosfery Krakowa oraz ideowego programu głoszonego przez Stattlera¹⁷.

Na początku lat czterdziestych rodzice Aleksandra Płonczyńskiego zamieszkali w zamku wawelskim, w północnym skrzydle, co z pewnością wpłynęło na zainteresowania artysty historią Polski. Z tych lat datuje się przyjaźń Płonczyńskiego z Henrykiem Schugtem, narzeczonym jego siostry Heleny¹⁸. Z pamiętnika Schugta można się dowiedzieć, że Płonczyński spędzał swoje wakacje w górach, i to razem z Głowackim¹⁹. Prawdopodobnie także Głowackiemu zawdzięcza młody malarz wprowadzenie ok. 1843 r. w dom Brodowiczów, z którymi tamten był w zażyłych stosunkach. Sądząc po serii obrazów z tym domem związanych, bliższa znajomość Płonczyńskiego z Bro-

dowiczem trwała do r. 1845. Inny jego zbiór obrazów, znajdujący się w rodzinie Łakocińskich, można wytłumaczyć faktem wychowania się żony J. Łakocińskiego, jako sieroty, w domu Brodowiczów²⁰.

W r. 1844 A. Płonczyński ukończył krakowską Szkołę Sztuk Pięknych²¹. Tutaj urywają się dokładniejsze wiadomości o jego życiu i działalności. Wiadomo tylko, że w r. 1845 starał się bezskutecznie o stypendium na wyjazd za granicę.

Lata 1845—1847 były okresem mniejszej aktywności twórczej artysty. Liczba zachowanych prac w wymienionym okresie nie przekroczyła siedmiu. Z tego czasu pochodzi powszechnie znany *Portret A. Płonczyńskiego* (ryc. 1) malowany przez Jana Nepomucena

je się w aktach rodziny. Tam również zdaje maturę jego brat Wiktor, który po ukończeniu studiów na Wydziale Prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim żeni się z córką profesora tegoż Uniwersytetu Hermana Schugta, a siostra, Helena Płonczyńska, wyjdzie później za mąż za Henryka Schugta, brata żony Wiktora, również prawnika.

¹⁰ Zaświadczenie w aktach rodziny.

¹¹ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, Warszawa-Kraków 1957, s. 212.

¹² W. Łuszczkiewicz nie wystawia zbyt pochlebnej opinii Głowackiemu jako nauczycielowi, zaznaczając, że zajmował się on tylko zdolnymi uczniami i że „Nie lubił widzieć obok siebie drugiego z wyższym talentem” ... „Aleksander Płonczyński był jedynym uczniem, którego profesor Głowacki poprowadził do natury, wziął ze sobą do Karpat i przekazał mu swoje tony kolorytu w pejzażach. Jedyny to uczeń Głowackiego pejzażysta”.

¹³ W. Łuszczkiewicz, o. c., s. 58; oryginały dyplomów w aktach rodziny.

¹⁴ Zob. wykaz prac, nr 4, 5, 32.

¹⁵ *Materiały do dziejów ASP*, o. c., s. 257.

¹⁶ Czas, nr 156 z 13 VII 1858; U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, t. 27, s. 157; S. Banach, *Wystawa widoków Wawelu w roku 1951* [w:] *Studia do dziejów Wawelu I*, Kraków 1955, s. 398; Dobrowolski, o. c., s. 242; *Wielka Encyklopedia Powszechna*, t. VIII, Warszawa 1966, s. 752; E. Śnieżyńska-Stolot, *Zabytki Krakowa w rysunkach Maksymiliana Cerchy*, Rocznik Krakowski XXXIX, Kraków 1968, s. 103.

¹⁷ T. Dobrowolski, *Stattler a Michałowski*, Kraków 1955, s. 143.

¹⁸ Zob. przypis nr 9.

¹⁹ W. Łuszczkiewicz, o. c., s. 60; pamiętnik w aktach rodziny.

²⁰ Informacja od doc. dr Anny Bocheńskiej.

²¹ *Materiały do dziejów ASP*, s. 257.



1. J. N. Głowacki, Portret A. Płoczyńskiego

Głowackiego²². W r. 1846 Płoczyński zaangażował się w działalność polityczną. Po ustanowieniu Rządu Narodowego w Krakowie przyjął wraz z bratem Wiktorem funkcję członka straży porządkowej na ulicach miasta. Z odnalezionego dokumentu wynika, że Rząd Narodowy mianował go adiutantem sztabu inspektora i organizatora piechoty w Krakowie. Ten zryw rewolucyjny spowodował represje na rodzinę Płoczyńskich. Za udzielenie pomocy powstańcom i kolportaż rewolucyjnych ulotek aresztowano jego ojca i osadzono w więzieniu na Zamku. W marcu tegoż roku Płoczyński

utracili mieszkanie na Wawelu. Następuje przeprowadzka do klasztoru SS. Duchaczek na rogu ulic Św. Tomasza i Szpitalnej. Po wyjściu z więzienia w 1848 r. ojciec został uhonorowany przez rodaków specjalnym sygnetem za patriotyczną postawę²³. Natomiast budzi zdziwienie fakt, że władze austriackie nie wyciągały żadnych konsekwencji wobec braci Płoczyńskich.

W tych burzliwych latach zaczęła się też długa i bardzo głęboka przyjaźń Aleksandra z najmłodszym bratem szwagra, Edmundem Schugtem, stałym towarzyszem wycieczek w okolice Krakowa. Najmłodszy z trzech Schugtów, trochę poeta, pisarz i tłumacz dramatów swego ojca na język polski, żył w wielkiej przyjaźni z Edmundem Wasilewskim i był pod wpływem jego romantycznej poezji²⁴. Po śmierci poety 14 XI 1846 r. Edmund Schugt i Ale-

²² T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, 264, ryc. 211.

²³ Sygnet znajduje się w zbiorach rodziny.

²⁴ K. Sosnowski, *Poezja krakowska z czasów Wolnego Miasta 1815—1846*, Biblioteka Krakowska, t. 20, Kraków 1901, s. 62—97.

ksander Płonczyński związali się jeszcze silniejszą przyjaźnią, przypuszczalnie jako jedyni kawalerowie z dwóch spowinowaconych rodzin, w dodatku złączeni działalnością na polu sztuki — jeden jako poeta, drugi jako malarz.

Kłopoty rodzinne pogorszyły i tak już trudną sytuację materialną Aleksandra. Można przypuszczać, że maluje on w tym okresie dla zarobku liczne widoki tatrzańskie, wzmiankowane w wielu źródłach tak przez współczesnych, jak i późniejszych krytyków²⁵. Z serii tej odnaleziono zaledwie jeden niedokończony szkic Doliny Kościeliskiej, znajdujący się w zbiorach rodziny, a losów innych nie udało się ustalić.

Rok 1847 jest przełomowym w życiu Płonczyńskiego. Zmarł wówczas jego nauczyciel, opiekun i serdeczny przyjaciel Jan Nepomucen Głowacki²⁶. Płonczyński został uznany przez krytykę za najwybitniejszego²⁷ spośród uczniów Głowackiego i w wieku lat 27 zajął miejsce swojego mistrza w katedrze „Krajowidoków”. Formalne mianowanie nosi datę 15 X 1847 r. i czyni go prowizorycznym zastępcą profesora „perspektywy i krajowidoków” przy Szkole Technicznej oraz nauczycielem rysunków i malarstwa w Liceum św. Anny²⁸. Pierwsza z tych funkcji była honorowa, obsadzano ją bowiem bez rozpisywania konkursu, na podstawie rozporządzenia Senatu Rzeczypospolitej Krakowskiej z dn. 25 IX 1835 r.²⁹ Po nominacji Płonczyński z miejsca przystąpił do pracy, czego dowodzą akta³⁰ jak również znaleziona w zbiorach rodziny „Lista uczniów uczęszczających na lekcję Rysunków i Malarstwa w Liceum św. Anny i Instytucie Technicznym 1848/49”, która urywa się po dacie 10 VII 1849 r. Łuszczkiewicz twierdził, że w pracy pedagogicznej artysty mamy trzyletnią lukę. Udało się jednak ustalić, że było inaczej. Świadczy o tym odnaleziony notes Płonczyńskiego z lat 1847—1857 z nazwiskami uczniów, tych samych, którzy figurują na poprzednio wspomnianej liście z ocenami. Również opracowania późniejsze nie podają wspomnianej przerwy w pracy pedagogicznej artysty, podkreślając zgodnie jego działalność w obydwu szkołach w latach 1847—1857, to jest do rzeckomej daty śmierci³¹. Należy zatem uznać, że Płonczyński od 15 X 1847 r. do 12 VII 1858 r. formalnie i faktycznie był nauczycielem rysunku w Liceum św. Anny i zastępcą profe-

sora krajowidoków w Szkole Sztuk Pięknych. Warto dodać, że jako pedagog cieszył się dobrą opinią. W dostępnych materiałach nie napotkano bowiem żadnej wzmianki o zatargach z władzami lub kolegami.

Burzliwe wydarzenia wiosny 1848 znów wciągają młodego malarza i nauczyciela do aktywnego udziału w życiu politycznym. Pownownie widzimy go w szeregach walczących o wolność i sprawiedliwość społeczną. Mianowany został najpierw I setnikiem Oddziału II Gwardii Narodowej Miasta Krakowa, a później dodatkowo dziesiętnikiem oddziału VI³². Bliższych wiadomości o politycznej działalności artysty w tym okresie nie zdołano uzyskać. Kto wie jednak, czy nie przeszkodziła mu ona w uzyskaniu stypendium na wyjazd za granicę³³.

²⁵ Gazeta Krakowska, nr 205 z 7 IX 1839; Czas, nr 156 z 13 VII 1858; Mycielski, o. c., s. 227; Olszewski, o. c., s. 173; Kopera, o. c., s. 116; Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, o. c., s. 259; F. K. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s. 310; Wielka *Encyklopedia Powszechna*, o. c.

²⁶ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, s. 263.

²⁷ H. Blumówna *Klasycyzm i romantyzm* [w:] *Kraków, jego dzieje i sztuka*, pod red. J. Dąbrowskiego Warszawa 1965, s. 438.

²⁸ *Materiały do dziejów ASP*, s. 184. W aktach rodziny znajduje się pismo władz szkolnych, powiadamiające artystę o nominacji i wzywające go do złożenia przysięgi oraz objęcia obowiązków. Pismo podpisane przez L. Kosickiego jest opatrzone datą 21.X.1847.

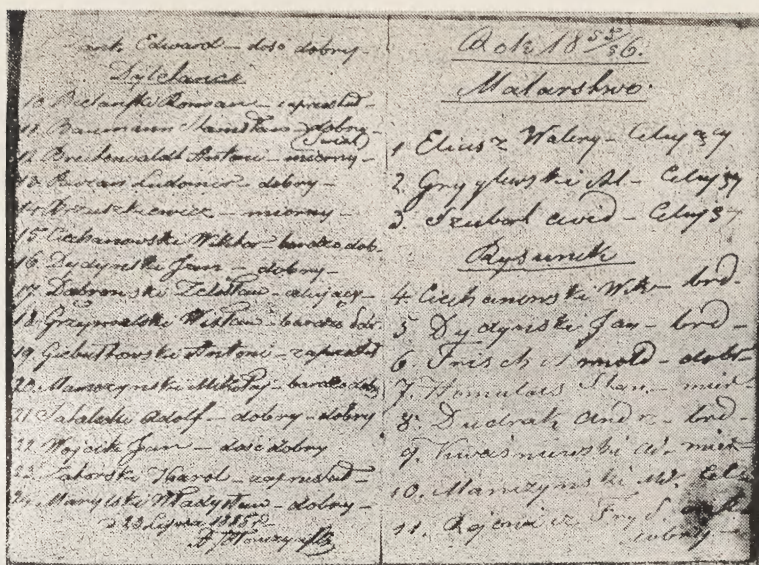
²⁹ *Materiały do dziejów ASP*, 137.

³⁰ Zob. przypis nr 29.

³¹ Mylną datę śmierci na rok 1857 podają: Łuszczkiewicz, o. c., s. 73; Mycielski o. c., s. 277; Kopera, o. c., s. 116; Prokesch, o. c., s. 18; Regorowicz, o. c., s. 57; H. Blumówna, *Warsztat malarza realisty*, o. c., s. 22; Jóźkiewicz, o. c., s. 82.

³² Ostatnia nominacja jest datowana na 11 IV 1848 i podpisana przez Stanisława Bagińskiego. Drugi dokument zaadresowany: „I Setnik Aleksander Płonczyński Dziesiętnik” podaje wykaz podległych mu osób, ulic i domów.

³³ Z roku 1849 zachowały się w rękach rodziny dwa dokumenty. Pierwszy z datą 1 V jest opinią o Płonczyńskim jako nauczycielu w szkole przy parafii Panny Marii. Opinia jest bardzo pochlebna, podkreśla pracowitość artysty, cierpliwość wobec dzieci i duży szacunek u władz szkolnych oraz określa czas jego pracy pedagogicznej w tej szkole. Można przypuszczać, że miała służyć jako poparcie w staraniach



2. Lista uczniów A. Płonczyńskiego z lat 1849—1857

Aktywność twórcza przynosi w latach 1848—1855 najlepsze obrazy. Są to pejzaże z Krakowa i widoki jego zabytków. Szczególnie płodne jest lato r. 1850. Zniszczenie miasta spowodowane wielkim pożarem w tym roku stało się dla artysty niejako inspiracją do całej serii rysunków, akwarel, szkiców. Kilka posiada nawet ściśle datowania, np. 18 VII, 25 VII. Na czoło wysuwa się tu rysunkowa seria herbów ze zwalonej fasady kościoła Dominikanów. Obrazy ilustrujące skutki pożaru powstają jeszcze w roku 1851. W okresie tym Płonczyński prowadzi ruchliwy tryb życia³⁴. Z wycieczek po okolicach Krakowa zachowały się stosunkowo liczne prace, jak kościół w Ruszcy, ruiny zamku w Tenczynie, seria obrazów z Kalwarii Zebrzydowskiej, klasztor w Czernej itp. Płonczyński brał również udział w urządzanych w tym czasie wystawach, np. w latach 1848, 1851. W r. 1853 po raz trzeci czyni starania o wyjazd za granicę. Uprzejmą odpowiedź zawierającą odmowę przesłał Płon-

czyńskiemu kurator UJ, dr Piotr Bartynowski, tłumacząc się dużą ilością podań o stypendium, oraz zaznaczając, że komisja wytypowała do wyjazdu Henryka Kossowskiego i Władysława Majeranowskiego. Można przypuszczać, że odmowa stypendium spowodowana była słabym zdrowiem lub wiekiem artysty czy pewnym spadkiem popularności, czego dowodem jest fakt, że przy względnie dobrej opinii, przyjaźni z Głowackim i niewątpliwych wcześniejszych osiągnięciach w dziedzinie odtwarzania pomników i zabytków, Płonczyński nie jest wymieniony w składzie komisji, która pod kierunkiem Szymona Dutkiewicza inwentaryzowała przez 30 lat pomniki krakowskie, ze szczególnym nasileniem po pożarze w roku 1850.

Mało wiemy o ostatnich latach Płonczyńskiego. Samotny do końca życia, słabego zdrowia, przez jakiś czas mieszkał osobno, a gdy chorował, matka posyłała mu posiłki, „aby nie wstawał, bo pogoda jest fatalna”. Nie można brać poważnie pod uwagę opinii Mieroszewskich, którzy twierdzili, że „Szkoła Sztuk Pięknych była najnędzniejsza, a profesor malarstwa Płonczyński był pijak”³⁵, gdyż wiadomo, że Mieroszewscy w wielu wypadkach tendencyjnie podkreślali ujemne cechy charakteryzowanych postaci. Pogarszający się stan zdrowia artysty wymagał jednak troskliwej opieki. Toteż kiedy rodzice przeprowadzili się z powrotem do dawnego mieszkania przy ul. Floriańskiej 10 (ojciec jako emeryt sprawował opiekę nad Domem Starców przy ulicy Kołetek

Płonczyńskiego o stypendium na wyjazd za granicę. Drugi dokument, z dnia 9 VII, dotyczy zwolnienia z odbywania służby wojskowej.

³⁴ Świadczą o tym wydane przez policję przepustki, np. do Kalwarii Zebrzydowskiej czy do Pieskowej Skały. Ta ostatnia, bardzo szczegółowa w treści, zawiera jedyny rysopis artysty i przedstawia go jako „wzrostu dobrego”, blondyna o niebieskich oczach, z podłużną brodą.

³⁵ S. Mieroszewski, *Moje lata dzieciinne* [w:] Sobiesław i Stanisław Mieroszewscy, *Wspomnienia lat ubiegłych*, Wrocław 1964, s. 93.

i piastował funkcję prowizora nad Domami Dobroczynności w mieście), również Aleksander zamieszkał razem z nimi. Zmarł po paratygodniowej chorobie w dniu 12 VII 1858 r., w wieku lat 38³⁶. Prawdopodobnie był chory na gruźlicę. Nekrolog w *Czasie* z dnia następnego podkreśla jego pracowitość, domatorstwo, głęboki patriotyzm oraz przywiązanie do miasta i ziemi ojczystej. Płoczyński pochowany został na cmentarzu Rakowickim, w pasie 31, w zachowanym do dziś grobowcu, fundowanym — według relacji rodziny — jeszcze przez jego dziadka. Ojciec przeżył go o lat piętnaście, a matka zmarła w r. 1889 jako 93-letnia staruszka.

Próba oceny działalności artystycznej Płoczyńskiego znajduje się w dalszej części niniejszego opracowania; tu należy pokrótce omówić jego pracę jako nauczyciela. Sam był uczniem Głowackiego, który wywarł nań wielki wpływ zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym. Głowacki jednak nie cieszył się uznaniem jako pedagog i w tej dziedzinie nie mógł być żadnym wzorem dla swego ucznia. Dlatego szczególnie należy podkreślić fakt, że Płoczyński odstąpił całkowicie od metod nauczania swego mistrza i potrafił wypracować formy bardziej nowoczesne. Działalność pedagogiczną Płoczyńskiego możemy podzielić na dwa okresy: nauczyciela w szkołach parafialnych w latach 1840—1847 i profesora perspektywy krajobrazu w Instytucie Technicznym w okresie 1847—1858, kiedy był również nauczycielem rysunków w Liceum św. Anny. O pierwszym etapie pracy nauczyciela-studenta nie zachowała się opinia Szkoły Sztuk Pięknych. O drugim okresie tej zasadniczej działalności pedagogicznej tak pisze W. Łuszczkiewicz:

... dodać należy, że rysunek krajobodoków, jakkolwiek nie tyle obowiązkowy, gromadził pewną liczbę uczniów specjalnie temu zawodowi poświęcających się, tym więcej że profesor Płoczyński, odchodząc od zasad Głowackiego, posunął naukę do rysowania i malowania studiów w polu...³⁷,

zaś L. Ręgorowicz stwierdza:

... co do metody jego nauki, to uczniowie pierwszoletni rozpoczynali rysunek od pojedynczych przedmiotów podług wzorów kredowych szkoły niemieckiej, kończyli zaś szkołę na zupełnym zbiorowym krajobrazie. Uczniowie zaś oddziału malarstwa kopiowali dla obznajomienia się z kombinacjami kolorów

studiując podług olejnych, później, w lecie, podług natury³⁸.

Najlepszą ocenę działalności pedagogicznej Płoczyńskiego dał Jerzy Zanoziński w książce o Aleksandrze Kotsisie³⁹. Uważa go za wielce zasłużonego nauczyciela, który umiał dostrzec i wspaniale przekazać młodzieży piękno rodzimego pejzażu podczas zajęć w plenerze. Wykazuje również Zanoziński wspólnotę poglądów dydaktyczno-metodycznych Płoczyńskiego i Łuszczkiewicza. Tak samo Krystyna Jóźkiewiczówna w swej pracy o rozwoju wedy krakowskiej podkreśla, że Jan Matejko zawdzięcza swoje zainteresowania pięknem architektury starego Krakowa pierwszemu ze swych nauczycieli — Płoczyńskiemu⁴⁰.

Praca pedagogiczna w warunkach ówczesnej Szkoły Sztuk Pięknych nie była łatwa. Profesor perspektywy i krajobodoków nauczał za darmo, w ciasnych i zawilgoconych pomieszczeniach budynku na rogu ulicy Gołębiej i Jagiellońskiej (Gołębia nr 20). W dodatku zajęcia odbywały się zawsze po trzech godzinach rannych, metodą klas łączonych, to znaczy prowadzone były dla starszych kursów z udziałem pierwszego roku⁴¹. W takiej sytuacji trudno się dziwić, że jedni uczniowie przerysowywali krajobrazy, a inni robili kopie obrazów olejnych, gdyż żaden nauczyciel nie potrafił prowadzić poglądowo równocześnie dwu rodzajów różnych programowo ćwiczeń. Ponieważ kurs „krajobodoków” nie był obowiązkowy, więc wzrastającą liczbę uczniów należy przypisać przede wszystkim walorom osobistym nauczyciela.

W ciągu swej jedenastoletniej działalności pedagogicznej w Liceum św. Anny i Szkole Sztuk Pięknych Płoczyński miał wielu uczniów. O niezwykłej jego sumienności i pedanterii świadczy prywatny rejestr uczniów z ocenami za lata tylko 1848—1849. Są tam wszyscy razem: studenci Szkoły Sztuk Pięknych i ucz-

³⁶ *Czas*, nr 156 z dnia 13 VII 1858.

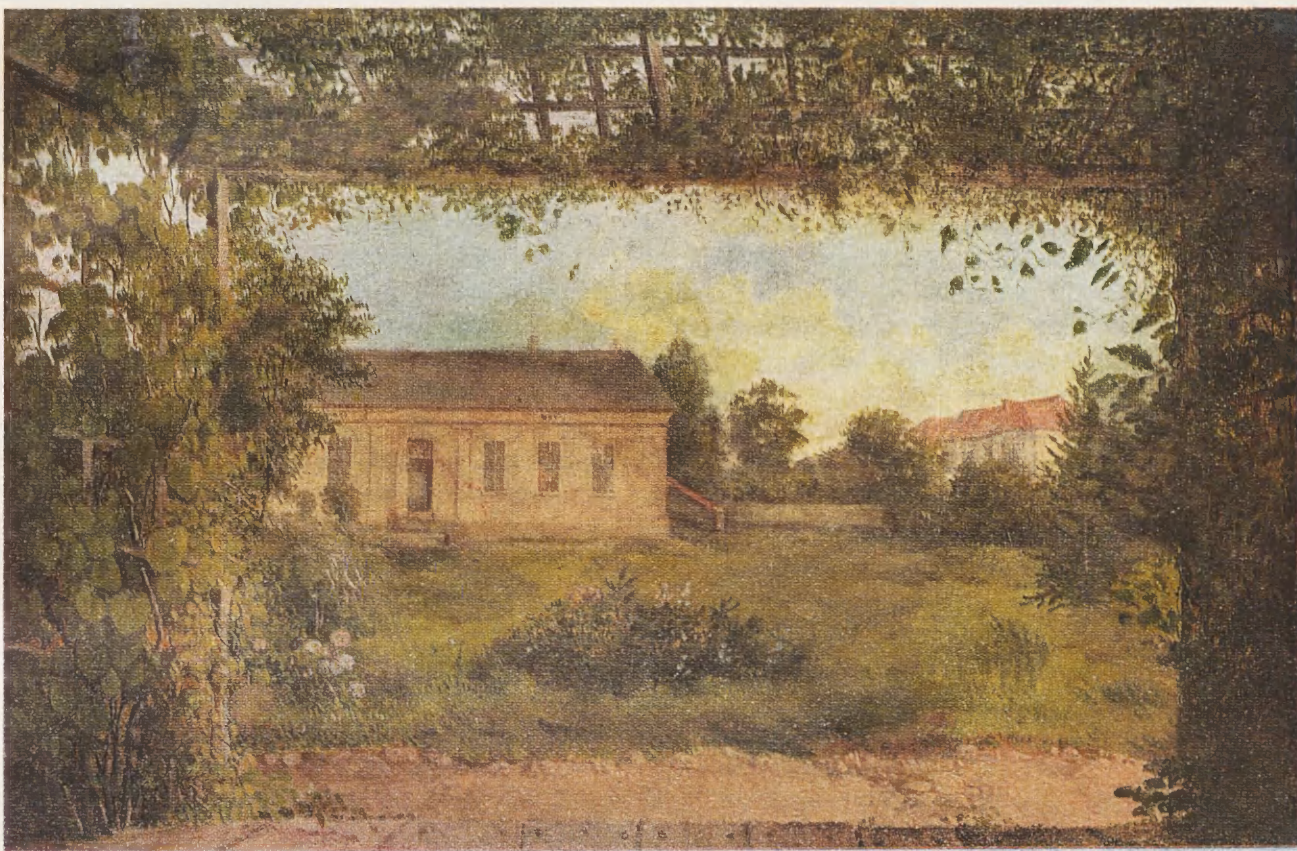
³⁷ Łuszczkiewicz, o. c., s. 70.

³⁸ L. Ręgorowicz, *Dzieje Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928, s. 57.

³⁹ J. Zanoziński, *Aleksander Kotsis 1836—1877*, Kraków 1953, s. 11.

⁴⁰ K. Jóźkiewicz, *Zabytkowy Kraków w malarstwie w w. XIX*, Biuletyn Krakowski II, Kraków 1960, s. 91.

⁴¹ Łuszczkiewicz, o. c., s. 68—70.



I. A. Płonczyński, Dom parterowy w ogrodzie Brodowicza

niowie Liceum św. Anny, kilku z nich zapisało się na trwałe w dziejach polskiej sztuki. Wśród nich niewątpliwie najwybitniejszym był Jan Matejko. Zachowało się świadectwo Matejki, ucznia trzeciej klasy Liceum św. Anny z r. 1849/50. Noty nie wykraczają poza ocenę dobrą, z wyjątkiem celującego stopnia z rysunków wpisanego przez Płonczyńskiego.

Przeglądając bliżej listę uczniów z zeszytu Płonczyńskiego spotkać można nazwiska znanych później artystów, jak Floriana Cynka, Leona Dembowskiego, Henryka Stattlera, Karola Balickiego, Avita Szuberta, Zygmunta Ekielskiego i Andrzeja Grabowskiego, oraz synów ówczesznie pracujących nauczycieli i profesorów UJ: Justyna Głowackiego, Władysława Kosickiego, Stanisława Bryniarskiego, Władysława Bartynowskiego i wspomnianego już Henryka Stattlera. Zaznaczyć należy, że notatnik Płonczyńskiego obejmuje tylko dwa lata pracy pedagogicznej i nie jest kompletny, gdyż brak jest listy uczniów Liceum św. Anny z r. 1849. Natomiast luźny notes, zawierający tylko nazwiska z uwzględnieniem podziału na poszczególne roczniki od 1849 do 1857, podaje dalsze nazwiska osób zasłużonych w dziejach kultury polskiej, jak Aleksander Gryglewski, Walery Eliaż czy Stanisław Homolacs.

W ostatnim roku życia dał Płonczyński świadectwo wysokiej dojrzałości pedagogicznej i rozeznania w środowisku artystycznym, gdyż on jedyny głosował za powołaniem Henryka Rodakowskiego na stanowisko profesora malarstwa w miejsce ustępującego Stattlera⁴². Jako drugą kandydaturę podał Loefflera, ale profesorem został mianowany Władysław Łuszczkiewicz, młodszy o osiem lat jego bliski kolega, niewątpliwie jeden z najwyższych talentów pedagogicznych w dziejach krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

II

Zachowana spuścizna malarska po Aleksandrze Płonczyńskim nie jest liczna. Stosunkowo

⁴² A. Ryszkiewicz, *Henryk Rodakowski i jego otoczenie*, korespondencja własna artysty, Wrocław 1953, s. 196.

⁴³ W czasie pisania niniejszego opracowania MNK prowadziło pertraktacje dotyczące zakupu tych prac.

⁴⁴ Sprawozdania Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z czynności za lata 1850—58 (z notatek mgra I. Trybowskiego).

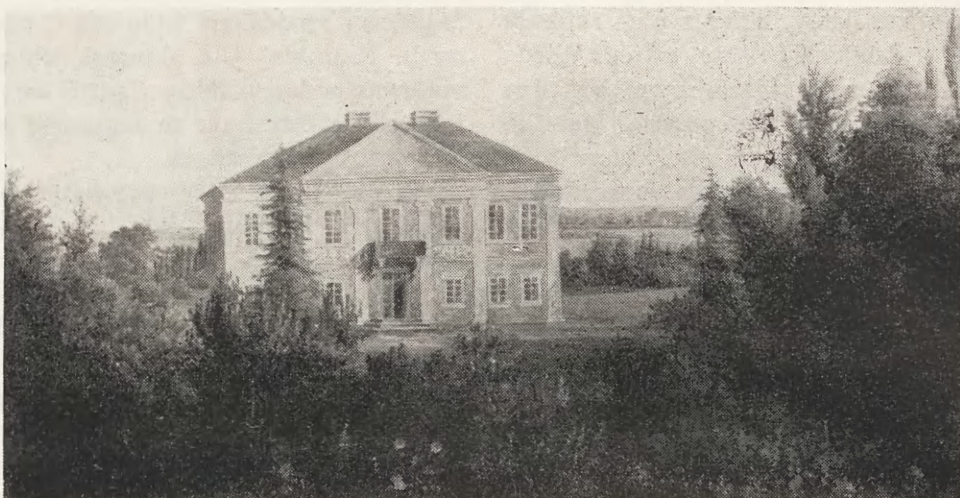
najwięcej znaleziono litografii i obrazów olejnych. Najmniej jest akwarel, których artysta malował podobno dużo. Sądzić należy, że wiele prac uchodzących za zaginione znajduje się w zbiorach prywatnych.

W załączonej liście prac figuruje 80 pozycji, z których aktualnie znamy około 60. Największy zbiór prac A. Płonczyńskiego posiada Muzeum Historyczne m. Krakowa, bo aż 17 pozycji. Archiwum Akt Dawnych M. Krakowa i Biblioteka Jagiellońska wykazują łącznie 12 litografii i po jednej akwarceli, Muzeum Narodowe w Krakowie posiada 9 prac, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu 5, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego z posiadanych przed wojną siedmiu rejestruje obecnie cztery obrazy olejne. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie znajduje się tylko jeden obraz Płonczyńskiego, przedstawiający klasztor w Czernej z 1852 r.

Wśród prywatnych posiadaczy wymienić należy: Marię Wojciechowską (5 prac — 3 akwarele i 2 obrazy olejne), Zofię Łakocińską (5 akwarel z gwaszem)⁴³. Jeden widok Wawelu był w posiadaniu doc. dr. Jerzego Dobrzyckiego w Krakowie. Różne katalogi i sprawozdania z wieku XIX i początków XX wymieniają nie dające się już dziś uchwycić zbiory takich osób, jak Maria Gryzielska we Lwowie, Konrad Wentzel w Krakowie, hr. Adam Potocki w Krakowie, ks. Antoni Polkiewicz z Zaleszczyk lub Augusta Pelz z Węgier, którzy wylosowali obrazy Płonczyńskiego na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie⁴⁴.

Przystępując do ogólnej analizy twórczości Płonczyńskiego za kryterium podziału uznano techniki malarskie, jakimi się artysta posługiwał. Reprezentowane będą: obrazy olejne, akwarele, rysunki i litografie.

Obrazy olejne A. Płonczyńskiego z łatwością można podzielić na dwie grupy: na obrazy powstałe w latach 1840—48 i kompozycje późniejsze, malowane w czasie od 1848 do 1857. W okresie pierwszym, obejmującym lata szkolne i okres młodości, powstało, według znalezionych materiałów, ok. 12 pozycji. Głównie są to pejzaże architektoniczne, przeważnie związane z domem Brodowicza i jego otoczeniem, oraz widoki wzgórza i zamku wawelskiego. Są to prace pod względem kolorystycznym i technicznym dość słabe. Bardzo



3. A. Płonczyński, Willa podmiejska

surowe zestawienia barwne, ograniczone do jednej tonacji danego koloru przy drobiazgowym odtwarzaniu szczegółów, sprawiają wrażenie prac prawie amatorskich. Należy jeszcze dodać często wadliwe oświetlenie, brak perspektywy powietrznej i zdarzające się usterki w perspektywie linijnej. Przyglądając się tym pracom od strony technicznej, nasuwa się przypuszczenie, że Płonczyński pod swoje wczesne obrazy niewłaściwie gruntował płótno. W pracach tego okresu razi suchość pigmentu spowodowana wsiąkaniem spoiwa w słabo zagruntowany materiał. Wyjątek stanowi obraz przedstawiający *Widok części Wawelu od północy* z r. 1843⁴⁵. Mimo że o gamie kolorystycznej obrazu decydują dwa elementy: zieleń drzew i czerwień dachów, jednak w tym wypadku zieleń ma kilka odcieni i stopni natężenia, a czerwień przechodzi łagodnie od cynobru do karminu i w wielu miejscach jest mocno zgaszona. W tej kompozycji Płonczyński odstąpił od drobiazgowego wypracowania każdego szczegółu, co jest ewenementem w całej jego twórczości. Obraz zdecydowanie zyskał przez to na swobodzie i lekkości. Jest bardzo romantyczny zarówno w formie, jak i w treści. Na uwagę zasługuje również *Sarkofag Jana Kazimierza* w podziemiach katedry⁴⁶. Środkowa część kompozycji, w kształcie nierównej elipsy, jest opracowana szczegółowo, zaś pozostała przestrzeń pokryta ciemnym gruntem. Ogólnie kompozycja oddaje ów romantyczny nastrój tajemniczości i grozy miejsca, podkreślony zdecydowanie najjaśniejszym refleksem na fragmencie królewskiej korony i trupiej czaszce.

Ze względów dokumentalno-historycznych należy wymienić obraz przedstawiający piętrowy pałacyk o sześciu pilastrach jońskich, z balkonem, mylnie nazwany kliniką chorób wewnętrznych przy ulicy Kopernika 7⁴⁷. Obraz przedstawia się słabo od strony kolorystycznej i malarskiej. Pałacyk jest trudny do zidentyfikowania. Najbliższe prawdopodobieństwo jest przypuszczenie, że przedstawia pałac Wołkowiec przy ul. Lubicz 4 przed przebudową, gdyż teren ten, zwany Placem Brodowicza, był w tym czasie szczególnym obiektem zainteresowań malarza. Również bryła pałacu Wołkowiec w pewnym sensie przypomina obiekt z obrazu.

Lata 1846—1847 przynoszą, jak można sądzić na podstawie zebranych materiałów, prawie całkowitą przerwę w twórczości malarza. Tę przerwę uznano za granicę między okresem młodzieńczym a dojrzałym, uzasadniając ją objęciem przez Płonczyńskiego posady zastępcy profesora „krajowidoków” w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i nauczyciela rysunków w Liceum św. Anny. Od r. 1848 zaczynają powstawać najbardziej dojrzałe prace artysty, m. in. największy formatem obraz przedstawiający *Widok z Wawelu*⁴⁸, powszechnie uznany za najlepsze jego dzieło. Obraz urzeka przede wszystkim swoim kolorytem. Liliowo-żółta architektura zamku harmonizuje z jaśniejszym odcieniem drogi. Ten liliowy kolor przechodzi

⁴⁵ Zob. wykaz prac poz. 20.

⁴⁶ Zob. wykaz prac poz. 30.

⁴⁷ Zob. wykaz prac poz. 18.

⁴⁸ Zob. wykaz prac poz. 45.

na tereny Zwierzyńca, na kopiec Kościuszki i dalekie wzgórza oraz na chmury. Pod względem kolorystycznym autor osiągnął tu niewątpliwy sukces. Inny charakter ma też faktura — farba rozprowadzona jest gładko, urzeka świeżością i nasyceniem, w przeciwieństwie do prac poprzednich. Niepokoi jednak zbyt ostry modelunek i niewłaściwe proporcje, szczególnie widoczne w bryle bastionu Władysława IV. Pod względem ujęcia tematu obraz jest zupełnie podobny do pracy J. N. Głowackiego z czasu między 1823 a 1827⁴⁹. W r. 1849 powstał powszechnie znany i reprodukowany obraz *Widok na Salwator*⁵⁰. Obraz ten odznacza się miękkością modelunku, bogactwem kompozycji, miłym kolorytem i atmosferą romantyczności, w przeciwieństwie do poprzedniego, zawierającego więcej pierwiastków realizmu. Ogólna tonacja barwna oliwkowozielona wyróżnia się zharmonizowaniem od poprzednich prac. Cały obraz utrzymany jest w tej tonacji, dobrze oddającej wrażenie błęgiego spokoju letniego popołudnia. Do ciekawych kompozycji z tego okresu należy *Widok Katedry, Skarbcza oraz części zamku wawelskiego*⁵¹ (ryc. 6) z r. 1853. Niekorzystne wrażenie stwarza tu zbyt ostry modelunek, a drobiazgowość w odtwarzaniu detali wpływa ujemnie na plastyczną wizję całości. Obraz mimo pierwiastków realizmu zawiera elementy romantyczne, podkreślone przez usychające drzewa, rozrzucone głazy, fragmenty zburzonych murów obronnych i daleki widok na kopiec Kościuszki. Przy zestawieniu tej pracy z wcześniejszym *Widokiem z Wawelu* z r. 1848, nasuwa się przypuszczenie,

⁴⁹ Obraz zatytułowany: *Widok bramy głównej zamkowej*, formatem nieco mniejszy od obrazu Płonczyńskiego, znajduje się w Państw. Zbiorach Sztuki na Wawelu, zakupiony w 1962 r. od M. Tomaszewskiego w Krakowie, nr inw. 36—38/427. Ol. pł. sygn. u dołu po lewej stronie: „J. Głowacki P... 846”. Obecnie oddany do konserwacji z powodu poważnych uszkodzeń. Por. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. IV, Wawel t. I, il. 27, s. 163 z podpisem: „Widok bramy głównej zamkowej. Obraz Głowackiego z czasu po roku 1823 a przed 1827. Własność p. Dra Midowicza w Krakowie”.

⁵⁰ Zob. wykaz prac poz. 46.

⁵¹ Zob. wykaz prac poz. 62.

⁵² Tekę Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. IV, Wawel t. I, o. c., s. 161, fig. 26.

⁵³ Tamże, s. 153, fig. 22.

⁵⁴ Zob. wykaz prac poz. 70.

⁵⁵ Zob. wykaz prac poz. 72.

⁵⁶ Zob. wykaz prac poz. 2.

że powstał albo na podstawie jakiegoś szkicu, albo autor posłużył się kompozycją Głowackiego⁵² czy Bogumiła Gąsiorowskiego, zupełnie podobnie zorganizowaną⁵³, a sztafaż zapożyczony został z innego obrazu Głowackiego, bowiem na obrazie z r. 1848 otoczenie zamku jest już uporządkowane, zaś praca z r. 1853 przedstawia te same elementy w stanie ruiny.

Ostatnim z wykonanych obrazów Płonczyńskiego to *Widok Zwierzyńca od strony Dębnik*⁵⁴ (ryc. 8). Kompozycja nie jest datowana ani sygnowana, wykazuje pewne podobieństwo do *Widoku na Kościół N. Salwatora* z r. 1849: ten sam miękki modelunek, faktura nieba, łagodny koloryt i szczegółowo potraktowane wybrzeże są gwarancją autorstwa Płonczyńskiego, zresztą już prawie bezdyskusyjnie podawanego w ostatnich katalogach.

Przypuszczalnie pod koniec życia artysta zaczął malować drugą wersję *Ruin zamku w Tenczynie*⁵⁵ (ryc. 9). Obraz niedokończony, malowany na desce, prawdopodobnie jest ostatnią pracą artysty. W kompozycji dominuje masywna bryła ruin, ujęta z bliska, i niespokojne, zachmurzone niebo. Dolna partia obrazu jest niedokończona, pokryta gruntem piaskowego koloru, na którym brak jakichkolwiek śladów rysunku.

W zbiorach rodzinnych znajduje się niedokończony *Widok Doliny Kościeliskiej*, jedyny konkretny dowód przebywania malarza w górach. Trudno określić czas jego powstania z powodu powtarzających się wzmianek w literaturze, jakoby Płonczyński był przede wszystkim malarzem widoków tatrzańskich i często wyjeżdżał w góry. Tak samo obraz przedstawiający *Widok Tenczynka*, będący w posiadaniu rodziny, nie jest datowany ani sygnowany.

Rozpatrując twórczość Płonczyńskiego, w dziedzinie malarstwa akwarelowego należy na wstępie podkreślić powszechną opinię o dużej biegłości artysty w tej technice i bardzo licznej ilości wykonanych prac. Niestety, zachowanych i dostępnych jest tylko kilka. Akwarele Płonczyńskiego dzielą się pod względem technicznym na dwie grupy: na akwarele czystą i akwarelę z gwaszem. Za najwcześniejszą, bo datowaną na rok 1839, uznaje się portret Żyda⁵⁶ wykonany zapewne jeszcze w trakcie studiów.



4. A. Płonczyński, Kraków od północnego zachodu

Następna praca to *Widok ruin zamku w Lanckoronie* z r. 1841⁵⁷. Akwarela przedstawia w głębi na wzgórzu ruiny zamku, przed nim łagodne wzniesienie z ogrodzonym krzyżem, do którego zbliża się pielgrzym. Ten cikliwy widoczek robi wrażenie kopii z jakiegoś obrazu olejnego lub wytworu wyobraźni studenta Szkoły Sztuk Pięknych. Jeżeli nawet założyć, że Płonczyński malował Lanckoronę z natury, to na pewno miał w pamięci jakiś inny motyw, gdyż świadczy za tym zbyt konwencjonalne ujęcie. Technika nie jest czysta, użycie bieli zgasiło laserunkowość akwareli, a sposób prowadzenia pędzla przypomina raczej technikę olejną.

Niewątpliwie najlepszą z zachowanych prac Płonczyńskiego jest *Brama gotycka* z fragmentem muru, otwarta na daleki pejzaż⁵⁸. Kompozycja urzeka kolorytem — cała w tonacji różowo-żółto-liliowej, z nikłymi akcentami błękitu na niebie i w górach; bardzo zgaszona zieleni krzewów oddaje atmosferę upału. Kolor nieba integralnie łączy się tu z kolorem murów, z roślinnością, nawet z kolorem widocznych cegieł. Całość jakby nasyciona dusznym powietrzem przy bardzo delikatnym, jakimś zamglonym modelunku.

Podobna pod względem technicznym, treściowym i kolorystycznym jest kolejna akwarela: *Kapliczka pod murem*⁵⁹.

Dwie wyżej wymienione pozycje są najlepsze pod względem technicznym, a w doborze środków najbardziej romantyczne. Jakże daleko kunsztem technicznym, lekkością, kolorytem odbiegają od *Widoku na ruiny zamku w Lanckoronie*. Dlatego te prace trzeba uznać za typowe przykłady dla twórczości Płonczyńskiego, uzasadniając częste wzmiankowanie w literaturze o malowaniu przez niego uroczych widoków akwarelowych.

Ciekawy pod względem technicznym jest *Widok Bramy Mikołajskiej*⁶⁰ (ryc. 10), prawdopodobnie swobodnie skopiowany z pracy J. Głogowskiego, gdyż Brama Mikołajska została zburzona ok. r. 1815. Akwarela ta zwraca uwagę sposobem ujęcia. Płonczyński wykazuje tu wrażliwość na bryłę. Widać śmiałe, duże plamy, kładzione w różnych stopniach natężenia jed-

⁵⁷ Zob. wykaz prac poz. 3.

⁵⁸ Zob. wykaz prac poz. 35.

⁵⁹ Zob. wykaz prac poz. 36.

⁶⁰ Zob. wykaz prac poz. 73.



II. A. Płonczyński, Dworek Brodowicza



5. A. Płonczyński, Kraków po pożarze w r. 1850

nego koloru. Jest to zapewne szkic, ale daleko lepszy od innych prac tego typu.

Twórczość rysunkowa A. Płonczyńskiego w zasadzie nie przedstawia większej wartości artystycznej. Niektóre rysunki ilustrujące pożar Krakowa w r. 1850 posiadają zalety dokumentalno-historyczne. Pozostałe — to prace studyjne słuchacza Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych lub luźne szkice robione podczas wycieczek po Krakowie i okolicy. Na podstawie dokumentów i wzmianek w literaturze zdołano zarejestrować 19 pozycji.

Na uwagę zasługują trzy studia portretowe bliżej nam nie znanych mieszczan krakowskich, wykonane chyba pod wpływem Głowackiego, który w tych latach przestawił się prawie wyłącznie na malarstwo portretowe.

W r. 1850 powstała seria rysunków związana z wielkim pożarem miasta. Siedem pozycji dzieli się na dwie grupy: pierwsza to widoki kościoła Dominikanów⁶¹, a druga to herby ze zwalonej fasady tegoż kościoła⁶². Prace te zastanawiają głównie dlatego, że są czymś no-

wym w twórczości Płonczyńskiego. Do tej bowiem pory nie zajmował się wiernym odtwarzaniem zabytkowych detali architektonicznych czy rzeźbiarskich.

