



WOJCIECH BAŁUS



SZTUKA SAKRALNA  
KRAKOWA  
W WIEKU XIX

CZĘŚĆ II

MATEJKO I WYSPIAŃSKI

SZTUKA SAKRALNA  
KRAKOWA  
W WIEKU XIX

CZĘŚĆ II

INSTYTUT HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu Jagiellońskiego



## ARS VETUS ET NOVA

REDAKTOR SERII  
Wojciech Bałus

TOM XXVI

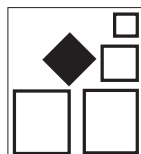
WOJCIECH BAŁUS



SZTUKA SAKRALNA  
KRAKOWA  
W WIEKU XIX

CZĘŚĆ II

MATEJKO I WYSPIAŃSKI



© Copyright by Wojciech Bałus and Towarzystwo Autorów i Wydawców  
Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007

ISBN 97883-242-1020-6  
TAIWPN UNIVERSITAS

Redaktor  
JOLANTA STAL

Projekt okładki  
STUDIO U

Na okładce  
Stanisław Wyspiański, *Chrystus na skrzydłach Serafina*, fragment witraża  
*Święty Franciszek*

## Spis treści

Spis treści	5
WSTĘP	7
I. KOŚCIÓŁ MARIACKI	13
<i>Wprowadzenie</i>	13
<i>Restauracja bazyliki i powstanie dekoracji malarskiej</i>	15
<i>Opis malowideł</i>	20
<i>Kontekst europejski</i>	25
<i>Kontekst krakowski</i>	38
<i>Ikonomia i sens ideowy</i>	44
<i>Dekoracja tryforiów</i>	57
<i>Pierwsze witraże Wyspiańskiego i Mehoffera</i>	59
II. KOŚCIÓŁ FRANCISZKANÓW	71
<i>Wprowadzenie</i>	71
<i>Wielki pożar Krakowa, zniszczenie i odbudowa kościoła Franciszkanów</i>	72
<i>Konkurs na dekorację malarską kościoła i historia jej wykonania</i>	74
<i>Dyspozycja malowideł ściennych i jej stosunek do architektury</i>	91
<i>Dekoracja ornamentalna, jej system, reguły i wzory</i>	93
<i>Dekoracja figuralna</i>	103
<i>Program dekoracji malarskiej</i>	109

<i>Intermezzo: witraże dominikańskie, projekty dla Biecza i prace przy krakowskim kościele św. Krzyża</i>	110
<i>Historia powstania witraży</i>	117
<i>Witraż ze świętym Franciszkiem</i>	125
<i>Witraż z błogostawionymi klaryskami (bł. Salomeą)</i>	135
<i>Witraże z przedstawieniami żywiołu wody i ognia</i>	142
<i>Witraż z Bogiem Ojcem</i>	145
<i>Nowa koncepcja witrażu</i>	160
<i>Sens ideowy dekoracji kościoła Franciszkanów</i>	162
<i>Dygresja: zagadka „Żywiołów”</i>	166
<b>III. KATEDRA NA WAWELU</b>	<b>173</b>
<i>Wprowadzenie</i>	
<i>Okoliczności i czas powstania projektów Wyspiańskiego</i>	175
<i>Tragiczny wybór – tragiczne skutki</i>	187
<i>Niesamowite i nieredukowalne</i>	196
<i>Czyn, dojrzewanie i wybór Losu</i>	205
<i>Dwa oblicza chłopa</i>	212
<i>Historia monumentalna</i>	214
<i>Rozbicie centrum</i>	217
<b>ZAKOŃCZENIE</b>	<b>223</b>
<i>Zusammenfassung</i>	227
<i>Indeks nazwisk</i>	247
<i>Źródła ilustracji</i>	259

## WSTĘP

W powszechnie ugruntowanej opinii sztuka sakralna wieku XIX była domeną artystów niskiej klasy, a powstałe wówczas dzieła miały kiczowaty lub co najwyżej naiwnie-pobożny charakter. To, co wydarzyło się w Krakowie pod koniec XIX stulecia i na początku następnego, przeczy jednak owym sądom. Dekoracje ścian w kościele Mariackim i u Franciszkanów wyszły spod pędzla twórców najwyższej rangi, Jana Matejki i Stanisława Wyspiańskiego. Także zrealizowane w tej drugiej świątyni witraże należą do pierwszorzędnych osiągnięć sztuki nie tylko polskiej, ale i światowej. W podobnych kategoriach rozpatrywać trzeba również projekty do niezrealizowanych witraży dla katedry na Wawelu.