Do ciekawych rysunków Płonczyńskiego należy zaliczyć widok na rzekomy *Kościół w Ruszczy*⁶³, powstały w r. 1855. Rysunek jest ciekawie skomponowany, a szczególnie należy podkreślić jego wartości dokumentalne ze względu na typy wiejskich chat, którymi należałoby zainteresować etnografa.

Ostatnią z technik malarskich, jakie stosował Płonczyński, jest litografia. Posługiwał się nią wyłącznie w czasie studiów, głównie w r. 1843; w latach późniejszych powstała tylko jedna kompozycja.

Niewątpliwie największym z przedsięwzięć Płonczyńskiego w całej jego twórczości była zamierzona i rozpoczęta publikacja pt. *Groby i pomniki królów oraz sławniejszych mężów polskich w świątyniach krakowskich*, wykonana w tej technice. Na podjęcie tego zamierzenia wpłynął zapewne W. K. Stattler swoim ideowym programem nauczania, częściowo znów Głowacki, autor *Dwudziestu czterech widoków Krakowa i jego okolic zdjętych podług natury*,

⁶¹ Zob. wykaz prac poz. 50, 52, 53.

⁶² Zob. wykaz prac poz. 54, 55, 56, 57.

⁶³ Zob. wykaz prac poz. 64.



6. A. Płonczyński, Widok katedry, skarbcza oraz zamku wawelskiego od pñ.

oraz ogólna atmosfera historyzmu. Patriotyczne cele i zadania dzieła sprecyzował we wstępie do pierwszego zeszytu szwagier Płonczyńskiego H. Schugt⁶⁴. Publikację rozpoczyna karta tytułowa⁶⁵ przedstawiająca częściowo zrujnowaną bramę, od wejścia zasypaną gruzem, i widok na zachodnią fasadę katedry.

Rysunki grobów i pomników królów nie przedstawiają większej wartości artystycznej, są natomiast odbiciem patriotycznej postawy autora i atmosfery historyzmu w Krakowie. Bardzo ciekawy jest komentarz autora do *Grobu Władysława Łokietka*, o wybitnie romantycznym wydźwięku, ukazujący Polskę XIV wieku w baśniowej wizji⁶⁶. Płonczyński wykonał również dwie litografie o treści architektonicznej. Pierwsza z nich przedstawia klinikę Brodowicza⁶⁷, dawniejszą lożę masonską, a obecnie Międzywydziałową Katedrę Chemii Fizjologicznej przy ul. Kopernika 7. Druga praca pokazuje Dom Brodowicza otoczony murem⁶⁸.

III

Płonczyński przeszedł do historii malarstwa przede wszystkim jako twórca „widoków Tatrzańskich” i miłych pejzaży akwarelowych.

⁶⁴ K. Estreicher, *Bibliografia Polska XIX Stulecia*, t. III, Kraków 1876, s. 425.

⁶⁵ Zob. wykaz prac poz. 15.

⁶⁶ Fragment komentarza do grobowca Łokietka: „W Polsce nieprzeliczone prawie po całym kraju wznosiły się zamki, gdzie mieszkali drapieżne książęta i kasztelani. — Prawa były naówczas mało znane i mniej jeszcze wykonywane, miejsce ich zastępowała prawość i szlachetność charakteru rycerzy i możnych. Wokoło czerniły się nieprzejrzone lasy, schronienie dzikiej zwierzyny i rozbójniczych hord Tatarów lub Litwy; miasto uprawnych ról, bieliły się pobojowiska, okryte kośćmi poległych koni i ludzi, każde miasteczko było warowną fortecą, każda wioszcyna, każdy dworzec, okopane były wysokim wałem i szerokim rowem; We dworcu zbrojna czuwała czeladź, a szlachcic budził się często nocą na odgłos



7. A. Płonczyński, Widok ruin zamku w Tencynie

Widoków tatrzańskich prócz szkicu Doliny Kościeliskiej nigdzie dotychczas nie znaleziono, a przecież ówczesna i późniejsza literatura przede wszystkim o nich mówi⁶⁹. Czy więc nie zaszała tu jakaś pomyłka, tak jak powtarzana za Łuszczkiewiczem mylna data urodzenia i śmierci malarza? Na pewno fałszywe byłoby całkowite negowanie tych kompozycji u Płonczyńskiego, ale czy na wytworzenie się tego rodzaju opinii nie wpłynęło kilka wcześniej wykonanych widoków tatrzańskich? Nasuwa się przypuszczenie, że Płonczyński malował widoki tatrzańskie tylko we wczesnej młodości i wyłącznie jako

uczeń Głowackiego. Później zaś już w góry nie wyjeżdżał, więc określenie go mianem malarza „widoków Tatrzańskich” nie jest właściwe. Akwarele natomiast łatwiej mogły zaginać, wiele z nich może znajdować się jeszcze w zbiorach prywatnych, zwłaszcza że źródła i literatura wymieniają 20 pozycji. Jeżeli założyć, że jest to tylko część twórczości Płonczyńskiego, to i tak dają przybliżony obraz całości, tym bardziej że obejmują cały okres twórczości malarza. Gdy uznamy, że litografie skompletowano w całości, zaś zbiór rysunków jest dość pełny, a malarstwo olejne i akwarelowe w znacznym stopniu obrazuje twórczość Płonczyńskiego, to cały omawiany materiał należy uznać za wyczerpujący obraz dorobku artysty. Pogląd, że twórczość Płonczyńskiego była różnorodna nawet w obrębie poszczególnych technik malarskich, wynika przede wszy-

wichru, co uderzał w okna opatrzone kratą czy w jego szumie nie posłyszysz odległych krzyków Litwy lub wycia hordy Tatarów”.

⁶⁷ Zob. wykaz prac poz. 16.

⁶⁸ Zob. wykaz prac poz. 17.

⁶⁹ Zob. przypis 26.



8. A. Płonczyński, Widok Zwierzyńca od strony Dębnik

stkim z różnego poziomu poszczególnych obrazów. Są bowiem prace zupełnie słabe, np. *Widok z altany na dom Brodowicza*, są też poprawne, bez większych błędów perspektywicznych, o dobrej fakturze, ale są też pełne uroku i spokoju romantyczne pejzaże o zdecydowanym i dojrzałym kolorycie, jak *Widok na Salwator* czy *Widok na Kraków od strony Dębnik*.

W późniejszym okresie swej twórczości Płonczyński okazuje się przede wszystkim zdolnym kolorystą. Maluje zawsze późną wiosną lub pełnię lata, ani razu późnej jesieni czy zimy. Jeżeli pierwsze jego pejzaże były jeszcze zupełnie pozbawione powietrza, np. *Widok na Kraków z roku 1844*, to ostatnie prace są nim przesycone, a ostry modelunek załamuje się i jakby roztopia w atmosferze, pozwalając na łagodne przejścia kolorystyczne. Artysta tworzył wyłącznie pejzaże architektoniczne, nie spotkano ani jednej pracy bez tych elementów. Nie opanował też należycie problemów światła i cienia. Najlepsze oświetlenie można zaobser-

wować w akwarelowym widoku kapliczki przed murem, w wielu jednak pracach światło rozprowadzone jest bardzo niekonsekwentnie — np. na wspomnianym *Widoku z altany na dom Brodowicza*. To samo dotyczy i faktury. W niektórych obrazach jest ona szorstka i sucha, z pedantyczną drobiazgowością oddająca każdy niemal listek, w późniejszym zaś okresie gładka i świetlista, zwłaszcza po roku 1848.

Kompozycja w obrazach Płonczyńskiego jest w zasadzie statyczna. Układy poziome równoważą pionowe elementów architektury i drzew, tylko w nielicznych wypadkach układ motywów dzieli obraz na dwie części po linii ukośnej, co jest cechą charakterystyczną dla epoki romantyzmu. Taki układ widzimy we wczesnym widoku Wawelu z roku 1843 i w późniejszym widoku z Wawelu z roku 1848. Diagonalna kompozycja nie traci na spokoju, co jest zasługą łagodnych zestawień kolorystycznych. Najbardziej dramatyczny obraz Płonczyńskiego to *Widok ruin zamku w Tenczyńcu*



III. A. Płonczyński, Ogród przy Klinice na Wesołej



9. A. Płonczyński, Ruiny zamku w Tencynie

z r. 1854 (ryc. 7), ale nastrój podkreślony tu został nie tyle układem kompozycyjnym, ile kontrastem koloru przez wprowadzenie wiszącej chmury nad szarymi ruinami zamczyska.

Na pytanie, czy Płonczyński był malarzem romantycznym, trzeba odpowiedzieć twierdząco, gdyż świadczą o tym zarówno akcesoria stosowane w całej jego twórczości, np. powtarzające się motywy ruin, przydrożne kapliczki, grobowce i pomniki, zamki, ogrody, cmentarze, zgliszcza spalonego miasta, rzeki, klasztory i zachody słońca, jak i ogólny styl. Ale jest też Płonczyński w pewnym sensie realista. Wprowadzając w wielu pracach temat romantyczny, stara się wiernie oddać otaczającą rzeczywistość.

Stąd też prace Płonczyńskiego mają wartość przede wszystkim dokumentalno-historyczną.

Jeśli się zastanowimy nad czynnikami, które wpłynęły na twórczość malarza, nasuwa się przede wszystkim program krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Płonczyński nie mógł z niej wiele wynieść. Nauczycielami Płonczyńskiego byli: Bizański, Brodowski, Stattler i Głowacki, a jak wiadomo, żaden z nich talentem pedagogicznym nie grzeszył i nawet nie miał możliwości rozwinięcia takowego w ramach ówczesnej skromnej szkoły. Największy wpływ na Płonczyńskiego wywarł Głowacki. Literatura jemu przypisuje wszystkie zasługi i winy wobec Płonczyńskiego⁷⁰. Drugim czynnikiem to całkowity brak kontaktu z ówczesną sztuką obcą. Artysta nigdzie za granicą nie był, niewiele też nowości dochodziło do Krakowa w tych niepewnych pod względem politycznym czasach. Gdy sytuacja w mieście zaczyna się normować i w r. 1854 powstaje zajmujące się

⁷⁰ Czas, nr 156 z 13 VII 1858; Mycielski, o. c., s. 177; Olszewski, o. c., s. 173; Kopera, o. c., s. 116; H. Blumówna, *Warsztat malarza realisty*, s. 12; T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, s. 265; Minich, o. c., s. 41.



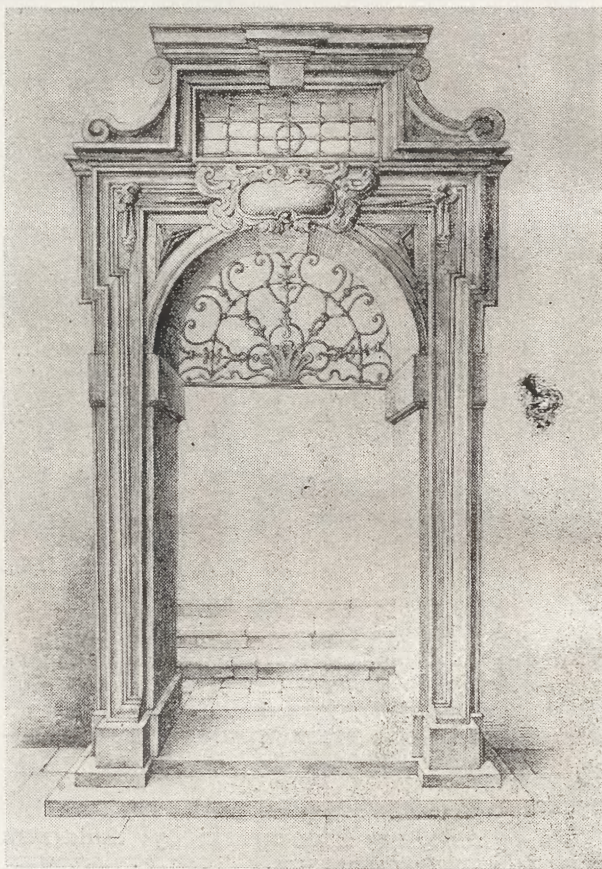
10. A. Płonczyński, Widok Bramy Mikołajskiej

popularyzacją sztuki Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych — Płonczyński umiera.

Trzeci i chyba najważniejszy czynnik to charakter artysty. Wprawdzie w tej materii można snuć tylko przypuszczenia, ale wszystko wskazuje, że był pasywnym romantykiem, nie starającym się o stanowiska i względy, strojącym od wszelkich kontaktów towarzyskich poza okresem wczesnej młodości, najczęściej samotnie wyprawiającym się w okolice Krakowa. Dręczony chorobą płuc, możliwe że szukał czasem zapomnienia w alkoholu w towarzystwie jedyne go przyjaciela Edmunda Schugta. Że rozumiał sztukę, że nie był mu obojętny los krakowskiej Szkoły i że miał trafne rozeznanie w ówczesnej sytuacji w malarstwie, świadczy jego jedyny, tuż przed śmiercią oddany głos za kandydaturą Henryka Rodakowskiego po ustąpieniu z katedry Statlera ⁷¹.

Największą zasługą Płonczyńskiego było podtrzymanie odziedziczonej po Głowackim „katedry krajowidoków” i stworzenie rzeczywistej szkoły pejzażowej w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, opartej już nie o „niemieckie wzorniki kredowe”, czyli o litografię, lecz o naturę. Mimo to nie stworzył własnego stylu. Należy mu wszakże przypisać pewne osiągnięcia kolorystyczne, widoczne w drugim okresie jego twórczości. Można to było łatwo zauważyć na wystawie z okazji 150-lecia krakowskiej

Akademii Sztuk Pięknych, gdzie widzieliśmy pięć jego pejzaży między obrazami: Głowackiego, Peszki, Brodowskiego, Łuszczkiewicza i Biżańskiego ⁷². Płonczyński wyróżnia się spośród wszystkich świeżością koloru, rozjaśnieniem palety i co najważniejsze, jest w swoich obrazach wolny od brązowych podłoży. Natomiast pod względem tematyki i kompozycji prawie do każdej pracy można znaleźć odpowiedni pierwowzór u jego poprzedników lub współczesnych.



11. A. Płonczyński, Portal na Wawelu

Rysując *Groby i pomniki królów*, wzorował się na Stachowiczu. Dawne zabytki Krakowa przerysował z pracy J. Głogowskiego, wszystkie widoki Wawelu Płonczyńskiego mają swoje prototypy u wielu malarzy, jak Bogusz Stęczyński ⁷³, Łukasz Kozakiewicz ⁷⁴, Józef Bro-

⁷¹ A. Ryszkiewicz, o. c., s. 196.

⁷² Muzeum Narodowe Kraków. — Galeria Sukiennice. — Wystawa w 150-lecie Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, grudzień-styczeń 1969/70.

⁷³ Pachonński, o. c., s. 27.

⁷⁴ Tamże, s. 57.

dowski⁷⁵ lub J. N. Głowacki, który dostarczył swemu uczniowi m. in. motywu nawet do sławnego *Widoku z Wawelu z r. 1848* oraz do *Widoku na Klasztor w Czernej i Ruin Zamku w Tenczynie*⁷⁶. Także z łatwością można znaleźć podobieństwo kompozycji Płonczyńskiego *Widok na Kraków od zachodu z 1844 r.* do wcześniejszej o około 14 lat akwareli Willibalda Richtera⁷⁷. Tak samo należy chyba spojrzeć na nieliczne prace malarza, dla których nie zdo-



12. A. Płonczyński, Pierwotny pomnik Leszka Czarnego w kościele Dominikanów

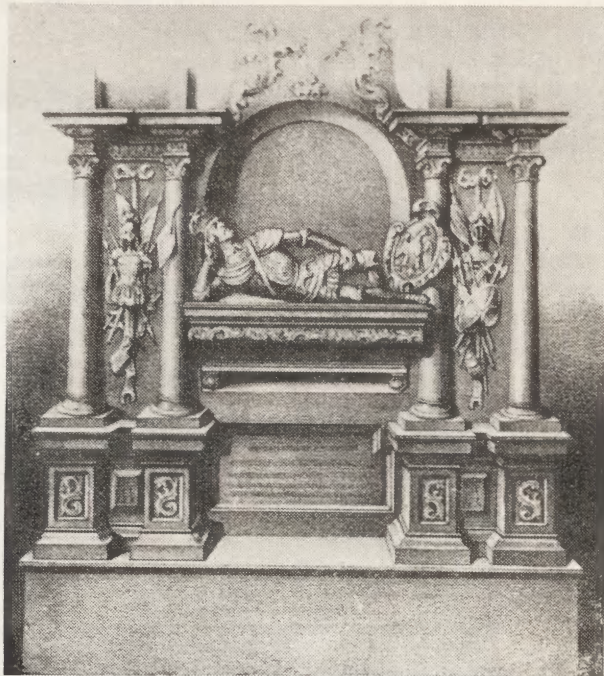
łano znaleźć wzorców. Może powstałe w okresie młodzieńczym widoki domu Brodowicza uratują Płonczyńskiego przed posądzeniem go

⁷⁵ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. IV, o. c., s. 153.

⁷⁶ Tamże, s. 161, 163; J. N. Głowacki, „24 Widoki Krakowa i jego okolic zdjętych podług natury”, gdzie znajduje się prawie identyczna kompozycja „Klasztoru w Czernej” i podobne w ujęciu „Ruiny zamku w Tenczynie”.

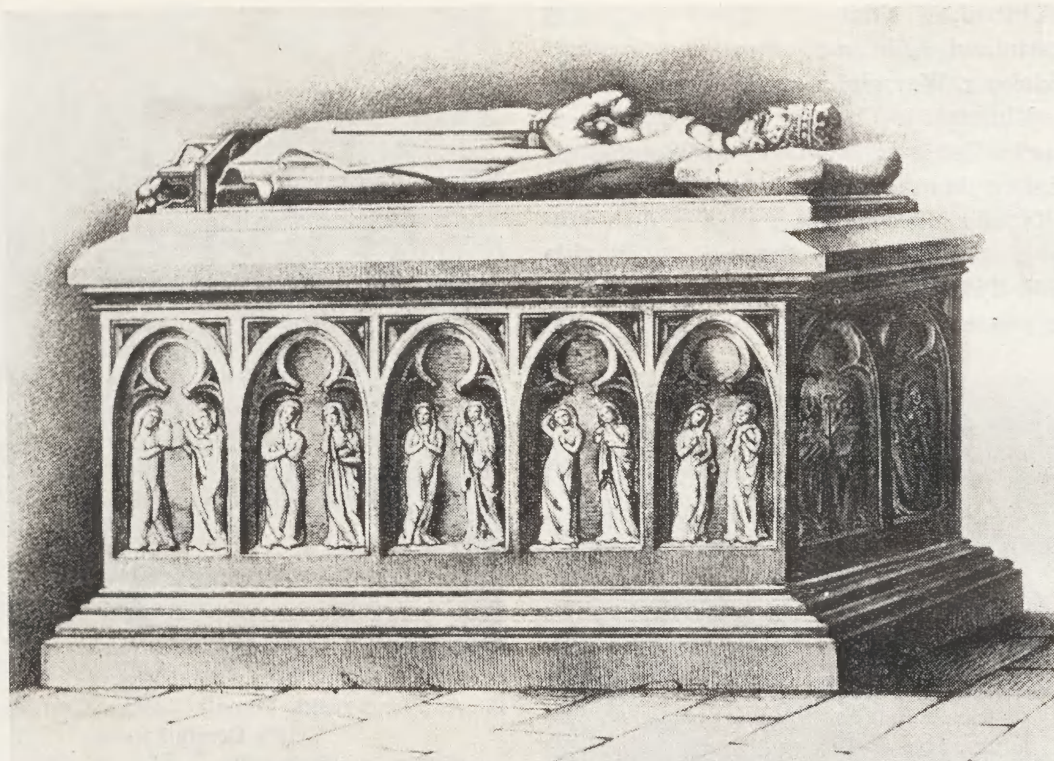
⁷⁷ J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1967, s. 168, il. 36.

⁷⁸ T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. I, s. 258—262.



13. A. Płonczyński, Pomnik Leszka Czarnego w kościele Dominikanów

o naśladownictwo, ale ponieważ są one bardzo słabe, można sądzić, iż były powodem przestawienia się malarza na łatwiejszy sposób zdobywania popularności czy zarobku. Zresztą ówczesna literatura wielokrotnie podkreśla, że Płonczyński przejął „manierę” i koloryt od Głowackiego, który wytyczył swojemu uczniowi linię stylistyczną. Głowacki zaś, kształcony najpierw przez Gizińskiego, Peszkę i Brodowskiego na wzornikach niemieckich, a później przez Steinfelda w Wiedniu, był pod silnym wpływem malarstwa wiedeńsko-niemieckiego. W twórczości pejzażowej naśladował także swoich nauczycieli, szczególnie Steinfelda i Gauermanna, ale nie gardził wzorami z twórczości rodzimej, np. przerysowując z Vogla *Widok ruin zamku w Łobzowie* do swego albumu⁷⁸. Tak więc utrzymująca się od stuleci tradycja o czerpaniu motywów od poprzedników przez artystów słabszego lotu nie ominęła i Płonczyńskiego, którego należy częściowo usprawiedliwić poważnymi brakami w edukacji artystycznej i prawie całkowitym osamotnieniem w dziedzinie uprawianej twórczości. Gdy się rozważy jego trudną sytuację w Szkole Sztuk Pięknych, jej stosunkowo niski poziom w latach 1840—1860 i ubóstwo życia artystycznego w ówczesnym Krakowie, staje się jasne, dlaczego Płonczyński cieszył się popular-



14. A. Płonczyński, Grobowiec Władysława Łokietka

nością i dobrą opinią oraz że chwalił go tak surowy krytyk jak Lucjan Siemieński ⁷⁹.

Płonczyński przede wszystkim był w połowie XIX wieku jedynym kontynuatorem malarstwa pejzażowego. W twórczości swej opierał się o naturę, jeżeli nie korzystał z gotowych kompozycji poprzedników. W dziedzinie warsztatu malarskiego jego zasługą jest między innymi rozjaśnienie palety i zerwanie z od-

wieczną tradycją stosowania brązowych podłóży w obrazach. Jako człowiek — był zaangażowanym patriotą, rzetelnym społecznikiem i demokratą. Nauczając w krakowskich szkołach od dwudziestego roku życia aż do śmierci, swoje siły i talent oddał rodzinnemu miastu, ukochał jego przeszłość, jego zabytki i lud.

⁷⁹ Ręgorowicz, o. c., s. 57.

WYKAZ PRAC A. PŁONCZYŃSKIEGO

Okres szkolny (1839—1844)

1. WIDOK OGRODU BOTANICZNEGO
Litogr. sygn. „Płon 1834”. Wł. Bibl. Jagiell., nr inw. J. 5175, Teką 96/III. adnotacja na karcie inw.: „chyba kopia Głowackiego”.
2. PORTRET STAREGO ŻYDA
Akw.; 20×23, sygn. i dat. 1839. Wł. M. Wojciechowska.
3. RUINY ZAMKU W LANCKORONIE
Akw.: 12,5×19, sygn. dat. 1841. Wł. Muzeum Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 410/VIII.
4. PORTRET ADAMA LIBERKI
Ołówek m.; 40×25,3, niesygn., dat. 28 II 1842. Wł. Muzeum Nar. w Krakowie Oddz. Czapskich, nr inw. IIIr. a 5151. Poch. Dar p. Bartynowskiego.
5. PORTRET MATEUSZA MUSIAŁA
Ołówek; 40,6×25,3, sygn. dat. 1842. Wł. MNK Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a 5133. Poch. Dar p. Bartynowskiego.
6. „OJCÓW WIDOK”
Tusz; 19×13, oznaczony oł. „D 5/5 1842 P”. Wł. Muzeum Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 566/VIII.
7. „POMNIK WŁADYSŁAWA KSIĘCIA Z FAMILII PIASTÓW W KOŚCIELE FANCISZKANÓW W KRAKOWIE”
Litog.; sygn. wyd. 1843. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/III.
8. PIERWOTNY POMNIK LESZKA CZARNEGO W KOŚCIELE DOMINIKANÓW (ryc. 12)

- Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/III.
9. POMNIK LESZKA CZARNEGO W KOŚCIELE DOMINIKANÓW W KRAKOWIE (ryc. 13)
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/III.
 10. GRÓB WŁADYSŁAWA ŁOKIETKA (ryc. 14)
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/VIII.
 11. GRÓB KAZIMIERZA WIELKIEGO W KOŚCIELE KATEDRALNYM
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/VIII.
 12. GRÓB WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY W KOŚCIELE KATEDRALNYM
Lit. wygn.; wyd. 1843 r. Wł. Bibl. Jagiell. Zeszyt I *Grobów i Pomników*, nr inw. 34088/VIII.
 13. B. PRANDOTA BISKUP KRAKOWSKI † r. 1226 KOPIA OBRAZU z r. 1607
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Woj. Arch. Państwowe, Kraków, Teki Grabowskiego E 55, rys. 165.
 14. MIKOŁAJ REJ
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Woj. Archiwum Państwowe Kraków, Teki Grabowskiego E 55, rys. 165.
 15. KARTA TYTUŁOWA: GROBY I POMNIKI KRÓLÓW POLSKICH W ŚWIĄTYNIACH KRAKOWSKICH
Lit. nie sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Woj. Arch. Państwowe, Teki Grabowskiego E 58 rys. 78.
 16. INSTYTUT KLINICZNY UNIwersytetu JAGIELLOŃSKIEGO
Lit. sygn.; wyd. 1843 r. Wł. Woj. Arch. Państwowe, Teki Grabowskiego E 58, rys. 152; Repr. M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie*, Kraków 1969, s. 24.
S. Małachowski — Łempicki, *Dzieje Wolnego mularstwa w Krakowie 1755—1822*, Bibl. Krak., t. 69, Kraków 1929, il. poz. 76; L. Tochowicz, *Historia Krakowa. Szkoły Medycznej*, Kraków 1963, il. nr 185; M. Chamcówna, K. Mrozowska, *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1765—1850*, część I, Kraków 1965, il. s. 224.
 17. DOM BRODOWICZA
Lit. sygn.; wyd. 1843. Wł. Woj. Archiwum Państwowe w Krakowie, Teki Grabowskiego E 58, rys. 170.
 18. WILLA PODMIEJSKA (ryc. 3)
(Dom piętrowy z balkonem o sześciu pilastrach jońskich na tle ogrodu i cmentarza głównego).
Ol. tek. 33×42 sygn. dat. 1843. Wł. Muzeum UJ, nr inw. 250/I.
Repr. M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie*, Kraków 1969, il. na s. 20.
Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910 s. 48, poz. 171; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa) s. 54, poz. 441; K. Estreicher, *Collegium Maius i zbiory Muzeum UJ*, Kraków 1967, s. 84; *Kat. wyst. Kwiaty i ogrody w sztuce polskiej*, TPSP, 1968, poz. 54.
 19. KRAJOBRAZ
Ol.; 41,4×34, sygn. i dat. 1843. Wł. MNK Oddz. Czapskich, nr inw. III. r.a. 5211, adnotacja na karcie inw. „dar rodz. śp. Adolfa Sternchussa”, repr. H. Blum, *Warsztat malarza realisty*, Warszawa 1954, s. 22. Udział w wystawach: MNK, Galeria Sukiennice VI—XII 1969.
 20. WIDOK CZĘŚCI WAWELU OD PÓŁNOCY
Ol. pł.; 26×22, sygn. i dat. 1843. Wł. Doc. dr Jerzy Dobrzycki. Bibl. *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 85; Tomkowicz I, repr. s. 397, fig. 22, tamże, II, szp. 16; *Kat. wyst. Kraków i Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 15.
 21. WIDOK Z ZAMKU KRAKOWSKIEGO NA WISŁĘ, GÓRĘ ŚW. BRONISŁAWY I MOGIŁĘ KOŚCIUSZKI
Z r. 1843, na podstawie listu do W. Pola z 19 VI 1847.
 22. DOM PARTEROWY W OGRODZIE BRODOWICZA (tabl. I)
Ol. na tekt.; 20,7×17,5, sygn. dat. 1844. Wł. Muz. UJ, nr inw. 248/I.
Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 40, poz. 141; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa) s. 53, poz. 432; K. Estreicher, *Collegium Maius i zbiory Muzeum UJ*, Kraków 1967, s. 84; *Kat. wyst. Kwiaty i ogrody w sztuce polskiej*, TPSP 1968, s. 54.
 23. DWOREK BRODOWICZA (tabl. II)
(dom piętrowy z balkonem od strony tylnej)
Ol. pł.; 47×36,7, oznacz. i dat. 1844. Wł. Muz. UJ, nr inw. 249/I.
Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 48, poz. 172; *Kat. Wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 53, poz. 430.
 24. WIDOK Z KLINIKI NA MOGIŁĘ KRAKUSA
Ol. pł.; 47×36,5, sygn. i dat. 1844. Wł. Biblioteka UJ (zaginął w czasie wojny).
Bibl. S. Cercha *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 48, poz. 173; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 45, poz. 352.
 25. WIDOK NA CZĘŚĆ KRAKOWA
Ol. 41,7×35, sygn. i dat. 1844. Wł. Biblioteka UJ (zaginął w czasie wojny).
Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 48, poz. 174; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 45, poz. 351.
 26. WIDOK KRAKOWA OD PŁN. ZACHODU (ryc. 4)
Ol. na pap.; 19,1×12,1 sygn. i dat. 1844. Wł. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 4825/465.
Bibl. *Kat. wyst. Kraków i Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 47; *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 76, poz. 12, repr. fig. nr 5; J. Banach, *Dawne widoki Krakowa*, Kraków 1967, s. 168, repr. fig. 36, s. 171. Udział w wysta-

wie 25 lat Odbudowy Wawelu, Kraków, Wawel, XII 1969.

27. WIDOK NA KOPIEC KRAKUSA
Ol. na tekt.; 31,5×22,5, sygn. i dat. 1844, zaginiony, dawniej wł. Konrad Wentzel w Krakowie.
Bibl. J. Mycielski, o. c., s. 277; J. Bołoz Antoniewicz, *Kat. ilustr. sztuki polskiej*, Lwów 1894, s. 216, poz. 1013.
28. SKAŁA KMITY POD ZABIERZOWEM
Ol. pł.; 18×16, sygn. i dat. 1844, zaginiony, dawniej wł. M. Gryzielska we Lwowie.
Bibl. Bołoz-Antoniewicz, o. c., Lwów 1894 s. 216, poz. 1015; Mycielski, o. c., Olszewski, o. c., s. 173.

PRACE NIEDATOWANE
POWSTAŁE PRZYPUSZCZALNIE DO R. 1844

29. DWA WIDOKI OLEJNE Z KARPAT
Zaginione, wystawione na wystawie publicznej w r. 1840, za które autor otrzymał publiczną nagrodę pieniężną i dyplom z dnia 26 marca 1840 r.
30. SARKOFAG JANA KAZIMIERZA
Ol. na pap.; 16,8×22,5, sygn. „A. Płonczyński”.
Wł. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 3000/410 I.
Adnotacja na karcie inw. „zapewne rysunek do albumu Groby i pomniki ok. r. 1840”.
31. WIDOKI OLEJNE Z TATRÓW I OKOLIC KRAKOWA
Zaginione, wystawione na wystawie publicznej w r. 1842, za które autor otrzymał publiczną nagrodę i dyplom z dnia 20 XI 1842 r.
32. PORTRET BIAŁECKIEGO
Ol.; 40,6×25,3, oznaczone u dołu. Wł. MNK Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a. 5154, z adnotacją: „dar p. Bartynowskiego”.
33. KRAJOBRAZ GÓRSKI
Ol.; 11,9×11,2, oznaczony obcą ręką: rys. A. Płonczyński. Wł. MNK Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a. 5158 z adnotacją: „dar p. Bartynowskiego”.
34. PROJEKT WINIETY DO DWUTYGODNIKA LITERACKIEGO
Pióro i tusz; 14×12, oznaczony obcą ręką. Wł. MNK Oddz. Czapskich, nr inw. III r. a. 5150.

Okres wczesny (1845—1847)

35. BRAMA GOTYCKA
Akw.; 22×16,5, sygn. i dat. 1845. Wł. M. Wojciechowska w Krakowie.
36. KAPLICZKA POD MUREM
Akw.; 20×14,5, sygn. i dat. 1845. Wł. M. Wojciechowska w Krakowie.
37. OGRÓD PRZY KLINICE NA WESOŁEJ (tabl. III)
Ol. pł.; 47,3×36,6, sygn. i dat. 1845. Wł. Muz. UJ, nr inw. 2917.
Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 47, poz. 170; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis), s. 45, poz. 350; *Kat. wyst. Kwiaty i ogrody w sztuce polskiej*, Kraków 1968; Repr. M. Estreicherówna, *Zycie towarzyskie...*, Kraków 1969, s. 108/109.

38. WIDOK TERENÓW DZISIEJSZEGO DWORCA KOLEJOWEGO

Ol. na tekt.; 29,5×19,5, sygn. i dat. 1845. Wł. Muzeum Hist. m. Krakowa, nr inw. 201/III.

Bibl. Kat. wyst. Starego Krakowa 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 54, poz. 438; Wł. Z. Łakocińska w Krakowie; *Kat. wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 48; *Kat. wyst. Widoki Krakowa*, 1964, poz. 136; repr. J. Demel, *Stosunki gospodarcze Krakowa w latach 1845—53*, tabl. przy s. 112. Obraz zakupiony od Alfreda Wawrzenieckiego w Krakowie w 1948.

39. WIDOK KRAKOWA OD KOPCA KOŚCIUSZKI
Tusz akw.; 45,5×35, sygn. i dat. 1846; zaginiony, dawniej wł. Woj. Archiwum Państwowe w Krakowie.

Bibl. S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 37, poz. 128; *Kat. wyst. Starego Krakowa*, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 44, poz. 347.

PRACE NIEDATOWANE PRZYPUSZCZALNIE
POWSTAŁE W LATACH 1845—1847

40. POMNIK NA GROBIE BRODOWICZOWEJ
Ol.; 19,8×14,5, sygn. nie dat. Wł. Biblioteka UJ, zaginiony w czasie wojny.
41. WIDOK WAWELU OD PŁN. ZACHODU
Tusz akw., 38,8×25,7, nie sygn. Wł. Biblioteka Jagiellońska w Krakowie.
Bibl. Tomkowicz, II, szp. 30, repr. tabl. 18; S. Cercha, *Kat. wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 29, poz. 99; *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 85.
42. WIDOK NA TATRY OD ZAKOPANEGO
Wysłany na wystawę do Lwowa w 1847 r. — na podstawie listu do W. Pola z dnia 19 VI 1847; F. K. Prek, *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959, s. 310.
43. WIDOK KAPLICY ZYGMUNTOWSKIEJ I WAZÓW PRZY KOŚCIELE KATEDRALNYM NA ZAMKU
Wysłany na wystawę do Lwowa w 1847 r. — na podstawie listu do W. Pola z dnia 19 VI 1847; Prek, o. c., Wrocław 1959, s. 310.

Okres dojrzały (1848—1858)

44. DAWNE ZABYTKI MIASTA KRAKOWA
Ol.; 88×52, oznacz.: „rysował A. Płonczyński podług konturów J. Głogowskiego 1848”, Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 73/VIII.
45. WIDOK Z WAWELU
Ol. pł.; 76×57, sygn. i dat. 1848. Wł. Muz. Nar. w Krakowie, nr inw. II/187, z adnotacją: „dar matki artysty”.
Bibl. III *ilustrowany kat. obrazów i rzeźb XIX wieku*, Kraków 1902, s. 47; *Ilustrowany kat. obrazów i rzeźb w XIX i XX w.*, Kraków 1905, s. 53, poz. 109; *Przewodnik po Muz. Narod. w Krakowie*, Kraków 1912, s. 39, poz. 1127; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. III, Kraków 1929, s. 116; *Kat. wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kra-

- ków 1951, nr 44; J. Pachonński, *Kościuszkow w Krakowie*, Kraków 1952, repr. s. 123; *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 134, repr. fig. 61; J. Banach, *Studia do dziejów Wawelu I*, Kraków 1955; L. Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*, Wrocław 1952, il. przy s. 194; L. Łętowski, *Wspomnienia pamiętnikarskie*, wyd. II, Wrocław 1956, il. po s. 203; T. Dobrowolski, o. c., t. I, Wrocław-Kraków 1957, repr. s. 270; reprodukcja kol. na kartce pocztowej, Biuro Wydawnicze Ruch 149/R/J/66. Udział w wystawie: *Dzieje Krak.* ASP Kraków, Galeria Sukiennice VII—XII 1969.
46. WIDOK NA SALWATOR
Ol. pł.; 51×37, oznacz.: „malował A. P. 1849”. Wł. Muz. Nar. w Krakowie, nr inw. II/186, nabyty 22 X 1946 od Heleny Kwiatkowskiej w Krakowie. Bibl. Kat. wyst. Starego Krakowa, Kraków 1936 (maszynopis w Muz. Hist. m. Krakowa), s. 49, poz. 391; *Kat. wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, s. 11, poz. 46, il. 6; *Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 140, poz. 193; repr. kol. na kartce pocztowej: Biuro Wydawnictwa Ruch 146/R/J/66. Udział w wyst.: *Dzieje Krakowskiej ASP Kraków*, Galeria Sukiennice VII—XII 1969.
47. WIDOK KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ
Akw. gwasz; 46×35, sygn. na odwrociu i dat. 1850. Wł. Z. Łakocińska, Kraków.
Bibl. *Kat. wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 52.
48. WIDOK NA KLASZTOR NORBERTANEK
Ol.; 18,5×10, nie sygn., dat. 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 859/VIII odwrocie rys. z herbami.
49. FRAGMENT CMENTARZA
Ol.; 18,5×10, nie sygn., dat. 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 860/VIII odwrocie rys. z herbami.
50. KOŚCIÓŁ OO. DOMINIKANÓW PO POŻARZE.
Ol.; 17×16, sygn. na odwrociu, dat. 1850. Wł. prywatna.
Bibl. *kat. wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, s. 11.
51. WIDOK KOŚCIOŁA OO. DOMINIKANÓW I OTOCZENIA PO SPALENIU
Ol. akw. niedokończony; 41×33, sygn. A. P., dat. VII 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 73/VIII. Repr. J. Demel, *Pożar Krakowa 1850 roku*, Rocznik Krak. XXXII, z. III, Kraków 1952, il. 7.
Bibl. *Kat. Wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, s. 11.
52. FRAGMENT KOŚCIOŁA OO. DOMINIKANÓW PO POŻARZE
Ol.; 47×37, sygn. i dat. 18 VII 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 853/VIII.
53. FRAGMENT KOŚCIOŁA OO. DOMINIKANÓW PO POŻARZE
Ol.; 30×28, sygn. na odwrociu, dat. 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 855/VIII.
54. DWA HERBY Z FACJATY OO. DOMINIKANÓW
Ol.; 19×13 nie sygn. 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 566/VIII.
55. HERBY Z FACJATY OO. DOMINIKANÓW
Ol.; 18,5×10, oznacz.: „p. A. Płonczyńskiego, 1850”. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 859/VIII.
56. HERBY Z FACJATY OO. DOMINIKANÓW
Ol.; 18,5×10, podpisane p. A. Płonczyńskiego, 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 860/VIII.
57. HERBY Z FACJATY OO. DOMINIKANÓW
Ol.; 38,5×27, sygn. i dat. VII 1850. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, Teki Friedleina 861/VIII.
58. MOST NA CEDRONIE
Akw. gwasz; 31,5×25,5, sygn. na odwrociu, dat. 1851. Wł. Z. Łakocińska.
Bibl. *Kat. Wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, s. 11, poz. 49.
59. WIDOK KRAKOWA OD PÓŁN. WSCHODU PO POŻARZE 1850 r. (ryc. 5)
Ol. tekt.; 40×30,5, sygn. i dat. 1851. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, nr inw. 559/III, zakup. od Z. Masłowskiej w Krakowie 3 III 1960.
Bibl. *Widoki Krakowa*, *Kat. Wyst. Muz. Hist. m. Krakowa* 1964, poz. 7; *Biuletyn Krakowski*, t. II, Kraków 1960, repr. s. 80. Eksponowany na wystawie w Krakowie ul. Św. Jana 12. Udział na wystawie: *Dzieje Krak.* ASP Kraków, Galeria Sukiennice VII—XII 1969.
60. RELIKWIARZ NA GŁOWĘ ŚW. STANISŁAWA
Lit.; 61,7×56,8, sygn. i dat. 1852. Wł. Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 2626/158/IV.
Bibl. J. I. Kraszewski, *Cat. d'une Coll. Iconogr. Polon.*, Dresden 1865, s. 194.
61. KLASZTOR W CZERNEJ
Ol. pł. tekt.; 41,5×32,5, sygn. i dat. 1852. Wł. MN Warszawa, nr inw. 158914. Udział w wystawie: *Dzieje Krak.* ASP Kraków, Galeria Sukiennice VII—XII 1969.
62. WIDOK KATEDRY, SKARBCA ORAZ CZĘŚCI ZAMKU WAWELSKIEGO OD PŁN. (ryc. 6)
Ol. pł.; 61,2×52,7, sygn. i dat. 1853. Wł. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 2987/397. Zakupiony od M. Wojciechowskiej.
63. WIDOK RUIN ZAMKU W TENCZYŃNIE (ryc. 7)
Ol. tekt.; 39×25,5, sygn. i dat. 1854. Wł. MNK, nr inw. 185/III, zakupiony ze zbiorów Wentzla w 1935 r. Udział w wystawie: *Dzieje Krak.* ASP, Kraków, Galeria Sukiennice VII—XII 1969 r.
64. KOŚCIÓŁ W RUSZCZY
Ol., 30×21, sygn. i dat. sobota, lipiec 1855. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, nr inw. Teki Friedleina 718/VIII.
65. KOŚCIÓŁ GROBU MATKI BOSKIEJ W KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ
Akw. gwasz; 44,5×34,5, sygn. i dat. 1856. Wł. Z. Łakocińskiej w Krakowie.
Bibl. *Kat. Wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 50.

66. ZAMECZEK CZARTORYSKICH W KALWARII
Akw. gwasz.; 46×35, sygn. i dat. 1857. Wł. Z. Łakocińska w Krakowie. Bibl. J. Mycielski, o. c., s. 277; *Kat. Wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, poz. 53; Olszewski, o. c., I Kraków 1907, s. 173.

OBRAZY NIEDATOWANE
PRZYPUSZCZALNIE POWSTAŁE W LATACH 1848—1858

67. PORTAL W PŁN. SKRZYDLE ZAMKU (ryc. 11)
Ol.; 32,5×24,5, sygn. Wł. Państw. Zbiory Sztuki na Wawelu, nr inw. 2808 dz. 311/III; Muzeum datuje ok. 1850 r.
68. WIDOK KRAKOWA PO POŻARZE
Akw. papier nieb.; zaginiony. Bibl. J. I. Kraszewski, *Cat. d'une Coll. Iconogr. Polon.*, Dresden 1865, s. 23.
69. DOLINA W CZERNEJ
Ol.; zaginiony. Bibl. Sprawozdania Dyrekcji TPSP wzmianka, że wylosował ks. A. Palkiewicz, proboszcz w Zaleszczykach.
70. WIDOK ZWIERZYŃCA OD STRONY DĘBNIK (ryc. 8)
Ol. pł.; 40×28,5, nie sygn., nie dat., ok. 1855 r. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, nr inw. 257/VIII, z adnotacją: „Nabyto z Woj. Arch. Państw. w 1952 r. obraz zakupiony ze zbiorów po Dr A. Zarewiczu w 1900 r.”
Bibl. J. Demel, *Stosunki gosp. i społecz. Krakowa w latach 1846—1853*, Bibl. Krak., t. 107, Kraków 1951, repr. przed s. 145; *Katalog: Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 138, repr. fig. 65; J. Pachonński, *Kościuszko w Krakowie*, Kraków 1953, repr. s. 107; *Kat. wyst. MN Warszawa, Widoki Architektoniczne w mal. polskim 1780—1880*, Warszawa 1964, s. 40; *Kat. wyst. Widoki Krakowa*, Kraków 1964, s. 34 poz. 154, repr. nr 17. Udział w stałej wystawie Muz. Hist. m. Krakowa, ul. Jana 12.
71. KOŚCIÓŁ DREWNIANY W ZEMBRZYCACH
Akw. gwasz.; 30×28,5 nie sygn., nie dat. Wł. Z. Łakocińskiej w Krakowie. Bibl. *Kat. Wyst. Kraków oraz Ziemia Krak.*, Kraków 1951, s. 11, poz. 51.
72. RUINY ZAMKU W TENCZYNIE (ryc. 9)
Ol. na dykcie; 40,5×31,5, nie sygn., dat. ok. r. 1857. Wł. Muz. Hist. m. Krakowa, nr inw. 558/III z adnotacją: „zakupiony od Z. Masłowskiej 22 XII 1966”, niedokończony.
Bibl. *Kat. Wyst. Widoków Krakowa*, Kraków 1964, s. 35, poz. 167.
73. WIDOK BRAMY MIKOŁAJSKIEJ (ryc. 10)
Akw.; 18×13, sygn. nie dat. Wł. Woj. Arch. Państwowe w Krakowie, Teki A. Grabowskiego E 22/246.
Bibl. S. Cercha, *Kat. Wyst. Widoków Starego Krakowa*, Kraków 1910, s. 31, poz. 106; J. Muczkowski, *Dawne Warownie Krakowskie*, *Rocznik Krakowski XIII*, Kraków 1911, repr. nr 40; *Szkice z dziejów Krakowa*, pod red. J. Bieniarzówny, Kraków 1968, il. 8.
74. WIDOK KOPCA KOŚCIUSZKI I ŚWIĄTYŃKI BŁ. BRONISŁAWY
Akw.; wzmiankowana w: A. Grabowski, *Wspomnienia*, t. II, Biblioteka Krakowska, t. 41, Kraków 1909, s. 275.
75. RUINY ZAMKU W TENCZYNIE
Akw., szkic; wzmiankowana w Sprawozdaniach Dyrekcji TPSP bez żadnego komentarza.
76. PAŁAC WIELOPOLSKICH W KRAKOWIE
Akw.; wzmiankowana w Sprawozdaniach Dyrekcji TPSP jako własność W. Masłowskiego w Krakowie; E. Śnieżyńska-Stolot, *Zabytki Krakowa w rysunkach M. Cerchy*, *Rocznik Krakowski*, t. XXXIX, Kraków 1968, s. 100.
77. KAPLICA GROBU CHRYSZTUSOWEGO NA GÓRZE UKRZYŻOWANIA W KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ
Akw.; wzmiankowana w Sprawozdaniach Dyrekcji TPSP z adnotacją, że została wylosowana przez Augustę Pelz z Nyarsards na Węgrzech.
78. PUSTELNIA ŚW. HELENY W KALWARII ZEBRZYDOWSKIEJ
Akw.; wzmiankowana w Sprawozdaniach Dyrekcji TPSP z adnotacją, że wylosował ją Paweł Chrzanowski w Czerniowcach.
79. WIDOK DOLINY KOŚCIELISKIEJ
Ol. pł.; 20×15, nie sygn., nie dat. Wł. M. Wojciechowska w Krakowie. Obraz niedokończony.
80. RUINY ZAMKU W TENCZYNIE
Ol. pł.; 28×20, nie sygn., nie dat. Wł. M. Wojciechowska w Krakowie.

MICHAŁ ROŻEK

BALZAK W KRAKOWIE

Dawna stolica Polski — Kraków — był wielokrotnie odwiedzany przez znakomitych ludzi, mężów stanu, pisarzy, poetów, którzy przejeż-

¹ Temat pobytu cudzoziemców w Krakowie zainteresował kilku badaczy: S. Krzyżanowski, *Goethe w Krakowie*, Rocznik Krakowski XIII, Kraków 1911, s. 251—265; K. Pieradzka, *Kraków w relacjach cudzoziemców X—XVII wieku*, Rocznik Krakowski XXVIII, Kraków 1937, s. 185—224; M. Csombor, *Podróż po Polsce*, Warszawa 1961, s. 98—102; K. Wyka, *Norwid w Krakowie*, Kraków 1967. Nadto wymieńmy relacje zamieszczone w: W. Zawadzki, *Polska Stanisławowska w oczach cudzoziemców*, t. I—II, Warszawa 1963; *Cudzoziemcy o Polsce*, opr. J. Gintel, t. I—II, Kraków 1971.

² Balzak, wracając w lutym r. 1848 z Ukrainy do Paryża, przejeżdżał przez Kraków około 12 lutego. Ponownie jadąc we wrześniu tegoż roku do Wierchowni, jechał przez Kraków około 19 września. Bliższych danych dotyczących obu wzmiankowanych wyżej pobytów pisarza brak, por.: H. de Balzac, *Lettres à sa famille 1809—1850. Comprenant une série de lettres de madame de Balzac à son fils*, Paris 1950, s. 250—251. Ostatnio podróż Balzaka opisała M. Warneńska, w powieści pt. *Romantyczna podróż Pana Honoriusza*, Warszawa 1968, s. 227 — pobyt w Krakowie.

³ Romans Balzaka z panią Hańską posiada obfitą literaturę. Wymieńmy tu podstawowe pozycje: T. Grabowski, *Balzac i Pani Hańska*, Kraków 1902; T. Żeleński-Boy, *Pani Hańska*, Lwów 1925; Z. Korwin-Piotrowska, *Balzac et le monde Slave. Madame Hańska et l'oeuvre balzacienne*, Paris 1933; też: *Balzac en Pologne. Essai de bibliographie*, Paris 1933, s. 101—110.

⁴ Trasa podróży Balzaka: Paryż — Bruksela — Kolonia — Hamm (pomiędzy Hamm a Hanowerem podróżowano wtedy „Schnellpostem”) — Berlin — Wrocław — Gliwice. Całą podróż znakomicie opisał pisarz, por.: H. de Balzac, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, *Revue des deux mondes*, vol. 41, Paris 1927, s. 650—684 (toż: *Lettre sur Kiew*, *Cahiers Balzaciens*, nr 7). Tłumaczenie w języku polskim T. Żeleńskiego-Boya: H. Balzac, *Podróż do Polski*, Warszawa 1931 (wstęp T. Żeleńskiego-Boya).

⁵ J. Demel, *Początki kolei żelaznej w Krakowie*, Kraków 1954, s. 24. Jak donosiła Gazeta Kra-

dzając przez niego, niejednokrotnie pozostawili dokładną relację o mieście, uzupełnioną charakterystyką mieszkańców i opisem zwiedzanych zabytków. Niewiele z tych wizyt doczekało się wyczerpującego omówienia, jak na to zasługują. Temat ten stanowi dotkliwą lukę w literaturze o Krakowie¹. Niniejszy szkic będzie poświęcony pobytowi w Krakowie Honoriusza Balzaka i dokonanej przez niego charakterystyce miasta.

Tak się złożyło, że twórca znakomitej *Komedii ludzkiej* bawił w Krakowie aż czterokrotnie: od 9 — 10 września 1847, w lutym i wrześniu 1848 oraz w dniach od 4 — 5 maja 1850 r.². Zachowały się dokładne informacje z pobytu pisarza w Krakowie w r. 1847 i 1850. Posłużą one do odtworzenia wizyty Balzaka w dawnej stolicy Polski.

Po raz pierwszy wyruszył Balzak w daleką podróż do Polski w r. 1847, a wiązało się to bezpośrednio z wieloletnim romansem (od r. 1832) łączącym pisarza z Ewelina z hrabiów Rzewuskich Wacławową Hańską³. W niedzielę, piątego września o ósmej wieczór, wyjechał pisarz z dworca północnego w Paryżu „drogą żelazną” przez Brukselę, Kolonię do Berlina⁴; stąd miał się skierować do Krakowa, a właściwie do Mysłowic, bowiem we wrześniu 1847 r. kolej do Krakowa jeszcze nie dochodziła⁵. Za poradą współtowarzyszy podróży zatrzymał się w Gliwicach, które zrobiły na nim przygnębiające wrażenie. Nadto fatalna kuchnia do reszty rozstroiła pisarza. Zresztą oddajmy głos Balzakowi:

...kiedyśmy się z trudem wlekli do Krakowa ciągnięci przez dychawiczną lokomotywę, która opalana drzewem sosnowym szła wolniej niż nasz dyliżans do Bordeaux, poradzono mi, abym został w Gliwiczach, zamiast jechać aż do Mysłowic. Mimo że z Mysłowic jest tylko trzy mile do Krakowa, trzeba (powiedziano mi) posyłać po konie do Krakowa; otóż przy dowolności, jaka cechuje Niemców, można zostać dziesięć albo dwanaście godzin w szczerym polu w Mysłowi-



1. Ewelina Hańska w roku 1820. Miniatura w Bibliotece Morgana w Nowym Jorku

cach i spędzić tam noc, aby się w końcu dowiedzieć, że nie ma powozu. Gleiwitz jest to małe miasteczko, z którego odjeżdża wehikuł, dyliżans, wprost do Krakowa. — I dalej kontynuuje — Co za gospody! Co za kuchnia! Co za straszliwy sposób podawania! Mięso jest tu tkaniną z grubych sznurów. Myślisz, że jesz, krajiesz konopie, które ci zostają w zębach, i w końcu masz w ustach pakiet niestrawnego włókna; ale kosztuje to szalone sumy⁶.

Z Gliwic odchodził dyliżans, a jak wtedy mówiono — poczta wozowa, do Krakowa. Droga wiodła przez Mikołów, Bieruń Nowy, Chełmek, Libiąż, dalej koło zamku w Lipowcu, klasztoru w Alwerni, koło Poręby Żegoty, Liszek, a stąd obok malowniczych podkrakowskich Bielani oraz konwentu sióstr Norbertanek na Zwierzyńcu do miasta⁷. Ze zbliżającego się do Krakowa dyliżansu można było już od Liszek widzieć po prawej stronie, za doliną Wisły, opactwo tynieckie, a na Bielaniach zza drzew wyłaniającą się bryłę kościoła Kamendulów. Za Przegorzałami już wyraźnie rysowała się dumna sylweta Wawelu.

Nie obyło się bez przeszkód, a nawet wielkiej awantury na austriackiej komorze celnej, którą przekraczano na Czarnej Przemyś,

oddzielającej Królestwo Pruskie od Cesarstwa Austriackiego. Balzak zanotował:

...nigdy w życiu nie zapomnę sceny, jaką mi zrobił urzędnik austriacki: widząc mnie z obiema rękami pełnymi pakunków i w kapeluszu na głowie, nie wiedząc, że ja nie umiem po niemiecku, wpadł w furję, że nie odkryłem głowy w jego kancelarii; on sam był w szlafroku, w pantoflach i w szlafmycy ...Kto kiedy pomści podróżnych za okrucieństwa komory!⁸

Wreszcie po tylu perypetiach przybył pisarz do Krakowa. Gazeta Krakowska przyniosła informację:

kowska, nr 203 z 6 września 1847, „wczoraj o 8-mej z rana przybył pierwszy lokomotyw i jeden wagon kolej żelazną z Prus. ... Wkrótce zatem nastąpi uroczyste otwarcie całej kolei Krakowsko-Górnoszląskiej”. Całą trasę otwarto dla podróżnych dopiero 13 października 1847 r.

⁶ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 35—36; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, s. 660: „A peine trainé vers Cracovie par une locomotive poussee, qui, chauffée avec du bois de sapin, n'allait pas si vite que la malle-poste de Bordeaux, on me donna l'avis de rester à Gleiwitz, au lieu de me laisser conduire jusqu'à Mislowitz. Quoiqu'on ne soit plus, à Mislowitz, qu'à trois milles de Cracovie, il fallait, me dit-on, envoyer chercher des chevaux à Cracovie; or, avec la lenteur dont sont doués les Allemands, on pouvait rester dix ou douze heures en plein champ à Mislowitz, et y passer la nuit pour s'entendre annoncer qu'il n'y avait pas de voiture. Gleiwitz est une petite ville d'où il part une voiture, une diligence, qui mène à Cracovie. ... Quelles auberges! quelles viandes! quelle farouche manière de service! La viande est un tissu de grosses ficelles. Vous croyez manger, vous taillez du chanvre qui vous reste entre les dents; et à la longue, vous possédez un paquet de filasse indigeste; mais cela coûte des prix fous.”

⁷ Trasę przejazdu ustalono przy pomocy: M. Borowiejska-Birkenmajerowa, J. Demel, *Działalność urbanistyczna i architektoniczna senatu Wolnego Miasta Krakowa w latach 1815—1846*, Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki, t. IV, Warszawa 1963, s. 14.

⁸ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 36; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, s. 660; „Jamais je n'oublierai de ma vie la scène que me fit l'employé autrichien qui, me voyant les deux mains emparassées de me paquets et rester le chapeau sur la tête, ne sachant pas que j'ignorais l'allemand; se fâchait tout rouge de ne pas me voir tête nue dans sa chancellerie; et il était, lui, en robe de chambre, en pantoufles, et en bonnet de nuit. ... Qui jamais vengera les voyageurs des atrocités des douanes?”

Przyjechali do Krakowa od dnia 9 do dnia 10 września: Bystrzanowski Wojciech, Romaszkan Józef, Nowaczyński Konstanty ob., Baczyński Cyprian, Polański Teodor, z Galicji; ...Midowski, Balzac Honorius ob., z Pruss⁹.

Zajechał na Stradom. Tu mieścił się austriacki urząd celny i austriacko-pruska stacja pocztowa, dlatego wszystkie dyliżanse zdążające od Prus musiały się tutaj zatrzymać¹⁰. W owym czasie Stradom przedstawiał się dość ubogo, wraz z dwoma hotelami i kilkoma podrzędniejszymi oberżami. Słynął z sąsiednim Kazimierzem z fatalnych bruków, kurzu, brudu, a już szczególnie z okropnego, przyprawiającego o mdłości, fetoru unoszącego się znad starej Wisły. W jednym z hoteli zatrzymał się Balzak, ponieważ dyliżans jadący z Wiednia do Krakowa — a dalej do Lwowa — nie przybył na czas i pisarz musiał w Krakowie zano-



2. Honorius Balzak. Litografia P. Degoberta

⁹ Gazeta Krakowska, nr 207 z 11 IX 1847, s. 3, nie podała, gdzie się pisarz zatrzymał.

¹⁰ Dom Rządowy, w którym mieścił się urząd celny, zbudowano ok. r. 1799 na miejscu gotyckiego kościoła Św. Jadwigi, z wykorzystaniem gotyckiej substancji (obecnie nr 12/14); S. Tomkowicz, *Klasztor szpitalny św. Jadwigi*, Rocznik Krakowski XXII, Kraków 1929, s. 59—79; D. Rederowa, *Studia nad wewnętrznymi dziejami Krakowa porozbiorowego 1796—1809*, cz. I, Rocznik Krakowski XXXIV, z. 2, Wrocław-Kraków 1958, s. 149). To tutaj przybywały poczty. Poczta z Prus przyjeżdżała do Krakowa o 10 rano i o 12 w nocy. Od 1 sierpnia 1847 r. działała szybkobieżna austriacko-pruska poczta, por.: *Kalendarz Wolnego Miasta Krakowa na rok 1847*; J. Demel, *Stosunki gospodarcze i społeczne Krakowa w latach 1846—1853*, Biblioteka Krakowska, t. 107, Kraków 1951, s. 86.

¹¹ Klaudiusz Gabriel de Choisy (1723—ok. 1800), oficer francuski, uczestnik konfederacji barskiej, wstąpił się zdobyciem 2 lutego 1772 r. zamku wawelskiego. Uwieczony przez Rosjan, na skutek międzynarodowej interwencji został uwolniony. Brał udział w walce o wyzwolenie Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, por. W. Konopczyński, *Choisy Klaudiusz Gabriel de (1723—ok. 1800)*, *Polski Słownik Biograficzny*, t. III. Kraków 1937, s. 390—391; S. Windakiewicz, *Dzieje Wawelu*, Kraków 1925, s. 189.

¹² H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 37; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierchowonia*, s. 661: „Je visitai Cracovie, j'allai voir les gloires de la défunte Pologne, la fameuse cathédrale du château de Cracovie, que M. de Choisy a illustré par sa défense dans le dernier siècle”.

¹³ Mowa oczywiście o trumnie św. Stanisława, wykonanej ze srebra w latach 1669—1671 w Gdańsku, przez Piotra van der Rennena.

cować. Nie omieszkął wykorzystać wolnego czasu na zwiedzenie miasta. Jak pisze,

...zwiedziłem tedy Kraków, obejrzałem chwałę zmarłej Polski, słynną katedrę zamku krakowskiego, który pan de Choisy¹¹ uświetnił w ubiegłym wieku swoją obroną¹².

Kraków w r. 1847 liczył około 40 tys. mieszkańców. Był brudny. Nawierzchnie ulic okropne. W nocy oświetlony olejnymi latarniami. Nie wiemy dokładnie, czy Balzak zwiedził całe miasto z jego licznymi kościołami, pełnymi dzieł sztuki, czy ograniczył się do wzgórza wawelskiego, wraz z katedrą, która wywarła na nim olbrzymie wrażenie. Jej to poświęcił najwięcej miejsca w relacji o mieście. Píše więc o niej:

...kościół krakowski wart jest, aby jechać do Krakowa; pełen jest kaplic z grobowcami, gdzie nagromadzone bogactwa nie mają nic równego, chyba w Rzymie lub w niektórych kościołach belgijskich. Widzi się srebrne rzeźbione trumny, na których bokach wyobrażono bitwy liczące po osiemset figur, ludzi i koni¹³. Istnieją tam w kaplicach brązowe drzwi, na



3. J. N. Głowacki, Widok Bielan

których z obu stron widnieją arabeski zupełnie różne, jak na owych szalach bez podszewki, a cudowne wykonanie świadczy, że w XIV wieku robiono w brązie i w miedzi może biegłej niż dzisiaj¹⁴. W tym kościele są istne skarby, a i tak nie mogłem widzieć tego, co nazywają specjalnie skarbcem, nie stało czasu na uzyskanie koniecznego pozwolenia. Pełno tam zresztą srebrnych posągów, ołtarzy z rzeźbionego srebra, świętych naczyń. Batorowie, Korybutowie, Jagielloni i inne konstelacje polskie są tam¹⁵.

Tyle o katedrze, będącej miejscem, gdzie nagromadzono przez wieki olbrzymie skarby, nie-
me świadectwo polskiej kultury. Nasuwa się pytanie, jak odczuł pisarz atmosferę katedry? Na pewno wyczuł ów swoisty klimat, genius loci tej świątyni z jej wyjątkowym urokiem. Balzaka nie raziło to niezwykle powiązanie epok, te kaplice od gotyckich poczynsz, a na barokowych kończąc, co jak wieniec otaczają czcigodną królewską katedrę. W odczuciu zabytku jest bardzo bliski współczesnemu mu wielkiemu polihistorowi Krakowa — Ambrożemu Grabowskiemu¹⁶. Katedra przemawia do Balzaka całościowo. Wyczuwa on atmosferę Panteonu narodowego, w którym przeszłość „zmarłej Polski” splotła się z teraźniejszością, gdzie cała

¹⁴ Katedra krakowska posiada do dzisiaj piękny zespół barokowych krat. Tu Balzak popełnił pomyłkę, uważając je za wyrób średniowieczny.

¹⁵ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 37—38; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, s. 662: „L'église de Cracovie vaut la peine d'aller à Cracovie, elle est pleine de chapelles à tombeaux où les richesses prodiguées n'ont rien de comparable qu'à Rome et dans quelques églises de Belgique. On y voit des cercueils de vermeil exécutés au repoussé, qui, sur leurs longues faces, représentent des batailles à sept ou huit cents personnages et chevaux. Il y existe des portes de chapelle en bronze ciselé dont les deux côtés offrent des arabesques entièrement différentes comme celles des châles sans envers, et d'une exécution merveilleuse, qui prouve qu'au XIV^e siècle on façonnait le bronze et le cuivre peut-être mieux qu'on ne le travaille aujourd'hui. Cette église a des trésors, et encore n'ai-je pu voir ce qu'on nomme spécialement le trésor: le temps me manquait pour obtenir la permission nécessaire. D'ailleurs, les statues en argent, les autels en argent au repoussé, la vaisselle sacrée, tout y abonde. Les Batori, les Koribut, Jagellons et autres constellations polonaises, sont là”.

¹⁶ O Ambrożym Grabowskim i jego stosunku do przeszłości, por.: *Rocznik Krakowski XL*, Kraków 1970 — w całości poświęcony temu zasłużonemu badaczowi dziejów Krakowa.



4. Józef Brodowski, Dyliżans

historia przemawia zespołem pomników, sarkofagów, ołtarzy, a nade wszystko zespołem dawno zgasłych imion i nazwisk, wyznaczających dzieje zniszczonej i rozdartej Polski. Balzak żałuje, że nie mógł obejrzeć znakomitej kolekcji mieszczącej się w skarbcu katedralnym, wówczas zasadniczo niedostępnym.

Wypada się krótko zastanowić nad jednym zagadnieniem: czy pisarz oglądał katedrę samodzielnie, czy miał w rękach przewodnik po Krakowie? Niewykluczone, że skorzystał z wydanego współcześnie doskonałego przewodnika, pióra Józefa Mączyńskiego — *Cracovie et ses environs* (Cracovie 1846), w którym czwarty

rozdział w całości poświęcono katedrze. Był to na owe czasy jedyny, łatwo dostępny przewodnik w języku francuskim¹⁷.

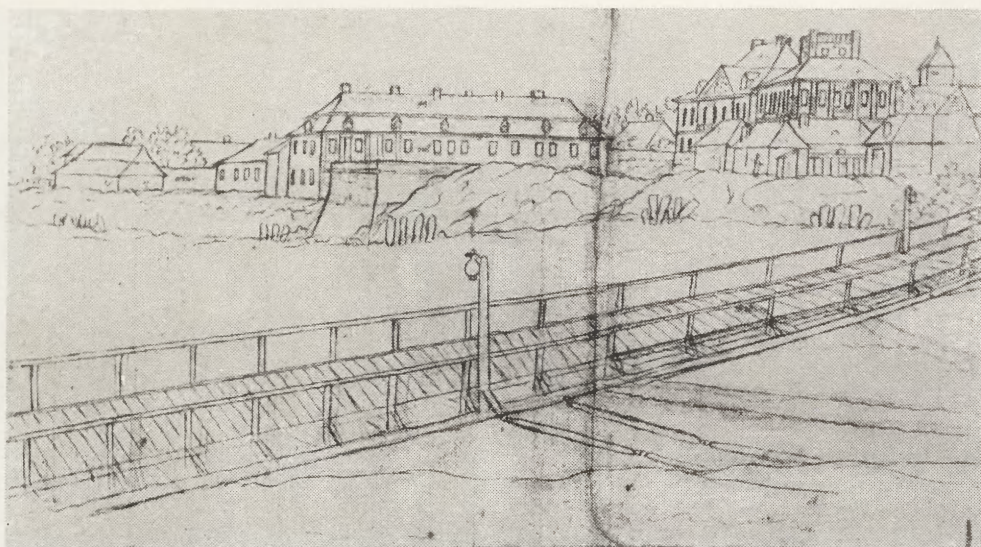
O ile katedra olśniła Balzaka, o tyle sam Kraków wywarł na nim raczej wrażenie przynębiające. Był dlań „trupem stolicy”¹⁸. Nie dziwi nas takie stwierdzenie, gdyż pisarz przyjechał tu w rok po tragicznej rzezi galicyjskiej i formalnym przyłączeniu byłej Rzeczypospolitej Krakowskiej do Austrii. Okres pomiędzy rokiem 1846 a 1867 był niezwykle trudny i ciężki dla miasta. Przypomnijmy, że pisarz oglądał Kraków na krótko przed pamiętnym i strasliwym pożarem z r. 1850, który zniszczył prawie całą jego południową połąć wraz z nieprzebranymi dziełami sztuki nagromadzonymi w zbiorach prywatnych i kościelnych¹⁹.

Najprawdopodobniej w dniu dziesiątego lub jedenastego września opuścił Balzak Kraków, udając się dyliżansem w dalszą podróż. O szóstej wieczór wyjechał ze Stradomia. Dyliżans przejechał kamienny most na Starej Wiśle, oddzielającej Kazimierz od Stradomia, ulicą Krakowską, placem Wolnica, a dalej przez stary most na Wiśle do Podgórza. Pierwszy postój wypadł w Wieliczce. Tutaj nocowano. „Spędziłem — jak pisał — noc w Wieliczce, nie zdoławszy obejrzeć owych słynnych kopalni soli; to

¹⁷ Należy tu dodać, że w r. 1821 w Warszawie Józef Wawrzyniec Krasieński wydał *Przewodnik dla podróżujących po Polsce i Rzeczypospolitej Krakowskiej*. Wersja francuska: *Guide du voyageur en Pologne et dans la république de Cracovie* — ukazała się w r. 1820. Opis Krakowa w tym przewodniku jest powierzchowny (K. Estreicher, *Dzieło Ambrożego Grabowskiego*, *Rocznik Krakowski* XL, Kraków 1970, s. 23).

¹⁸ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 38; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierchownia*, s. 662.

¹⁹ [W. Kalinka], *Historia pożaru miasta Krakowa*, Kraków 1850; J. Demel, *Pożar Krakowa w 1850 roku*, *Rocznik Krakowski* XXXII, z. 3, Kraków 1952.



5. Ł. Kozakiewicz, Stary most podgórski, 1824



6. Rynek Główny ok. 1840 r.

będzie na drugi raz”²⁰. Rankiem opuścił Wieliczkę. Trakt wiódł przez Gdów, Bochnię, Tarnów, Przeworsk, Przemyśl do Lwowa, a stąd do upragnionej Wierzchowni, gdzie oczekiwała go pani Hańska. Całą trasę z Paryża do ukraińskiej Wierzchowni przebył w osiem dni. Oglądany z okien dyliżansu podkrakowski i galicyjski pejzaż żywo przypominał pisarzowi Francję²¹. Ponownie będzie przejeżdżał przez Kraków w lutym i wrześniu 1848 r.

Po raz ostatni przybył Balzac do Krakowa w sobotę, czwartego maja 1850 r. W Krakowie było zimno. Padał śnieg. „Od kilku dni — notowała miejscowa prasa — niezwykle w maju panuje u nas zimno, termometr o godzinie 7 rano stoi —1° Réaumura”²². Przyjechał wtedy wraz ze świeżo poślubioną małżonką, Ewelina Rzewuską, wdową po Wacławie Hańskim²³. Jak donosił dobrze poinformowany krakowski Czas:

... Znany romanso-pisarz francuski p. Balzac, wraz z małżonką swoją z domu hr. Rzewuską, zatrzymał się w hotelu pod Różą, w przejeździe do Paryża²⁴.

Jechali z Wierzchowni przez Brody, Przeworsk, Tarnów, gdzie spożyto smaczne śniadanie, Bochnię, Gdów, Wieliczkę, Podgórze, bodaj już nowym mostem na Wiśle, placem Wolnica koło kazimierskiego ratusza, ulicą Krakowską, by ponownie przejeżdżać Wisłę, na Stradom. Tu kończyła się podróż. W liście do córki Anny, madame Hańska pisała:

...przyjechaliśmy do Krakowa o trzeciej rano. Mieszkamy w hotelu pod Różą w znakomitym, obszernym, czystym pokoju na piętrze, z wygodnymi łózkami²⁵

²⁰ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 38; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierzchownia*, s. 662: „Je passai de nuit à Vilitzka, sans pouvoir rien voir des fameuses mines de sal: ce sera pour une autre fois”.

²¹ H. Balzac, *Podróż do Polski*, s. 47; tenże, *Itinéraire de Paris à Wierzchownia*, s. 671: „Le paysage français se revoit à Cracovie. La Galicie, qui a cent lieues de longueur sur trente de largeur, est le revers de Carpathes; elle est ondulée et accidentée comme la France”.

²² Czas, nr 103 z 4 maja 1850, s. 4.

²³ S. Zweig, *Balzac*, tł. W. Kragen, Warszawa 1965, s. 463 (Wacław Hański zmarł w r. 1841).

²⁴ Czas, nr 105 z 7 maja 1850, s. 4.

²⁵ List z Krakowa — 5 maj 1850: „nous sommes arrivés à Cracovie à 3 heures du matin. Nous logeons pod Różą, nous avons un excellent appartement au premier, très vaste, très propre avec d'excellents lits... prendre une tasse de délicieux café avec de la crème



7. Podwórze dawnego hotelu Pod Różą na Stradomiu



8. Wozownia w dawnym hotelu Pod Różą na Stradomiu



9. Dawny hotel Pod Różą na Stradomiu



10. Dzisiejszy widok Stradomia

Delektuje się wyśmienitą kawą „ze śmietanką, prawie tak dobrą jak w Wierchowni”, Mąż czuje się fatalnie. W czasie ostatniego pobytu nie odwiedził już katedry wawelskiej. Przyjechał do Krakowa w stanie skrajnego wyczerpania psychicznego i fizycznego, a długotrwała, męcząca podróż pogorszyła znacznie już i tak nie najlepszy stan jego zdrowia. Chore oczy i serce powoli odmawiały posłuszeństwa. Był naprawdę ciężko chory. W liście do matki żali się: „moje zdrowie jest nędzne... ta okropna podróż pogorszyła mój stan”²⁶. W niedzielę, piątego maja, po południu opuścili Kraków. Kariolka (Kariol-Post) zawiozła ich na dworzec kolejowy, a stąd pociągiem udali się do Paryża²⁷.

W trzy miesiące później, w nocy z 18 na 19 sierpnia, autor niezrównanej *Komedii ludzkiej* zakończył swą ziemską wędrówkę²⁸.

Wypada się krótko zastanowić, gdzie zatrzymali się państwo Balzakowie. Jak wynika

z informacji zawartej w Czasie i przytoczonego fragmentu listu pani Hańskiej — nocowali w hotelu Pod Różą. Ogólnie przyjęto, że znakomity pisarz mieszkał w obecnym hotelu Pod Różą przy ulicy Floriańskiej 14²⁹. Tutaj w dniu 6 czerwca 1967 r. z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Naukowej Współpracy z Francją odsłonięto pamiątkową tablicę z napisem „Tu mieszkał Balzac 4—5 maja 1850 Polskie Towarzystwo Współpracy z Francją”³⁰.

presqu' aussi bonne qu' à Wierchownia”, cyt. za: M. Bouteron, *La véritable image de Madame Hańska*, Paris 1929, s. 38. Odkrycie Marcela Bouterona zreferował w polskiej literaturze Boy, por.: T. Żeleński-Boy, *Słowa cienkie i grube*, Warszawa 1931, s. 172—181 (szkic: *Szczęście Marcelego Bouterona czyli nowe listy pani Hańskiej*) — przedruk w: T. Żeleński-Boy, *Stendhal i Balzac, Pisma*, t. XII, Warszawa 1958, s. 272—281.

²⁶ „Ma santé est si déplorable, que je ne resterais pas à Paris ... Ce terrible voyage a aggravé ma maladie”, cyt. za: H. de Balzac, *Lettres à sa famille 1809—1850*, s. 534; Zweig, o. c., s. 466.

²⁷ Stałe połączenie pomiędzy urzędem pocztowym, hotelami na Stradomiu a dworcem kolejowym utrzymywała tzw. kariolka, por.: J. Demel, *Stosunki gospodarcze i społeczne Krakowa w latach 1853—1866*, Biblioteka Krakowska, t. 112, Wrocław-Kraków 1958, s. 131.

²⁸ Zweig, o. c., s. 473.

²⁹ Świadczą o tym wzmianki w licznych powojennych przewodnikach po Krakowie, np.: W. J. Dobrowolski, *Kraków-przewodnik*, Warszawa 1952, s. 27; R. Homolicki, L. Ludwikowski, R. Sermak, *Przewodnik po Krakowie*, Kraków 1957, s. 54; J. Dużyk, M. Frančić, J. Lepiarczyk, *Kraków — trasy miejskie*, Kraków 1966, s. 61 (wytknięto to w omówieniu w gazecie sportowej Tempo, nr 21 z 22 V 1967); J. Garlicki, J. Kossowski, L. Ludwikowski, *Kraków — przewodnik*, Warszawa 1967, s. 65 (toż w mutacjach obcojęzycznych); J. Kossowski, L. Ludwikowski, *Ulicami Krakowa*, Kraków 1968, s. 65.

³⁰ Wmurowanie tablicy miało uroczysty charakter. Jak informuje Dziennik Polski, wyd. A, nr 133 z 7 czerwca 1967: „W budynku na rogu ulic Floriańskiej i Soliskiego (hotel Pod Różą) odsłonięto wczoraj tablicę, upamiętniającą pobyt Balzaka w Krakowie, ufundowaną ze składek członków oddziału krakowskiego Polskiego Towarzystwa Naukowej Współpracy z Francją. Przewodniczący oddziału prof. Z. Czerny przypomniał, że Honoré de Balzac zatrzymał się w Krakowie cztery razy, jadąc na Ukrainę do pani Hańskiej, ale zachowały się dokumenty świadczące o jednym tylko jego pobycie w naszym mieście — 4 i 5 maja 1850 r., kiedy to wielki pisarz wracał z Ukrainy do Paryża. W uroczystości wziął udział konsul generalny Republiki Francuskiej w Krakowie,

Gdzie naprawdę mieszkał Balzak? Przede wszystkim od razu zastanawia fakt, na który zwróciła przed laty uwagę Maria Estreicherówna³¹, że Balzak z żoną nie zamieszkał u bratanka pani Hańskiej, Leona Rzewuskiego, znanego z gościnności właściciela okazałego pałacyku na Szlaku (dziś Polskie Radio — ul. Szlak 71)³². Należy to tłumaczyć niezadowoleniem rodziny Rzewuskich i spokrewnionej z nią arystokracji, która za ten mezalians odsądziła od czci i wiary Ewelinę Rzewuską. Nie zamieszkali na pewno przy ulicy Floriańskiej. Już pośrednio w r. 1936 sprawę wyjaśniła Maria Estreicherówna³³. Omawiając krakowskie hotele i oberże, pisze o hotelu Pod Różą, miesz-

Patrice de Beauvais, i kilku profesorów UJ". Analogiczne wzmianki przyniosły: *Echo Krakowa*, nr 132 z 7 VI 1967, *Gazeta Krakowska*, nr 135 z 7 VI 1967. Nadto w aktach konserwatora zabytków m. Krakowa są odpowiednie pisma dotyczące tablicy.

³¹ M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848—1863*, t. II, Biblioteka Krakowska, t. 91, Kraków 1936, s. 20 (drugie wydanie ukazało się w r. 1968).

³² *Ibidem*, s. 20. Autorka niesłusznie uważa Leona Rzewuskiego za brata Eweliny Hańskiej. W rzeczywistości Leon Rzewuski był bratankiem pani Balzakowej, a synem Adama Rzewuskiego, por.: S. Uruski, A. Włodarski, *Rodzina — herbarz szlachty polskiej*, t. XV, Warszawa 1931, s. 374.

³³ W cytowanej powyżej pracy (s. 20) M. Estreicherówna tak pisze: „zaledwie krótka wzmianka Czaśu w maju 1850 r. donosi, że Balzac z żoną zatrzymał się w hotelu Pod Różą” — tu przypis 1 wraz z odnośnikami do s. 46, gdzie czytamy: „na Stradomiu, który wówczas nie stanowił części ghetta, lecz był główną siedzibą władz austriackich, istniał już za Wolnego Miasta hotel Pod białą różą”. Tak więc pośrednio, przez przypis, autorka wyjaśniła pomyłkę z hotelami. Nadmienimy, że w r. 1939 z okazji warszawskiej wizyty Bouterona, w *Kurierze Porannym*, nr 3 z 1939, T. Żeleński-Boy ogłosił artykuł pt. *Marcel Bouteron w Warszawie*, w którym czytamy: „niestety, kiedy grono krakowskich balzakistów powzięło myśl, aby wmurowaniem tablicy na hotelu Pod Różą uczcić pobyt genialnego pisarza, okazało się, że to nie był hotel Pod Różą, który znamy pod tym mianem dziś; ten nazywał się wówczas Hotelem Rosyjskim, a ów, w którym istotnie nocował Balzak, to jest dość smętny dzisiaj Hotel Londyński na Stradomiu, wówczas noszący godło hotelu Pod Różą” (oczywiście pomyłka — por. przypis 44) — przedruk w: T. Żeleński-Boy, *Stendhal i Balzak*, s. 624. T. Z. Bednarski, *Krakowski popas*, *Echo Krakowa*, nr 192 z 18 VIII 1970 podaje, że państwo de Balzak zatrzymali się w r. 1850 w hotelu na Stradomiu, nie ustalając numeru domu.



11. Schody w dawnym hotelu Pod Różą

czącym się w owym czasie na Stradomiu. Jednak nie ustaliła numeru domu, a mało jednoznaczne wyjaśnienie zostało przez badaczy przeszłości Krakowa pominięte i po wojnie powszechnie przyjęto tezę, że Balzak mieszkał w obecnym hotelu Pod Różą.

Aby sprawę bliżej wyjaśnić i ostatecznie ustalić, przypomnijmy historię i genezę obecnej nazwy hotelu przy ulicy Floriańskiej nr 14, bowiem tylko to pozwoli na precyzyjne zlokalizowanie hotelu, w którym zatrzymali się w r. 1850 państwo Balzakowie. Kamienica, w której jest obecnie hotel Pod Różą, sięga początków XV stulecia, a od pierwszych lat XIX w. stanowiła własność Jana Alojzego Szydłowskiego, który otworzył tutaj dom zajezdny, czyli jak wówczas mówiono „gościnnię”. Tu niejednokrotnie zatrzymywały się osobistości podróżujące przez miasto. W r. 1805 zamieszkiwali w nim, przejeżdżając przez Kraków, car Aleksander I i wielki książę Konstanty Pawłowicz. Na pamiątkę pobytu cara, a i po części ze względów reklamowych, Szydłowski



12. Widok na Wawel ze Stradomia

nazwał swoją gościnnię — „Hôtel de Russie”³⁴. Pod tą nazwą występuje już w r. 1807. Oprócz znakomitych rosyjskich gości mieszkał też w hotelu poseł szacha perskiego, Mahomet Riza, który otoczony orientálním orszakiem wzbudzał szczególne zainteresowanie ciekawskich krakowian. Jak wspomina Ambroży Grabowski,

tłumy ludzi zapełniały ganki i dziedziniec tej gościnni, chcące i ciekawe oglądać tych Azyatów. Byłem i ja z tej liczby. ...Sam poseł, siedząc w pokojach, pozwalał wchodzić do siebie damom i dawał im na pamiątkę pieniążki perskie³⁵.

W marcu 1843 r. gościł w hotelu de Russie wielki węgierski kompozytor, Franciszek Liszt, który w dniach 26, 27 i 28 marca koncertował w sali oberży Knotza Pod Królem Węgierskim³⁶. Warto tu nadmienić, że za Szydłowskiego, tj. w pierwszej ćwierci XIX w., kamienicę przebudował i zaadaptował na cele hotelowe ceniony w swoim czasie krakowski architekt, Szczepan Humbert³⁷.

Tak więc różne znakomitości odwiedzające Kraków w pierwszej połowie XIX stulecia zatrzymywały się w obecnym hotelu Pod Różą. Jak wykazał Juliusz Demel, Kraków w połowie XIX w. miał pięć hoteli, a wśród nich

³⁴ Dane zaczerpnięto z: A. Chmiel, *Domy krakowskie*. — ul. Floriańska, cz. II, Biblioteka Krakowska, t. 57, Kraków 1919, s. 57—64.

³⁵ Amb. Grabowski, *Wspomnienia*, t. I, Biblioteka Krakowska, t. 40, Kraków 1909, s. 192—193.

³⁶ J. Louis, *Życie światowe i towarzyskie w Rzeczypospolitej Krakowskiej 1816—1846*, Kraków 1886, s. 54—55; S. Szenic, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1969, s. 168—170; A. Chmiel, *Domy krakowskie* — ul. Sławkowska, cz. I, Biblioteka Krakowska, t. 73, Kraków 1931, s. 7—30.

³⁷ M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Architektura neoklasyczna w Krakowie*, Rocznik Krakowski XXIV, Kraków 1933, s. 149—150; S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 123; T. Zychiewicz, *Humbert Szczepan (1756—1829)* [w:] *Polski Słownik Biograficzny X*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1962—1964, s. 99.

Rosyjski³⁸. Dopiero po upadku powstania styczniowego, kiedy nazwa „rosyjski” budziła zrozumiałą niechęć w polskim społeczeństwie,

³⁸ J. Demel, *Stosunki gospodarcze i społeczne Krakowa w latach 1846—1853*, s. 94. Pod nazwą Rosyjski występuje jeszcze w r. 1859 w katastrze Krakowa, pióra Richtera — Muzeum Historyczne m. Krakowa, rkp. nr 1668: „Kataster miasta Krakowa z wieku XVII, XVIII, XIX zebrał i napisał Karol Richter 1862”, s. 68.

³⁹ K. Chłędowski, *Pamiętniki*, t. I, Kraków 1957, s. 135. Jako hotel Pod Białą Różą występuje w r. 1866 w przewodniku po mieście Ambrożego Grabowskiego, por. Amb. Grabowski, *Kraków i jego okolice*, wyd. V, Kraków 1866, s. 424.

⁴⁰ Estreicherówna, o. c., s. 46.

⁴¹ Jak wspomina M. Estreicherówna, jeszcze u schyłku XIX stulecia obok bramy wejściowej do hotelu Pod Różą przy ul. Floriańskiej 14 wisiała tablica z napisem: „Hôtel de Russie”.

⁴² Archiwum Państwowe m. Krakowa i Województwa Krakowskiego — Spis ludności Krakowa 1850, t. 7 - gmina VI Stradom, dom nr 15.

⁴³ U schyłku Wolnego Miasta Poczta cesarsko-austriacki mieścił się przy placu Wiosny Ludów nr 9; Poczta Królestwa Polskiego w domu rządowym na Stradomiu, a Poczta Królewsko-Pruski w domu ks. Misjonarzy na Stradomiu. Od 1 sierpnia 1847, a więc przed przyjazdem Balzaka do Krakowa, zorganizowano szybkobieżną pocztę austriacko-pruską, która znajdowała się w domu rządowym na Stradomiu (nr 12—14) — por.: *Kalendarz Wolnego Miasta Krakowa na rok 1847*; J. Demel, *Stosunki gospodarcze i społeczne Krakowa w latach 1846—1853*, s. 86.

⁴⁴ Oba hotele często mylono, wzajemnie je utożsamiając. I tak, by wspomnieć przykładowo, w przypisach pochodzących od wydawcy w: T. Żeleński-Boy, *O Krakowie*, Kraków 1968, s. 604, przy przypisie do s. 245 czytamy że Balzak mieszkał w Krakowie w r. 1850 w Hotelu pod Różą, który „znajdował się przy ul. Stradom 11, później Hotel Londyński”, toż samo u: T. Żeleński-Boy, *Stendhal i Balzak*, s. 624; Warneńska, o. c., s. 228. Natomiast hotel Londyński to dawny hotel Pod Złotym Wołem, ul. Stradom 11.

⁴⁵ Numerację ustaliłem przy pomocy: *Przegląd nowego podziału i oliczbowania domów w głównym mieście krajowym Krakowie*, Krakau 1858, s. 59; A. Nowolecki, *Wykaz ulic, placów, kościołów i domów miasta Krakowa i Podgórze*, Kraków 1878, s. 206; tenże; *Nowy wykaz ulic, placów, kościołów i właścicieli domów miasta Krakowa i jego przedmieść*, Kraków 1884, s. 144. Dodajmy w tym miejscu, że obie kamienice — nr 11 i 13 zostały w 2 poł. XIX w. przebudowane; dom przy ul. Stradom 13, pochodzący z XVII w., nadbudowano, dodając drugie piętro, w r. 1874 (*Przemiany dziejowe otoczenia Wawelu*, Kraków 1953, s. 50; *Zabytki Architektury i Budownictwa w Polsce*, z. 7, Województwo krakowskie i m. Kraków, Warszawa 1971, s. 29).

hotel zmienił nazwę na Pod Białą Różą³⁹. Nazwa ta była w pełni uzasadniona, jako że już w r. 1853 przeniesiono tutaj ze Stradomia z hotelu Pod Białą Różą restaurację o tej samej nazwie, umieszczając ją na parterze kamienicy przy ulicy Floriańskiej 14⁴⁰. Tak więc dopiero w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia hotel Rosyjski zmienił nazwę na Pod Różą⁴¹. Zatem w czasie kiedy w Krakowie przebywał Honoriusz Balzak, hotel przy ulicy Floriańskiej nosił nazwę Rosyjski i w nim pisarz nigdy nie mieszkał. Natomiast hotel Pod Białą Różą znajdował się na Stradomiu. Należał do Józefa de Paulis⁴².