Tak się jednak złożyło, że ani polichromia Mariacka, ani prace Wyspiańskiego nie doczekały się zadowalającego opracowania ze stanowiska historii sztuki. Oczywiście wspomina się je – i krótko analizuje – we wszystkich właściwie publikacjach syntetycznych i monograficznych, dotyczących obu artystów. Ale dzieło Matejki w osobnym artykule przed wojną omówił jedynie Maciej Szukiewicz, zaś na kolejną pozycję trzeba było czekać aż do roku 1998, kiedy to malowidłami zajęła się Małgorzata Buyko<sup>1</sup>. Szukiewiczza interesowała głównie obrona wartości artystycznych dekoracji Mariackiej, co nie dziwi wobec ataków na Matejkę jako malarza, podejmowanych w dwudziestoleciu międzywojennym, a wywodzących się od krytyki Stanisława Witkiewicza. Autor ów scharakteryzował

---

<sup>1</sup> M. Szukiewicz, *Polichromia Mariacka*, w: *Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 61-76; M. Buyko, *Dzieje i program dekoracji malarzkiej Jana Matejki w prezbiterium Mariackim*, w: *O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, Kraków 1998, s. 63-78.



również program ikonograficzny malowideł, wskazał na historyzującą stylistykę dzieła oraz dostrzegł inspiracje Ołtarzem Mariackim i Kodeksem Baltazara Behema. Natomiast Małgorzata Buyko krótko przedstawiła historię powstania polichromii, dokładniej niż Szukiewicz opisała poszczególne jej składniki oraz zajęła się krakowskimi źródłami dla ornamentyki i motywów heraldycznych. Wiele problemów pozostało jednak niepodjętych, w tym przede wszystkim zagadnienie wzorów ornamentalnych, z których korzystał Matejko, sens ideowy dekoracji i jej miejsce w ramach sztuki sakralnej XIX wieku, tak w Europie, jak i w Krakowie.

Uwagi historyków sztuki o pracach Wyspiańskiego dla kościoła Franciszkanów przez długi czas zawieszono w historycznej próżni. Właściwie wydaje się niepojęte, że nikt nie zajął się bliżej konkursem na dekorację malarską ścian świątyni, choć jego program i wyniki opublikowane zostały w krakowskim „Czasie”! Do krakowskiego dziennika nie sięgnął *nikt*, a informacje o uczestnikach i zajętych przez nich miejscach podawano zawsze z drugiej ręki, często dochodząc do zupełnie „księżycowych” wniosków, jak Helena Blum, która uznała, że Wyspiański brał udział w konkursie, co w rzeczywistości nie miało miejsca<sup>2</sup>. Podobnie było z datowaniem malowideł Wyspiańskiego, które waha się u różnych autorów pomiędzy 1895 a 1896 rokiem. Kwintesencją owych niejasności zawiera najbardziej bałamutna publikacja, jaką jest katalog wystawy *Stanisław Wyspiański. Opus magnum* (gdzie nawet bibliografia nie jest bibliografią). W artykule wstępnym Marta Romanowska pisze, że „polichromia i witraże” powstały w latach „1895-1896 i 1904”<sup>3</sup>, w tekście dotyczącym kościoła Franciszkanów uważa, że „projekt i wykonanie polichromii ścian w prezbiterium i transepcie” zakończone zostało „w grudniu 1895 roku”<sup>4</sup>, zaś Magdalena Czubińska w *Kalendarium* zanotowała pod rokiem 1896, że Wyspiański dopiero wówczas „rozpoczął prace w kościele Franciszkanów”<sup>5</sup>. Dodajmy do tego, że wszystkie kartony i przepróchy datowane są „1895/1896”

<sup>2</sup> H. Blum, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1969, s. 22.

<sup>3</sup> M. Romanowska, *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, w: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 2000, s. 33. – Witraże prezbiterialne powstały w latach 1897-1899, a jedyną prawidłowo podaną przez Romanowską datą jest rok 1904, kiedy to w drugiej połowie października zamontowano *Boga Ojca* w oknie zachodnim. Ale już kilkadziesiąt stron dalej, w artykule *Kościół Franciszkanów w Krakowie* (w: *ibidem*, s. 94), ta sama autorka pisze, że witraż ów osadzony został „na przełomie 1904/1905 roku”.