Jak już wspomniano, na Stradomiu mieścił się austriacki urząd celny i stacja pocztowa⁴³. Obok ulokowano dwa hotele oraz parę podłych oberż. Dwa hotele — to hotel Pod Białą Różą i Pod Złotym Wołem (potem Londyński)⁴⁴. Właśnie w pierwszym z nich, w hotelu Pod Białą Różą — mieszcącym się w dzisiejszej kamienicy pod nr 13⁴⁵ — zamieszkał w dniach od 4—5 maja 1850 r. ciężko chory, dogorywający Honoriusz Balzak i jego żona Ewelina. Tu, na pierwszym piętrze nocowali państwo Balzakowie. Z okien pięknego, dużego pokoju mogli oglądać barokowy kościół Misjonarzy, po drugiej stronie, od ogrodów, rysowała się ukryta w świeżej zieleni drzew bryła kościoła Bernardynów wraz z rozległymi ogrodami, otaczającymi założenie klasztorne. To właśnie do tego hotelu należy odnieść wzmiankę w Czasie i cytowany fragment listu pani Hańskiej do córki Anny. Niewykluczone, że i przy pierwszym, jak i dwóch dalszych pobytach w Krakowie, pisarz korzystał z jego gościny. Z upływem lat, gdy dawny hotel Rosyjski przy ulicy Floriańskiej zmienił nazwę na Pod Różą, zaczęto go wiązać z pobytem Balzaka w Krakowie.

Jak zatem wynika z powyższych rozważań, nie można mylić obecnego hotelu Pod Różą z dawnym hotelem Pod Białą Różą, który znajdował się w połowie XIX stulecia na Stradomiu. Tam właśnie nocował z małżonką Balzak. Należy usunąć niewłaściwie wmurowaną pamiątkową tablicę z fasady hotelu Pod Różą, a umieścić ją na kamienicy przy ul. Stradom 13. Wtedy prawdziwie historycznej stanie się załość.

Na zakończenie dodać wypada pewne sprostowanie literackie. W roku 1935 w *Wiadomościach Literackich* (nr 12 z dn. 24 III) Adolf Nowaczyński ogłosił dłuższą nowelę opisującą szczegółowo przyjazd Balzaka z żoną do Krakowa i pobyt w hotelu Pod Różą przy ulicy Floriańskiej. U Nowaczyńskiego Balzak i pani Hańska rzekomo przybrali nazwisko pp. Bilboguët. Autor, zgodnie ze swym talentem i zamiłowaniem, nadał noweli charakter studium historyczno-literackiego, co może czytelnika, nie znającego bliższych szczegółów, wprowadzić w błąd. Nowaczyński opisał, jak to w dniu

pobytu Balzaka w hotelu Pod Różą przy ulicy Floriańskiej odbyło się zebranie krakowskich literatów, połączone z demonstracyjną wycieczką na cmentarz Rakowicki, na groby patriotów. Uczestników szpiegowała austriacka policja, legitymując ich na ulicy i aresztując, właśnie w chwili gdy przez bramę Floriańską przejeżdżał Balzak z żoną. Wartości literackich opowiadania Nowaczyńskiego oczywiście nie umniejsza prawda historyczna, to znaczy, że żadnego takiego zebrania nie było i to w dodatku w ówczesnym hotelu Rosyjskim przy ulicy Floriańskiej.

KAZIMIERZ NOWACKI

TADEUSZ PAWLIKOWSKI I POCZĄTKI KINA W POLSCE

Pierwszy pokaz filmowy w Polsce odbył się dnia 14 listopada 1896 r. w Krakowie, w sali teatru miejskiego przy pl. Św. Ducha, pozostającego wówczas pod dyktando Tadeusza Pawlikowskiego. Dziś wydarzenie to budzi żywe zainteresowanie. Pokaz odbył się w rok po paryskiej projekcji, początkującej rozwój nowej dziedziny sztuki widowiskowej¹. W Krakowie kinematograf gościł w najbardziej reprezentacyjnej sali miasta, w nowo wzniesionym budynku teatralnym², będącym z pewnością czołową sceną polską. Interesuje nas pytanie, czy ta wizyta kinematografu to przypadek, czy też świadoma decyzja dyrekcji? Czy u podstaw tkwiły sprawy finansowe, z jakimi często borykał się Pawlikowski, czy też dostrzegł on wartości tkwiące w filmie i stąd to zaproszenie? Teraz, kiedy minęło 75 lat od owego spektaklu, warto podjąć szczegółowe badania w tym zakresie.

Pawlikowski był dyrektorem o dużych ambicjach artystycznych i nie idącym na łatwe kompromisy. Posiadał do dyspozycji doskonały zespół aktorski, w większości wywodzący się z tradycji teatru Koźmianowskiego, oraz nowy,

o wysokim standardzie budynek teatralny. W planowanym przez siebie repertuarze główny akcent kładł na współczesną twórczość dramatyczną. Nowości z całej Europy szybko docierały do sceny krakowskiej, ale Pawlikowski nie zapominał również o rodzimej twórczości. Jego zamiarem było stworzyć stały, żelazny repertuar, na który składałyby się w odpowiedniej proporcji najwybitniejsze dzieła dawnego i współczesnego dramatu. Temu celowi podporządkował bieżący repertuar. Rozpoczynając pracę w nowym teatrze musiał przygotować w ciągu pierwszego sezonu aż 86 premier³. Ilość imponująca, ale konieczna ze względu na tworzenie repertuaru od podstaw. Premiery w Krakowie odbywały się co tydzień w sobotę, a niejednokrotnie nawet częściej. Dla nowo skompletowanego zespołu trzeba było dostosować i dobrać odpowiedni repertuar. Przygotowanie go było dużym wysiłkiem zarówno dla kierownictwa, jak i dla aktorów.

Ale już w drugim sezonie, pokazując na scenie 102 utwory, dał Pawlikowski tylko 82 premiery; reszta to wznowienia z poprzedniego sezonu. W sezonie 1895/96 ilość nowych pozycji zmalała do 64 przy 44 wznowieniach⁴. Widać, że Pawlikowski systematycznie dążył do zmniejszania ilości nowych premier i stworzenia trwałego repertuaru złożonego z pozycji wznawianych co sezon, oczywiście przy stałym wzbogacaniu go. Realizacja tego zamierzenia wymagała utrzymania zespołu aktorskiego z niewielkimi i odpowiednio przeprowadzanymi zmianami personalnymi. Na pozór wydawało się, że wszystko jest na dobrej drodze, gdyż i frekwencja w teatrze nie budziła specjalnych zastrzeżeń:

[w teatrze] wzrosła frekwencja. Za Gliksona wynosiła przeciętnie 50.000 widzów, obecnie 67.000. A w

¹ Pierwszy publiczny pokaz kinowy odbył się dnia 28 grudnia 1895 r. w Paryżu, w salonie indyjskim Grand Cafe przy bulwarze des Capucines. W następnym roku miały miejsce pokazy w następujących miastach czy krajach: 18 lutego w Bordeaux, w kwietniu w Madrycie i Wiedniu, 30 kwietnia w Berlinie, 7 maja w Genewie, 7 czerwca w Indiach i Australii, 25 czerwca w Belgradzie, 28 czerwca w Nowym Jorku, 7 lipca w Petersburgu, w sierpniu w Bukareszcie, pod koniec roku 1896 w Egipcie i Japonii.

² Teatr Miejski w Krakowie został otwarty 21 X 1893 r.

³ A. Grzymała-Siedlecki, *Tadeusz Pawlikowski i jego krakowscy aktorzy*, Kraków 1971. Por. zamieszczony tu repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie w okresie od 21 X 1893 do 16 VII 1899.

⁴ *Ibidem*.



1. Tadeusz Pawlikowski, dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie w latach 1893—1899

tym czasie w granicach rogatek powstało szereg teatrzyków ogródkowych przyczyniających się do uszczuplenia dochodów⁵.

Jednak do pełni powodzenia było jeszcze daleko. Co prawda wzrosła frekwencja, ale wzrosły również wydatki. Nowy teatr wymagał większych nakładów finansowych, liczniejszy był zespół aktorski, również wzrosła liczba zatrudnionych fachowych techników scenicznych. Pawlikowski borykał się z najrozmaitszymi trudnościami, jednak patrząc dalekowzrocznie wierzył, że już wkrótce uda mu się zapewnić teatrowi stabilizację.

I oto po trzech sezonach w dobrze działającej antreprzyzie zaczyna się coś psuć. W sezonie 1896/97 dyrektor musi podnieść ilość premier do 66, zmniejszając wznowienia do 31. Ale unika obniżenia poziomu. Jednak jego aktorzy są przepracowani, zaprasza więc częściej inne zespoły na gościnne występy. Widzimy w Krakowie francuską trupę Ernesta Coquelina oraz zespół pani Judi. Z Wiednia przyjeżdża zespół Ernesta Hartmana. Gości śpiewaczka lwowska Irena Bohussówna i aktorka dramatyczna Gabriela Zapolska, jak również aktorzy:

Roman Żelazowski i Gustaw Fiszer — ten ostatni zresztą w repertuarze dramatycznym, a nie w swoich popularnych monologach humorystycznych. Pod koniec sezonu zjeżdża operetka lwowska pod dykcją Juliusza Bandrowskiego i Ludwika Hellera, co należało do tradycji teatralnych. Kraków, pozbawiony stałej sceny muzycznej, wprost żądał przyjazdu zespołów operowych i operetkowych i nawet było to zastrzeżone w kontrakcie dzierżawy teatru.

Dnia 16 marca 1896 r. odbył się w teatrze miejskim tzw. Monstre-Concert. Nie sugerujemy się tą nieco dziwną nazwą, była to poważna impreza muzyczna. Cztery wojskowe orkiestry: 13., 20., 56. i 100. pułku odegrały utwory symfoniczne takich kompozytorów, jak Saint-Saens, Smetana, Rubinstein, i in. Ponieważ miasto nie posiadało sali symfonicznej, często i chętnie korzystano z akustycznej sali teatralnej⁶, zaś zespoły wojskowe starały się wypełnić lukę powstałą wskutek braku stałego zespołu symfonicznego.

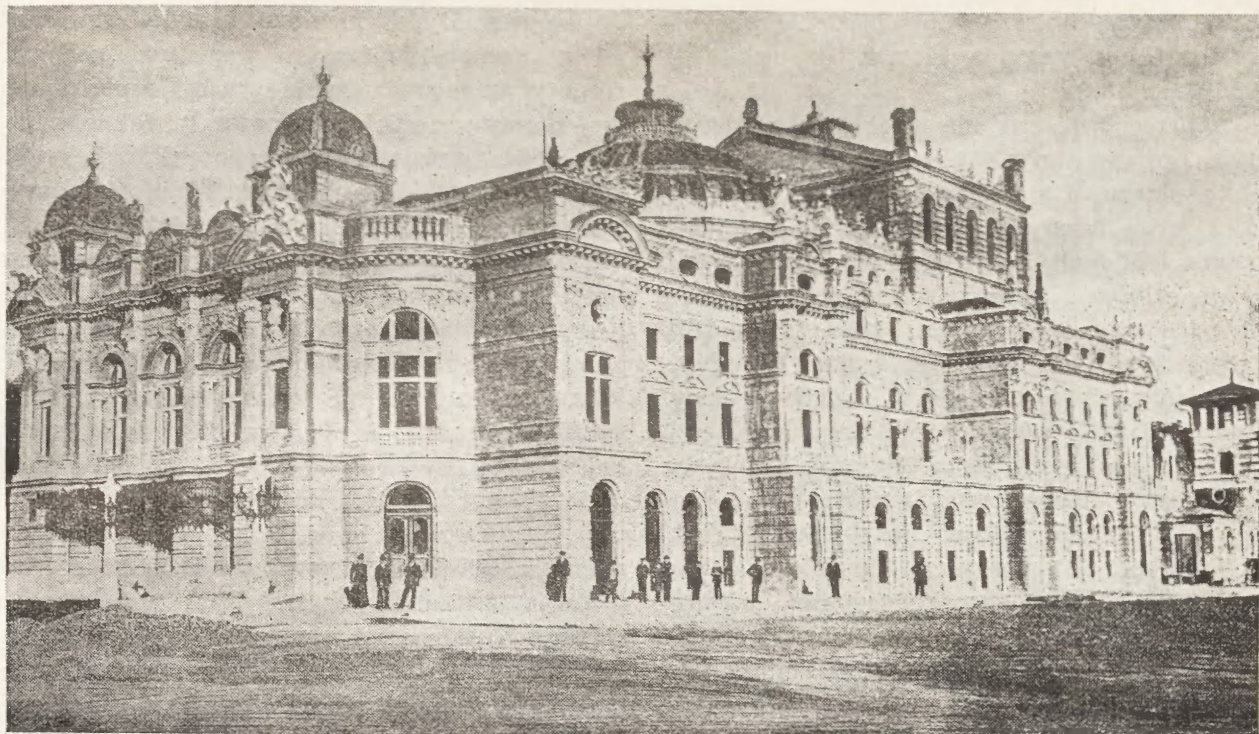
W następnym sezonie notujemy występy Cyganki Czity. I to również była poważna impreza. Artystka była laureatką wiedeńskiego konserwatorium w grze na skrzypcach i w Krakowie odegrała kompozycje Pabla Sarasata, Wieniawskiego i in. Po raz wtóry przyjechał zespół Ernesta Hartmana oraz zespół dramatyczny teatru lwowskiego. Jedyne zastrzeżenia można mieć do występów „człowieka w masce”, iluzjonisty popisującego się sztuczkami zręcznościowymi. Był to jakiś ustosunkowany prestidigitator, uprzednio występujący we Lwowie, gdzie miał dobre recenzje i nawet powodzenie. Natomiast w Krakowie jego pokazy nie podobały się i „człowiek w masce” wyjechał po dwu występach przy prawie pustej sali⁷.

Wynajmowanie sali na wszelkiego rodzaju pokrewne imprezy było w XIX w. powszechnie

⁵ K. Estreicher (sen.), *Sprawozdanie przedłożone Wydziałowi Krajowemu za rok 1895*, Kraków 1896.

⁶ Przebudowany Stary Teatr oddano do użytku w r. 1906. Na I p. mieściła się sala koncertowa, obecnie teatralna. Inne sale w Krakowie, jak sala Saska przy ul. Św. Jana, sala Sokoła przy ul. Wolskiej (ob. Manifestu Lipcowego), sala Bolońskiego w Pałacu Spiskim w Rynku Głównym, nadawały się tylko do koncertów kameralnych.

⁷ Nowa Reforma z dn. 29 XI 1896; Słowo, Lwów, z dn. 7 XI 1896 i 10 XI 1896.



2. Teatr Miejski w Krakowie według kliszy z I tomu Rocznika Krakowskiego z r. 1897

stosowane. Zbyt mało było odpowiednich sal i budynków, by ich maksymalnie nie wykorzystywać. W Krakowie gmach teatralny był jedynym nadającym się na cele widowiskowe. Poprzednicy Pawlikowskiego działający w Starym Teatrze przy ul. Jagiellońskiej o wiele częściej korzystali z tego zwyczaju. Odbywały się więc pokazy żywych obrazów, panoram, automatów, czyli kukiełek lub marionetek, „mglistych” obrazów, pokazy fizyczno-optyczne, a także występy tancerzy, śpiewaków, muzyków, a nawet gimnastyków i atletów. Z okazji budowy nowego gmachu teatralnego pisano:

Dni wolne od widowisk dramatycznych wypełnione być mogą dawaniem koncertów lub przedstawień z dziedziny doświadczeń fizycznych, mechanicznych i magicznych. Sali należy używać do różnorodnej rozrywki, bowiem gmach ten jest w Krakowie jedynym rozrywkowym⁸.

Pawlikowski starał się, by i te imprezy stały na odpowiednim poziomie, zresztą każda musiała być zatwierdzona przez Komisję Tea-

tralną, która przy jakichś wątpliwościach mogła nie wyrazić zgody na urządzenie przedstawienia.

Jak już uprzednio wspomniano, w l. 1895/6 rozpoczął się okres niepowodzeń. Dyrektor napotyka na najrozmaitsze trudności i kłopoty. Wówczas to ma miejsce szereg przykrych spięć z jego szwagrem Józefem Kotarbińskim, aktorem i reżyserem w teatrze miejskim. Nasilają się ataki na dyrektora w związku z jego romansem z uroczą aktorką sceny krakowskiej Konstancją Bednarzewską. Ze swą żoną Idalią z Kotarbińskich Pawlikowski rozszedł się z powodu swego melancholicznego usposobienia, spowodowanego, zdaje się, zażywaniem morfiny. Równocześnie nastąpił incydent między buchalterem teatru Eustachym Kotarbińskim, drugim szwagrem dyrektora, a aktorem i reżyserem Apollem Lubiczem, który stanąwszy w obronie Pawlikowskiego został przez Kotarbińskiego spoliczkowany. Rozgoryczony Lubicz zrezygnował z dalszej pracy w krakowskim teatrze, co było poważnym ciosem dla Pawlikowskiego. Lubicz był doskonałym aktorem i pełnił również funkcję reżysera, a w planach dyrektora odgrywał ważną rolę w przygotowywaniu stałego repertuaru. Po przeniesieniu się

⁸ K. Estreicher (sen.), *Scena Polska ze względu na administrację teatru krakowskiego*, Kraków 1892.

do Warszawy Lubicz, nękany ciężką chorobą, popełnił samobójstwo w Hotelu Rzymskim w r. 1896⁹.

A przecież jeszcze nie ucichły echa tragicznych zgonów innych aktorów z teatru Pawlikowskiego. W r. 1894 zginęła śmiercią samobójczą para młodych aktorów: Aniela Wyrwiczówna i Michał Chądzyński. Na wzór tragedii w Mayerlingu, Chądzyński zastrzelił najpierw Wyrwiczównę, a następnie siebie. W r. 1896 otrął się w Warszawie Władysław Ordyński, poprzednio również aktor w teatrze krakowskim. W tym samym roku zmarł Marceli Zboiński, doskonały aktor, śpiewak i reżyser. Wówczas to Pawlikowski napisze do Bednarzewskiej, przebywającej we Lwowie: „Taki mnie głęboki żal przejął za Zboińskim, o którego rozpaczliwym zgonie wiadomość odebrałem, że myśli zebrać nie mogę¹⁰.”

A nie były to jeszcze wszystkie smutne wydarzenia, które dotknęły Pawlikowskiego w owym czasie. Na zaburzenia nerwowe cierpiał doskonale zapowiadający się aktor Stanisław Trapszo, syn Anastazego, potomek słynnego rodu aktorskiego, swego czasu „cudowne dziecko scen objazdowych”¹¹. Zmarł w grudniu 1896 r. w wieku 33 lat. Zachorował Dionizy Feliksiewicz, pozostający od dwu lat w zespole krakowskim (zmarł w r. 1897). Od dłuższego czasu nieuleczalnie była chora na nowotwór gwiazda sceny krakowskiej, jedyna godna rywalka Modrzejewskiej — Antonina Hoffmannowa. Zmarła w r. 1897. Dodajmy do tego odejście z Krakowa szeregu wybitnych sił aktorskich do innych teatrów, głównie warszawskich, jak Gabrieli Morskiej czy Natalii Siennickiej. Były to poważne straty dla krakowskiej sceny, a także ambicji Pawlikowskiego. Doszło również do zmian na stanowisku głównego reżysera. Po odejściu Lubicza przez jakiś czas osobiście sprawował je Pawlikowski¹², a następnie L. Solski. Dn. 8 V 1896 dyrektor donosi Komisji Teatralnej, że stanowisko to powierza Kazimierzowi Kamińskiemu¹³. Niestety, we wrześniu tegoż roku Kamiński zapadł na zdrowiu tak, że nawet trzeba było odwoływać przedstawienia i reżyserem na powrót został Solski. Spowodowało to naturalnie dalsze komplikacje w funkcjonowaniu teatru.

Osobiście Pawlikowski przeżył ciężko jeszcze jedno odejście: Konstancja Bednarzewska, chcąc uniknąć dalszych plotek, przeniosła się

do Lwowa. Dyrektor został prawie sam, bez wielu swoich zaufanych współpracowników, rozgoryczony, w trudnej sytuacji repertuarowej. Straty w zespole spowodowały, że nie mógł wznawiać szeregu pozycji z poprzednich sezonów. Ubytek takich aktorów, jak Hoffmannowa, Lubicz czy Zboiński, nie był łatwy do zastąpienia. Załamało to artystyczne i repertuarowe projekty Pawlikowskiego. W maju 1896 r. Komisja Teatralna wyraża ubolewanie z powodu uszczuplenia personelu teatralnego, podkreślając, że jest to sprzeczne z podpisanym kontraktem dzierżawy¹⁴, nie rozumie jednak trudnej sytuacji dyrektora. A jest ona coraz poważniejsza. Choroby i odejścia aktorów powodują ciągłe zmiany w ogłaszanym repertuarze, nieraz z dnia na dzień. Rzutuje to także na frekwencję, coraz częściej kasa jest pusta, a aktorzy grają przy minimalnej ilości widzów. Na domiar wszystkiego łańcuch samobójczych śmierci powoduje, że Pawlikowski „zaczyna się poddawać zabobonnemu pytaniu, czy to nie on, czy nie jego »Ja« tak fatalistycznie zaciążyło nad składem artystycznym teatru krakowskiego”¹⁵. Popada w depresję, zamartwia się, nawet zamierza podać się do dymisji, rezygnując z dalszego prowadzenia sceny krakowskiej. Dyskusje w tej sprawie toczą się z początkiem r. 1897, na razie dyrektor jednak musi doprowadzić sezon do końca. Do tej ostateczności nie doszło. Dyrektor usłuchał prośb kolegów i współpracowników i zgodził się nadal prowadzić teatr. Jednak zorganizowanie sezonu 1896/97 i przewyciężenie poważnego kryzysu wydawało się prawie niemożliwe. Zespół był niepełny, zbyt mało było przygotowanych sztuk. Pawlikowski stara się uzupełnić go, przygotować nowe pozycje, ale to wszystko wymaga czasu. I wówczas to, podróżując w poszukiwa-

⁹ Grzymała-Siedlecki, o. c., s. 173—175, także Akta Teatru Miejskiego TM 2 i 3 w Państwowym Archiwum m. Krakowa i Woj. Krakowskiego.

¹⁰ Grzymała-Siedlecki, o. c., s. 247—248, 356.

¹¹ *Ibidem*, s. 87, 334.

¹² Zgodnie z kontraktem dzierżawy na teatr miejski w Krakowie dyrektor nie mógł pełnić funkcji głównego reżysera.

¹³ Akta Teatru Miejskiego TM 2 w Państwowym Archiwum m. Krakowa i Woj. Krakowskiego.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Grzymała-Siedlecki, o. c., s. 248.

niu nowości repertuarowych i inscenizacyjnych, styka się z żywą fotografią, prezentowaną w Wiedniu przez monsieur Duponta.

Wszelkie pokazy widowisk mechanicznych były w drugiej połowie XIX w. niesłychanie popularne. Wędrowano po miastach i miasteczkach z najrozmaitszymi fotoskopami, aleoskopami, wiroskopami, mglistymi obrazami i innymi podobnymi aparaturami. Kinematograf braci Lumière, który w Wiedniu prezentował Dupont, był w gruncie rzeczy jednym z nich. Ale czyż nie było zasługą Pawlikowskiego dostrzeżenie jego zalet i perspektyw rozwojowych? W innych miastach Polski prawie w tym samym czasie gościły zupełnie odmienne aparaty. W lipcu 1896 r. w Warszawie w Resursie Obywatelskiej na Krakowskim Przedmieściu odbył się pokaz cynetografu, a w rok później thaumatografu oraz chronofotografu. We Lwowie w r. 1896 goszczono vitascop Edisona, będącego zresztą najpoważniejszym konkurentem braci Lumière. Aparatura Lumièreowska był lepsza i prostsza w użyciu. Składała się z latarni ze źródłem światła, mechanizmu do przesuwania taśmy i jednego obiektywu. Szerokość taśmy była ta sama co u Edisona, tj. 35 mm, ale bracia Lumière udoskonalili zasadę przesuwu skokowego przez zastosowanie krzyża maltańskiego, zresztą znanego już wcześniej. Umożliwiło to równomierne, w jednakowych odstępach czasowych skokowy przesuw taśmy filmowej, identyczny w

kamerze fotografującej jak i projektorze. Ważną nowością było zastosowanie przesuwu 16 klatek na sekundę, zamiast dotychczasowych 10 lub 48. Skok 16 klatek na sekundę najbardziej odpowiadał percepcji i wrażliwości wzroku ludzkiego. Zbyt szybka ilość klatek na sekundę powodowała nienaturalny, przyspieszony ruch, zaś zbyt mała — nakładanie się obrazów. Stąd też kinematograf braci Lumière był najprzyjemniejszy w odbiorze, posiadał czytelny obraz, a ruch najbardziej zbliżony do naturalnego. Poza tym firma braci była najlepiej przygotowana do konkurencji na rynku mechanicznej rozrywki. Wyprodukowali odpowiednią ilość projektorów oraz filmów do wyświetlania, posiadali dobrze przeszkolonych fachowców do obsługi pokazów. Mogli je urządzać w wielu punktach, a repertuar urozmaicać częstymi zmianami.

Trudno obecnie stwierdzić, w jaki sposób doszło do nawiązania współpracy między Pawlikowskim a Dupontem, reprezentującym interesy braci Lumière na terenie Austro-Węgier. Być może, krakowski dyrektor miał możliwość oglądnięcia któregoś z wiedeńskich pokazów. Odbywały się one od kwietnia 1896 r., a jeden podobno zaszczycił swą obecnością cesarz Franciszek Józef¹⁶. Z notatek zawartych w ówczesnej prasie krakowskiej wynika także, że dyrekcja teatru była w ciągłym kontakcie z firmą braci Lumière w Lyonie¹⁷. Pawlikowski zawsze interesował się wszelkiego rodzaju nowościami, również w zakresie techniki. To właśnie on wprowadził do krakowskiego teatru całkowite wygaszanie światła na widowni w czasie przedstawienia — na wzór teatrów wiedeńskich¹⁸. Nawet teatry paryskie stosowały w tym czasie tylko częściowe wygaszanie oświetlenia. I to było również jednym z powodów, dlaczego w Krakowie pokazy kinematografu, wymagające całkowitej ciemności, mogły się odbywać w sali teatralnej, zaś w Paryżu miały miejsce w kawiarni, a później w specjalnych pawilonach.

Teraz jednak dyrektor widział w zaangażowaniu jakiegoś widowiska, możliwość uzyskania czasu dla przygotowania nowych pozycji scenicznych, oddechu dla swojego zespołu aktorskiego. Z drugiej strony, firma braci Lumière musiała sobie cenić występy na pierwszej scenie polskiej, skoro przyjęła propozycję. Przecież Kraków był wtedy miastem prowincjonalnym.

¹⁶ Rodziny królewskie chętnie odwiedzały pokazy kinematografu. W Wiedniu Dupont prezentował filmy Lumière'a przed cesarzem Franciszkiem Józefem I, w Madrycie obecna była na pokazie rodzina królewska, w Bukareszcie król Karol I, a w Petersburgu urządzono projekcję w Peterhofie dla cara Aleksandra, por. G. Sadoul, *Louis Lumière*, 1964, s. 148—150.

¹⁷ Bracia Louis i Auguste Lumière energicznie kierowali swoim przedsiębiorstwem, byli też w stałym kontakcie ze wszystkimi swoimi agentami i dzierżawcami, którzy jeżdżąc z filmami po całym świecie, równocześnie wykonywali zdjęcia. Szybko przekazywano je do Lyonu, tu wywoływano, przekopiowywano i gotowe filmy z powrotem wysyłano w teren. Niestety, Dupont nie należał do filmujących agentów, a wyłącznie wyświetlał i urządzał projekcje. Z okresu 1896—1897 posiadamy wiadomości tylko o 5 filmach pochodzących z terenu Austro-Węgier. Trzy z nich dotyczą Budapesztu, a dwa Wiednia (zdjęcia z Ringu oraz Wejście do Kinematografu). Por. G. Sadoul, *Louis Lumière*, 1964, poz. 271—275 w *Filmographie II*.

¹⁸ Nowa Reforma z dn. 5 XII 1896.

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

W Sobotę dnia 14 Listopada 1896 roku
i dni następnych

ZIWE FOTOGRAFIE

przedstawione za pomocą

„KINEMATOGRAFU”

wynalazku

pp. Augusta i Ludwika LUMIERE z Lyonu.

Obrazy ze wszystkich stron świata.

Program każdego przedstawienia odmienny.

Panowie LUMIERE z Lyonu są wyłącznymi wynalazcami
prawdziwego „KINEMATOGRAFU”,

który sobie zdobył wszechświatowe uznanie powag naukowych i najwyższe
zacieśnienie szeregów ogółu.

Żywe Fotografie przedstawiane będą tylko przez cztery
wieczory z rzędu.

3. Afisz pierwszego przedstawienia kinematograficznego w Krakowie

cjonalnym, a w interesie przedsiębiorcy było rozpocząć występy od dużych ośrodków, jak Lwów czy Praga. Miał także Pawlikowski szczęście, że Komisji Teatralnej przewodniczył wówczas Karol Estreicher (sen.), również ceniący nowości w zakresie widowisk, i on to wydał zezwolenie na te pokazy¹⁹.

A oto co czytamy w ówczesnej prasie krakowskiej:

Już w sobotę o godz. 5 po południu odbędzie się w teatrze miejskim przedstawienie tak zwanej „żywej fotografii”, czyli „kinematografu”, wynalazku braci Lumière w Lyonie. „Kinematograf” jest to aparat wytwarzający obraz w ruchu. Obraz taki przedstawia zatem osoby gestykulujące, chodzące, zwierzęta w biegu, wodę płynącą, pociąg wjeżdżający na stację itd. Aparat objechał cały świat budząc wszędzie podziw. Do Krakowa przywozi go p. Dupont z Wiednia, gdzie przedstawił go najpierw powagom naukowym i gdzie publiczność przez kilka miesięcy gromadziła się na przedstawieniach. Doniosłość kinematografu na tym polega, że nie jest on zabawką, ale środkiem pomocniczym dla badaczy, a w szczególności fizyologów²⁰.

Ówczesne kino budziło zainteresowanie przede wszystkim pod względem naukowym, jako środek służący do poznania wielu ciekawych zjawisk. Podobnie zresztą rzecz się miała z innymi typami widowisk mechanicznych.

Przyjazd kinematografu był dla Pawlikowskiego istnym wybawieniem. Już w sobotę 7 listopada musiano odwołać premierę *Mamutów* M. Dzieduszyckiego w związku z chorobą Kamińskiego. W zamian zagrano znaną już sztukę Szukiewicza *Popychadło*, przy zupełnie pustej widowni. A oprócz Kamińskiego chorował jeszcze Śliwicki, trudno więc było znaleźć utwór zastępczy. W następnym tygodniu sytuacja zbytnio się nie poprawiła. Wprawdzie można było wystawić *Mamutów*, ale za to zaistniały trudności obsadowe w *Dwu sierotach* A. d'Ennery'ego i E. Cormaona, utworu przewidzianego na niedzielny wieczór. Przyjazd kinematografu pomógł Pawlikowskiemu rozwiązać te trudności. Wydaje się, że Dupont w ostatniej chwili zdecydował się na przybycie do Krakowa. Albo wcześniej, niż się spodziewał, zakończył występy w Wiedniu, albo ulegając prośbom dyrektora zgodził się na wcześniejsze przybycie. Krakowskie pokazy organizowano bowiem w trybie pospiesznym. Pierwsze anonsy ukazały się w poprzedzający piątek — 13 listopada²¹, wtedy także rozplakowano afisze na mieście. O tym, że Pawlikowski wcześniej nawiązał kontakt z firmą Lumière'ów, świadczą skromne notatki zamieszczone w prasie w październiku i początkach listopada, nie precyzujące terminu i jeszcze nie podające bardziej dokładnych informacji o samym kinematografie. Mówi się nawet o polskiej spółce zamierzającej zakupić aparaturę²². Całą stronę organizacyjną zajęła się dyrekcja teatru. Dostarczała informacji do prasy, drukowała afisze, układała repertuar. Pokazy rozpoczęto w sobotnie popołudnie 14 listopada 1896 r., wieczorem dano premierę *Mamutów*. Następnego dnia w niedzielę pokazy kinowe dołączono do spektaklu *Zemsty*, a wieczorem do komedii *Gustaw Kapka Fiszera* i *Jernego*, wystawionej zamiast zapowiadzianych *Dwu sierot*. Następne po-

¹⁹ Akta Teatru Miejskiego TM 2, jw.

²⁰ Czas z dn. 14 XI 1896.

²¹ *Ibidem*. Ówczesna prasa była antydatowana, tzn. w nagłówku umieszczano datę dnia następnego.

²² Nowa Reforma, nr 254 z dn. 4 XI 1896.



4. Bracia August i Louis Lumière

kazy odbywały się wspólnie z takimi utworami, jak wspomniane *Mamuty*, *Pan Damazy Blizińskiego*, *Wielka fortuna Melhaca*, *Piękny sen Zalewskiego*, *Pan Benet Fredry*, *Wujaszek Alfons Dobrzańskiego*, *Szczęście małżeńskie Valabreque'a*, *Zimowa opowieść Szekspira* czy *Dożywocie Fredry*. Ponadto urządzano odrębne pokazy kinematografu.

Ulegając licznym żądaniom dyrekcja teatru zdecydowała się dać również przedstawienia samego kinematografu w godzinach popołudniowych (w środę i sobotę o 17 godz.)²³.

Występy te odbywały się do dnia 29 listopada. Następnie, ze względu na powodzenie, wznowiono je w dniach od 2 grudnia do 13 tegoż miesiąca. Trzeci cykl miał miejsce od 2 do 7 lutego 1897 r.

Co wówczas wyświetlano? Właściwie wszystko, czym dysponowała firma Lumière'ów.

Pierwszy sobotni wieczór składał się z dwu części. W pierwszej pokazano: *Śniadanie dziecka*, *Plac Pocztowy*, *Mimik z kapeluszem*, *Kłócające się dzieci*, *Plac królewski w Madrycie* oraz pierwszą inscenizowaną komedijkę *Oblany ogrodnik*. W drugiej pokazano m. in.: *Polityczny zatarg*, *Francuską kawalerię*, *Hiszpańską artylerię*, *Masarnię Fin du Siècle*, *Kąpiel w morzu* i *Kolej żelazną*²⁴.

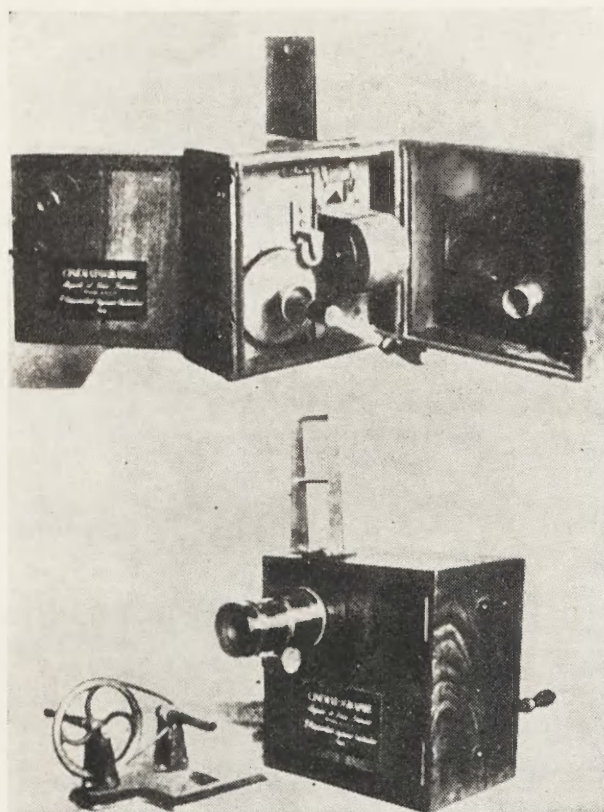
Następnie bracia Lumière przysłali takie pozycje, jak *Zabawa dzieci*, *Półw sardynek*, *Baran na zabicie*, *Kuźnia*, *Łabędź*, *Stolarnia*, *Wodospad*, *Strusie*, *Burza na morzu*, *Palenie mierzwy* czy *Ułani*²⁵, urozmaicając nimi dalsze pokazy. Ilość filmów zresztą była uzależniona od długości utworu scenicznego. Natomiast w wypadku odrębnych przedstawień kinematografu pokazywano zazwyczaj 40 pozycji w dwu częściach.

Pokazy te cieszyły się dużą frekwencją i co nie mniej istotne, dobrymi recenzjami w prasie. Umiano dostrzec w tej wówczas prymitywnej rozrywce większe wartości i olbrzymie możliwości rozwojowe. I tak *Nowa Reforma* pisała:

²³ Nowa Reforma, nr 266 z dn. 18 XI 1896.

²⁴ Wszystkie te pozycje uwzględnia *Filmografia braci Lumière* zamieszczona w: Sadoul, o. c., s. 157, i n.

²⁵ Jw.



5. Typ aparatu filmowego braci Lumière z r. 1896

W sobotę i niedzielę odbyły się w teatrze miejskim zajmujące demonstracje nowo wynalezionej przez Edisona, a ulepszonej przez p. Lumiéra z Lyonu²⁶ przyrządu do rzucania żywej fotografii na ekran. Za pomocą aparatu p. Lumiéra przerzucane bywały na duży ekran obrazy ruchomej fotografii, polegające na wprowadzeniu w szybki ruch kilkudziesięciu fotografii monumentalnych, odtwarzających daną scenę rodzajową w ruchu. Produkcje te, które budzą podziw świata naukowego, jako jeden z najbardziej zajmujących i doniosłych wynalazków stulecia, widział Kraków po raz pierwszy. Wynalazca p. Lumière reprodukował 12 obrazów żywej fotografii²⁷, z których najbardziej zajmującymi były sceny nadejścia pociągu, kąpiel w morzu, produkcje komika itp. Licznie zgromadzona publiczność każdy obraz nagradzała oklaskami. W niedzielę na produkcji kinematografu były tłumy młodzieży²⁸.

Nawet prasa nieżyczliwie ustosunkowana do Pawlikowskiego, jak Głos Narodu atakujący krakowski teatr przy każdej okazji, tym razem pisał w dużo spokojniejszym tonie:

Pokazy kinematograficzne natchnęły dyrekcję do śmiałego podstępu wobec publiczności. Oto w dniu gdy popisują się żywe obrazy, dyrekcja sprytnie szwarcuje autorów takich, jak Moliere, Bliziński, Szekspir. Łaknąca wzrokowych wrażeń nasza publicz-

ność zapełnia po brzegi audytorium. Lecz zanim zobaczy kinematograf, wysłuchać musi rada nierada sztuki z klasycznego repertuaru. Za podstęp taki należy się dyrekcji szczerze uznanie²⁹.

Zwracano także uwagę na naukowe i artystyczne walory nowej formy rozrywki, a Czas pisał:

Kinematograf ukazywany obecnie w Krakowie w naszym teatrze jest ciekawym i pouczającym widowiskiem. Złudzenie ruchu i życia, o ile one bez barwy obejść się mogą, jest zupełne, a epizody utrwalone przez fotografa przesuwają się przed oczyma widza ze zdumiewającą prawdą. Przyjazd pociągu, ruch uliczny w mieście, manewry jazdy i artylerii są powtórzone z zupełną wiernością w najdrobniejszych szczegółach. Publiczność z żywym zainteresowaniem przypatrywała się obrazom rzuconym na ekran umieszczony w kurtynie³⁰.

Ciekawe, że najbardziej raził brak barwy. Wszelkiego typu panoramy, pleoramy, mgliste obrazy i inne widowiska mechaniczne były kolorowe. Do czarno-białej fotografii jeszcze nie przywyknęto i tym samym bezbarwność uznano za jedyne odstępstwo od rzeczywistości.

W tej ostatniej wzmiance mamy także informację, jak technicznie wyglądał pokaz kinematografu. Ekran zawieszano na atlasowej³¹ kurtynie, projektor ustawiano w środkowej łoży I p. Teatr posiadał własną elektryczność, ale nie było to warunkiem koniecznym, bowiem wędrownie kinematografy posiadały własne źródło światła, umożliwiające zorganizowanie pokazu w każdych warunkach.

Kinematograf zyskał sobie ogólne uznanie. Pokazy powtarzano dużo więcej razy, niż mógł

²⁶ W Nowej Reformie zawsze podkreślano rolę Edisona w wynalezieniu kinematografu. Pierwsze notatki zamieszczone w tym dzienniku mówiły w ogóle o kinematografie Edisona, później o ulepszonym przez braci Lumière.

²⁷ Zazwyczaj wyświetlano 20—40 filmów. Kiedy dołączany utwór sceniczny był zbyt długi, wówczas zmniejszano projekcję kinową, nawet wbrew zapowiedziom afiszowym.

²⁸ Nowa Reforma, nr 265 z dn. 17 XI 1896.

²⁹ Głos Narodu z dn. 30 XI 1896.

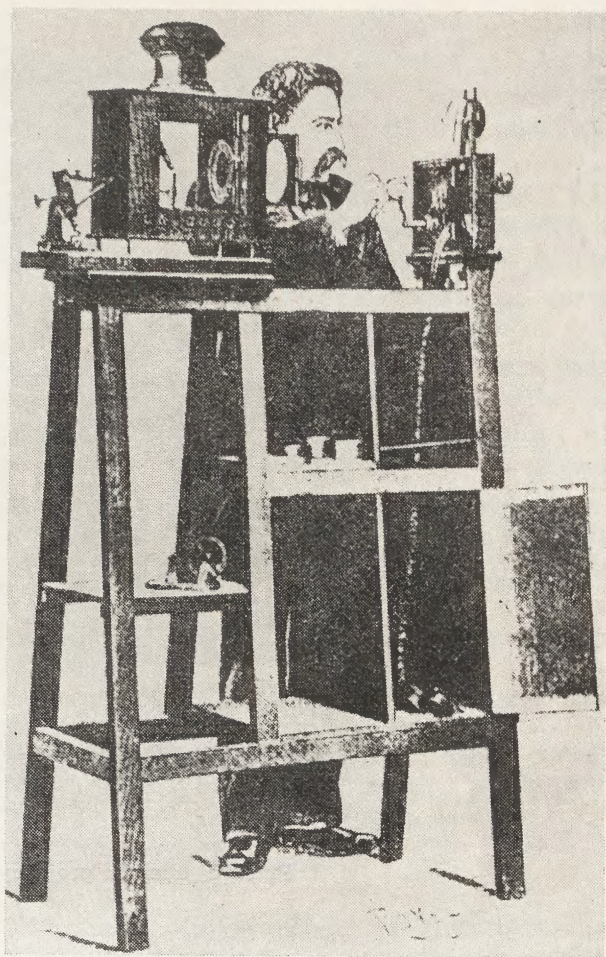
³⁰ Czas z dn. 20 XI 1896.

³¹ W Teatrze Miejskim w Krakowie scenę przysłaniały trzy kurtyny. Pierwsza — żelazna, przeciwpożarowa; druga — reprezentacyjna, na płótnie, malowana przez H. Siemiradzkiego; wreszcie trzecia — atlasowa, zasłaniająca scenę po każdym akcie czy odświeżeniu.

się spodziewać Pawlikowski, a że Dupont dopilnowywał sprowadzania nowych i atrakcyjnych pozycji, zainteresowanie nie malało. Pisano w prasie, że „obudzą [one] zapewne na nowo to zajęcie, które wytworzyły pierwotnie, a które zmniejszyło się jedynie z powodu braku urozmaicenia. Nowy program obejmuje 15 obrazów, dotąd nie znanych”³², a z końcem 1896 r. pisano, że dyrekcja teatru „zawarła umowę z braćmi Lumière o trzecią i ostatnią serię zupełnie nowych żywych fotografii”³³. A więc zamiar Pawlikowskiego powiódł się. Mając do dyspozycji kinematograf, mógł przystąpić do przygotowania nowych pozycji repertuarowych, dać na to czas zespołowi.

Zresztą dyrektor nie poprzestał na kinematografie. Pociągały go wszelkie wynalazki z zakresu sztuk widowiskowych, jak również mechanicznej muzyki. Wkrótce też zaangażował na występy „Amerykański konserwatorium fonograficzny najnowszej wynalazki Thomasa Edisona”. Była to aparatura służąca do odtworzenia muzyki według systemu Amerykańskiego Phonografu Camp. Washington³⁴. Poszczególne utwory nagrane były na ebonitowe walce i przy pomocy rodzaju patefonu odtwarzano muzykę³⁵. Odkrywcą tego systemu był znany i ceniony wynalazca Tomasz Edison. Pawlikowskiego zainteresowały nie jego doświadczenia filmowe i aparaty kinowe, stojące niżej niż braci Lumière, ale osiągnięcia w zakresie rejestracji i odtwarzania dźwięku. Czyżby krakowski dyrektor myślał o połączeniu obrazu z dźwiękiem? Wówczas koncerty te były wyłącznie do słuchania, bez wizualnych efektów.

Inny charakter miało widowisko w marcu 1897 r., prezentowane pod nazwą Uniwersum. Była to demonstracja dużych, ale nieruchomych obrazów na ekranie o rozmiarach 500 stóp², a więc około 200 m². Wyświetlano je ze skomplikowanego projektora, który obsługiwał sam właściciel, fizyk Albus, zaś poszczególne obrazy objaśniał jego asystent Förström³⁶. Po-



6. Wyświetlanie filmów w kinematografie w r. 1896

kaz składał się z czterech części. W pierwszej widzowie oglądali widoki różnych części świata, m. in. zdjęcia z bieguna. Część drugą wypełniły widoki Palestyny oraz zamków królewskich w Hohenschwang i Neuschwestein. Część trzecia to znowu widoki z różnych części świata, a czwarta sceny z baśni i oper. Całość przedstawienia trwała około dwu godzin. Pokaz jednak nie cieszył się już takim powodzeniem jak kinematograf. Mimo niewątpliwych wartości poznawczych, ciekawych zdjęć i interesującej tematyki brakowało w nim ruchu. Był to typ widowiska dziewiętnastowiecznego, podczas gdy „żywe obrazy” braci Lumière dały poznać smak sztuki widowiskowej z następnego stulecia. Z konfrontacji tych obu pokazów wynikało, że przyszłość należy do kinematografu. Toteż szybko właściciele nadających się do tego celu sali rozpoczęli wyścig w staraniach o angażowanie i urządzanie przedstawień kino-

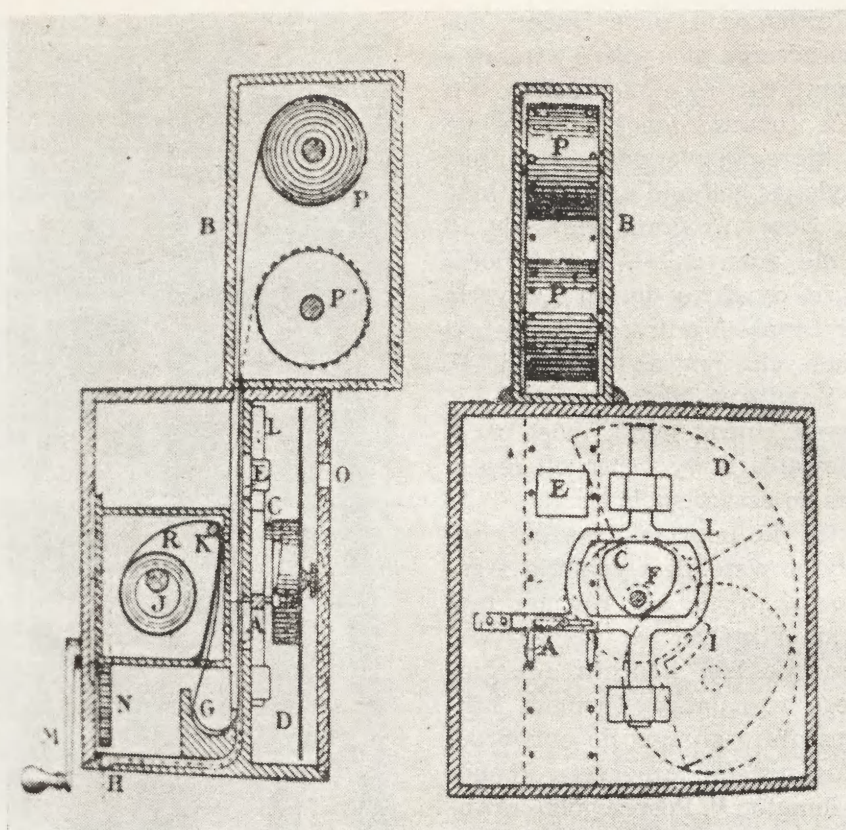
³² Czas z dn. 30 XI 1896.

³³ Nowa Reforma, nr 284 z dn. 10 XII 1896.

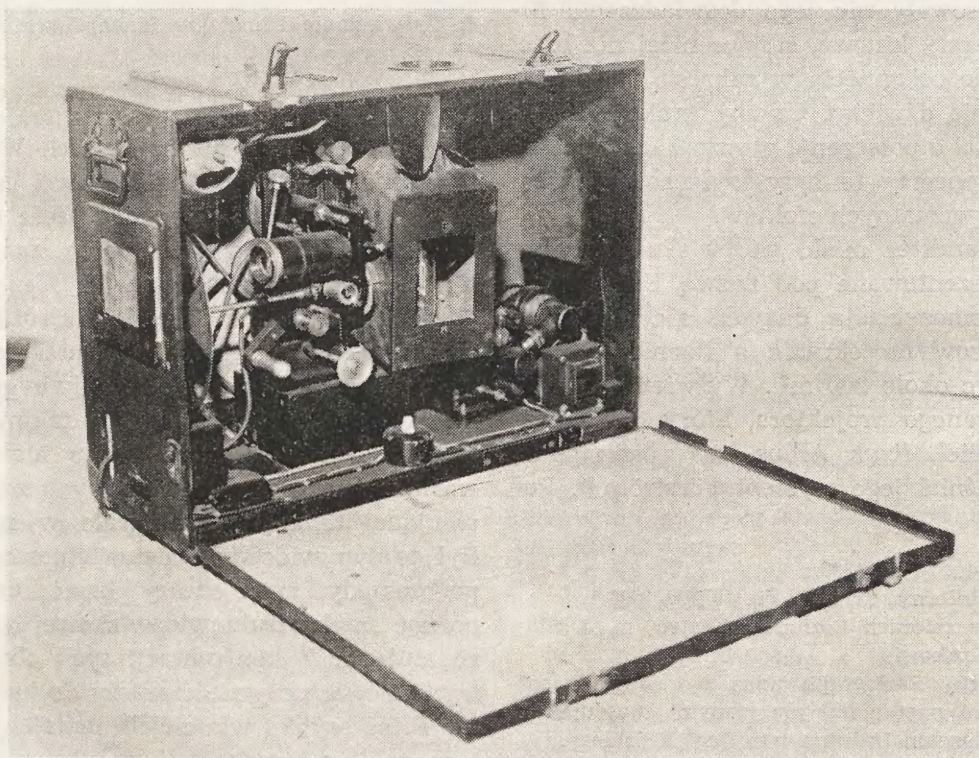
³⁴ Afisz w zbiorach Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.

³⁵ Identyczny Parlograph wraz z wałkami z zarejestrowanymi nagraniami muzycznymi znajduje się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

³⁶ Afisz w zbiorach Biblioteki Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie.



7. Przekrój aparatu projekcyjnego braci Lumière, ok. 1896 r.



8. Przenośny kinowy aparat projekcyjny, ok. 1920 r.



9. Parlograf Edisona stosowany w Krakowie
w r. 1897



10. Wałki z nagraniami muzycznymi firmy Edison

wych. Następnym po F. Pawlikowskim był Wiktor Klein, właściciel hotelu przy ul. Św. Ger-

trudy (obecnie hotel Monopol przy ul. L. Waryńskiego). W rok po pokazie w teatrze miejskim urządził on pokaz Cinematographe Lumière z godzinnymi seansami w dużej sali recepcyjnej³⁷.

Natomiast w samym teatrze miejskim próbował wskrzesić pokazy następcą Pawlikowskiego — Józef Kotarbiński. W r. 1903 zaangażował on na występy firmę kinową pod nazwą Teatr Urania z Wiednia. Prezentowała ona głównie filmy typu oświatowego, zdjęcia przyrodnicze i geograficzne. Ale jeśli Pawlikowski dbał o odpowiedni poziom angażowanego widowiska, Kotarbińskiemu chodziło wyłącznie o efekty finansowe. Operatorzy Uranii okazali się nie najlepszymi fachowcami i spektakl skończył się skandalem: w czasie projekcji nastąpił defekt w aparaturze, którego nie umiano usunąć. Kurierek Krakowski tak to opisuje:

Powstał zgłęb i wrzawa, zwłaszcza górne sfery teatru zaczęły się domagać albo zwrotu za bilety albo kontynuacji przedstawienia. Lecz dyrektor „Uranii” poszedł śladami swego aparatu, uparł się i pieniędzy raz pobranych nie chciał zwrócić, drwiąc sobie za kulisami z przekleństw i obelg, jakie miotano na niego³⁸.

Największe kłopoty spadły na Kotarbińskiego, bowiem teatr patronował imprezie i miał otrzymać część dochodów, jakie miała przynieść. O incydent obwiniano dyrektora, który musiał następnie zamieścić w prasie oficjalne wyjaśnienie:

Z powodu słusznego niezadowolenia publiczności na ruchome fotografie przy końcu wczorajszego przedstawienia dyrekcja objaśnia, że na próbie dla członków teatru obrazy wypadły pomyślnie, lecz nie udawały się na końcu przedstawienia³⁹.

Pieniądzy naturalnie nie zwrócono. I tak zakończyła się ostatnia projekcja filmowa w teatrze miejskim, chociaż nie zakończyły się związki teatru z filmem w Krakowie. Od swoich początków kinematograf chętnie powoływał się na pokrewieństwo z teatrem, co widoczne jest chociażby w stosowaniu takich nazw, jak Teatr Elektryczny, Teatr Świetlny czy Kino-Teatr. Występujący z początkiem w. XX Teatr Międzynarodowy Żywych i Kolosalnych Reprodukcyj — Le Royal Biographe Lumière, pozostający pod dyktando Czecha Kaplińskiego, reklamował się, że jego „Program zastępuje

³⁷ Czas z dn. 6 XI 1897.

³⁸ Kurierek Krakowski z dn. 18 I 1903.

³⁹ Czas z dn. 22 I 1903.

wszystko: cyrk, varieté, teatr i balet”⁴⁰, podobnie jak Teatr Oesera⁴¹. Pierwszy występował w Krakowie w budynku teatralnym w Parku Krakowskim, drugi — w pocyrkowej budzie na Wielopolu.

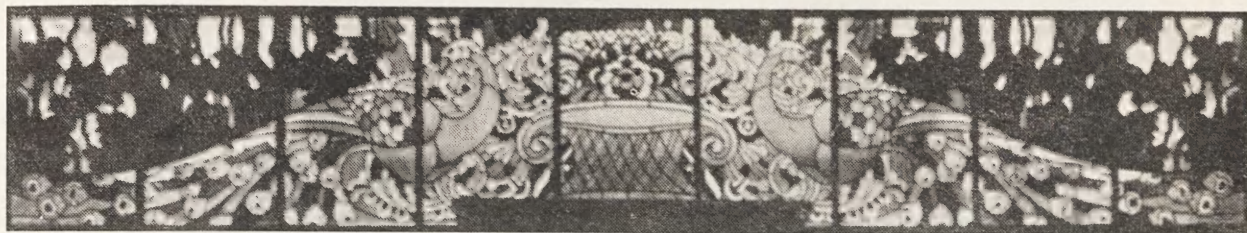
Początkowo często, również w Krakowie, do celów kinowych wykorzystywano sale teatralne, jak np. salę Teatru Ludowego przy ul. Rajskiej, czy salę Sokoła w Podgórzu. Ale z biegiem czasu kino wykształciło własny typ budownictwa, różniący się od teatralnego. Sale kinowe były bardziej wydłużone i węższe.

⁴⁰ Afisz w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 224659 IV.

⁴¹ *Ibidem*.

Wznoszono zarówno kinoteatry, czyli budynki przystosowane do celów filmowych i scenicznych (np. Nowości, Bagatela), jak i pomieszczenia wyłącznie kinowe (Uciecha, Wanda, Promień). Z budynków teatralnych kino zrezygnowało, lecz jeszcze w r. 1913 zorganizowano w Starym Teatrze eksperymentalny pokaz filmu dźwiękowego. Cieszył się on dużym powodzeniem, chociaż niespokojne czasy przed pierwszą wojną światową nie sprzyjały tego typu imprezom.

Dopiero po ponad półwiecznej przerwie kino wróciło gościnnie do gmachu teatru krakowskiego im. J. Słowackiego. W styczniu 1973 r. tutaj odbyła się prapremiera filmu Andrzeja Wajdy wg arcydramatu Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*. Ale to już odmienne zagadnienie.



Henryk Uziębło, Witraż nad drzwiami kina Uciecha

ZBIGNIEW WYSZYŃSKI

Z FILMOWYCH DZIEJÓW KRAKOWA

Pierwsze dziesięciolecie życia filmowego w Krakowie (1896—1906) upłynęło pod znakiem doraźnie organizowanych projekcji filmowych, które odbywały się w różnych przypadkowych, prowizorycznie do tego celu przystosowywanych pomieszczeniach (np. w Teatrze Miejskim, w hotelu Kleina czy w Teatrze Letnim w Parku Krakowskim). Okres ten zamyka półtoramiesięczna działalność Teatru Fenomen (od 19 sierpnia do 1 października 1905 r.), który — mieszcząc się w pocyrkowym budynku przy ul. Starowiślniej (dziś Bohaterów Stalingradu, róg Plant, w okolicy gmachu PKO) — dawał codziennie wieczorne przedstawienia, ze zmianą programu w odstępach cztero- lub pięciodniowych. Wyświetlano aktualności polityczne (np. reportaże z wojny rosyjsko-japońskiej), wydarzenia sportowe (np. walki byków w Barcelonie), krótkometrażowe filmy dokumentalne (widoki z Afryki, krajobrazy alpejskie i in.) oraz scenki humorystyczne.

W r. 1907 spółka Grünwald i Kleinberger zorganizowała w miejscu dawnego Teatru Fenomen pierwsze stałe kino Krakowa pod nazwą Cyrk Edison. Cyrk Edison działał nieprzerwanie do r. 1912, dając z czasem po dwa, a w niedziele i święta nawet po trzy przedstawienia dziennie, cieszące się dużym powodzeniem i popularnością. Krakowianie coraz liczniej odwiedzali przybytek „dziesiątej muzy”, który stawał się jedną z podstawowych form rozryw-

ki w mieście. Wkrótce też Cyrk Edison nie był już w stanie zaspokoić rosnących w tym zakresie potrzeb.

W październiku 1909 r. zorganizowano w domu Stowarzyszenia Katolickich Robotników przy ul. Św. Tomasza 37 (dziś ul. Solskiego) teatr kinematograficzny Orion, a w grudniu roku następnego działał w Pałacu Spiskim w Rynku Głównym teatr Kineton, nie licząc doraźnych imprez o charakterze gościnnych występów (np. w grudniu 1910 r. Warszawskiego Teatru Kinematograficznego w sali Teatru Ludowego przy ul. Rajskiej 12).

Rokiem przełomowym dla rozwoju krakowskich kin był rok 1912, kiedy zaczęły powstawać nowoczesne, w dzisiejszym rozumieniu tego słowa, kina. Dwa pierwsze — działające od października pod patronatem instytucji społecznych — miały jeszcze częściowo przypadkowy, nie w pełni profesjonalny charakter (Excelsior i kino TSLu); dwa następne natomiast, otwarte na przełomie listopada i grudnia (Wanda i Uciecha), odegrały decydującą rolę w rozwoju życia filmowego miasta i istnieją po dzień dzisiejszy.

Znamienne dla dziejów „gorączki kina” w okresie poprzedzającym wybuch pierwszej wojny światowej były losy kinoteatru Excelsior. Założony przez Związek Niewiast Katolickich w sali ujeżdżalni F. Targowskiego przy ul. Rajskiej 12, utworzony był „dla pełnienia

misji oświatowej głównie wśród ludu oraz wśród najszerszych warstw społeczeństwa”¹, a dochody z niego postanowiono przeznaczyć na „zakładanie i utrzymanie herbaciarni ludowych i tanich kuchni oraz łagodzenia nędzy suteryn”².

Kinoteatr Excelsior nie zdołał jednak rozwinąć szerszej działalności. Zniszczony częściowo na skutek pożaru, który wybuchł już po pierwszym dniu projekcji (w nocy z 15 na 16 października 1912 r.), uruchomiony ponownie po przeróbkach lokalowych, których celem było wzmoczenie bezpieczeństwa przeciwpożarowego, nie posiadał fachowego i prężnego kierownictwa. Z początkiem r. 1913 przeprowadzono reorganizację i 14 lutego tegoż roku otwarto kino pod nazwą Bajka. Pomimo sprostowania drugiego aparatu projekcyjnego firmy Pathé celem zapewnienia ciągłości projekcji filmowej, pomimo zaangażowania stałego „recenzenta” działającego na wiedeńskiej giełdzie filmowej oraz podwyższenia ceny biletów (nierentowność dotychczasowej kalkulacji!) — nie zdołano zapewnić kinoteatrowi racjonalnych podstaw ekonomicznych i z początkiem r. 1914 kino zmieniło właściciela. Prasa donosiła wówczas, że kierownictwo kina „spoczęło po raz pierwszy w rękach czysto fachowych”³. Dn. 17 stycznia 1914 r. w odnowionej sali — po wyposażeniu kina w najnowszą aparaturę projekcyjną Ernemanna oraz po pewnych przesunięciach natury organizacyjnej — rozpoczął działalność kinoteatr Corso. Jednak i ten na dłuższą metę nie zdołał się utrzymać, a po jego likwidacji w drugim półroczu 1914 r. ulokował się tu ostatecznie Teatr Ludowy.

Wydaje się, że przyczyny tego stanu rzeczy należy poszukiwać w nie najkorzystniejszej lokalizacji kina, w nadmiernych rozmiarach sali, w braku prawidłowej organizacji i kalkulacji kosztów oraz w nie nazbyt atrakcyjnym repertuarze filmowym, co przy silnej konkurencji uruchomionych w międzyczasie kin Wanda i Uciecha zdecydowało o niepomyślnych wynikach całego przedsięwzięcia.

Lepiej ułożyły się losy drugiego kinoteatru, który rozpoczął działalność 30 października 1912 r., pod nazwą Kinoteatr Towarzystwa Szkoły Ludowej (w skrócie Kinoteatr TSL) w lokalu przy ul. Podwale 6 (dziś Dom Obuwia PSS — SPOŁEM). Położony bliżej centrum miasta i dysponujący skromną (mało kosztow-

ną) salą, obliczoną na ok. 200 miejsc, zdołał Kinoteatr przetrwać w swym pierwotnym kształcie kilka lat, a w drugiej połowie 1916 r. — po pewnych zmianach organizacyjnych i urzędzeniowych — działał pod nazwą teatru świetlnego Promień jeszcze w okresie międzywojennym. Gustownie urządzone wnętrze kina jeszcze w pierwszym okresie jego działalności (ściany pokryte malowidłami według projektu Procajłowicza, ozdobne boczne witraże) zostało odnowione w okresie drugim, a nad estetycznym wyposażeniem pomieszczeń sprawował pieczę Jan Bukowski. Warto przytoczyć fragment recenzji opisującej ówczesny wygląd kina i jego atmosferę:

Sala jest nie tylko piękna, ale odpowiada znakomicie zadaniu stworzenia kina-bombonierki, saloniku. Nastrój pięknego wnętrza podnosi ogromnie zaświetlone światło lamp abażurowych. Do oświetlenia pauz między aktami obrazów służy światło zielonkawe, również abażurowe. Niewielka poczekalnia Promienia przynosi ogromnie oryginalną i bogatą dekorację. Utrzymana w kolorach białym, różowym, złotym, popielatym i czarnym. Efektowne są kryształowe lampy w poczekalni⁴.

Pierwszym nowoczesnym kinem, w ówczesnym rozumieniu tego słowa, było kino Wanda, otwarte 16 listopada 1912 r. Znamieną jego cechą było urządzenie go w osobnym, wolno stojącym i specjalnie w tym celu wzniesionym budynku przy ul. Św. Gertrudy 5 (dziś ul. Waryńskiego). Było ono własnością znanego w Galicji właściciela kinoteatrów, Ludwika Kuchara, który wybrał dla swego kina najbardziej korzystny punkt w mieście, w okolicy poczty głównej, oraz zadbał o jego wygląd zewnętrzny i o wystrój wnętrz.

Zewnętrznie kino Wanda wyróżniało się ładną secesyjną fasadą, zachowaną po dzień dzisiejszy w stosunkowo nie zmienionej postaci, z efektowną mozaiką pośrodku⁵. Szczegółowo

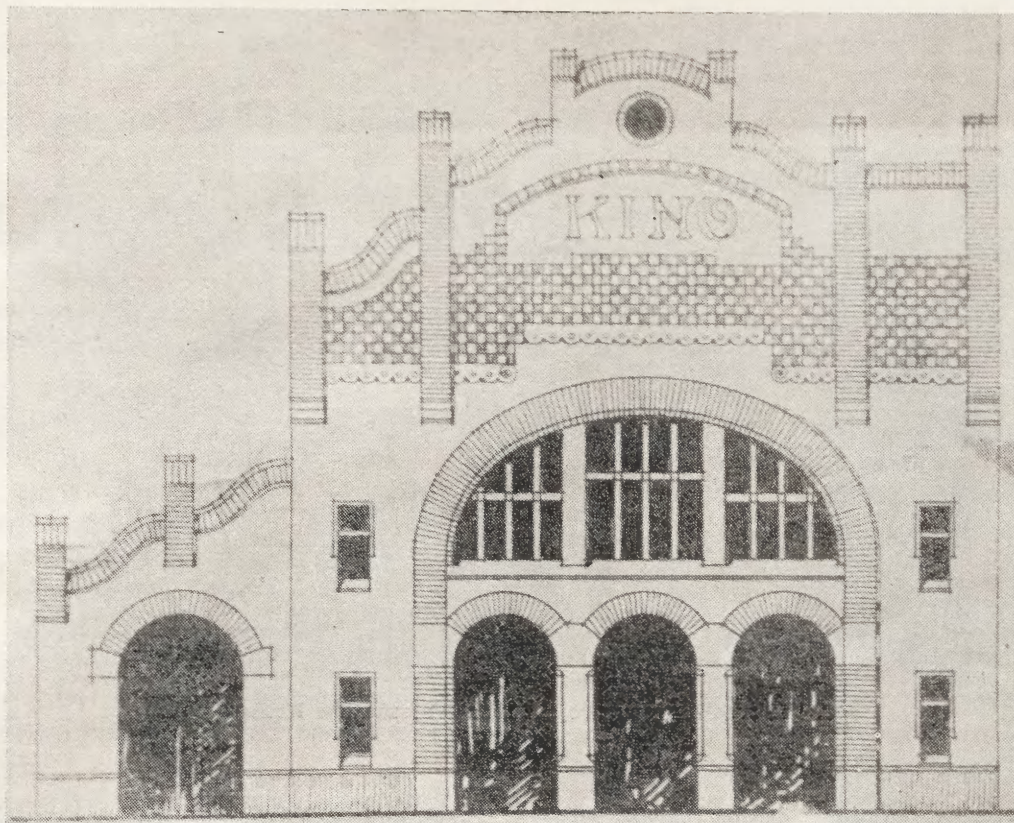
¹ Czas, nr 584 z 18 XII 1912, s. 3.

² Tamże.

³ Ilustrowany Kurier Codzienny, nr 12 z 15 I 1914, s. 5.

⁴ Czas, nr 464 z 14 IX 1916, s. 2.

⁵ Dawne wnętrze z secesyjną polichromią i odpowiadającymi temu stylowi meblami, nie zostało zachowane. Na skutek przeprowadzonych w okresie po II wojnie światowej remontów wygląd kina uległ zmianie. W r. 1969 zlikwidowano m. in. boczny balkonik, z którego w okresie filmu niemego przygrywała orkiestra.



1. Projekt fasady kina Wanda w Krakowie (inż. arch. S. Manbek)

o ówczesnym wyglądzie kina donosiła prasa w następujących słowach:

Obszerna widownia, gustownie udekorowana, ma 30 metrów długości, 13 metrów szerokości i 8 i pół metra wysokości. Znajduje się w niej przeszło 500 wygodnych miejsc siedzących — miejsc stojących zgoła nie ma — wszystkie na parterze. Pod ścianą przeciwną ekranowi znajduje się na wywyższeniu kilka łóż ... Nowością, i to sympatyczną są dwie poczekalnie dla widzów — osobna obok miejsc pierwszorzędnych, osobna obok drugorzędnych⁶.

Ekran posiadał wyjątkowo — jak na owe lata — duże rozmiary. Był posrebrzany, co stanowiło wówczas najnowszy wynalazek, i liczył 7,5 m długości oraz 5,5 m wysokości. Zapewniono również bezpieczeństwo publiczności oddzielając kabinę operatora od widowni grubym betonowym murem; postarano się o elektryczne i gazowe oświetlenie oraz o odpowiednie krzesła i fotele.

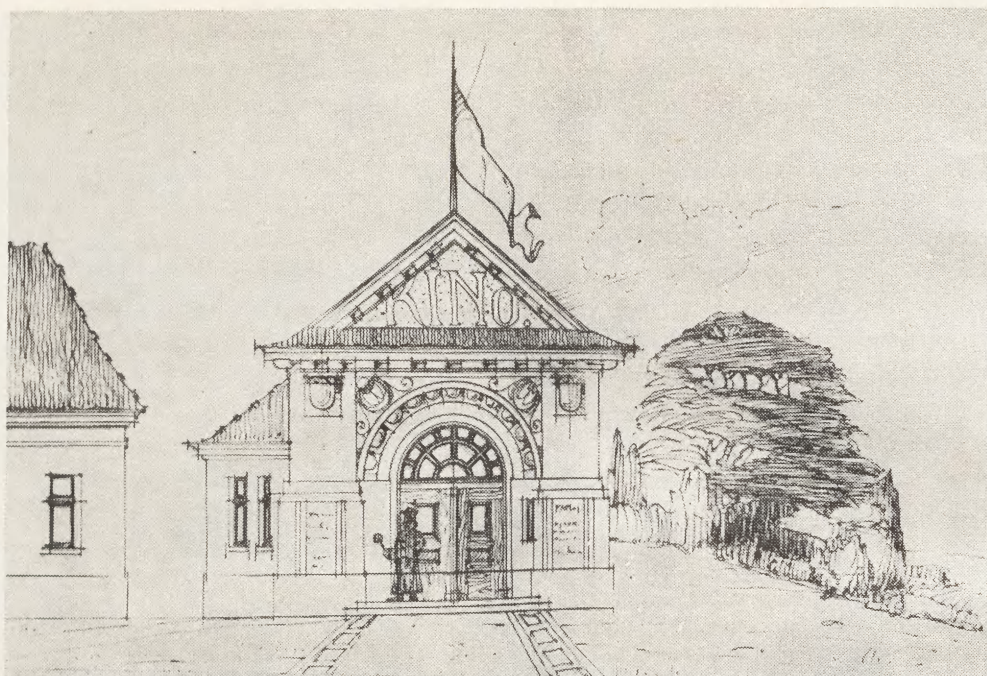
Kino Wanda, lubiane i cieszące się dużą frekwencją, znalazło jednak szybko poważnego

konkurenta w kinie Uciecha — otwartym przy ul. Starowiśniej 16 (dziś Bohaterów Stalingradu) w dniu 7 grudnia 1912 r. Jak wykazały już pierwsze miesiące działalności, Uciecha była prowadzona bardziej dynamicznie i sprężysto, i to zarówno pod względem organizacyjnym (umowy z kontrahentami, reklama), jak i programowym.

Wnętrza kina Uciecha projektował Henryk Uziębło. Sala widowiskowa otrzymała piękną secesyjną polichromię o bogatej ornamentyce płynnych i giętkich linii. W podobnym stylu utrzymano pozostałe pomieszczenia kina — poczekalnie, wejścia, schody, kasy i hall. Dołem przebiegał pas brązowej boazerii z delikatnie rzeźbionymi secesyjnymi motywami, nad którym znajdowała się polichromia zbliżona w kolorze i rysunku do malowideł sali widowiskowej. Nad wejściem w hallu znajdował się piękny witraż z symbolem kina — głową Meduzy. Ówczesny wygląd kina opisywano następująco:

Wejście nakryte lekkim, żelaznym, oszklonym dachem, oświetlonym dziesiątkami elektrycznych lampek. Czworok potężnych dębowych drzwi do westybulu, gdzie znajduje się kasa. Westybul utrzymany w tonie

⁶ Czas, nr 530 z 16 XI 1912, s. 3; zob. również Ilustrowany Kurier Codzienny, nr 262 z 17 XI 1912, s. 4.



2. Nie zrealizowany projekt kina Warszawa w Krakowie.
(Projekt Z. Brochwicz-Lewińskiego)

poważnym; ściany wyłożone dębem; całość bardzo efektowna. Nad kasą w przejściu do foyer, witraż „Jesień” ... gra całą powodzią barw jesiennych liści i pąsowych kwiatów.

Z westybulu przechodzi się do foyer, utrzymanego w jasnych kolorach: białym, różowym, złotym i srebrnym, z kryształowymi zwierciadłami, stylowymi meblami i pięknymi świecznikami. Ustawiono tutaj stylowe, proste, a wytworne meble. Obok niewielki, a bardzo miły bufet; z drugiej strony wygodna garderoba.

Z foyer troje wejść do sali widzów na 430 osób. U sufitu lampy elektryczne, ugrupowane w trzy ogromne koła; w środkowym czepiec, obsadzony dookoła płomieniami elektrycznymi. Światło stopniowo się rozjaśnia, nie rażąc oczu. Ciemnozielone płaszczyzny ścian robią takie wrażenie, jakby pokryte były wytwornymi haftowanymi makietami. Zielone obicia łóż i tej samej barwy jedwabne kielichy kinkietów, dopełniają całości⁷.

Dalszy opis podkreślał warunki higieniczne i bezpieczeństwa dla publiczności. Uciecha posiadała centralne ogrzewanie i elektryczną wentylację. Budynek wykonany z betonu ograniczał niebezpieczeństwo pożaru, a liczne wyjścia umożliwiały szybkie opuszczenie sali w razie niebezpieczeństwa. Przedstawienia odbywały się codziennie w godzinach od 16 do 22,30, a w niedziele i święta od godziny 15. Program zmieniano w odstępach tygodniowych. Warto podkreślić, że kino Uciecha posiadało spośród

wszystkich krakowskich kin najbardziej atrakcyjny repertuar, najwcześniejsze premiery, najlepiej reklamowane. Tu również zademonstrowano w listopadzie 1913 r. początki filmu dźwiękowego systemu Gaumonta w postaci tzw. „obrazów mówiących”. Kino Uciecha podjęło wydawanie drukiem cotygodniowych programów, omawiających wyświetlane filmy oraz okolicznościowe wydarzenia związane z działalnością kina. Bogate i różnorodne były inicjatywy podejmowane przez kierownictwo kina (Adam Herman, Zygmunt Bukowiecki), wysuwając je na pierwsze miejsce wśród krakowskich kinoteatrów.

W drugiej połowie 1913 roku pojawiło się ponadto w Krakowie pięć kinoteatrów:

1. Kinetofon Edisona — prezentujący wcześniejsze filmy dźwiękowe w Starym Teatrze (system Edisona). Z początkiem 1914 r. Kinetofon przeniósł się do hotelu Union przy ul. Św. Gertrudy 27 (dziś Hotel Garnizonowy przy ul. Wa-

⁷ Czas, nr 566 z 7 XII 1912, s. 3; zob. również Ilustrowany Kurier Codzienny, nr 282 z 8 XII 1912, s. 7. Ówczesny wygląd kina uległ po II wojnie światowej — w wyniku przeprowadzonych remontów — daleko idącym zmianom.

ryńskiego), opierając repertuar na normalnych filmach niemych;

2. Kino Nowości — przy ul. Starowiślnej (dziś Teatr Kameralny przy ul. Bohaterów Stalingradu);

3. Kino Sokół — w sali Sokoła w Podgórzu; wyświetlano tu filmy dwa razy w tygodniu (soboty i niedziele);

4. Kinoteatr Wisła — na pl. Szczepańskim (dawna Kawiarnia Bisanza);

5. Teatr świetlny Złuda — w Rynku Głównym w Pałacu Spiskim, w miejscu dawnego Teatru Kineton.

Po intensywnym rozwoju kin w Krakowie w r. 1913, nastąpiła pewna stabilizacja. W kwietniu 1914 r. uruchomiono jeszcze teatr świetlny Urania przy ul. Stradom 27, wzorując nazwę na słynnych kinematografach zagranicznych. Był to jednak skromny kinematograf, którego program oparto na filmach powtórkowych.

Wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej wszelka działalność rozrywkowa uległa z natury rzeczy ograniczeniu, tym bardziej że Kraków został bezpośrednio zagrożony znajdując się w pierwszej linii frontu. Ponowne ożywienie życia filmowego nastąpiło w r. 1916, gdy sytuacja wojenna zaczęła się wyjaśniać, a polityka władz okupacyjnych w stosunku do Polaków wkroczyła w nowe stadium. Spodziewano się rychłego zakończenia wojny i odzyskania niepodległości, przygotowywano się do przejścia władzy. Wówczas też przystąpiono do zakładania nowych kin. W r. 1916 otwarto kina: a) Sztukę przy ul. Św. Jana 6; b) Lubicz — w dawnym budynku restauracji Johnów przy ul. Lubicz 15 (dziś kino Młoda Gwardia), oraz c) kino Czerwonego Krzyża przy ul. Zielonej 17 (dziś ul. Sarego), które w roku 1917 przeznaczono na cele opieki wojskowej, na fundusz dla ociemniałych żołnierzy oraz na ubogich m. Krakowa.

Ostatnim kinem powstałym przed odzyskaniem niepodległości było kino Zachęta, zorganizowane w roku 1917 w Pałacu Spiskim, gdzie uprzednio mieścił się teatr Kineton i kino Złuda. Podobnie jednak jak jego poprzednicy, nie wykazało się ono bardziej ożywioną i dłużej trwającą działalnością.

REPERTUAR FILMOWY

Z dużej ilości filmów, które przewinęły się przez ekrany krakowskich kin w okresie do r. 1918, warto przytoczyć jedynie te, które wyróżniały się wyższym poziomem i o których wspominają dziś podręczniki historii filmu. One odegrały decydującą rolę w popularyzacji widowiska ekranowego i ukształtowały w decydującym stopniu upodobania filmowe mieszkańców Krakowa. Filmy fabularne sprowadzano wówczas z wiedeńskich biur wynajmu bezpośrednio lub poprzez ich filie lwowskie. Najliczniej prezentowane były filmy niemieckie i francuskie, pojawiały się jednak również włoskie, angielskie, amerykańskie, a sporadycznie nawet rosyjskie.

Z końcem pierwszego dziesięciolecia XX wieku na wyróżnienie zasługują obrazy francuskiego ugrupowania Film d'Art, które podjęło ambitną próbę nadania artystycznej rangi prymitywnemu jarmarczemu widowisku filmowemu poprzez sięgnięcie do wzorów teatralnych (dramaturdzy i aktorzy z Comédie Française). Między innymi zaprezentowano wówczas w Krakowie *Zabójstwo księcia Gwizjusza* (1908), *Ślady krwi* (1909) i *Messalinę* (1910), które — pomimo że w świecie nie odniosły sukcesu z uwagi na nadmiernie teatralną inscenizację — w Krakowie cieszyły się prawdopodobnie powodzeniem. Nie dysponujemy wprawdzie materiałami potwierdzającymi to przypuszczenie, jednak ze skrupulatnego przytaczania przez prasę krakowską szczegółów dotyczących rodowodu poszczególnych pozycji oraz ich obsady aktorskiej można wnioskować, że stanowiły one istotne momenty dla tutejszego środowiska i przyciągały widzów do kina. Warto pamiętać, że dla Krakowa żyjącego atmosferą teatralną całej Europy każde z nazwisk podawanych w prasie przedstawiało dużą wartość. Kino było jedynym miejscem, gdzie wszyscy mogli zobaczyć żywego Le Bargy, Maxa Dearly, Vittorię Lepanto, Mistinguett i wielu innych aktorów, znanych ze słyszenia.

Dominującą w Europie pod względem artystycznym w latach 1908—1915 była kinematografia duńska. Do jej sukcesów przyczyniła się w znacznym stopniu odtwórczyni głównych ról w wielu filmach — Asta Nielsen, reprezentująca nowoczesny, umiarkowany styl gry. Przypominała ona krakowianom Koźmianowską



3. Asta Nielsen w roli Hamleta

szkołę aktorską⁸ i zyskała duże uznanie zarówno u bardziej wyrobionych widzów, jak i u masowego odbiorcy, którego przyciągał melodramatyzm jej filmów. Z obrazów tej aktorki (zarówno wcześniejszych duńskich, jak i późniejszych niemieckich) wyświetlono m. in.: *Wiarołomną*, *Taniec śmierci* (1911), *W masce i bez maski*, *Dzieci generała* (1912), *Sufraczystkę* (1913), *Aniołeczka* (1914), *Dorę Brandes* (1916) i inne. Kino Uciecha organizowało specjalne tygodniowe przeglądy filmów tej aktorki, a *Czas* pisał o niej (za wiedeńską gazetą *Zeit*):

Asta Nielsen nie jest piękną we właściwym tego słowa znaczeniu; twarz jej nie posiada harmonii rysów, ale pociąga urokiem tajemniczości, ciągłą zmiennością wyrazu i mimiki. Charakterystyczne są jej ręce, smukłe, delikatne, nerwowe⁹.

Zamieścił również szereg szczegółów biograficznych aktorki oraz charakterystyczne fragmenty udzielonego przez nią wywiadu. Artykuł otrzymał wiele mówiący tytuł: *Asta Nielsen — Duse kinematografii*.

Wyróżniały się również włoskie filmy historyczne, nawiązujące do starożytnych tradycji oręża rzymskiego, realizowane z wielkim roz-

machem, w monumentalnych dekoracjach i z udziałem tysięcy statystów. Obrazy takie, jak *Spartacus* (1912), *Antoniusz i Kleopatra* czy *Ostatnie dni Pompei* (1913), cieszyły się na krakowskich ekranach dużym powodzeniem. Rekordowym sukcesem kina tego okresu była włoska wersja *Quo Vadis* Enrico Guazzoniego (1912), według Henryka Sienkiewicza. Niezależnie od tego, że był to rzeczywiście wyróżniający się dynamizmem inscenizacji utwór, który na całym świecie zdobył duże uznanie, w Polsce darzono go szczególną sympatią ze względu na autora literackiego pierwowzoru. *Quo Vadis* wyświetlano w kinie Wanda od 25 marca, a w Uciezce — równolegle — od 8 kwietnia 1913 r.¹⁰, prawie przez miesiąc, co było w owych czasach zjawiskiem bez precedensu. Poszczególne obrazy oklaskiwano, co ze zdziwieniem odnotowuje *Czas* jako zjawisko niebywałe w teatrach świetlnych¹¹. Na przedstawienie ściągali wielbiciele Sienkiewicza z pobliskich miast, a wizyta Górali z Zakopanego, z wójtem Rojem na czele, stała się prawdziwym wydarzeniem¹².

Uciecha zapewniła filmowi lepszą oprawę. Czołówkę filmu poprzedził specjalnie przez kierownictwo kina wykonany portret Sienkiewicza; przygotowano osobną ilustrację muzyczną na sektet z wyjątkami z oratorium *Quo Vadis* Feliksa Nowowiejskiego, usunięto niemieckie napisy¹³, a polskie opracowano w oparciu o oryginalny tekst powieści (w miejsce nadesłanych z Wiednia, będących dosłownym tłumaczeniem z języka niemieckiego). Udekoroowano wreszcie salę, a to wszystko celem wytworzenia „odpowiedniego nastroju i... podniesienia piękności obrazów”¹⁴.

⁸ W ten sposób interpretował to zjawisko Włodzisław Łada, pod którego pseudonimem ukrywał się — jak wiadomo — Zygmunt Noskowski.

⁹ *Czas*, nr 113 z 8 III 1913, s. 2.

¹⁰ Późniejszy termin premiery w kinie Uciecha wynikał z dodatkowego opracowania kopii przez kierownictwo kina.

¹¹ *Czas*, nr 169 z 12 IV 1913, s. 4.

¹² Tamże.

¹³ O wprowadzenie polskich napisów do kin prasa podejmowała kilkakrotnie ostrą kampanię kolejno w latach 1912, 1914 i 1917. Dopiero w ostatnim roku zdołano doprowadzić, m. in. w wyniku zmieniającej się sytuacji politycznej, do wyeliminowania napisów niemieckich z filmów.

¹⁴ *Czas*, nr 163 z 9 IV 1913, s. 2.

Osobną pozycję repertuaru stanowiły filmy polskie, które wzbudzały zawsze żywe zainteresowanie, docierając tu z Warszawy i ze Lwowa. Jednym z pierwszych była *Krwawa dola* (1912) według opowiadania Henryka Sienkiewicza *Szkice węglem*. Wyświetlano również *Sędziów* (1911) według Stanisława Wyspiańskiego¹⁵, *Halke* (1913) według opery Moniuszki, *Studentów Warszawy* (1916) Aleksandra Hertza, o życiu uciskanej przez carat młodzieży warszawskiej, i szereg innych. Wymienić również należy *Potop* (1912, 1914) według Sienkiewicza, nad którym pracę rozpoczął w r. 1912 Edward Puchalski, a — po przerwaniu zdjęć — ukończył w r. 1914 rosyjski reżyser Piotr Czardynin. Publiczność uczęszczała na film tłumnie, organizując zbiorowe przyjazdy z Bochni, Tarnowa, Krzeszowic i Chrzanowa, podobnie jak swojego czasu na *Quo Vadis*. Na marginesie tego zjawiska warto podkreślić, że trudno dzisiaj ustalić, jakimi drogami film ukończony w Rosji dotarł na ekrany Krakowa w czasie wojny w r. 1915.

W rozważaniach repertuarowych trudno pominąć niemieckie filmy Pawła Wegenera, o prekursorskim charakterze w stosunku do mającego się pojawić po wojnie kierunku ekspresjonistycznego. Dostarczały one uważnym widzom głębszych przeżyć estetycznych i umożliwiały formułowanie poglądów o istocie sztuki filmowej. Na nich oparł w znacznej mierze swe spostrzeżenia o filmie Karol Irzykowski i one stanowiły punkt wyjścia jego rozważań zawartych w *Dziesiątej muzie*. W jednym z rozdziałów pisał:

Filmy, które niebawem ujrzałem, rozprószyły ... moje wątpliwości o możliwości artystycznego filmu w ogóle. W chaosie produkcji czysto kupieckiej nauczyłem się powoli wypatrywać wątle linie świadomego rozwoju artystycznego. Pierwszym takim wrażeniem było dla mnie wystawienie w krakowskiej „Uciesze” w roku 1914 „Króla gór” (Rübezahl) niemieckiego aktora Pawła Wegenera. Jest on jednym z pierwszych reformatorów filmu, za którego główne zadanie uważa ucieleśnienie światów baśni¹⁷.

¹⁵ Film zrealizowano w Warszawie, pt. *Sąd Boży* (reż. Stanisław Knake-Zawadzki); w Krakowie — związanym silnymi więzami z Wyspiańskim — wyświetlano go pod tytułem odpowiadającym literackiemu pierwowzorowi.

¹⁶ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza*, Warszawa 1960, s. 48.

¹⁷ Zob.: S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera*, Warszawa 1958, s. 20—34.



4. Max Linder w jednej ze swych komedii

Prawie wszystkie znaczące filmy Wegenera i inne, zbliżone do nich charakterem, o których wspomina Siegfried Kracauer w książce *Od Caligario do Hitlera*, znalazły się na ekranach krakowskich kin¹⁷. I tak wyświetlano: *Studenta z Pragi* (1913) Stellana Rye, *Golema* (1914) Pawła Wegenera i Henryka Galeena, a z pokrewnych tematycznie — *Homunculusa* (1916) Otto Ripperta.

Z innych wyróżniających się filmów warto przypomnieć kilka adaptacji literackich, takich jak np. *Boska komedia* (1909) według Dantego, w reżyserii Francesco Bertoluciego i Adolfo Padovana, *Nędznicy* (1912) według Wiktora Hugo, w reżyserii Alberto Capellaniego, *Upiory* (1914) według Ibsena, w reżyserii Władimira Gardina, czy *Atlantis* (1914) według Hauptmanna, w reżyserii Augusta Bloma. Na tle bezwartościowych komedylek korzystnie wyróżniały się filmy Maxa Lindera, pierwszego komika ekranu o światowej sławie, który zasłużenie zdobył uznanie krakowskiej publiczności.

Reasumując — należy podkreślić, że spo-

łeczeństwo Krakowa miało dostęp do wszystkich wyróżniających się filmów zrealizowanych do wybuchu pierwszej wojny światowej, a nawet w czasie jej trwania, z pominięciem — rzecz jasna — filmów amerykańskich i szwedzkich, które osiągnęły wówczas wysoki poziom artystyczny, a do których dostęp był ze zrozumiałych względów niemożliwy.

KRAKOWSKA TWÓRCZOŚĆ FILMOWA

Pomimo ambicji i licznych inicjatyw nie udało się w Krakowie rozwinąć stałej twórczości filmowej na szerszą skalę. Pojawiła się ona głównie w odniesieniu do małych form dokumentalnych, w ramach których rejestrowano na taśmie filmowej najważniejsze wydarzenia z życia miasta, o znaczeniu niekiedy ogólnonarodowym.

Inicjatywę w kierunku realizowania filmów o Krakowie podjęli w roku 1907 Grünwald i Kleinberger, właściciele Cyrku Edison, przystępując niemal bezpośrednio po założeniu kina do filmowania krakowskich okolic. Powstały wówczas przykładowo następujące obrazy o reportażowym charakterze:

a) *Sport saneczkowy w Krakowie* — na którym przedstawiono kulig automobilowy na Bielany i do Woli Justowskiej (luty 1909 r.);

b) *Rewia automobilów w Krakowie* — obejmująca przejazd samochodów z placu Kossaka, ulicą Starowiślną (dziś Bohaterów Stalingradu) do Borku Fałęckiego (wrzesień 1909 r.);

c) *Straż pożarna w Krakowie* — film ukazywał przebieg uroczystości strażackich, na które składały się ćwiczenia związane z gaszeniem pożaru, ratowaniem osób z płonących budynków itp. (4 maja 1911 r.).

Z filmów rejestrujących poważniejsze wydarzenia o historycznym znaczeniu wymienić można następujące obrazy:

a) *Pogrzeb Wyspiańskiego* — sfilmowany w listopadzie 1907 roku;

b) *Uroczystości grunwaldzkie* — obchodzone uroczystości 15 lipca 1910 roku, w pięćsetną rocznicę zwycięstwa pod Grunwaldem;

c) *Obchody setnej rocznicy śmierci księcia Józefa Poniatowskiego* (19 października 1913 r.).

Osobno podkreślić należy pełnometrażowy film dokumentalny, zrealizowany w roku 1912 przez firmę Pathé Frères z Paryża na zlecenie

galicyjskiego Związku Turystycznego, pt. *Galicja w kinematografie*. Film przedstawiał szereg stylowych zamków (Krasiczyn, Sapiehów, Dzików, pałac Branickich w Sucheju i in.), krajobrazy i folklor huculski, beskidzki, podkarpacki oraz widoki wybranych miast, w tym Lwowa i Krakowa.

Założki pierwszej krakowskiej wytwórni filmów fabularnych powstały w r. 1913 z inicjatywy młodego aktora Teatru Miejskiego Wiktora Biegańskiego. Biegański, zafascynowany wynalazkiem kinematografu¹⁸, pełen energii i inicjatywy twórczej, zdołał zorganizować spółkę produkcyjną z kapitałem dochodzącym z czasem do 100 tysięcy koron (do spółki wchodził: Tadeusz Berger i Stefan Grudziński — przedstawiciele firmy Kodak, oraz Narzymiski i Rossknecht — dyrektorzy okocimskiego browaru) i nawiązać kontakty z Wiedniem, skąd sprowadził niezbędną aparaturę i laboratoryjne urządzenia. Nowo utworzoną wytwórnię zlokalizowano przy ul. Wolskiej 19 (dziś ul. Manifestu Lipcowego), na czwartym piętrze.

Biegański zrealizował w Krakowie dwuakto-owy film fabularny pt. *Dramat wieży Mariackiej*, według opracowanego przez siebie scenariusza (data rękopisu: 13 maja 1913 r.). Był to błahy film sensacyjny, odpowiadający modnym wówczas schematom dramatów miłosnych, i przedstawiał dzieje trójkąta małżeńskiego. Akcja rozgrywała się na placu Mariackim i w Olean-drach. Zasadnicze sceny nakręcono na wieży Mariackiej i otaczających ją — w związku z przeprowadzanym wówczas remontem — rusztowaniach. Tu, na wysokości kilkudziesięciu metrów stoczyli śmiertelny pojedynek rywalizujący o względy pięknej kobiety mężczyźni.

Film nie ukazał się na ekranach kin, gdyż w czasie prezentowania go udziałowcom niedo-statecznie wykwalifikowany operator spowodował uszkodzenie taśmy, a przypuszczalnie uległ zniszczeniu również negatyw. W oparciu o znajomość dalszych, powojennych już filmów Biegańskiego można jednak wnioskować, iż reprezentował on autentyczne walory filmowe. Reżyser wyszukał wszak dla swego filmu interesujące plenery z dominującym motywem wieży Mariackiej, zastosował przypuszczalnie — po-

¹⁸ Zob.: W. Cybulski, *Wspomnienia Wiktora Biegańskiego, Jubileuszowy Program kina studyjnego „Sztuka” w Krakowie*, listopad 1966, s. 22.

dobnie jak w swych późniejszych filmach — ciekawe kąty ujęcia i posłużył się dynamicznym montażem, opierając dramaturgię utworu na ekspresji wizualnej.

Biegański zrealizował jeszcze dokumentalny film o Tatrach oraz — w czasie przebywania z zespołem Teatru Miejskiego na gościnnych występach we Lwowie — jednoaktową komedijkę *Przygody pana Antoniego*. Niestety, żaden z tych obrazów nie doczekał się również eksploatacji z przyczyn, które już przedstawił. Na sezon teatralny 1913/1914 Biegański nie został przez obejmującego ponownie dyrekcję krakowskiego teatru Tadeusza Pawlikowskiego zaangażowany i rozpoczął pracę w Teatrze Nowym w Łodzi. Wraz z jego wyjazdem rozpadła się spółka filmowa i nikt nie podjął już inicjatywy w tym kierunku. Warto nadmienić, że Biegański stał się w latach dwudziestych jednym z czołowych filmowych reżyserów polskich, a obrazy jego wyróżniały się korzystnie poziomem warsztatu realizatorskiego. W latach następnych Biegański poświęcił się głównie pracy aktora teatralnego i filmowego. W roku bieżącym — w związku z jego śmiercią (zm. 19 I 1974 w Warszawie, w wieku lat 81) — polski świat kulturalny poniósł bolesną stratę. Odszedł wybitny artysta, człowiek prężny i pełen inicjatyw, a także niezrównany gawędziarz i przyjaciel.

Odmienny nurt twórczości reprezentował Feliks Kuczkowski, znany pod pseudonimem Canis de Canis. Zafascynował go film animowany, rysunkowy, który nazywał „wizyjnym” lub „syntetycznym”. W pracowni malarskiej przy ul. Wolskiej (dziś ul. Manifestu Lipcowego), naprzeciw ówczesnego gmachu Sokoła, napisał kilka scenariuszy i opracował dwa filmy: *Flirt krzesetek* i *Luneta ma dwa końce*. Do pierwszego zachowało się 39 rysunków Kuczkowskiego, w oparciu o które Lucjan Kobierski wykonał dalsze. Była to metaforyczna groteska o nawiązywanym romansie. Krzesetka, proste w konstrukcji, wyposażył autor w cechy ludzkie. Na oparciach umieścił oczy o zmieniającym się w miarę upływu gry miłosnej wyrazie.

Flirt krzesetek to żart filmowy zbliżony w stylu do przyszłych obrazów kanadyjskiego twórcy Normana Mac Larena. Zwraca uwagę

lekkość kreski i antropomorficzne traktowanie przedmiotów.

Feliks Kuczkowski był wybitną indywidualnością, wokół której zebrało się grono osób zafascynowanych jego filmowymi poglądami i twórczością. Należeli do nich: Helena Boguszevska, Karol Irzykowski, Lucjan Kobierski i prawdopodobnie jeden z braci Pronaszków. Film służył Kuczkowskiemu do wyrażenia jego filozoficznych poglądów na życie, których zrelacjonowanie przekracza ramy niniejszego opracowania.

Plenery krakowskie nie zostały przez polskich filmowców odkryte dla filmu. Jedynym wyjątkiem był Wiktor Biegański, którego utwór — jak wiadomo — nie ukazał się na ekranach. W r. 1913 przybyli do Krakowa przedstawiciele lwowskiej wytwórni Muza, podejmując prace nad adaptacją noweli Kornela Makuszyńskiego *Najmilszy ze złodziei*. Zdjęć dokonywano na ulicach miasta, lecz nie zachowały się jakiegokolwiek wzmianki, które wskazywałyby na właściwą filmową interpretację motywów krakowskich. W tymże roku rozpoczęła w Krakowie zdjęcia niemiecka ekipa filmowa z wytwórni Projektions AG Union w Berlinie, realizując tu utwór *Szylok z Krakowa* (*Der Shylock von Krakau*). Na ekranie przedstawiono różne widoki miasta: Wawel od strony Wisły, ulicę Grodzką, Rynek z Sukienicami, ulicę Św. Jana, zakątek koło Muzeum Czartoryskich oraz kilka fragmentów z Kazimierza. Była to chyba pierwsza próba filmowej interpretacji ulic i zabytków Krakowa i wydobywania za pomocą kamery odpowiedniego nastroju. W berlińskim czasopiśmie *Bild und Film* zawarta jest m. in. wzmianka, że „już poprzez żywą scenerię pięknego, starego Krakowa z jego kościołami i mostami, z jego sławną prastarą synagogą i żydowską dzielnicą (Judenviertel) nabiera film wartości”¹⁹.

Ponownie zawitali do Krakowa Niemcy w r. 1916, pracując nad propagandowym filmem znanym pod tytułami: *Pod jarzmem tyranów*, *125 lat niewoli Polski* i *Jeszcze Polska nie zginęła*. W obrazie przedstawiono dzieje Polski od połowy XVIII wieku po lata pierwszej wojny światowej, w wyniku której Polska odzyskuje utraconą koronę.

W filmie wykorzystano szereg krakowskich plenerów, m. in. dziedziniec dawnego Uniwer-

¹⁹ *Bild und Film*, nr 3/4, Dezember — Januar 1913/14, s. 85.

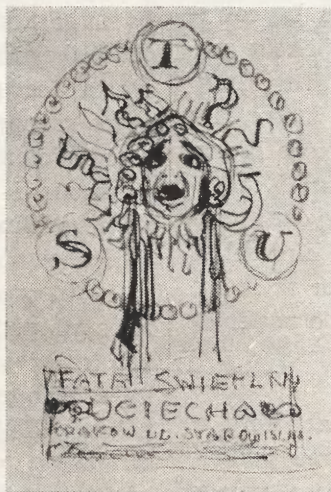
sytetu przy ul. Grodzkiej, podworec kamienicy przy ul. Józefa 14 oraz przestrzeń przed kościołem Kapucynów. Kluczową była scena przysięgi Tadeusza Kościuszki na Rynku Głównym, zainscenizowana według obrazu Stachewicza (reżyser Franz Porten wyznaczył jej jednak miejsce od strony ulicy Brackiej, a nie u wylotu ul. Szewskiej). Krakowianie tłumnie uczestniczyli w zdjęciach, statystując i wypożyczając stroje narodowe, a prasa szczegółowo relacjonowała przebieg prac. W filmie uczestniczyli aktorzy krakowskiego Teatru Miejskiego: Franciszek Frączkowski (w roli T. Kościuszki), Marian Jednowski, Stanisław Poleński, Helena Zahorska, Zygmunt Noskowski, Wanda Jarszewska, Bolesław Mierzejewski.

Kinematograf pojawił się w Krakowie z końcem XIX w., jednakże o zorganizowanym życiu filmowym w tym mieście można mówić dopiero od roku 1912, gdy zaczęły powstawać pierwsze stałe kina. Nastąpiło to później niż w Kongresówce, a zwłaszcza w Warszawie, która dynamizmem rozwoju kin poważnie Kraków wyprzedziła. Krakowskie kina wyróżniały się jednak korzystnie rozwiązaniem funkcjonalnym, a zwłaszcza estetycznym urządzeniem wnętrza. Sięgano do wzorów dominującej w sztukach plastycznych secesji, zatrudniając najlepszych artystów młodopolskich (Henryk Uziembło). Repertuar był bogaty i zróżnicowany i przewyższał pod tym względem kina w Kongresówce. Niemal wszystkie dostępne w Europie filmy (nawet w czasie wojny) były tu wyświetlane.

Pozwalało to na wnikliwą orientację w produkcji filmowej różnych krajów, jak również na skoncentrowanie uwagi na wyróżniających się pod względem artystycznym pozycjach (filmy duńskie, włoskie filmy historyczne, komedie Maksa Lindera, obrazy Pawła Wengera i in.). W sprzyjających warunkach powstały w Krakowie podwaliny teorii filmu na skalę w innych miastach nie spotykaną. Wyróżniły się zwłaszcza opracowania Karola Irzykowskiego i Mariana Stępowskiego, których zrelacjonowanie przekracza ramy niniejszego opracowania.

Twórczości filmowej nie udało się natomiast w Krakowie na szerszą skalę rozwinąć. Decydującą rolę odegrał tu brak zaplecza techniczno-finansowego, brak ludzi na miarę Wiktora Biegańskiego, jak również fakt, że filmowe ośrodki produkcyjne ciążyły z reguły ku stolicom kraju (w tym wypadku ku Warszawie i Lwowowi). W Krakowie na uwagę zasługują dokonania twórcze Feliksa Kuczkowskiego (*Canis de Canis*) w zakresie małych form animowanych, posiadające znamiona awangardowe.

Skromnie rozwijające się w okresie Galicji życie filmowe Krakowa odegrało jednak poważną rolę w kształtowaniu podwalin kultury filmowej, wykraczając swym zasięgiem poza granice miasta (artykuły publicystów krakowskich w prasie warszawskiej i poznańskiej). Kraków, będąc w owym czasie stolicą kulturalną Polski, również i w dziedzinie powstającej dopiero dziedziny sztuki zaczął tworzyć istotne wartości.



5. Henryka Uziembły projekt na znak teatru świetlnego Uciechy, 1912

MISCELLANEA

NIEZNANE PŁYTY MIEDZIORYTNICZE

W czasie prac terenowych związanych z redakcją *Katalogu zabytków miasta Krakowa* przebadane zostały zasoby wszystkich klasztorów w obrębie śródmieścia. Przy badaniach tych napotkano na ogromną liczbę nie znanych obiektów z różnych dziedzin sztuki, nie wyłączając grafiki. Jeśli chodzi o tę ostatnią, odnaleziono nie tylko mało znane lub wręcz nieznane ryciny¹, lecz natrafiono także na płyty, z których je wykonywano. Ponieważ są to zabytki rzadko spotykane, warto poświęcić im nieco uwagi.

I. W krakowskim klasztorze Klarysek w celi mieszczącej archiwum zakonne odnaleziony został barokowy obrazek przedstawiający Niepokalane Poczęcie Matki Boskiej. Przy bliższych badaniach okazało się, że jako podobrazia malowidła użyto płytę miedziorytniczą (ryc. 1)².

¹ Ryciny odkryte w krakowskich klasztorach opublikowane zostaną w osobnym artykule.

² O odnalezieniu płyty zasygnalizowałem w artykule: J. Samek, *Wyniki inwentaryzacji zabytków rzemiosła artystycznego na terenie Krakowa (Kościoły i klasztory Śródmieścia)*, Biul. Hist. Sztuki XXII, 1960, s. 314.

³ *Hippika* Dorohostajskiego posiada obszerną bibliografię, którą zestawia K. Estreicher, *Bibliografia Polska* XV, Kraków 1897, s. 292; por. też K. Lepszy, *Dorohostajski Krzysztof Mikołaj* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. V, Kraków 1939—1946, s. 333.

⁴ Estreicher, o. c., XV, s. 291—292.

⁵ O Tomaszu Makowskim por. m. in.: E. Rastawiecki, *Słownik rytowników polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących*, Poznań 1886, s. 187—188; Estreicher, o. c., XXII, 1908, s. 62; J. Jakubowski, *Tomasz Makowski sztycharz i kartograf nieświeski*, [b.r.w.]. Dwie ostatnie z wymienionych pozycji zawierają wykaz opublikowanych artykułów i wzmianek o Makowskim.

⁶ Por. K. Niesiecki, *Herbarz polski*, wyd. J. Bobrowicz, t. VI, Lipsk 1841, s. 433, 437.

⁷ Por. Estreicher, o. c., XV, s. 292.

Płytę tę, o sporych rozmiarach (297 mm×193 mm) można zidentyfikować jako używaną przy druku *Hippiki, to jest księgi o koniach*, pióra Krzysztofa Mikołaja Dorohostajskiego.

Dzieło Dorohostajskiego było w Polsce bardzo popularne i doczekało się kilku wydań³. Wymienić ich można cztery⁴: I. krakowskie z r. 1603, Andrzeja Piotrkowczyka; II. poznańskie z r. 1620, odbite u Jana Rossowskiego; III. drugie krakowskie z r. 1647, tłoczone przez Łukasza Kupisza; IV. trzecie krakowskie, które wyszło tegoż roku z Drukarni Akademickiej. Dwa pierwsze z wymienionych ilustrował wybitny rysownik polski Tomasz Makowski⁵. Ilustracje dwóch pozostałych wydań wykonane zostały na wzór wcześniejszych przez nieznanych autorów. Odnaleziona płyta dotyczy karty tytułowej wydania trzeciego (drugiego krakowskiego) z r. 1647, drukowanego u Łukasza Kupisza. Jest to właściwie niemal lustrzana kopia karty tytułowej pierwszego wydania krakowskiego z r. 1603 (ryc. 2). Wiernie powtórzono w niej architekturę przywodzącą na myśl bramę tryumfalną, ściśle naśladowano także sceny i alegorie — jedynie postać Bellony, zajmująca prawą od widza część łuku, zamieniono na inną, mniej szlachetną w rysunku. W kartuszu umieszczonym nad przerwany przyczółkiem dostrzegamy też odmienny herb. Jest to pęk pawich piór, którym pieczętowała się rodzina Mniszchów⁶, wydanie to bowiem dedykowane było Franciszkowi Bernardowi Mniszchowi, staroście sanockiemu.

Odnaleziona płyta nasuwa jeszcze inne uwagi. Przede wszystkim upoważnia do sprostowania wzmianki, jakoby *Hippika* tłoczona w oficynie Kupisza ilustrowana była li tylko drzeworytami — w każdym razie nie dotyczy to karty tytułowej⁷. Ponadto wierne oparcie się na wcześniejszych edycjach i niewysoki poziom graficzny uzupełnień świadczyć mogą

o mniejszych aspiracjach krakowskich rytowników z połowy w. XVII.

II. W czasie poszukiwań prowadzonych w dawnej zakrystii kaplicy Męki Pańskiej przy kościele Franciszkanów w Krakowie, używanej jako skład klasztorny, odnalezione zostały dwie płyty miedziorytnicze o identycznych rozmiarach i tematyce. Stosunkowo duże, o wymiarach 34 cm × 47,3 cm (tabl. I),⁸ zawierają wielofigurową scenę.

Sceną tą jest Adoracja Matki Boskiej jako rodzieliarki Chrystusa w otoczeniu Boga Ojca i Ducha Św. przez franciszkanów i franciszkaniki. Ich drobne postacie, z wyjątkiem pola środkowego, wypełniają niemal całą płytę. Pole środkowe wyodrębnia wieniec wawrzynu. Jego liście wypełnia 50 imion z datami śmierci błogosławionych i świętobliwych z zakonów franciszkanów w Polsce. Całość uzupełniają liczne wersety⁹ ujęte w rokokowe kartusze. Motywy te, jak i uwzględnienie wśród świętobliwych franciszkanów Rafała Chylińskiego z datą śmierci (r. 1741) pozwalają określić czas powstania naszych płyt na połowę w. XVIII. Tematyka i wolne pole pośrodku blachy, niewątpliwie przeznaczone na inskrypcję, wskazują na specjalny, okolicznościowy charakter rycin. Można przypuszczać, że po wypełnieniu ofiarowywane one były osobom zasłużonym, związanym z zakonem *Fratres Minorum*.

Powracając do zagadnień dotyczących formy, stwierdzić należy śmiałość kreski świadczącej o dużej rutynie sztycharza. Usterki w kompozycji oraz uproszczenia i pewien prymitywizm zaznaczający się w postaciach nie pozwalają jednak na przypisanie jej twórcy wysokiej rangi artystycznej. Skonstatować należy, że przy dużej biegłości zawodowej jest to dzieło przeciętnego artysty, jak to często miało miejsce przy osiemnastowiecznych drukach ulotnych.

W przeprowadzonej kwerendzie, która objęła krakowskie gabinety rycin, nie natrafiono na odbitki z płyt odnalezionych u franciszkanów. Uzyskane w klasztorze wiadomości oraz podobieństwo do rycin lwowskich (choćby Jana Filipowicza)¹⁰ sugerują Lwów jako miejsce proveniencji interesujących nas blach. Warto tu przypomnieć, że środowisko lwowskie, posiadające wcześniejsze tradycje, bardzo wyraźnie zaznacza się w obrazie grafiki polskiej

wieku osiemnastego¹¹. Płyty od franciszkanów stanowią jeszcze jeden przyczynek do tego zagadnienia.

Na marginesie odkrytych blach warto zastanowić się nad znaczeniem tego rodzaju zabytków dla badań nad polską grafiką. Płyty miedziorytnicze polskich rycin dotrwały bowiem w różnych zbiorach w Polsce i poza jej granicami. Przykładowo w Krakowie zachowało się jeszcze kilka takich zespołów: zbiór dwunastu płyt miedziorytniczych do obrazków dewocyjnych i wydawnictw sióstr wizytek z w. XVIII w ich klasztorze (z nich kilka sygnowanych: przez Jakuba Sibera, wykonane we Wrocławiu i ryte przez F. A. Dietell'a w Wiedniu)¹² oraz dziesięć blach z w. XVIII (wśród nich J. Filipowicza i T. Karnacholskiego) i z w. XIX u kapucynów¹³. Jeśli chodzi o muzea krakowskie, dwadzieścia siedem płyt z XVII (m. in. ryta przez Strachowskiego), z XVIII, głównie zaś z XIX wieku posiada Muzeum Narodowe (Zbiory Czartoryskich)¹⁴; zabytki tego rodzaju znajdują się także w zbiorach Uniwer-

⁸ Płyta czasowo zaginiona, została ostatnio odnaleziona, co umożliwiło przeprowadzenie szczegółowych badań.

⁹ Brzmia one: w narożnikach: *Faciam te in gentem | Magnam et benedicam | tibi erisque Benedictus | Privilegium I |* (w lewym górnym); *Benedicam | benedicientibus tibi. | Privilegium II |* (w prawym górnym); *Et maledicam | maledicenti | bus tibi. | Privilegium Et maledicam | maledicenti | bus tibi. | Privilegium III* (w lewym dolnym); *Filio | Doloroso | nihil | erit | boni. Proverb[ia Salomonis] 14. | Privilegium IV* (w prawym dolnym); *TU | HONORIFICENTIA POPULI | NOSTRI. (pod postacią Matki Boskiej); Flores Provincia- rum Po | lonica ex ordine Mi | norum Conventualium | S.P. Francisci. (pod godłem franciszkańskim). Siódma, trudna do odczytania inskrypcja znajduje się przy dolnym brzegu płyty.*

¹⁰ Por. S. Sawicka, *Grafika. Historia sztuki Polskiej*, II. *Sztuka nowożytna*, cz. IV, *Sztuka barokowa 1600—1760*, Kraków 1965, s. 484, fig. 343 na s. 483.

¹¹ Tamże, s. 483.

¹² Por. *Pozostałe dzienne Krakowa*, Katalog Zabytków Sztuki w Polsce IV, cz. V, maszynopis w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (kościół i klasztor wizytek opracowały J. Bujańska i S. Opalińska).

¹³ Por. K. Gadacz, *Inwentarz zbiorów sztuki prowincji krakowskiej zakonu OO. Kapucynów II*, Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne XII, Lublin 1966, s. 102—103; o Tomaszu Karnacholskim por. Rastawiecki, o. c., s. 160.

¹⁴ Płyty w zbiorach Czartoryskich udostępniła mi



I. Płyta miedziorytnicza z 2 poł. XVIII w.



1. Płyta miedziorytnicza karty tytułowej *Hippiki* Dorohostajskiego (wydanie Łukasza Kupisza z r. 1647) w zbiorach klasztoru Klarysek w Krakowie



2. Karta tytułowa *Hippiki* Dorohostajskiego (wyd. Andrzeja Piotrkowczyka z r. 1603)

sytetu Jagiellońskiego (prace Sebastiana Langergera i Michała Stachowicza)¹⁵. Płyty miedziorytnicze przechowywane są również w Muzeum Narodowym w Warszawie i w Muzeum Pomorskim w Gdańsku (m. in. Jeremiasza Falka)¹⁶. Blachy z rytami artystów związanych z Polską zachowały się także w Muzeum Historycznym we Lwowie (cztery płyty związane z Sobieskim i kilka innych)¹⁷, w Bibliotece Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie (dziewięćdziesiąt płyt z w. XVII i XVIII, m. in. Wilhelma Hondiusa)¹⁸, w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie (m. in. ryciny W. Hondiusa i Myliussa¹⁹ oraz w Muzeum im. Puszkina w Moskwie²⁰.

mgr Władysława Rothowa, której składam na tym miejscu serdeczne podziękowanie.

¹⁵ Odbitki z blach przechowywanych w Muzeum Uniwersyteckim, a pochodzące ze zbiorów Ambrożego Grabowskiego, opublikowane zostały ostatnio w tomie XL Rocznika Krakowskiego, Kraków 1970, ryciny po s. 64 i 80; por. K. Nowacki, *Listy Franciszka Mireckiego*, Rocznik Krak. XL, Kraków 1970, s. 63, przypis na tejże s.; W. Kolak, *Ikonaografia Krakowa w zbiorze rycin Grabowskiego*, Rocznik Krakowski XL, Kraków 1970, przypis na s. 77 i 86.

¹⁶ Por. E. Chwalewik, *Zbiory Polskie I*, Warszawa-Kraków 1926, s. 94.

¹⁷ Wiadomość tę zawdzięczam uprzejmości profesora Mieczysława Gębarowicza, któremu składam na tym miejscu serdeczne podziękowanie.

¹⁸ Chwalewik, o. c., I, s. 154.

¹⁹ Tamże, I, s. 278–279.

²⁰ Tamże, I, s. 484.

¹⁶ Blachy z rytami artystów związanych z Polską zachowały się także w Muzeum Historycznym we Lwowie (cztery płyty związane z Sobieskim i kilka innych)¹⁷, w Bibliotece Ukraińskiej Akademii Nauk w Kijowie (dziewięćdziesiąt płyt z w. XVII i XVIII, m. in. Wilhelma Hondiusa)¹⁸, w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Leningradzie (m. in. ryciny W. Hondiusa i Myliussa¹⁹ oraz w Muzeum im. Puszkina w Moskwie²⁰.

Odbicie tych płyt i porównanie z zachowanymi rycinami niewątpliwie wzbogaciłoby wiedzę o naszej grafice, która ciągle pozostaje na uboczu głównych nurtów badań nad dziejami sztuki w Polsce.

Co więcej, zachowane płyty pozwalają na wgląd w dzieła i w warsztaty artystów „ry-

towników polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej pracujących”,

jak przed stu laty pisał o nich E. Rastawiecki.
Jan Samek

MADONNA PRZYPISYWANA MERTENSOWI I ZWIASTOWANIE NA MARMURZE

Wśród przedwojennych materiałów naukowych Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa znalazła się dawna reprodukcja (ryc. 1) obrazu, jak sądzimy przeznaczona do publikacji w jednym z Roczników Krakowskich. Reprodukacja przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem w niszy otoczonej kwiatami. Styl obrazu wskazuje na pocz. XVII w.

Obraz był przypisywany Jakubowi Mertensowi, jak świadczy podpis, a reprodukowano go w jednym z naszych ilustrowanych czasopism (w Światowidzie?).

W świetle badań p. Czesławy Piętkowej (zob. artykuł *Obrazy z Prądatówki*) nie wydaje się możliwe przypisywanie wspomnianego obrazu Mertensowi. Mertens jest malarzem tradycyjnym, pozostającym jeszcze pod wpływem malarstwa XVI w., podczas gdy wspomniany obraz nawiązuje do stylu Rubensa.

Sądzymy, że obraz Madonny być może ocalał z katastrofy drugiej wojny światowej i znajduje się w Polsce. W przyszłości wypłynie być może i będzie właściwie oznaczony. W tym celu publikujemy podobiznę obrazu.

Natomiast bliższy Mertensa jest obraz krakowski, również z pocz. XVII w., malowany na płycie z czarnego marmuru, przedstawiający Zwiastowanie, przechowany w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (ryc. 2). Obraz jest szerniały.

P. Czesława Piętkowa po starannej analizie formalnej obrazu nie przyjęła autorstwa Mertensa. Niemniej obraz ten jako bliski malarstwu krakowskiemu z pocz. XVII w. pozwalamy sobie opublikować.

K. E.



1. Madonna wśród kwiatów



2. Zwiastowanie na marmurze

WIESŁAW BIEŃKOWSKI

JERZY DOBRZYCKI

(22 IX 1900 — 18 IX 1972)

Dzisiejszy Kraków spełnia wobec synów polskiej ziemi rolę roztropnego nauczyciela, snującego wśród melodii wawelskich dzwonów i ponawianego od XIV wieku co godzinę mariackiego hejnału urzekającą opowieść o ojczystych dziejach. Ukazując najcenniejsze klejnoty narodowe, groby królów, bohaterów i wieszczów, skarby przeszłości uchowane w bogatych muzeach i bibliotekach, uczy zrozumienia wartości stworzonych przez naród w ciągu stuleci, szacunku dla podejmowanych niegdyś i dzisiaj dzieł polskich umysłów i polskich rąk, które ukochały pracę...

(J. Dobrzycki, *Kraków*, 1968)

Z głębokim, ciężkim żalem pożegnało Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa na cmentarzu Rakowickim w dniu 21 IX 1972 r. śp. doc. dra Jerzego Dobrzyckiego, uczestnicząc w obrzędzie pogrzebowym jednego z najbardziej zasłużonych swych działaczy. Niespodziewana jego śmierć (zm. w Krakowie, 18 IX 1972) zakończyła bowiem wyjątkowo doniosłą i świetną epokę dziejów Towarzystwa.

Jerzy Wojciech Michał Dobrzycki, syn kupca Józefa (zm. 1902) rodem z Krakowa oraz Łucji z Riedlów (zm. 1900), przyszedł na świat 22 IX 1900 r. w Inwałdzie, pow. Wadowice¹. Wcześnie osierocony, wychowywał się w domu swej ciotki w Krakowie, przy ul. Zwierzynieckiej 22. W czasie I wojny światowej służył w Legionach (1917—18). W Krakowie ukończył Gimnazjum św. Anny i po złożeniu matury (14 I 1918) zapisał się w tymże roku na Uniwersytet Jagielloński, gdzie studiował począt-

kowo prawo, a od r. 1919 historię sztuki i archeologię klasyczną.

Jako student UJ odbywał służbę wojskową w Dowództwie Miasta Krakowa oraz brał czynny udział w pracach przygotowawczych do plebiscytu na Górnym Śląsku, prowadzonych w Krakowie od października 1919 r. przez Towarzystwo Obrony Zachodnich Kresów Polski, organizując dla działaczy śląskich liczne kursy, prelekcje i wycieczki po Krakowie. Jak wspominał ten okres po wielu latach, szło wówczas o to, aby

za pomocą specjalnego pokazu Krakowa, przez żarliwą i przemawiającą do serc i umysłów interpretację jego zabytków, muzeów i widowisk teatralnych rozpalic serca przybyłych, złamać i zniszczyć miazmaty wrogiej propagandy i napełnić ich najszlachetniejszą dumą, iż narodzili się synami narodu polskiego, iż są krew z krwi i kość z kości dziećmi wspólnej Macierzy — Polski... Toteż praca przewodnicza nie była zadaniem łatwym, nie był to jakiś zwyczajny spacer po Wawelu, kościołach i muzeach. Pamiątki Krakowa, jego «żywe kamienie», stanowiły fascynujące tło jednolitego całodziennego wykładu o Polsce, o jej przeszłości, kulturze, sztuce i dziejowym znaczeniu w świecie. Stawały się po prostu elementarzem uświadamienia narodowego².

Od stycznia 1920 r. otrzymał J. Dobrzycki stałą przydział do Bytomia, gdzie brał udział w pracach organizacyjno-politycznych na terenie plebiscytowym. Od czerwca do sierpnia

¹ Część życiorysową oparłem przede wszystkim na papierach osobistych J. Dobrzyckiego znajdujących się w zbiorach Muzeum Historycznego m. Krakowa. Za ich chętną udostępnienie składam Dyrekcji Muzeum serdeczne wyrazy podziękowania.

² J. Dobrzycki, *Nie od razu będziesz przewodnikiem [w:] XX-lecie Koła Przewodników Miejskich PTTK po Krakowie 1948—1968*, Kraków 1968, s. 45—46.

t. r. pełnił także funkcje komisarza plebiscytowego w Jaworzynie Spiskiej i Podspadach. Stamtąd został skierowany z powrotem na Górną Śląsk do komisariatu plebiscytowego w Oleśnie i Kluczborku, gdzie organizował wiece i zebrania.

Nielatwą tę i niebezpieczną służbę pełnił z wielkim zapałem i poświęceniem. Według oceny dowódcy III Powstania śląskiego, Macieja Mielżyńskiego (Nowiny-Doliwy); Dobrzycki należał do najwybitniejszych działaczy plebiscytowych spośród młodzieży krakowskiej. Będąc świetnym mówcą, znakomite oddał usługi swą niespożytą pracą i sumiennym wypełnianiem obowiązków. Podczas wystąpień na wiecach został przez bojówkarzy niemieckich (tzw. stosstrupplerów) parokrotnie pobity i raniony³. W II i III Powstaniu śląskim uczestniczył J. Dobrzycki w randze podporucznika, przydzielony jako kierownik Referatu Oświatowo-Propagandowego do sztabu Naczelnej Komendy Wojsk Powstańczych. Zamieszczał wówczas swe artykuły na łamach Powstańca (1921), redagowanego przez M. Mielżyńskiego.

Ze Śląska powrócił w lipcu 1921 r. do Krakowa i rozpoczął pracę jako asystent Urzędu Konserwatorskiego Województwa Krakowskiego, a od stycznia 1922 do czerwca 1926 r. — w charakterze referenta oświatowo-kulturalnego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, następnie (1923—1926) jako kustosz Muzeum Etnograficznego na Wawelu.

Studia uniwersyteckie ukończył uzyskując (22 VI 1923) stopień doktora filozofii UJ na podstawie dysertacji pt. *Śląska wytwórczość ceramiczna w XVIII wieku*⁴ (drukowana w: *Przemysł, Rzemiosło i Sztuka*, Kraków 1924). Młody doktor kontynuował wówczas studia historii sztuki odbywając w latach 1926—1928 podróże naukowe do Włoch i Francji.

Jerzy Dobrzycki wszedł wcześniej, bo jeszcze w r. 1924, jako członek Wydziału w skład władz Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. W latach 1925—1928 pełnił funkcje sekretarza Towarzystwa (od 1 I 1929 do 30 IV 1934 kierownika Działu Naukowego), a w latach 1947—1956 był wiceprezesem Towarzystwa. Walne Zgromadzenie w dniu 26 III 1969 r. obdarzyło go godnością członka honorowego.

W dziejach Towarzystwa zapisał się trwale jako doskonały organizator, a także niestrudzo-

ny w swych pomysłach inicjator różnych nowych form działalności. Tak więc poczynając od r. 1923 zorganizował wiele dziesiątków tłumnie uczęszczanych wycieczek naukowych po zabytkach Krakowa, a w r. 1934 zainicjował regularnie odbywane, cotygodniowe zebrania naukowe z odczytami i dyskusjami, które prowadził do r. 1955 w sali Muzeum Techniczno-Przemysłowego przy ul. Smoleńsk 9. Starsi krakowianie pamiętają zapewne dobrze owe poniedziałkowe zebrania Towarzystwa z okresu międzywojennego, a młodszy te z lat już powojennych.

Z innych jego inicjatyw wspomnieć trzeba o współudziale w zorganizowaniu kursów dla przewodników po Krakowie, których był świetnym wykładowcą (od r. 1928), licznych (bo ponad dwustu) stałych „Gawędach o starym Krakowie” wygłaszanych w latach 1929—1939 w Rozgłośni Krakowskiej Polskiego Radia, czy wreszcie o autorstwie programów Dni Krakowa (od r. 1936) i konkursów na najpiękniejszą szopkę krakowską (od r. 1937).

Zarówno w okresie międzywojennym, jak i powojennym był J. Dobrzycki również organizatorem wielu wystaw historycznych, powstałych z inicjatywy naszego Towarzystwa, a także projektodawcą różnych pomysłów i planów prac w zakresie opieki nad zabytkami Krakowa. W latach 1930—1951 był bardzo aktywnym członkiem Rady Artystycznej Miasta Krakowa, czuwającej nad prawidłową opieką i konserwacją zabytków naszego miasta.

Od maja 1934 do września 1939 r. był J. Dobrzycki pracownikiem Zarządu Miejskiego w Krakowie, początkowo jako kierownik Biura Propagandowo-Artystycznego, a później pełniąc funkcję zastępcy naczelnika Wydziału Oświatowo-Kulturalnego i Sztuki. Od 18 IX 1939 r. do końca sierpnia 1945 r. przebywał w Rumu-

³ M. Mielżyński (Nowina Doliwa), *Wspomnienia i przyczynki do historii III-go powstania górnośląskiego*, Mikołów 1931, s. 179—180; S. Jankowski, *Krakowianie w powstaniu śląskim*, Dziennik Polski, nr 111 z 12 V 1970, s. 3—4. Por. także J. Dobrzycki, *Z dni walki o G[órną] Śląsk (Garść wspomnień z przed lat dziesięciu)*, Czas, nr 80 z 9 IV 1931 s. 2, nr 81 z 10 IV 1931 s. 2; tenże, *Udział Krakowa w walce o Górną Śląsk*, Głos Młodzieży Wiejskiej, 1961, nr 5, s. 23—27.

⁴ Archiwum UJ Kraków, rkps WF II—478.

ni, gdzie był kolejno pracownikiem Francuskiego Instytutu Naukowego, nauczycielem i dyrektorem liceum polskiego w Bukareszcie oraz kierownikiem szkolnictwa polskiego na terenie Rumunii.

We wrześniu 1945 r. powrócił z tułaczki wojennej do Krakowa i objął (w październiku t.r.) stanowisko radcy w tym samym co przed wybuchem wojny Wydziale Zarządu Miejskiego. W dniu 1 VI 1946 r. został powołany na stanowisko dyrektora Muzeum Historycznego Miasta Krakowa i przez osiemnaście lat (do końca stycznia 1964 r.) kierował tą instytucją, przyczyniając się do rozwoju jej wielokierunkowej działalności. Pełnił również obowiązki sekretarza Komisji Kultury Rady Miejskiej w Krakowie. Od dnia 1 II 1964 r. został sekretarzem naukowym Muzeum, a po przejściu w stan spoczynku był od marca 1969 r. członkiem Rady Muzealnej. W roku akademickim 1950/51 i 1951/52 wykładał jako kontraktowy profesor historii sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ta koncentracja wysiłków i prac J. Dobrzyckiego, podejmowanych przede wszystkim w zakresie muzealnictwa, spowodowała między innymi pewne jakby rozluźnienie tych ścisłych więzów, jakie łączyły go dawniej z naszym Towarzystwem. Był do niego przecież nadal najbardziej przywiązany i z wielkim wzruszeniem, satysfakcją i radością przyjął godność członka honorowego Towarzystwa.

Dorobek twórczy J. Dobrzyckiego w dziedzinie historii sztuki, choć może skromny ilościowo, posiada jednak duże znaczenie naukowe dzięki odkrywczej tematyce badawczej oraz szerokiej rozległości chronologicznej, obejmującej czas od wczesnego średniowiecza aż po dzieje najnowsze.

Prace Dobrzyckiego w młodzieńczym okresie twórczości dotyczyły przede wszystkim dziejów sztuki Śląska i Wielkopolski. Do nich należy wspomniana już pionierska praca doktorska o ceramice śląskiej XVIII w., a także monografia *Kościoty drewniane na Górnym Śląsku* (1926) oraz studium *Pałac hr. Raczyńskich w Rogalinie* (1934).

Wiele odkrywczych myśli, uwag i postulatów badawczych zawiera również programowy artykuł J. Dobrzyckiego *O rozwój badań nad dziejami sztuki* (Nauka Polska, t. 10: 1929). Poruszył w nim, między innymi konieczność

rozpalania wśród młodych adeptów historii sztuki gorącego umiłowania do tej gałęzi wiedzy, a za niezbędny warunek jego osiągnięcia uznał posiadanie zapалу badawczego i ukochanie przedmiotu przez uczącego.

Właśnie życie i twórczość J. Dobrzyckiego stanowić może wymowny przykład takiej postawy. Dał jej wyraz swą wieloletnią działalnością jako historyk i działacz kulturalny, a tę umiłowaną i główną dziedzinę jego twórczości naukowej stanowiły dzieje sztuki i szeroko pojmowanej kultury Krakowa.

Od artykułu poświęconego odkryciu rotundy romańskiej na Wawelu (Ziemia, R. 14: 1923) oraz zwięźle, ale bardzo precyzyjnie ujętej monografii twórczości krakowskiego artysty malarza *Michała Stachowicza* (1925) kolejne prace Dobrzyckiego poświęcone były już wyłącznie historii Krakowa. Wymieńmy przykładowo kilka z nich: *Introligatorstwo Krakowa ostatnich lat pięćdziesięciu* (1926), *Kraków miasto polskiej chwały* (1936), *Stary Kraków* (1938), czy wreszcie biografia *Adama Gieryka Podebrańskiego, sztychatora, typografa i bibliopoli J. Kr. Mości* (1939). Prócz tego ogłosił wiele artykułów, recenzji i notatek w Czasie, Kurierze Literacko-Naukowym i Roczniku Krakowskim, a także opracował szereg albumów, prospektów i wydawnictw okolicznościowych, wydawanych także w językach obcych.

Po wojnie rychło podjął przerwana pracę naukową i pisarską. W r. 1947 wydał zarys półwiekowych dziejów Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa (Ziemia, R. 37: 1947), w latach następnych kilkanaście rozpraw i monografii naukowych oraz popularnonaukowych, poświęconych dziejom sztuki i muzealnictwu Krakowa, a także wiele albumów i wydawnictw ukazujących piękno dawnego oraz współczesnego miasta; m. in. *Kraków*, 1951; *Dawne warownie Krakowa*, 1952; *Zarys dziejów otoczenia Wawelu*, 1953; *Muzeum Historyczne miasta Krakowa*, 1955; *Zieleń Krakowa* (1955); *Kraków klejnot Polski*, 1959; *Barbakan Floriański w Krakowie*, 1961; *Hejnał krakowski*, 1961; *U źródeł wizyj wawelskich Wyspiańskiego*, 1962; *Kraków — Krajobraz i architektura*, 1966; *Kraków* (album), 1968 i in. Dwadzieścia kilka publikacji tego typu, starannie wydanych i bogato ilustrowanych, stanowi znakomity przykład popularyzacji. Treść ich, ujęta w sposób przystępny i barwny, stanowi równocześnie-

nie wynik ustaleń płynących z bardzo rzetelnej, głębokiej i odznaczającej się wielką erudycją wiedzy autora.

Warto może na koniec tych uwag dodać, że rozprawa zatytułowana *Problemy badawcze z dziejów najstarszego Krakowa (Studia Źródłoznawcze, t. 2: 1953)* oraz całokształt jego dorobku, przyniosły J. Dobrzyckiemu w r. 1955 tytuł naukowy docenta.

Za swe zasługi na polu obywatelskim i pracę twórczą został też odznaczony Śląskim Krzyżem Plebiscytowym oraz Śląskim Krzyżem Waleczności i Zasługi (oba 1922), Srebrnym (1929) oraz Złotym Krzyżem Zasługi (1938), Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1957), Śląskim Krzyżem Powstańczym (1958) oraz Złotą Odznaką „Za pracę społeczną dla miasta Krakowa” (1959). W r. 1958 otrzymał nagrodę miasta Krakowa za zasługi na polu upowszechniania kultury.

Twórca imprez tak nierozzerwalnie związanych z naszym miastem oraz jego zasłużony historyk został już dawno obdarzony mianem Wielkiego Miłośnika Krakowa. Jak mało kto, zasłużył na nie w całej pełni.

*

Przez wiele lat miałem liczne okazje do bezpośrednich kontaktów z doc. J. Dobrzyckim. Ceniłem wysoko Jego wiedzę, podziwiałem też Jego niestrudzoną działalność i energię, którymi potrafił przezwyciężyć niedomogi swego słabego zdrowia.

Pracował twórczo i owocnie do końca życia. Niedługo przed śmiercią ukończył przygotowane przez wiele lat dzieje Bractwa Kurkowego w Krakowie, monografię dawnej kamienicy krakowskiej oraz pisał swe pamiętniki. Fragmenty ich (częściowo ogłaszane wcześniej drukiem⁵) odczytywał mi z wielkim upodobaniem.

Snuł wiele planów i pomysłów dotyczących działalności naszego Towarzystwa, którymi dzielił się zawsze chętnie, służąc także swym doświadczeniem i cenną radą. Ogromnie cieszył się zwłaszcza z uchwały Walnego Zgromadzenia Towarzystwa (20 III 1971) o podjęcie starań w sprawie odbudowy Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie.

Ostatni raz widziałem doc. Dobrzyckiego pośród gości honorowych na tradycyjnych harcach Lajkonika w dniu 8 VI 1972 r., podczas imprezy, której od r. 1898 przecież patronowało nasze Towarzystwo. Nie przypuszczałem, że widzę Go wtedy, niestety, już po raz ostatni...

⁵ Por. J. Dobrzycki, *Z lat przełomowych (Okruchy wspomnień)* [w:] *Pół wieku wspomnień uczniów Gimnazjum im. Nowodworskiego (św. Anny) w Krakowie*, Kraków 1938, s. 204—226; tenże, *Nie od razu będziesz przewodnikiem...*, s. 41—48. Zob. także *Chodząca kronika Krakowa* (Rozmowę z J. Dobrzyckim przeprowadziła K. Zbijewska), *Dziennik Polski*, nr 13 z 16—17 I 1972 s. 4—5.

TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA W LATACH 1971—1972

Na wstępie sprawozdania przedstawić należy podjęte przez Towarzystwo wysiłki organizacyjne zmierzające do włączenia go, w znacznym stopniu, w nurt aktualnego życia kulturalnego Krakowa. Sprzyjały temu nowe tendencje polityki kulturalnej i coraz większe zainteresowanie władz miejskich sprawami bytowymi stowarzyszeń społeczno-kulturalnych.

W dniu 2 II 1971 r. powstała z inicjatywy Wydziału Kultury Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa Krakowska Rada Stowarzyszeń Kulturalnych, jako dobrowolna federacja 23 towarzystw działających w Krakowie, będąca organem opiniodawczym i konsultacyjnym dla spraw związanych z działalnością stowarzyszeń, a także inicjującym pomoc i opiekę nad społecznym ruchem kulturalnym oraz zrzeszonymi w nim działaczami¹. W tym celu Rada ma przedkładać swe wnioski i opinie władzom, instytucjom i różnym organizacjom dotyczące współdziałania w zakresie kultury. Siedzibą Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych jest Krakowski Dom Kultury, Rynek Główny 27. Delegatami naszego Towarzystwa do Rady są prezes doc. dr hab. Wiesław Bieńkowski, i sekretarz mgr Michał Rożek. Prezydium Rady (ukonstytuowane 2 II 1971 r.) przedstawiało się następująco: prezes W. Bieńkowski, wiceprezesi Marian Kostecki i mgr Ignacy Try-

bowski, sekretarz mgr Jadwiga Kluk-Bem. Skład Prezydium stanowi reprezentację członków Rady, która zrzesza przedstawicieli trzech zespołów stowarzyszeń: grupy „Przyjaźń” (skupiającej stowarzyszenia polsko-zagraniczne i narodowościowe), grupy „Sztuka” (do której należą towarzystwa upowszechniające literaturę, teatr, muzykę, plastykę itp.) oraz grupy „Wiedza” (obejmującej stowarzyszenia badające historię i zabytki Krakowa, zajmujące się etnografią, językiem polskim itp.). W drugim roku działalności ilość towarzystw zrzeszonych w Radzie wzrosła do 29. Zebranie plenarne Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych (16 VI 1972) uchwaliło regulamin działalności oraz wybrało nowe Prezydium Rady w następującym składzie: prezes W. Bieńkowski, wiceprezesi: M. Kostecki, Józef Preiss, mgr I. Trybowski oraz sekretarz, mgr inż. Kazimiera Turlik.

Udział naszego Towarzystwa i jego rola w pracach Rady są znaczne. Sądzymy też, że przyczynią się one w niedalekiej przyszłości do istotnej poprawy warunków naszej działalności. M. in. Rada wystąpiła do władz miasta z wnioskami w sprawie potrzeb lokalowych i finansowych stowarzyszeń. Nasze Towarzystwo liczy zarówno na poprawę warunków lokalowych (posiadając obietnicę powrotu do swej kamienicy przy ul. Św. Jana 12 po przeprowadzeniu znajdujących się tam zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa do gmachu pod Krzysztofory), uzyskało także już wydatną pomoc w realizowaniu specjalnej publikacji poświęconej 500-leciu urodzin Mikołaja Kopernika. Szerzej na ten temat w sprawozdaniu niniejszym przy omawianiu działalności wydawniczej Towarzystwa.

Odpowiednikiem Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych powołanym na szczeblu centralnym jest Zespół Regionalnych i Lokalnych Stowarzyszeń Kulturalnych, powstały

¹ W. Czubałowa, *Wzbogacając kulturę narodową*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 27: 1971, nr 4 z 6 I, s. 3; (s-m), *Zielone światło dla stowarzyszeń kulturalnych*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 26: 1971, nr 202 z 30 VIII, s. 3. Por. także: *Krakowska Rada Stowarzyszeń Kulturalnych* — Komunikat nr 1 z 20 III 1971, s. 1—2, maszynopis powiel. Na temat przemian ruchu społeczno-kulturalnego w Polsce zob.: A. Wróblewski, *Postulaci miłośnicy*, Życie Warszawy, wyd. (W), R. 28: 1971, nr 303 z 19—20 XII, s. 5; *Regionalizm dziś i jutro*, Tygodnik Kulturalny, R. 16: 1972, nr 4 z 23 I, s. 1, 6—8.

w Warszawie dn. 22 X 1971 r. przy Departamencie Pracy Kulturalno-Oświatowej i Bibliotek Ministerstwa Kultury i Sztuki². Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, a zarazem środowisko krakowskie, reprezentowali w Zespole W. Bieńkowski oraz członek Wydziału Towarzystwa doc. dr hab. Jan M. Małecki. W 1972 r. odbyły się dwa posiedzenia Zespołu w Warszawie (28 I i 13 VI). Warto wspomnieć, że posiedzenie czerwcowe poświęcone było tak istotnym problemom, jak sprawom formalno-prawnym związanym z funkcjonowaniem stowarzyszeń społeczno-kulturalnych (omówiono wzorzec statutu), udziałowi stowarzyszeń w obchodach 500-lecia urodzin M. Kopernika oraz kolportażowi wydawnictw stowarzyszeń regionalnych. W dyskusji nad tymi zagadnieniami zabierał głos W. Bieńkowski przedstawiając działalność i zamierzenia Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w tym zakresie.

Trzech przedstawicieli Towarzystwa (prezes W. Bieńkowski, wiceprezes prof. dr Wiktor Zin oraz członek honorowy prof. dr Karol Estreicher) zostało powołanych w listopadzie 1971 r. przez Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa w skład Komisji Opiniodawczej do spraw Odnowy Starego Miasta, przy czym prof. Zin został przewodniczącym Komisji³. Warto dodać, że w okresie sprawozdawczym działał również (istniejący od 1969 r.) Zespół Ochrony Zabytków przy Komisji Gospodarki Komunalnej, Mieszkaniowej i Budownictwa Dzielnicowej Rady Narodowej — Stare Miasto w Krakowie. W dn. 24 IV 1971 r. odbyło się kolejne posiedzenie Zespołu poświęcone specjalnie tak żywo dyskutowanej na łamach prasy sprawie kramów stolarskich⁴. Z ramienia Towarzystwa brali w nim udział prezes W. Bieńkowski, sekretarz M. Rożek, przewodniczący Komisji Konserwatorskiej Wydziału doc. dr hab. Józef Lepiarczyk oraz członek Wydziału doc. J. Małecki. Przedstawili oni przekonywające i udokumentowane argumenty historyczne oraz względy architektoniczno-urbanistyczne przeciwko koncepcji burzenia kramów. Ponadto, występując w imieniu Zespołu, doc. J. Lepiarczyk przedstawił na posiedzeniu Komisji Gospodarki Komunalnej, Mieszkaniowej i Budownictwa DRN-Stare Miasto w Krakowie w dn. 21 VI 1971 r. informację o stanie zabytków. Ważne problemy losów kramów stolarskich, po-

dobnie jak i właściwego uporządkowania otoczenia kopca Kościuszki zostały pozytywnie rozstrzygnięte ostatecznymi decyzjami władz miejskich, które odpowiadały w pełni opinii historyków sztuki, architektów, szerokich rzesz miłośników Krakowa oraz naszego Towarzystwa, zaprezentowanych m. in. podczas otwarcia pokazu roboczego projektów koncepcyjnych Miejskiego Biura Projektów odbytego 17 II 1972 r. w Pałacu Sztuki w Krakowie oraz w czasie trwającej przez dziesięć dni ich wystawy, która wzbudziła wielkie zainteresowanie oraz spowodowała wiele wypowiedzi krakowian na ten temat⁵. Podobnie prezes Towarzystwa brał czynny udział (7 IX—18 X 1972) w pracach Zespołu powołanego przez Przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa do spraw zagospodarowania kulturalnego dzielnicy Stare Miasto zgłaszając pilne potrzeby lokalowe zarówno naszego Towarzystwa, jak

² Materiały do spotkania działaczy regionalnych i lokalnych stowarzyszeń kulturalnych — Warszawa, 22 października 1971 r., [Warszawa 1971], s. 25, maszynopis powiel.

³ Na temat powołania Zespołu Opiniodawczego por. J. Skiba, *Ratować najcenniejsze*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 27: 1971, nr 176 z 20 XI, s. 3, a także (e), *Pierwsza z rozmów o Starym Mieście*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 26: 1971, nr 229 z 30 IX, s. 5; (ko), *Wzgląd Starego Miasta — sprawą nas wszystkich. Publiczne dyskusje, konkursy, wystawy projektów*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 27: 1971 nr 232 z 30 IX, s. 6; J. Adamczewski, *Kraków malowany*, tamże, nr 293 z 10 XII, s. 4.

⁴ Zob. na ten temat: *Czy jatki winny być zburzone — Dylemat ulicy Stolarskiej*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 23: 1971, nr 221 z 17 IX, s. 6; K. Estreicher, *Ostatni ślad dawnej tradycji krakowskiego handlu i rzemiosła...*, Echo Krakowa, wyd. A, R. 26: 1971, nr 222 z 22 IX, s. 3; (e), *Argumenty które też warto rozważyć w czasie dyskusji o „Krakach dominikańskich”*, tamże, nr 233 z 5 X, s. 5; W. Bieńkowski, [List do redakcji Echa Krakowa] *TMHiZK broni „kramów”*, tamże, l. c.

⁵ Kronika, *Życie Literackie* R. 22: 1972, nr 9 z 27 II, s. 15; (ko), *Co robić z kramami przy ul. Stolarskiej i fortyfikacjami Kopca Kościuszki?*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 28: 1972, nr 41 z 18 II, s. 6; *Pozostawić kramy przy ul. Stolarskiej!*, tamże nr 47 z 25 II, s. 6; (mg), *Czas konkretnych rozwiązań — Kopiec Kościuszki i ul. Stolarska*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 24: 1972, nr 41 z 18 II, s. 4; tenże, *Zostawić! zostawić! zostawić!*, tamże, nr 47 z 25 II, s. 6; [E. Grzegorzczak] (elg), *Opinia architektów i historyków sztuki*, Echo Krakowa wyd. A, R. 27: 1972, nr 47 z 25 II, s. 1; tejsze, *Dobrze dwa razy pomyśleć nim się raz zburzy*, tamże, nr 50 z 29 II, s. 3, 5.

i Krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych.

Towarzystwo nasze (w osobie prezesa) reprezentowane było ponadto w pracach dwóch komórek Krakowskiego i Wojewódzkiego Ko-

⁶ Zob. *Program obchodów 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika na terenie miasta Krakowa i woj. Krakowskiego* [wyd. przez] Krakowski i Wojewódzki Komitet Frontu Jedności Narodu w Krakowie, Kraków 1971, s. 4—5, (maszynopis powiel.); (And), *Wielką wystawą uczci Kraków i jego uniwersytet 500-lecie urodzin Mikołaja Kopernika. Towarzystwa naukowe i komitety FJN przygotowują się do uroczystych obchodów*, *Echo Krakowa*, wyd. A, R. 26: 1971, nr 123 z 27 V, s. 1; *Przygotowania do kopernikowskiej rocznicy*, *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 27: 1971, nr 204 z 28 VIII, s. 6; (Ta), *Przygotowania do uczczenia dzieła wielkiego astronoma*, tamże, nr 209 z 3 IX, s. 4; (e), *Powołano Krakowski Komitet Obchodów 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika*, *Echo Krakowa*, wyd. A, R. 26: 1971, nr 206 z 3 IX, s. 2; (azet), *Kraków uczci 500 rocznicę urodzin M. Kopernika*, *Express Wieczorny*, wyd. DCBA, R. 26: 1971, nr 213 z 9 IX, s. 3. Na temat trudności finansowych środowiska krakowskiego por. też notatkę (bd), *Niezbyt optymistyczne plany obchodów Roku Kopernikowskiego*, *Dziennik Polski*, wyd. A, R. 27: 1971, nr 303 z 22 XII, s. 6.

⁷ Por. ówczesną opinię prasy krakowskiej na ten temat: Kr. Zb[ijewska], *Będzie pomnik!*, *Dziennik Polski* wyd. A, R. 27: 1971, nr 97 z 25—26 IV, s. 3; te jż, *Noworoczny remanent*, tamże R. 28: 1972, nr 10 z 13 I, s. 3. Główne etapy akcji odbudowy Pomnika ilustrują następujące artykuły prasowe: *Kronika Krakowska. Pierwsi chętni do odbudowania Pomnika Grunwaldzkiego*, *Dziennik Polski* wyd. A, R. 28: 1972, nr 91 z 18 IV, s. 6; *Z obrad Egzekutywy KW PZPR*, *Gazeta Krakowska* wyd. A, R. 24: 1972, nr 105 z 4 V, s. 1—2; *Sesja RN m. Krakowa — Stanie w Krakowie Grunwaldzki Pomnik*, tamże, nr 232 z 29 IX, s. 6; *Pomnik Grunwaldzki stanie znowu w Krakowie*, tamże, nr 246 z 16 X, s. 1—2; *M. Czarnecki, Symbol patriotyzmu — przywrócony będzie miastu*, tamże, nr 255 z 26 X, s. 1—2. Zauważyć należy, że w licznych artykułach na temat dziejów Pomnika i problemów jego odbudowy, np. S. Petersa (*Pomnik Grunwaldzki stanie znowu w Krakowie*, *Gazeta Krakowska* wyd. A, R. 24: 1972, nr 110 z 10 V, s. 3), R. Sławeckiego (*Pomnik Grunwaldzki...*, *Życie Literackie* R. 22: 1972, nr 30 z 23 VII, s. 1, 15), W. Zina (*Pomnik Grunwaldzki w Krakowie będzie odbudowany!*, *Przekrój* [R. 28]: 1972, nr 1438 z 29 X, s. 10), *Pomnik zostanie odbudowany*, *Dziennik Polski* wyd. A, R. 28: 1972, nr 262 z 3 XI Dodatek Nauka, Technika, Gospodarka, s. I, IV, oraz *O Pomniku Grunwaldzkim — bez gniewu i emocji*, tamże, nr 288 z 3—4 XII, s. 3, 6), czy H. Świątka (*Wokół „Grunwaldu” Antoniego Wiwulskiego*, *Życie Literackie* R. 22: 1972, nr 50 z 10 XII, s. 4) brak wzmianek o inicjatywie i akcji Towarzystwa.

mitetu Frontu Jedności Narodu, a mianowicie: w Komitecie Organizacyjnym Obchodów 500 rocznicy urodzin Mikołaja Kopernika oraz w Komisji Propagandy. W ramach obchodów przewidziany jest również udział naszego Towarzystwa w akcji odczytowej i wydawniczej⁶.

Przechodząc do spraw wewnętrznoorganizacyjnych Towarzystwa, odnotować w kronice należy zwłaszcza dwa Walne Zgromadzenia. Pierwsze odbyło się 20 III 1971 r. w tłumnie wypełnionej uczestnikami auli Polskiej Akademii Nauk przy ul. Sławkowskiej 17. Przewodniczącym Walnego Zgromadzenia był prof. Adam Przyboś, prorektor Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Krakowie. W części naukowej mieścił się odczyt wiceprezesa W. Zina na temat: „Najbardziej zagrożone zabytki Krakowa oraz metoda ich ratowania”.

Mając na uwadze zbliżające się daty 75-lecia powstania Towarzystwa (21 XI 1896 r.) oraz I Walnego Zgromadzenia (6 I 1897 r.) Wydział Towarzystwa przedstawił Walnemu Zgromadzeniu wniosek powzięty na posiedzeniu Wydziału z dn. 21 I 1971 r. o nadanie członkostwa honorowego trzem członkom Wydziału, piastującym swe funkcje od okresu międzywojennego. Są nimi prof. dr Henryk Barycz (od 1937), prof. dr Karol Estreicher (od 1932) oraz prof. dr Krystyna Pieradzka (od 1934). Wniosek został uchwalony.

Na zgromadzeniu tym członek Komisji Rewizyjnej mgr Kazimierz Olszański zgłosił formalny wniosek o podjęcie starań w celu odbudowania zniszczonego w r. 1939 przez Niemców Pomnika Grunwaldzkiego w Krakowie. Wniosek spotkał się z powszechnym i entuzjastycznym przyjęciem przez zebranych i po żywej dyskusji i przegłosowaniu został uchwalony przez aklamację.

To niełatwe wówczas i dosyć złożone zadanie⁷ Wydział uznał za przedsięwzięcie długofalowe. W 1971 r. zajęto się przede wszystkim zbieraniem materiału historycznego i dokumentacyjnego, mającego stanowić podstawę wystąpienia Towarzystwa z odpowiednim memoriałem, który skierowano do Przewodniczącego Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa. Wkrótce sprawa przybrała znacznie szerszy rezonans społeczny. Sprawę odbudowy Pomnika poruszył 16 IV 1972 r. w programie telewizyjnym prof. W. Zin. Spotkało się to z bardzo żywym poparciem społeczeństwa kra-

kowskiego. Pomoc w postaci składek pieniężnych zadeklarowali jako pierwsi uczniowie Szkoły Podstawowej nr 26 i XIII Liceum Ogólnokształcącego, a czyn społeczny załoga Przedsiębiorstwa Robót Odkrywkowych i Budowlanych. Temat podjęła prasa krakowska. Inicjatywę społeczną usankcjonowały decyzje i uchwały władz politycznych i miejskich, w wyniku których 14 X 1972 r. przy Krakowskim Komitecie Frontu Jedności Narodu powołano Komitet Budowy Pomnika Grunwaldzkiego, który ukonstytuował się 25 t. m. Nasze Towarzystwo reprezentuje w Komitecie prof. K. Estreicher. Tak więc inicjatywa Towarzystwa, stanowiąca na pewno jedną z chlubniejszych kart działalności, znalazła w roku obchodu jubileuszu 75-lecia właściwe ramy organizacyjne, odpowiadające wielkiemu znaczeniu odbudowy Pomnika.

Z innych ważniejszych spraw organizacyjnych wymienić należy przejęcie formalne pod opiekę Towarzystwa, jako swej szóstej Komisji Wydziału, Komitetu Opieki nad Kopcem Kościuszki, powstałego jeszcze w 1820 r. Uchwałę w sprawie przejęcia Komitetu powziął jednomyślnie Wydział na posiedzeniu w dn. 21 I 1971 r. W skład Wydziału wybrano trzech nowych członków: konserwatora miejskiego mgra Jerzego Kossowskiego, redaktora Wydawnictwa Literackiego w Krakowie mgra Józefa Pocięchę oraz prof. dra A. Przybosia. Po Walnym Zgromadzeniu Wydział ukonstytuował się (16 IV) następująco: prezes W. Bieńkowski, wiceprezesi: prof. dr W. Zin i prof. dr Józef Mitkowski, sekretarz: mgr M. Rożek, skarbnik: dr Witold Grzybek; członkowie Wydziału: mgr Władysław Berbelicki, doc. dr Janina Bieniarzówna, mgr inż. Stanisław Broniewski, mgr Stanisław Czerpak, dr Henryk Dobrowolski, mgr J. Kosowski, doc. dr hab. J. Lepiarczyk, doc. dr hab. J. M. Małecki, p. Zofia Mehoffer, mgr Stanisława Pańków, mgr J. Pocięcha, prof. dr A. Przyboś, art. grafik Bronisław Schönborn, prof. dr Jerzy Szablowski, doc. dr hab. Jerzy Wyrozumski, doc. dr hab. Andrzej Żaki. W skład Komisji Rewizyjnej weszli: mgr Stanisław Synowiec (przewodniczący) oraz doc. dr hab. Wojciech M. Bartel, kustosz Helena Lipska i mgr Kazimierz Olszański (członkowie).

Szczególnie uroczysty charakter miało walne Zgromadzenie odbyte w sali posiedzeń Rady Narodowej miasta Krakowa, 7 III 1972 r., po-

łączone z obchodem 75-lecia działalności Towarzystwa. Przybyli na nie członkowie Prezydium Rady Narodowej m. Krakowa oraz Wojewódzkiej Rady Narodowej (doc. dr Władysław Wępsięć oraz dr inż. Tadeusz Maj), przedstawiciele Wydziału Kultury RN m. Krakowa, Urzędu Konserwatora Miasta, delegaci bratnich stowarzyszeń i instytucji kulturalnych Krakowa oraz liczni członkowie honorowi i zwyczajni Towarzystwa. W hallu budynku eksponowano (staraniem Archiwum Państwowego m. Krakowa i Woj. Krakowskiego) okolicznościową wystawę dokumentów, pamiątek i wydawnictw obrazujących rozwój i dorobek Towarzystwa.

Obchód jubileuszowy, któremu przewodniczył prezes W. Bieńkowski, obejmował: zagajenie, przemówienie przedstawicieli władz (doc. W. Wępsięć i dr inż. T. Maj) oraz dwa odczyty doc. dr Janiny Bieniarzówny „Wiekowe tradycje miłośnictwa Krakowa” oraz doc. W. Bieńkowskiego „75 lat w służbie Krakowa”. Z okazji jubileuszu władze miejskie i wojewódzkie przyznały odznaczenia zasłużonym działaczom i członkom Towarzystwa. Złotą Odznakę „Za pracę społeczną dla miasta Krakowa” otrzymali: doc. J. Bieniarzówna, mgr inż. Stanisław Broniewski oraz kustosz Helena Lipska, a prof. dr Krystynie Pieradzkiej i prof. dr Adamowi Przybosiowi przyznano Złote Odznaki „Za zasługi dla Ziemi Krakowskiej”. W zagajeniu obchodu jubileuszowego przypomniano, że w dziejach Towarzystwa jego członkowie zbierali się już trzykrotnie w sali posiedzeń Rady Miejskiej. Po raz pierwszy miało to miejsce 6 I 1897 r. na pierwszym Walnym Zgromadzeniu, po raz wtóry 16 VI 1937 r. z okazji obchodu 40-lecia naszej działalności, a po raz trzeci 6 II 1947 r., kiedy to sala ta była świadkiem pierwszego powojennego Walnego Zgromadzenia, przypadającego w roku pięćdziesięcioletniego jubileuszu Towarzystwa.

Miejsce to posiada dla Towarzystwa wymowę symboliczną. W sali, w której zapadały i zapadają ważne uchwały dotyczące całokształtu życia naszego miasta, obecność członków Towarzystwa zaświadcza w sposób widoczny o gotowości współdziałania i chęci bezinteresownej pomocy władzom miejskim w dostępnym nam zakresie. Dotyczy to niebłażej przecież dziedziny badań naukowych nad przeszłością Krakowa, a także problemów związanych już całko-

wicie z życiem współczesnego miasta, jak ochrona i konserwacja zabytków czy poszukiwanie właściwych form szerzenia wiedzy o Krakowie, posiadających duże znaczenie społeczno-wychowawcze. W tym sensie jako reprezentantom krakowskiego ruchu społeczno-kulturalnego o długoletniej już tradycji, wolno nam chyba uważać się za pomocnych, a może nawet niekiedy i potrzebnych władzom miasta. To właśnie przekonanie tłumaczy chyba sens i uzasadnia naszą tam obecność w najważniejszych momentach dziejów Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

W części administracyjnej walnego zgromadzenia, podczas której przewodniczył członek honorowy prof. dr K. Estreicher, wybrano w skład Wydziału mgr. K. Olszańskiego, dotychczasowego członka Komisji Rewizyjnej. Wydział ukonstytuował się (11 V) w następującym składzie: prezes W. Bieńkowski, wiceprezisi prof. dr W. Zin i prof. dr J. Miłkowski, sekretarz mgr M. Rożek, skarbnik dr W. Grzybek oraz członkowie Wydziału: mgr W. Berbelicki, doc. J. Bieniarzówna, mgr inż. St. Broniewski, mgr St. Czerpak, dr H. Dobrowolski, mgr J. Kosowski, doc. dr hab. J. Lepiarczyk, doc. dr hab. J. Małecki, p. Z. Mehoffer, mgr K. Olszański, mgr S. Pańków, mgr J. Pocięcha, prof. dr A. Przyboś, prof. dr J. Szablowski, doc. dr hab. J. Wyrozumski, doc. dr hab. A. Żaki. Komisję Rewizyjną utworzyli: doc. dr hab. W. Bartel,

kustosz H. Lipska oraz mec. mgr S. Synowiec (przewodniczący).

Z okazji jubileuszu telewizja krakowska zamieściła w „Kronice” wypowiedź prezesa W. Bieńkowskiego (7 III 1972), Rozgłośnia Krakowska Polskiego Radia nadała felieton Witolda Zechentera, pt. „Jubileusz najbardziej krakowski” (4 III), a krakowska prasa bardzo życzliwie odnotowała to zdarzenie, podnosząc zasługi Towarzystwa w ciągu siedemdziesięciolecia jego działalności⁷⁸.

W okresie sprawozdawczym odbyto w 1971 r. trzy posiedzenia Wydziału (21 I, 16 IV oraz 8 X), a w 1972 — cztery (23 II, 11 oraz 30 V, 20 XII). Przynajmniej raz w miesiącu zbierało się Prezydium Wydziału, zwykle w poszerzonym składzie o przewodniczących poszczególnych Komisji Wydziałowych. Ilość członków Towarzystwa w dn. 31 XII 1972 r. wynosiła 224 osób fizycznych i prawnych (31 XII 1971 r. 276). Pewien spadek liczby członków spowodowany został koniecznością skreślenia z listy członków osób zalegających od powyżej trzech lat z opłatą składek. Zmusiły nas do tego kroku rygorystyczne wydane przez Polską Akademię Nauk przepisy obowiązujące w tym zakresie.

Korzystnie przedstawia się nasz bilans, jeśli idzie o działalność wydawniczą. Przede wszystkim w czerwcu 1971 r. ukazał się drukiem tom 42 Rocznika Krakowskiego w objętości 7,25 arkusza drukarskiego, przygotowany jak zawsze starannie przez Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Zawiera pięć rozpraw (W. Bieńkowski, Mariana Plezi, Zofii Maślińskiej-Nowakowej, M. Rożka i K. Estreichera), ponadto dział miscellaneów i graboscianów oraz kroniki⁹. Redakcja Rocznika spoczywała, wzorem ubiegłych lat, w rękach prof. K. Estreichera. Komitet Redakcyjny tworzyli: doc. J. Lepiarczyk, doc. K. Pieradzka i prof. W. Zin.

We wrześniu 1971 r. ogłoszono drukiem nr 18 serii Kraków Dawniej i Dziś, pracę Elżbiety Ligęzy pt. *Wodociągi dawnego Krakowa do połowy XVII wieku*, w objętości 4,5 ark. druk. Tomik ten, z dedykacją: „W siedemdziesięciolecie uruchomienia wodociągów krakowskich”, wydano na zlecenie Miejskiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Krakowie, obchodzącego we wrześniu t. r. swój jubileusz¹⁰. Redaktorem tomu, jak i serii, był wiceprezes prof. dr J. Miłkowski.

⁷⁸ Zob.: *Warto wiedzieć i skorzystać...*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 28: 1972, nr 55 z 5—6 III, s. 8; *Różne*, tamże, nr 56 z 7 III, s. 6; [E. Grzegorzcyk] (elg), *Ad multos annos!*, Echo Krakowa wyd. A, R. 27: 1972, nr 56 z 7 III, s. 7; *Mała kronika*, Gazeta Krakowska Wyd. A, R. 24: 1972, nr 56 z 7 III, s. 6; *Zaprosili nas...*, Przekrój [R. 28]: 1972, nr 1406 z 19 III, s. 3; *Kronika krajowa*, Życie Literackie R. 12: 1972, nr 12, z 19 III s. 18; W. Bieńkowski, *List do Redakcji*, tamże, nr 14 z 2 IV, s. 17; J. Dużyk, *Dla kultury Krakowa*, Twórczość R. 28: 1972, nr 7, s. 151—153.

⁹ Por.: S. Peters, *O kronikach krakowskich słuch zaginął...*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 23: 1971, nr 75 z 30 III, s. 3; tenże, *Czy znamy Kraków?*, tamże, nr 97 z 26 IV, s. 3; tenże, *Towarzystwo szerzące wiedzę o Krakowie*, tamże, nr 102 z 1—2 V, s. 8; tenże, *Strażnicy pamiątek narodowych*, tamże, nr 150 z 26—27 VI, s. 5.

¹⁰ Zob.: *70 lat Miejskiego Przedsiębiorstwa Wodociągów i Kanalizacji w Krakowie 1901—1971*, [Praca zbior. pod red.] R. Jaworowskiego i Cz. Witkowskiego [Kraków 1971]; (w), *O tych, którzy zaopatrują miasto w wodę. 70 lat Miejskiego Przedsiębiorstwa*

W dn. 15 VII 1971 r. podpisano pomiędzy Towarzystwem a Wydawnictwem Literackim w Krakowie umowę określającą zasady współdziałania obu instytucji przy realizacji kolejnego tomu Biblioteki Krakowskiej. Publikacją tą było (jako nr 114 Biblioteki) studium Janiny Kras, pt. *Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego w Krakowie (1868—1924)*, o objętości 9,75 ark. drukarskich, które ukazało się drukiem w marcu 1972 r., wypełniając dotkliwą lukę w stanie wiedzy o tej wielce zasłużonej, choć dotąd nie opracowanej, krakowskiej placówce wychowawczej i oświatowej¹¹. Niestety, Towarzystwu mimo usilnych wysiłków nie udało się zapobiec blisko czteroletniej przerwie w ogłaszaniu Biblioteki Krakowskiej. Zwłoka ta wynikała jedynie z powodu wewnętrznych trudności Wydawnictwa, a więc z przyczyn od Towarzystwa zupełnie niezależnych.

Wreszcie wspomnieć należy o wydanych przez Ossolineum w październiku 1972 r. tomie 43 *Rocznika Krakowskiego* — „W Kopernikowską rocznicę”, który ukazał się w wyjątkowo bogatej i atrakcyjnej szacie graficznej. Środki finansowe na tę kosztowną publikację w roku jubileuszu Towarzystwa, a w przeddzień Roku Nauki i Obchodów Kopernikowskich, zapewniło nam Prezydium Rady Narodowej miasta Krakowa i jej Wydział Kultury, którym składamy na tym miejscu wyrazy wdzięczności i podziękowania za hojną pomoc i wsparcie naszych wysiłków wydawniczych. Na wspomniany tom, wydany w objętości 9,50 ark. drukarskich (w nakładzie 770 egzemplarzy), składają się rozprawy Władysława Tatar-kiewicza, Claude Rakowskiej-Jaillard, Edwarda Schnaydra, Karola Estreichera, Janiny Bieniarzówny, Kazimierza Nowackiego, Zofii Sołtysowej, a w dziale miscellaneów komentarz K. Estreichera do zamieszczonego w tomie materiału ilustracyjnego¹². Warto wspomnieć, że Wydział powołał w 1972 r. nowy skład Komitetu Redakcyjnego *Rocznika* w osobach K. Estreichera, J. Lepiarczyka, K. Olszańskiego, A. Przybosia i W. Zina.

Akcja odczytowa objęła w l. 1971—2 cykle 35 prelekcji (zob. wykaz), z których większość odbywała się w sali Muzeum Historycznego m. Krakowa (Rynek Główny 35). Jeden z odczytów, wiceprezesa W. Zina, zorganizowano specjalnie w dn. 12 III 1971 r. dla Kręgu Miłośników Krakowa i młodzieży szkolnej w auli

V Liceum Ogólnokształcącego w Krakowie, przy ul. Świerczewskiego 12, a prelekcja doc. dr. Wojciecha Roeske o zbiorach Muzeum Farmacji w Krakowie odbyła się w siedzibie tegoż Muzeum przy ul. Basztowej 3. Wznowione po przerwie wakacyjnej odczyty na zebraniach naukowych Towarzystwa z końcem 1971 roku odbywały się we wtorki, w nowo wyremontowanej części gmachu PAN przy ul. Sławkowskiej 17. Tak więc po przerwie, którą spowodowały prace remontowe, powróciliśmy do dawnego miejsca zebrania naukowych. Dyrekcji Muzeum Historycznego m. Krakowa wyrażamy na tym miejscu słowa podzięk i wdzięczności za udzieloną nam w tym okresie (od grudnia 1969 r.) chętną gościnę.

Poza normalnymi zebraniem naukowymi Towarzystwa połączonymi z odczytami na specjalne podkreślenie zasługuje społeczna inicjatywa sekretarza Towarzystwa, dr. M. Rożka, który bezinteresownie wygłosił osiem prelekcji, poświęconym różnym tematom z historii sztuki i kultury Krakowa dla uczestników zajęć Kręgu Miłośników Krakowa przy Młodzieżowym Domu Kultury w Krakowie (opiekun Kręgu — mgr Halina Karwińska) w dniach 27 I, 3, 10 i 14 III 1971 r. 13 I, 24 II, 10 i 23 III 1972 r., a także jedną (15 XII) dla Koła Ję-

Wodociągów i Kanalizacji, Gazeta Krakowska, wyd. A, R. 23: 1971, nr 228 z 25—26 IX, s. 7; E. Owsiński, *Księżyc i wodociągi*, tamże, nr 229 z 27 IX, s. 3; O. Jędrzejczyk, *Pracownikom wodociągów i kanalizacji w Krakowie uznanie za ofiarną pracę — 70 lat MPWiK*, tamże, nr 230 z 28 IX, s. 1, 2; (ko), *Oni zaopatrują miasto w wodę — 70 lat MPWiK*, *Dziennik Polski*, wyd. A, R.27: 1971, nr 227 z 24 IX, s. 4; (ko), *Jubileusz krakowskich wodociągów — 70 lat w służbie miast*, tamże, nr 230 z 28 IX, s. 6; (bp), *Założyciele MPWiK w dniu jubileuszu zakładów podziękowania i gratulacje*, *Echo Krakowa*, wyd. A, R.26: 1971, nr 226 z 27 IX, s. 3; (bp), *Krakowskie wodociągi uroczyste święciły 70-lecie swej pracy w służbie naszego miasta*, tamże, nr 227 z 28 IX, s. 5. Zob. także recenzje pracy E. Ligęzy pióra E. Balcerzak (*Kwartalnik Historii Kultury Materialnej*, R.20: 1972, s. 554—556; M. Rożka (*Studia Historyczne*, R.16: 1973 s. 471—473).

¹¹ S. Stanuch, *Echa dawnych lat*, *Dziennik Polski* Wyd. A, R.28: 1972, nr 156 z 2—3 VII, s. 3.

¹² (tor), *Nowy numer Rocznika Krakowskiego*, *Gazeta Krakowska* Wyd. A, R.24: 1972, nr 189 z 10 VIII, s. 6; *Nowe książki*, tamże, nr 306 z 27 XII, s. 3; (And), *U progu Roku Kopernikowskiego — 43 „Rocznik Krakowski” poświęcony wielkiemu uczonemu*, *Echo Krakowa* wyd. A, R.28: 1973, nr 20 z 24 I, s. 1—2,

zykoznawców przy Instytucie Filologii Polskiej UJ. Ponadto dr Rożek zorganizował kilka wycieczek po zabytkach Krakowa dla przebywającej tutaj grupy studentów Uniwersytetu im. V. Kapsukas w Wilnie. Podobnie przewodniczący Komisji Informacyjnej mgr inż. S. Broniewski (10 II 1971 r.) miał gawędę o karnawale krakowskim dla młodzieży szkolnej skupionej w Kręgu Miłośników Krakowa, popularyzując także w jesieni 1972 r. (wspólnie z wiceprezesem J. Mitkowskim) działalność Towarzystwa na krakowskiej antenie Polskiego Radia.

W ramach działalności popularyzatorskiej Towarzystwa udało się zrealizować inicjatywę zorganizowania wystawy „Kraków w malarstwie Stanisława Tondosa”, której otwarcie nastąpiło w dn. 15 V 1971 r. w sali Muzeum Historycznego m. Krakowa przy ul. Franciszkań-

¹³ Por. J. Rejduch-Samkowa, *Tondos* [folder wystawowy]; *Kraków w malarstwie Tondosa*, Gazeta Krakowska, Wyd. A, R.23: 1971, nr 115 z 17 V, s. 3; (elg), *Z Tondosem w starym Krakowie*, Echo Krakowa, Wyd. A, R.26: 1971, nr 114 z 17 V, s. 3; S. Peters, *Malarz zaułków*, Gazeta Krakowska, Wyd. A, R.23: 1971, nr 144 z 19–20 VI, s. 5; M. Hussakowska, *Baśń lat minionych wstaje jak żywa...*, Echo Krakowa, wyd. A, R.26: 1971, nr 155 z 5 VII, s. 2.

¹⁴ [J. Antecka] (an), *Interesujące wydawnictwo na 25-lecie Miejskiej Biblioteki Publicznej „Książki o Krakowie”*, Dziennik Polski, wyd. A, R. 27: 1971, nr 22 z 27 I, s. 4; *taż*, *Miejska Biblioteka Publiczna kończy 25 lat*, tamże, nr 107 z 17 V, s. 6; W. Zechenter, *Książka o książkach krakowskich*, Życie Literackie R.21: 1971, nr 12 z 21 III, s. 6.

¹⁵ *W grudniu — XXIX konkurs szopek*, Dziennik Polski, wyd. A, R.27: 1971, nr 281 z 26 XI, s. 6; *Jutro w Ryńku Głównym konkurs szopek*, tamże, nr 291 z 8 XII, s. 8; [J. Antecka] (an), *Najpiękniejsze szopki po raz dwudziesty dziewiąty. W sobotę — otwarcie wystawy*, tamże, nr 293 z 10 XII, s. 8; *Konkurs szopek krakowskich, dziś pod pomnikiem Mickiewicza*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R.23: 1971, nr 292 z 9 XII, s. 6; (tb), *Fantazje, precyzja, cierpliwość... Konkurs szopek*, tamże, nr 293 z 10 XII, s. 8; [J. Lewicki] (le), *Wyjątkowo piękne są tegoroczne szopki krakowskie*, Echo Krakowa, wyd. A, R.26: 1971, nr 289 z 10 XII, s. 1; *Kronika*, Życie Literackie, R.21: 1971, nr 50 z 12 XII, s. 11, nr 51 z 19 XII, s. 15; B. Nizińska-Nowak, *Tradycyjne szopki*, Dziennik Polski, wyd. A, R.28: 1972, nr 9 z 12 I, s. 6; *Przygotowania do konkursu szopek*, Dziennik Polski, wyd. A, R.28: 1972, nr 247 z 17 X, s. 6; *Konkurs szopek — po raz trzydziesty*, tamże, nr 286 z 1 XII, s. 6; *Dzisiaj konkurs szopek*, tamże nr 289 z 5 XII, s. 6; (ak), *Konkurs szopek krakowskich po raz trzydziesty*, tamże, nr 290 z 6 XII, s. 6; (mik), *Konkurs szopek*

skiej 4¹³. Wystawa była otwarta aż do września. Myśl zorganizowania takiej wystawy jest niewątpliwą zasługą członka Wydziału mgr. inż. Broniewskiego, który ideę tę skutecznie propagował w swych audycjach telewizyjnych „Z Tondosem przez Kraków” (w cyklu „Kraków mało znany”), a ponadto włożył wiele starań i energii w uzyskaniu dla Muzeum Historycznego m. Krakowa eksponatów pochodzących z różnych zbiorów prywatnych, rozsianych po całej Polsce. Również członek Wydziału mgr. Kazimierz Olszański wygłosił w Kossakówce w dniu 10 IV 1972 r. dwie prelekcje o życiu i twórczości Juliusza i Wojciecha Kossaków dla przewodników miejskich PTTK.

Towarzystwo utrzymywało, wzorem ubiegłych lat, żywą łączność z wieloma pokrewnymi organizacjami i instytucjami. I tak np. z początkiem 1971 r. otrzymało od Dyrekcji Miejskiej Biblioteki Publicznej w Krakowie pewną ilość egzemplarzy bibliograficznej publikacji jubileuszowej Biblioteki pt. *Książki o Krakowie*, którą rozprowadziło po wszystkich instytucjach, z którymi pozostajemy w kontakcie wymiany wydawnictw¹⁴.

Z Muzeum Historycznym m. Krakowa łączą nas nie tylko podobne cele i zadania działalności, ale również wiele konkretnych akcji świadczących o wzajemnej współpracy i pomocy. Wymienić tu można wspomnianą wyżej gościnę w zakresie akcji odczytowej Towarzystwa, a także niezwykle cenną pomoc w udostępnieniu lokalu przy ul. Św. Jana 12 na sekretariat Towarzystwa (od 6 grudnia 1972 r.), w którym odbywają się cotygodniowe dyżury (we środy: w godz. 16—18 oraz w piątki: od 11 do 13-tej), a także przez oddanie do naszej dyspozycji pomieszczenia przy ul. Siennej 5 na zastępczy magazyn wydawnictw. Wspomnieć też trzeba o okazanej przez Muzeum Historyczne m. Krakowa pomocy w realizacji inicjatywy wystawy malarstwa Tondosa. Natomiast współudział Towarzystwa wyrażał się także we współpracy członka Wydziału mgr. K. Olszańskiego przy organizowaniu takich imprez, jak wystawa „Motywy krakowskie w twórczości Kossaków” (24 VI 1972), czy też jego odczyt wygłoszony na zebraniu naukowym Muzeum pt. „Krakowska dynastia malarska Kossaków” (1 XII t. r.). Tradycyjnie Towarzystwo nasze uczestniczyło w jury i fundowaniu nagrody w konkursach szopek (XXIX — 9 XII 1971 oraz XXX — 5 XII

1972)¹⁵ oraz w pracach Rady Muzealnej, której przewodniczącym jest wiceprezes Towarzystwa — prof. J. Mitkowski.

Bardzo harmonijnie układała się współpraca Towarzystwa z władzami Oddziału PAN w Krakowie (m. in. na mocy zawartego porozumienia wydawnictwa nasze są sprzedawane w Księgarni Oddziału PAN przy ul. Sławkowskiej 13/15), Archiwum Państwowym miasta Krakowa i Woj. Krakowskiego, Muzeum UJ, V Liceum Ogólnokształcącym im. A. Witkowskiego w Krakowie (obchodziło właśnie 6—7 V 1972 jubileusz swego istnienia) czy Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, z którymi pozostajemy w stałym, niemal codziennym kontakcie. W okresie sprawozdawczym ożywiły się także nasze kontakty z Towarzystwem Strzeleckim (Bractwem Kurkowym), z którym pozostajemy w ścisłej współpracy w ramach krakowskiej Rady Stowarzyszeń Kulturalnych — grupy „Wiedza”. Prezes Towarzystwa uczestniczył w tradycyjnej intronizacji króla kurkowego dr. Wincentego Jarosińskiego (19 XI 1972) oraz w wydanej z tej okazji uczcie królewskiej¹⁶.

Z instytucji pozamiejscowych wymienić trzeba szczególnie Muzeum Mazurskie w Olsztynie oraz Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaciół Warszawy. W ramach wzajemnych kontaktów, delegacja Towarzystwa w składzie: prezes W. Bieńkowski, wiceprezes J. Mitkowski oraz Przewodniczący Komisji Wydawniczej J. Bieniarzówna, bawiła w Olsztynie w dniach 24—25 XI 1971 r. przeprowadzając tam rozmowy w związku z planowaną w początku r. 1973 sesją naukową na temat związków kulturalnych i naukowych Krakowa z Warmią i Mazurami od XV do XX wieku. Inicjatywa Towarzystwa spotkała się z bardzo życzliwym przyjęciem władz politycznych i wojewódzkich Olsztyna, a także tamtejszego środowiska naukowego.

Fakt posiadania tak licznych, życzliwych przyjaciół i sojuszników Towarzystwa napawa nas otuchą i zachęca do podejmowania, w niełatwych przecież warunkach lokalowych i finansowych, dalszych inicjatyw w różnych przejawach naszej działalności.

Na koniec ze smutkiem i głębokim żalem przychodzi wspomnieć o stratach, jakie ponieśliśmy w szeregach Towarzystwa przez śmierć śp. naszych Członków. W r. 1971 ubyli z naszego grona: 25 I dr Władysław Bogatyński, czło-

nek Towarzystwa od r. 1919 (członek honorowy od r. 1967), 31 I doc. dr Olga Łaszczyńska, członek od r. 1968; 15 III dyr. Marian Padechowicz, członek od r. 1959; 27 V art. grafik Bronisław Schönborn, członek Wydziału od r. 1953; 19 VI prof. mgr inż. Marian Olszewski, członek od r. 1966; 9 VII dr med. Karol Barta, członek od r. 1970; 28 XI mgr Zbigniew Skolicki, członek od r. 1964¹⁷. W r. 1972 odeszli na zawsze: 16 VII redaktor dr Stanisław Peters, członek Komisji Informacyjnej Wydziału od r. 1971; 18 IX doc. dr Jerzy Dobrzycki, członek Wydziału od r. 1924 (członek honorowy od r. 1969); 6 XI prof. dr Walery Goetel członek od r. 1959; 18 XI prof. dr Michał Patkaniowski, członek od r. 1963. W dniu 4 IV 1972 zmarła długoletnia główna księgowa Towarzystwa (od 1 II 1961) śp. Helena Antecka¹⁸.

Cześć Ich pamięci.

rozstrzygnięty, tamże, nr 292 z 8 XII, s. 6; (ans), *Szopki w Rynku*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R.24: 1972, nr 289 z 5 XII, s. 6; *Krakowskie szopki*, tamże, nr 290 z 6 XII, s. 1, 4; W. Machnicki, *Może ostatni, co tak kołędy śpiewał*, tamże, nr 307 z 28 XII, s. 6; *Siedem wieków krakowskiej szopki*, Życie Warszawy, wyd. (W), R.29: 1972, nr 305 z 22 XII, s. 7; D. Jasińska, *Hej kołęda, kołęda!*, Przekrój [R.28]: 1972, nr 1446 z 24 XII s. 10—11; *Krakowskie szopki*, Życie Literackie, R.23: 1973, nr 1 z 7 I, s. 14.

¹⁶ *Wiwat król!*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R.24: 1972, nr 139 z 13 VI, s. 1; (zg), *Vivat Rex... Kurkowy. Ceremoniał z tradycyjnym rytuałem*, tamże, nr 276; z 20 XI, s. 1; J. Lewicki, *Krakowskie Bractwo kurkowe...*, Echo Krakowa, wyd. A, R.27: 1972, nr 272 z 20 XI, s. 3; Z. Święch, *Barwna arka przymierza*, Dziennik Polski, wyd. A, R.28: 1972, nr 276 z 19—20 XI, s. 5.

¹⁷ Klepsydry i nekrologi (W. Bogatyńskiego) Dziennik Polski, wyd. A, R.27: 1971, nr 23 z 28 I, s. 5; nr 27 z 2 II, s. 4, nr 28 z 3 II, s. 4; W. Bieńkowski, *Rocznik Krakowski*, T. 44: 1973 s. 137—140; B. Łopuszański, *Studia Historyczne*, R.4: 1971, s. 471—473; (O. Łaszczyńskiej) Dziennik Polski, wyd. A, R.27: 1971, nr 28 z 3 II, s. 4, nr 31 z 6 II, s. 4; (M. Padechowicza) tamże, nr 65 z 18 III, s. 5; J. Susuś, *Marian Padechowicz (1892—1971)*, Tygodnik Powszechny, R.25: 1971, nr 27 z 4 VII, s. 4; (B. W. Schönborna) Dziennik Polski, wyd. A, R.27: 1971, nr 127 z 30—31 V, s. 1, 2, nr 129 z 2 VI, s. 2, nr 130 z 3 VI, s. 3; Echo Krakowa, wyd. A, R.26: 1971 nr 127 z 1 VI, s. 2, nr 129 z 3 VI, s. 5; O. Jędrzejczyk, *O człowieku, który żył Krakowem*, Gazeta Krakowska, wyd. A, R.24: 1972, nr 185 z 5—6 VIII, s. 5; Życie Warszawy, wyd. (W), R.28: 1971, nr 129 z 30—31 V, s. 2; (M. Olszewskiego) Dziennik Polski wyd. A, R.27: 1971, nr 146 z 22 VI, s. 2, nr 147 z 23 VI, s. 2, nr 148 z 24 VI, s. 2, nr 149 z 25 VI, s. 2, 4; (K. Barty) tamże, nr 163 z 11—12 VII, s. 2, 7;

(Z. Skolickiego) tamże, nr 284 z 30 XI, s. 1, 4, nr 285 z 1 XII, s. 3, nr 286 z 2 XII, s. 1—2; *Życie Warszawy*, Wyd. (W), R.28: 1971, nr 286 z 30 XI, s. 4.

¹⁸ Klepsydry i nekrologi (S. Petersa) *Dziennik Polski*, wyd. A, R.28: 1972, nr 169 z 18 VII, s. 1; *Echo Krakowa*, wyd. A, R.27: 1972, nr 166 z 17 VII, s. 1, 2, *Gazeta Krakowska*, wyd. A, R.24: 1972, nr 168 z 17 VII, s. 1—2, nr 169 z 18 VII, s. 1, 2, S. Dziaki, *Zeszyty Prasoznawcze*, R.13: 1972, nr 4, s. 173—175; (J. Dobrzycki) *Echo Krakowa*, wyd. A, R.27: 1972, nr 221 z 20 IX, s. 1, *Dziennik Polski*, wyd. A, R.28: 1972, nr 225 z 21 IX, s. 2, 4, nr 227 z 23 IX, s. 2, *Gazeta Krakowska*, wyd. A, R.24: 1972, nr 225 z 21 IX, s. 1, 6, T. Chrzanowski, *Tygodnik Powszechny*, R.26: 1972, nr 41 z 8 X, s. 5; J. Mitkowski, tamże, nr 43 z 22 X, s. 4; B. Łopuszczański, *Studia*

Historyczne, R.16: 1973, s. 315—317; (W. Goetla) *Echo Krakowa*, wyd. A, R.27: 1972, nr 261 z 7 XI, s. 1, 2, nr 263 z 9 XI, s. 2, nr 264 z 10 XI, s. 5, nr 266 z 13 XI, s. 2, *Dziennik Polski*, wyd. A, R.28: 1972, nr 266 z 8 XI, s. 1, 2, 4, nr 267 z 9 XI, s. 2, 4, nr 268 z 10 XI, s. 4, nr 269 z 11 XI, s. 2, 4, nr 270 z 12—13 XI, s. 1, 7, nr 272 z 15 XI, s. 4, 5, *Gazeta Krakowska*, wyd. A, R.24: 1972, nr 266 z 8 XI, s. 1, 2, nr 267 z 9 XI, s. 2, nr 270 z 13 XI, s. 2, S. Leszczycki, *Wielki ochroniarz*, Kultura, R.10: 1972, nr 48 z 26 XI, s. 5; (M. Patkaniowskiego) *Dziennik Polski*, wyd. A, R.28: 1972, nr 270 z 12—13 XI, s. 1, 2, nr 271 z 14 XI, s. 4, nr 272 z 15 XI, s. 4, 5, *Gazeta Krakowska*, wyd. A, R.24: 1972, nr 270 z 13 XI, s. 1, *Życie Warszawy*, wyd. (W), R.29: 1972 nr 271 z 12—13 XI, s. 11; S. Grodziski, *Studia Historyczne*, R.16: 1973, s. 318—319.

WYKAZ ODCZYTÓW

Rok 1971

- 27 I — doc. dr Józef Mitkowski, Kazimierz Wielki
- 3 II — doc. dr hab. Jerzy Wyrozumski, Projekt założenia Polski Niepodległej na wyspach Oceanu Spokojnego w II połowie XIX stulecia
- 10 II — doc. dr Janina Bieniarzówna, Handel książką w Krakowie w I poł. XVII wieku
- 17 II — doc. dr hab. Józef Lepiarczyk, Zamek królewski w Warszawie i zagadnienie jego odbudowy
- 24 II — mgr Michał Rożek, Droga Stanisława Leszczyńskiego do Krakowa
- 3 III — mgr Józef Pocięcha, Cracoviana w Wydawnictwie Literackim
- 10 III — doc. dr hab. Józef Lepiarczyk, Zabytkowe wnętrza usługowe w Krakowie i problem ich konserwacji
- 12 III — prof. dr Wiktor Zin, Przemiany dziejowe Rynku krakowskiego (dla Kręgu Miłośników Krakowa i młodzieży V Liceum w Krakowie)
- 20 III — prof. dr Wiktor Zin, Najbardziej zagrożone

- zabytki Krakowa oraz metoda ich ratowania (Walne Zgromadzenie)
- 24 III — doc. dr hab. Janusz Bogdanowski, Krakowski Barbakan
- 31 III — doc. dr hab. Wojciech M. Bartel, Michał Bobrzyński
- 21 IV — mgr Andrzej Kozanecki, Konspiracyjna działalność lewicy krakowskiej w latach 1939—1940
- 28 IV — mgr Czesław Lechicki, Ostatni zajazd na Kleparzu
- 5 V — doc. dr Wojciech Roeske, Z dziejów dawnego krakowskiego aptekarstwa
- 12 V — doc. dr Wojciech Roeske, Muzeum Farmacji — historia i zbiory
- 7 XII — mgr Kazimierz Nowacki, Stare kina w Krakowie
- 14 XII — prof. dr Karol Estreicher, Ze szkiców o Berreccim
- 21 XII — mgr Józef Pocięcha, Cracoviana w Wydawnictwie Literackim w roku 1971

Rok 1972

- 25 I — mgr Czesław Lechicki, Nowe pamiętniki o Krakowie
- 1 II — mgr inż. Stanisław Broniewski, Legenda i prawda o Mistrzu Sędziwoju
- 8 II — prof. dr Józef Mitkowski, Najstarszy Kraków w opiniach archeologów

- 15 II — mgr Lucjan Piekarski, Krakowska twórczość rzeźbiarska Piusa Welońskiego
- 22 II — dr Janina Garycka, Szkice z historii krakowskiej „Piwnicy pod Baranami”
- 29 II — mgr Stanisław Pagaczewski, Spotkamy się u wód

- 7 III — doc. dr Janina Bieniarzówna, Wiekowe tradycje miłośnictwa Krakowa; doc. dr hab. Wiesław Bieńkowski, 75 lat w służbie Krakowa (Jubileuszowe Walne Zgromadzenie)
- 8 III — dr Maria Borowiejska-Birkenmajerowa, Miejsce pierwszej lokacji Krakowa
- 14 III — mgr Józef Dużyk, Z życia i twórczości Włodzimierza Tetmajera
- 21 III — mgr Kazimierz Olszański, Wojciech Kosak — życie i twórczość
- 11 IV — prof. dr Krystyna Pieradzka, Długosz a Kraków
- 18 IV — mgr Michał Rożek, Katedra wawelska — część 1 (odczyt połączony ze zwiedzaniem obiektu)
- 25 IV — mgr Michał Rożek, Katedra wawelska — część 2 (jak wyżej)
- 2 V — mgr Michał Rożek, Katedra wawelska — część 3 (jak wyżej)
- 3 V — mgr inż. Stanisław Broniewski, Wystawa prac introligatorskich Roberta Jahody
- 11 XII — doc. dr hab. Jan M. Małecki, Kraków wobec Sejmu Czteroletniego

INDEKS NAZWISK

Adamczewski Jan 132
 Agnolo Baccio d' 28
 Albius, fizyk 109
 Aleksander I, car 37, 97
 Aleksander III, car 105
 Alessi Andrea 28
 Ameisenówna Zofia 38
 Anczyc Władysław 8
 Antecka Helena 138
 Antecka Jolanta 137

 Bacciarelli Marcelli 38
 Baczyński Cyprian 91
 Badowska Iwona 30
 Bagiński Stanisław 70
 Balcerzak Elżbieta 136
 Balicki Karol 23, 26, 73
 Balzac Honoré 89—93, 95—97, 99, 100
 Balzakowie 96, 97, 99
 Banach Jerzy 23, 68, 83, 85, 87
 Bandrowski Juliusz 102
 Bandtkie Jerzy Samuel 16
 Baraniecki Adrian 136
 Barca Pietro 28
 Barozzi Jacopo, zob. Vignola
 Giacomo da
 Barta Karol 138
 Bartel Wojciech M. 134, 135, 139
 Bartynowski Piotr 71
 Bartynowski Władysław 73, 84, 86
 Barycz Henryk 13, 133
 Batowski Zygmunt 36
 Bażanka Kacper 33
 Bąkowski, budowniczy 32
 Bąkowski Klemens 5—7
 Beauvais Patrice de 97
 Becker Felix 51—54, 68
 Bednarski Tadeusz Z. 91, 95
 Bednarzewska Konstancja 103—104
 Belotto Bernardo, zob. Canaletto
 Bem Jadwiga, zob. Kluk-Bem
 Jadwiga
 Berbelicki Władysław 10, 134, 135
 Berger Tadeusz 120
 Bertolucci Francesco 119
 Beyle Marie Henri, zob. Stendhal
 Białecki 86

Białostocki Jan 27
 Bianchi Piotr 32
 Biegański Wiktor 120—122
 Bielski Joachim 23
 Bieniarzówna Janina 9—11, 39, 88, 134—136, 138—140
 Bieńkowski Wiesław 5, 8, 9, 127—132, 134, 135, 138, 140
 Bilboguet 100
 Birkenmajerowa Maria, zob. Borowiejska-Birkenmajerowa Maria
 Bisanz 117
 Bizański Jan Nepomucen 68, 81, 82
 Bliziński Józef 107, 108
 Blom August 119
 Blumówna Helena 70, 81, 85
 Bobrowicz Jan Nepomucen 123
 Bobrzyński Michał 139
 Bocheńska Anna 68
 Bochnak Adam 7, 8, 19, 29—31, 41
 Bogatyński Władysław 138
 Bogdanowski Janusz 139
 Boguszewska Helena 121
 Bohdziewicz Piotr 27
 Bohussówna Irena 102
 Boja Stanisław 59
 Boloński 102
 Bołoz-Antoniewicz Jan 86
 Borowiejska-Birkenmajerowa Maria 38, 90, 140
 Bourgeois Jeanne, zob. Mistinguett
 Bouteron Marcel 96, 97
 Branicy 22, 23, 120
 Branicka Katarzyna, zob. Potocka Katarzyna z Branickich
 Brochwicz-Lewiński Zbigniew 116
 Brodowicz Maciej 68, 73, 74, 78, 80, 83, 85
 Brodowiczowa, żona Macieja 86
 Brodowiczowie, 68
 Brodowski Józef 17, 81—83, 93
 Broniewski Stanisław 10, 134, 135, 137, 139, 140
 Bronisława błog. 85, 88
 Brückner Aleksander 31
 Bryniarski Stanisław 73
 Buchowski Andrzej 13, 15, 16

Bujańska Jadwiga 124
 Bukowiecki Zygmunt 116
 Bukowski Jan 114
 Buonarroti Michelangelo 28
 Burckhardt Jacob 31
 Bysztzanowski Wojciech 91

 Canaletto 38
 Canis de Canis, zob. Kuczkowski
 Feliks
 Capellani Alberto 119
 Ceptowski Karol 68
 Cercha Stanisław 31, 85, 86, 88
 Cezary Franciszek 12, 13
 Chamcówna Mirosława 85
 Chądzyński Michał 104
 Chierici Gino 28
 Chłędowski Kazimierz 99
 Chmiel Adam 5, 6, 98
 Chodynicki Kazimierz 39
 Choisy Claude Gabriel de 91
 Chrzanowski Paweł 88
 Chrzanowski Tadeusz 139
 Chwalewik Edward 125
 Chyliński Rafał 124
 Colasanti Ardvinio, zob. Kolasanti
 Ardvinio
 Collaert Adriaen 53, 63
 Coquelin Ernest 102
 Cormon Eugène 106
 Csombor Marton 89
 Cybulski Władysław 120
 Cynk Florian 73
 Cyrankiewicz Stanisław 67
 Czapliński Władysław 24
 Czapscy 84, 86
 Czardynin Piotr 119
 Czarnecki Michał 133
 Czarnecki Andrzej 22
 Czartoryscy 87, 121, 124
 Czartoryska Izabela z Flemingów 39
 Czartoryski Adam 35
 Czech Józef 6, 31, 39
 Czermak Wiktor 6
 Czerny Zygmunt 96
 Czerpak Stanisław 134, 135
 Cziła, cyganka 102
 Czubałowa Wiesława 131

 Danielski Jan Nepomucen 36, 40
 Dante Alighieri 119

- Daszyńska Bożena, zob. Zboińska-
 -Daszyńska Bożena
 Dąbrowska Elżbieta 10
 Dąbrowski Jan 7—9, 39, 70
 Dearly Max 117
 Degobert P. 91
 Dembowska Maria 5
 Dembowski Leon 73
 Demel Juliusz 38, 39, 86—91, 93,
 96, 98, 99
 Denhoff Kasper 30
 Dietell Franz Ambros 124
 Długosz Jan 19, 39, 140
 Dobrocieski Mikołaj 23
 Dobrowolski Henryk 134, 135
 Dobrowolski Tadeusz 28, 29, 58,
 59, 62, 66, 68—70, 81, 83, 87
 Dobrowolski Władysław Józef 96
 Dobrzański Stanisław 107
 Dobrzycka Łucja z Riedlów 127
 Dobrzycki Jerzy 7, 8, 35, 36, 38,
 73, 127—130, 138, 139
 Dobrzycki Józef 127
 Dolabella Tomasz 38, 55
 Dorohostajski Krzysztof 123, 125
 Ducati Pericle 28
 Dunajewski Albin 40, 41
 Dupont, filmowiec 105, 106, 109
 Durm Josef 28—31
 Duse Eleonora 118
 Dutkiewicz Józef 67
 Dutkiewicz Szymon 26, 71
 Dużyk Józef 96, 135, 140
 Dürr-Albrecht 44, 50, 54, 59,
 63, 65
 Dürr-Durski Jan 27
 Dziędużycki Mikołaj 106
 Dziński Sylwester 139
- Eberle Hilde 32
 Edison Thomas Alva 105, 108—
 —110, 116
 Eisfeld, stolarz 41
 Ekielski Jan 8
 Ekielski Zygmunt 73
 Elias-Radzikowski Walery 19,
 40, 73
 Elling Christian 25
 Enden Jakob von 62
 Enden Peter von 62
 Ennery Adolphe d' 106
 Ernemann, filmowiec 114
 Ernst von Österreich, arcyksiążę
 63
 Estreicher Karol (jun.) 7, 9, 10,
 18, 43, 67, 85, 93, 132—136, 139
 Estreicher Karol (sen.) 24, 78, 102,
 103, 106, 123
 Estreicher Stanisław 5, 8, 38, 86
 Estreicherówna Maria 67, 85, 97,
 99
- Falk Jeremiasz 125
 Feliksiewicz Dionizy 104
 Fendt Tobiasz 59
 Figlewicz Kazimierz 31
 Filarete Antonio 28
 Filipowicz Jan 124
 Fischer H. 106
 Fischerl Jan 62
 Fischinger Andrzej 22, 23, 65
 Fiszer Gustaw 102
 Fleming Izabela, zob. Czartoryska
 Izabela z Flemingów
 Floris Frans 63
 Fonken von Grossenheim Jakob
 62
 Formigine Andrea da 28
 Förström, fizyk 109
 Franciszek Józef I, cesarz 105
 Frančić Miroslaw 96
 Frączkowski Franciszek 122
 Fredro Aleksander 107
 Friedlein Józef 5, 6, 84, 86, 87
- Gadacz Kornel 124
 Galeen Henryk 119
 Gardin Władimir 119
 Garlicki Jan 96
 Garycka Janina 139
 Gauermann Friedrich 83
 Gaumont, filmowiec 116
 Gawełek Franciszek 35
 Gąsiorowska Maria, zob. Jarosła-
 wiecka-Gąsiorowska Maria
 Gąsiorowski Bogumił 25, 26, 40,
 75
 Gembicki Piotr 23, 24, 26, 27, 30—
 —32, 39
 Gembicki Wawrzyniec 23
 Geymüller Heinrich 28
 Gębarowicz Mieczysław 125
 Gieryk Podebrański Adam 129
 Gintel Jan 89
 Giziński 83
 Glikson Jakub 101
 Glixelli, blacharz 41
 Głogowski Jerzy 17, 76, 82, 86
 Głowacki Jan Nepomucen 17,
 68—72, 74, 75, 77, 79, 81—84, 92
 Głowacki Justyn 73
 Goetel Walery 138, 139
 Goliński Marcin 13
 Golzio Vincenzo 31
 Grabowski Ambroży 17, 18, 26,
 32, 35, 38, 39, 85, 88, 92, 93, 98,
 99, 125
 Grabowski Andrzej 73
 Grabowski Tadeusz 89
 Grameyzer Daniel 35, 36
 Grodziński Mikołaj 13, 14
 Grodziski Stanisław 139
 Grudziński Stefan 120
 Grünwald, filmowiec 113, 120
- Gryglewski Aleksander 73
 Gryzielska Maria 73, 86
 Grzegorzczak Elżbieta 132, 135
 Grzybek Witold 134, 135
 Grzymała-Siedlecki Adam 101,
 104
 Guazzoni Enrico 118
 Gucci Santi 22, 23
 Guerquin Bohdan 32
 Gumiński Samuel 22
- Hańska Anna 95
 Hańska Ewelina z Rzewuskich 89,
 90, 95—97, 99
 Hański Wacław 95
 Hartman Ernest 102
 Haupt Albrecht 28, 29
 Hauptmann Gerhart 119
 Heller Ludwik 102
 Hendel Zygmunt 7
 Herman Adam 116
 Hertz Aleksander 119
 Hitler Adolf 119
 Hoffman Hermann 26, 27
 Hoffmannowa Antonina 104
 Homecka Zofia, zob. Wenzel-Ho-
 mecka Zofia
 Homolacs Stanisław 73
 Homolicki Roman 96
 Hondius Wilhelm 125
 Hugo Victor 119
 Humbert Szczepan 35, 36, 38, 98
 Hussakowska Maria 137
- Ibsen Henrik 119
 Irzykowski Karol 119, 121, 122
- Jachimowicz, malarz 41
 Jagiellonowie 92
 Jagoda Zenon 36
 Jahoda Robert 140
 Jaillard Claude, zob. Rakowska-
 -Jaillard Claude
 Jakub z Sienna 19
 Jakubowski Jan 123
 Jamroz Józef S. 20
 Jan Fryderyk, książę szczeciński
 29
 Jan II Kazimierz 74, 86
 Jan III Sobieski 37
 Jankowski Stanisław 128
 Jarno E. 106
 Jaroński Wincenty 138
 Jarosławiecka-Gąsiorowska Ma-
 ria 35, 98
 Jarszewska Wanda 122
 Jasińska Danuta 138
 Jaworowski Roman 135
 Jednowski Marian 122
 Jędrzejczyk Olgierd 136, 138
 Johnowie 117
 Jordan Piotr 29

Jougan Alojzy 35
 Jóźkiewicz Krystyna 70, 72
 Judi, właścicielka trupy teatral-
 nej 101

Kaczor Roman 67
 Kalinka Walerian 26, 39, 93
 Kamiński Kazimierz 104, 106
 Kapliński, filmowiec 110
 Kapsukas Vincas 137
 Karnacholski Tomasz 124
 Karol I, król rumuński 105
 Karwińska Halina 136
 Kazimierczyk Stanisław 14
 Kazimierz Wielki 37, 85, 139
 Kębowska Zofia, zob. Ostrow-
 ska-Kębowska Zofia
 Kierszek Maciej 62
 Kita Helena 41
 Klein Wiktor 30, 60, 61, 110
 Kleinberger, filmowiec 113, 120
 Kloss Ernst 32
 Kluk-Bem Jadwiga 131
 Knake-Zawadzki Stanisław 119
 Knotz Maciej 98
 Kober Marcin 23
 Kobierski Lucjan 121
 Kochanowski Jan 23
 Kolak Wacław 125
 Kolasanti A. 41
 Kołłątaj Hugo 16
 Komornicki Stefan 8
 Konarski Jan 20, 21
 Konopczyński Władysław 91
 Konstanty Pawłowicz, wielki ksią-
 że 37, 97
 Kopera Feliks 21, 22, 70, 81, 86
 Kopernik Mikołaj 131—133
 Korwin-Piotrowska Zofia 89
 Kosicki L. 70
 Kosicki Władysław 73
 Kossak Juliusz 137
 Kossak Wojciech 137, 140
 Kossakowska-Szanajca Zofia, 30
 Kossowski Henryk 71
 Kossowski Jerzy 30, 96, 134, 135
 Kostecki Marian 131
 Kościuszko Tadeusz 37, 74, 75, 85,
 87, 88, 122, 132, 134
 Kotarbińska Idalia, zob. Pawli-
 kowska Idalia z Kotarbińskich
 Kotarbiński Eustachy 103
 Kotarbiński Józef 103, 110
 Kotsis Aleksander 72
 Kowalczyk Jerzy 28—30
 Kozakiewicz Łukasz 82, 94
 Kozanecki Andrzej 139
 Kracauer Siegfried 119
 Kragen Wanda 95
 Kraińska Elżbieta 57, 61
 Krakowski Piotr 65
 Kras Janina 136

Krasicki Ignacy 36
 Krasinscy 33
 Krasinśki Franciszek 22
 Krasinśki Józef Wawrzyniec 93
 Krasnowolski Bogusław 21
 Kraszewski Józef Ignacy 87, 88
 Kretschmerowa Monika 26, 28—
 —30

Kromer Marcin 15
 Król Aleksander 30, 38
 Krzyżanowski Adam 5
 Krzyżanowski Julian 35, 39
 Krzyżanowski Stanisław 6, 7, 89
 Kuchar Ludwik 114
 Kuczkowski Feliks 121, 122
 Kulinowski Józef 8
 Kulmbach Hans von 56
 Kupisz Łukasz 123, 125
 Kurdybacha Łukasz 23
 Kutrzeba Stanisław 6, 7
 Kwiatkowska Helena 87
 Kwiatkowski Marek 33

Lafontaine Leopold de 38
 Langer Sebastian 125
 Le Bary Charles 117
 Le Brun Charles 38
 Lechicki Czesław 139
 Lelewel Joachim 39
 Leniek Jan 67
 Lepanto Vittoria 117
 Lepiarczyk Józef 10, 28, 34, 36,
 38, 43, 96, 132, 134—136, 139
 Lepszy Kazimierz 123
 Lepszy Leonard 5, 61
 Leszczycki Stanisław 139
 Leszek Czarny 83—85
 Lewicki Józef 137, 138
 Libera Anna 17
 Liberka Adam 84
 Ligęza Elżbieta 135, 136
 Linder Max 119, 122
 Lipska Helena 134, 135
 Liszt Ferenc 98
 Loeffler Leopold 73
 Louis Józef, zob. Wawel-Louis
 Józef

Lubicz Apollo 103, 104
 Lubomirscy 30
 Ludwikowski Leszek 96
 Lumière Auguste 105—109, 110
 Lumière Louis 105—109
 Lundberg Erik 31
 Lutostańska Anna 30

Łada Włodzimierz, zob. Noskow-
 ski Zygmunt
 Łakocińscy 68
 Łakocińska Zofia 73, 86—88
 Łakociński J. 68
 Łaszczyńska Olga 138
 Łętowski Ludwik 19, 21, 23, 35,
 87

Łoniewski Krzysztof 14
 Łopacki Jacek Augustyn 60
 Łopuszański Bolesław 138, 139
 Łoza Stanisław 98
 Łubieński Maciej 24
 Łuszczkiewicz Władysław 5—7,
 17, 18, 29, 67, 68, 70, 72, 73, 79,
 82

Machnicki Wojciech 138
 Mac Laren Norman 121
 Mahomet Riza 98
 Maj Tadeusz 134
 Majeranowski Konstanty 17
 Majeranowski Władysław 71
 Majewska-Maszkowska Bożenna,
 30, 38
 Majewski Alfred 29, 30
 Makowski Tomasz 123
 Maksymilian, arcyksiążę 15
 Makuszyński Kornel 121
 Małachowski Jan 30, 32, 34
 Małachowski-Lempicki Stanisław
 85
 Małecki Jan S. 132, 134, 135, 140
 Manbek Stanisław 115
 Mańkowski Tadeusz 56
 Marchesi Andrea, zob. Formigine
 Andrea da
 Markowicz Jan 13
 Markowski J., stolarz 41
 Masłowska Z. 87, 88
 Masłowski W. 88
 Maszkowska Bożenna, zob. Ma-
 jewska-Maszkowska Bożenna
 Maślińska-Nowakowa Zofia 135
 Matejko Jan 31, 72, 73
 Matusiński Jacek 41
 Mączyński Józef 17, 34, 93
 Mecherzyński Karol 16
 Mehoffer Zofia 134—135
 Melhac Henri 107
 Merguet Hugo 36
 Mertens Jakub 46, 47, 60—62, 64,
 65, 66, 126
 Michalski Ernst 26, 27
 Michał Anioł, zob. Buonarroti Mi-
 chelangelo
 Michał Korybut Wiśniowiecki 92
 Michałowski Piotr 68
 Mickiewicz Adam 137
 Midowicz dr 75
 Midowski 91
 Mielke Friedrich 30
 Mielżyński Maciej 128
 Mieroszewscy 71
 Mieroszewski Sobiesław 71
 Mieroszewski Stanisław 71
 Mierzejewski Bolesław 122
 Mieszko I 37
 Miks Nina 23, 30
 Miłobędzki Adam 22, 23, 27, 30

- Minich Marian 81
 Miodońska Barbara 38
 Mirecki Franciszek 125
 Mistinguet 117
 Mitkowski Józef 10, 134, 135, 137—139
 Mniszech Franciszek Bernard 123
 Mniszchowie 123
 Modrzejewska Helena 104
 Moliere 108
 Moniuszko Stanisław 119
 Monteluppiowie 28
 Morando Bernardo 23
 Morawski Kazimierz 23
 Morgan 90
 Morska Gabriela 104
 Mossakowski Stanisław 33
 Mrozowska Kamilla 85
 Muczkowski Józef 5, 7, 8, 16, 27, 88
 Muczkowski Stefan 8
 Murray Emanuel 16
 Musiał Mateusz 84
 Mycielski Jerzy 61, 62, 70, 81, 86, 88
 Mylius Jan Fryderyk 125
 Myszkowscy 23
 Myszkowski Piotr 22—24, 38
- Nagoth Adam 12
 Naruszewicz Adam 36, 39
 Narzyski, dyrektor browaru 120
 Nasturkiewicz Agnieszka, zob. Płonczyńska Agnieszka z Nasturkiewiczów
 Nelken Halina 59
 Nidecki Andrzej Patrycy 23
 Nielsen Asta 117, 118
 Niemojewski Lech 29
 Niesiecki Kasper 123
 Nizińska-Nowak B. 137
 Noskowski Zygmunt 118, 122
 Nowacki Kazimierz 101, 125, 136, 139
 Nowaczyński Adolf 100
 Nowaczyński Konstanty 91
 Nowak B., zob. Nizińska-Nowak B.
 Nowakowa Zofia, zob. Maślińska-Nowakowa Zofia
 Nowolecki Adam 99
 Nowowiejski Feliks 118
- Obodziński Aleksander 11
 Odrzywolski Sławomir 22
 Oeser, dyrektor trupy teatralnej 111
 Oleśnicki Zbigniew 19
 Olszański Kazimierz 133—137, 140
 Olszewski Marian 138
 Olszewski Tomasz 70, 81, 86, 88
 Opalińska Stanisława 124
 Ordyński Władysław 104
 Ossoliński Jerzy 24
 Ostrowska-Kębowska Zofia 39
 Ostrowski Jan 30
 Otto Maria 51, 62, 64
 Owsiany Ewa 136
- Pachoński Jan 34, 82, 87, 88
 Paczoska Marcin 12
 Padechowicz Marian 138
 Padovano Adolfo 119
 Padovano Gian Maria 21
 Pagaczewski Julian 8, 21
 Pagaczewski Stanisław 139
 Pańków Stanisława 134, 135
 Paprocki Bartosz 22
 Passe Crispian de 54, 63
 Patkaniowski Michał 138, 139
 Paulis Józef de 99
 Pawlikowska Idalia z Kotarbińskich 103
 Pawlikowski Tadeusz 101—106, 108—110, 121
 Pelz Augusta 73, 88
 Peszka Józef 36, 82, 83
 Peters Stanisław 133, 135, 138, 139
 Pevsner Nicolaus 29
 Piekarski Lucjan 139
 Piekosiński Franciszek 5, 14
 Pieradzka Krystyna 8, 89, 133—135, 140
 Piętkowa Czesława 43, 126
 Piotr, architekt 32
 Piotrkowczyk Andrzej 123, 125
 Piskorski Sebastian 16
 Placidi Francesco 34
 Plezia Marian 135
 Płonczyński 69
 Płonczyńska Agnieszka z Nasturkiewiczów 67, 72
 Płonczyńska Helena, zob. Schug-towa Helena z Płonczyńskich
 Płonczyński Aleksander 67—84, 86, 87
 Płonczyński Jan 67, 71
 Płonczyński Wiktor 67—69
 Pociecha Józef 134, 135, 139
 Podebrański Adam, zob. Gieryk
 Podebrański Adam
 Pol Wincenty 86
 Polański Teodor 91
 Poleński Stanisław 122
 Polkiewicz Antoni 73, 88
 Poniatowski Józef 37, 39, 120
 Poniatowski Michał 34
 Poquelin Jean Baptiste, zob. Moliere
 Porębski Mieczysław 37
 Porten Franz 122
 Potkański Franciszek 33
 Potocka Katarzyna z Branickich 41
- Potocki Adam 73
 Pourbus Frans 59
 Prandota, biskup 85
 Preiss Józef 131
 Prek Franciszek Ksawery 70, 86
 Procajłowicz Antoni 114
 Prochor, biskup 38
 Prokesh Władysław 70
 Pronaszkwowie 121
 Pruszczy Piotr Hiacynt 13
 Pryliński Tomasz 21, 34, 41
 Przyboś Adam 133—136
 Przybylski Jacek 16
 Przybyszewski Bolesław 27
 Pszorn, cieśla 41
 Ptaśnik Jan 7
 Puchalski Edward 119
 Puszkina Aleksander 125
 Puzyna Jan 41
- Raczyńscy 34, 129
 Radacki Zbigniew 30
 Radlica Jan 18
 Radwański Andrzej 16
 Radwański Kazimierz 20
 Rakowska-Jaillard Claude 136
 Ranotowicz Stefan 14
 Rastawiecki Edward 123, 124, 126
 Rederowa Danuta 9, 91
 Rej Mikołaj 85
 Rejduch-Sanikowa Izabela 137
 Rennen Piotr van der 91
 Rewski Zbigniew 28
 Ręgorowicz Ludwik 70, 72, 84
 Richter Karol 99
 Richter Willibald 83
 Riedl Lucja, zob. Dobrzycka Lucja z Riedlów
 Rippert Otto 119
 Robusti Jacopo, zob. Tintoretto
 Rodakowski Henryk 73, 82
 Rode Herbert 32
 Roeske Wojciech 136, 139
 Roj, wójt 118
 Romaszkan Józef 91
 Rosenbaiger Kazimierz S. 27
 Rossknecht, dyrektor browaru 120
 Rossowski Jan 123
 Rothowa Władysława 125
 Rottermund Andrzej 41
 Rożek Michał 18, 34, 89, 131, 132, 134—137, 139, 140
 Rubens Peter Paul 28, 126
 Rubinstein Antoni 102
 Rye Stellan 119
 Ryszkiewicz Andrzej 73, 82
 Rzewuscy 97
 Rzewuska Ewelina, zob. Hańska Ewelina z Rzewuskich
 Rzewuski Leon 97

- Sadeler Jan 50—52, 62—64
 Sadeler Rafael 51, 53, 63
 Sadoul Georges 105, 107
 Saint-Saens Camille 102
 Salmi Mario 28
 Samek Jan 41, 43, 51, 56, 58, 123, 126
 Samkowa Izabela, zob. Rejduch-
 -Samkowa Izabela
 Sangallo Antoni da (mł.), 29
 Sanmicheli Michele 28
 Sarasate Pablo 102
 Sawicka Stanisława 124
 Scamozzi Vincenzo 28
 Schaufelein Hans 63
 Schnayder Edward 136
 Schönborn Bronisław Waldemar 134, 138
 Schubring Paul 28
 Schugt Edmund 69, 82
 Schugt Henryk 68, 78
 Schugt Herman 68
 Schugtowa Helena z Pionczyń-
 skich 67, 68
 Schugtowiec 69
 Semkowicz-Zarembina Wanda 39
 Seregni Giovanni 32
 Serlio Sebastiano 28, 30, 33
 Sermak Ryszard 96
 Seweryn Tadeusz 55
 Sędziwój 139
 Shearman John 27
 Siebeneycher Jakub 12
 Sieber Jakub 124
 Siejkowski Michał 13, 16
 Siemieński Lucjan 84
 Siemiradzki Henryk 108
 Sienkiewicz Henryk 118, 119
 Siennicka Natalia 104
 Sierakowski Sebastian 34, 36
 Simonetta Francesco 29
 Sinko Krystyna 22
 Skraszewski Stanisław 23
 Skiba Jan 132
 Skolicki Zbigniew 138, 139
 Skórkowski Alfons 39
 Skórkowski Kazimierz 39
 Sławewski Ryszard 133
 Słoński Gabriel 21
 Słowacki Juliusz 109, 111
 Smetana Bedřich 102
 Sobiescy 125
 Sokołowski Jakub 17
 Sokołowski Marian 5
 Solari Jakub 30
 Solski Ludwik 96, 104, 113
 Sołtyk Kajetan 34
 Sołtysowa Zofia 136
 Sosnowski Kazimierz 69
 Stachiewicz Piotr 122
 Stachowicz Michał 7, 17, 35, 36, 39, 82, 125, 129
 Stanisław August Poniatowski 36, 38, 39
 Stanisław Leszczyński 139
 Stanisław ze Szczepanowa 13, 87, 91
 Stanuch Stanisław 136
 Starowolski Szymon 13
 Stattler Henryk 68, 73, 81, 82
 Stattler Wojciech Korneli 77
 Stefan Batory 57, 92
 Stegmann Carl 28
 Stechlik, kamieniarz 41
 Stechlik Edward 26
 Steinfeld Franz 83
 Stendhal 96, 97, 99
 Sternchuss Adolf 85
 Stęczyński Bogusz 82
 Stępowski Marian 122
 Stolot Ewa, zob. Śnieżyńska-Sto-
 lot Ewa
 Stopf Wilhelm 32
 Strachowski Bartłomiej 124
 Stronczyński Kazimierz 37
 Stryjeński Tadeusz 8, 41
 Susuł Jacek 138
 Synowiec Stanisław 134, 135
 Szablowski Jerzy 27, 134, 135
 Szanajca Zofia, zob. Kossakowska-
 -Szanajca Zofia
 Szekspir William 107, 108
 Szenic Stanisław 98
 Szubert Avit 73
 Szukiewicz Maciej 106
 Szydłowiecki Krzysztof 64
 Szydłowski Jan Alojzy 97, 98
 Szyszkowski Marcin 13, 23
 Śliwicki Józef 106
 Śliwiński, ślusarz 41
 Śniadecki Franciszek 61
 Śnieżyńska-Stolot Ewa 68, 88
 Świątek Henryk 133
 Świechowski Zygmunt 30
 Świeykowski Emanuel 40
 Święch Zbigniew 138
 Świszczowski Stefan 33
 Targowski F., właściciel ujeżdżał-
 ni 113
 Tarłowie 30
 Tatarkiewicz Władysław 32, 33, 136
 Temberski Stanisław 24
 Tetmajer Włodzimierz 140
 Thieme Ulrich 51—54, 68
 Tintoretto 63
 Tochowicz Leon 85
 Tomaszewski M. 74
 Tomicki Piotr 21
 Tomkiewicz Władysław 22, 31, 57
 Tomkowicz Stanisław 5, 19, 21, 23—26, 30, 32—36, 38—40, 85, 86, 91
 Tomtorn Paweł 61
 Tondos Stanisław 137
 Trapola Maciej 29
 Trapszo Anastazy 104
 Trapszo Stanisław 104
 Trevano Giovanni 29
 Trybowski Ignacy 73, 131
 Trybusiewicz Janusz 35
 Trzebicki Andrzej 31
 Trzemieski Andrzej 23
 Turlik Kazimiera 131
 Turski Feliks 34, 38
 Tylicki Piotr 29
 Tylman z Gameraen 33
 Ulanowski Bolesław 5
 Uruski Seweryn 97
 Uziembło Henryk 113, 115, 122
 Valabreque Albine 107
 Velle Franciszek van der 62
 Vignola Giacomo da 28
 Vogel Ludwig 83
 Vos Marten de 50—54, 61—65
 Wacław z Oświęcimia 59, 60
 Wajda Andrzej 111
 Walicki Michał 22, 51, 59, 61, 63
 Warneńska Monika 89, 99
 Waryński Ludwik 110, 114, 116
 Wasilewski Edmund 17, 69
 Wawel-Louis Józef 6, 17, 98
 Wawrzyniecki Alfred 86
 Wazowie 27, 30, 86
 Wdowiszewski Wincenty 21
 Wegener Paul 119, 122
 Weloński Pius 139
 Wentzel Konrad 73, 87
 Wenzel-Homecka Zofia 29
 Wępiec Władysław 134
 Wergiliusz 36
 Wężyk Franciszek 35
 Wielopolscy 30, 31, 88
 Wieniawski Henryk 102
 Willich Hans 28
 Windakiewicz Stanisław 91
 Witkowski August 138
 Witkowski Czesław 135
 Witold, wielki książę 37
 Wittkower Rudolf 26, 27
 Wiwulski Antoni 133
 Władysław, książę 84
 Władysław I Łokietek 78, 84, 85
 Władysław II Jagiełło 18, 37, 85
 Władysław IV Waza 23, 28, 75
 Włodarczyk Władysław 33
 Włodarski Aleksander 97
 Włodzimierz I książę kijowski 37
 Wojciechowska Maria 67, 73, 84, 86—88

Wojnarowski Jan Kanty 17
 Woltanowski Andrzej 41
 Wołodkowiczowie 74
 Woronicz Jan Paweł 35, 36, 38,
 39
 Wróblewski Andrzej 131
 Würtemberger Franzsepp 26—29
 Wüsten Ernst 27
 Wyczawski Hieronim 23, 24
 Wyka Kazimierz 89
 Wyrozumski Jerzy 134, 135, 139
 Wyrwiczówna Aniela 104
 Wyspiański Stanisław 5—7, 111,
 119, 120, 129
 Wyszyński Zbigniew 113
 Zachorowski Stanisław 19

Zachwatowicz Jan 22
 Zadzik Jakub 23, 30
 Zagórowski Olgierd 33
 Zahorska Helena 122
 Zalasowski Mikołaj 15
 Zaleski Marcin 17
 Zaleski Zygmunt Jan 15
 Załuski Andrzej Stanisław 34
 Zamoyski Tomasz 24
 Zanoziński Jerzy 72
 Zapolska Gabriela 102
 Zaremba Karol 41
 Zarembina Wanda, zob. Semko-
 wicz-Zarembina Wanda
 Zarewicz A. 88
 Zawadzki Wacław 89
 Zbijewska Krystyna 130, 133

Zboińska-Daszyńska Bożena 56,
 58, 64
 Zboiński Marceli 104
 Zebrzydowski Andrzej 21
 Zechenter Witold 135, 137
 Zin Wiktor 132—136, 139
 Zucker Paul 28
 Zweig Stefan 95, 96
 Zygmunt III Waza 55, 57, 62
 Żaki Andrzej 9, 134, 135
 Żelazowski Roman 102
 Żeleński-Boy Tadeusz 89, 96, 97,
 99
 Żoldani Stefan 41
 Żychiewicz Tadeusz 98
 Żygulski Zdzisław (jun.) 37, 39



TREŚĆ

Wiesław Bieńkowski: 75 lat w służbie Krakowa	5
Janina Bieniarzówna: Wiekowe tradycje miłośnictwa Krakowa . . .	11
Michał Rożek: Architektura i urządzenie wnętrza pałacu biskupiego w Krakowie (XIV—XIX w.)	19
Czesława Piętkowa: Obrazy z Prałatówki	43
Roman Kaczor: Malarstwo Aleksandra Płonczyńskiego	67
Michał Rożek: Balzak w Krakowie	89
Kazimierz Nowacki: Tadeusz Pawlikowski i początki kina w Polsce . .	101
Zbigniew Wyszyński: Z filmowych dziejów Krakowa	113

Miscellanea

Jan Samek: Nieznane płyty miedziorytnicze	123
K. E.: Madonna przypisywana Mertensowi i Zwiastowanie na marmurze . .	126
Wiesław Bieńkowski: Jerzy Dobrzycki	127
Wiesław Bieńkowski: Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w latach 1971—1972	131
Wykaz odczytów	139
Indeks nazwisk	141

Fotografie: E. Kozłowska-Tomczyk, G. Kwinta, J. Langda, S. Markowski, K. Nowacki, M. Poręba, Pracownia fot. Bibl. Jag., W. Wolny.