<sup>4</sup> *Eadem*, *Kościół Franciszkanów...*, s. 94.

<sup>5</sup> M. Czubińska, *Kalendarium*, w: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, s. 43. – Taka data przyjęta została za monografią Blum, *op. cit.*, s. 22.

lub „ok. 1896”<sup>6</sup>, choć dwukrotnie opublikowany (w „Czasie” i *Kalendarzu Józefa Czecha na rok 1897*) protokół odbioru malowideł wyraźnie określa datę zakończenia prac na 30 grudnia 1895 r. Jeszcze gorzej było z witrażami. Do roku 2004, kiedy dzieje ich powstania wyczerpująco przedstawiła Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska<sup>7</sup>, nikt nie potrafił podać, w ilu oknach prezbiterium kościoła znajdują się prace Wyspiańskiego, nagminnie za katalogiem Świerza datowano je na lata 1897-1902, choć znana była data zamontowania szyb prezbiterialnych (1899), uważano też powszechnie, iż artysta wykonał przedstawienia czterech, a nie dwóch żywiołów.

Prawie nikt nie ma dziś wątpliwości, że witraże są częścią malarstwa, a wahania Wojciecha Gersona sprzed stu lat z okładem, czy jest to „sztuka», czy «sztuka stósowana»”<sup>8</sup>, dzielają jedynie nieliczni, na przykład Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, publikująca okna franciszkańskie w dziale rzemiosła artystycznego<sup>9</sup>. Każdy artysta malujący karton musi jednak uwzględniać techniczną stronę wykonania swojego dzieła, a przede wszystkim kształt, wielkość, proporcje i wewnętrzne podziały okien, w dalszej zaś kolejności możliwość przekładu swej wizji na spojone ołowiem tafle kolorowego szkła. Z pierwszego z wymienionych faktów nie zdawali sobie sprawy właściwie żadni badacze, podejmujący problem projektów Wyspiańskiego dla katedry na Wawelu, inaczej bowiem próbowaliby zestawiać rysunki i kartony artysty z kształtami otworów okiennych w świątyni i wypełniającymi je maswerkami. Stąd większość prób rozpisania programu ikonograficznego witraży ma się nijak do rzeczywistości katedry. Nie próbowano też dokonać sumiennego zestawienia w jakąś całość posiadanych informacji na temat prac Wyspiańskiego, krytyki ich spójności i wiarygodności oraz zgodności z fazami restauracji kościoła. Także datowanie kartonów jest zazwyczaj osobliwe. Marta Romanowska w uwagach wstępnych odnośnie do związków Wyspiańskiego z Wawelem pisze, iż artysta „wystawił projekt witraża wawelskiego *Kazimierz Wielki* na Wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, urządzonej z okazji jubileuszu 500-lecia Uniwersytetu Jagiellońskiego, w lipcu

---

<sup>6</sup> Stanisław Wyspiański. *Opus magnum*, s. 100-121.

<sup>7</sup> D. Czapczyńska-Kleszczyńska, *Dzieje witraży Stanisława Wyspiańskiego w kościele OO. Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski” 70, 2004, s. 61-88.

<sup>8</sup> *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, część 1: *Listy i Notatnik z podróży*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979 (S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. 2), s. 495.

<sup>9</sup> S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 1999, s. 40, il. 594-595, 601-604.

1900 roku”, zaś „w grudniu 1900 roku na IV wystawie Towarzystwa Artystów Polskich «Sztuka» (...) wystawił cztery wielkie projekty witrażowe do katedry wawelskiej”<sup>10</sup>, by stronę dalej datować *Kazimierza Wielkiego, Świętego Stanisława i Henryka Pobożnego pod Legnicą* na rok 1901, jedynie dla *Wandy* pozostawiając przedział czasowy 1900/1901<sup>11</sup>. Natomiast *Kalendarium* milczy o kartonach pod datami rocznymi 1900 i 1901, dopiero pod rokiem 1902 przynosząc informację: „Pracował nad witrażem *Kazimierz Wielki* do katedry na Wawelu”<sup>12</sup>.

A zatem pierwszym celem niniejszej książki musiała być rekonstrukcja historycznych okoliczności powstania sakralnych dzieł Matejki i Wyspiańskiego. Nie ukrywam, iż tego rodzaju działalność badawcza nie jest moim ulubionym zajęciem. Zapewne wywiązałem się z owego zadania w sposób niewystarczający. Bez ustalenia danych faktograficznych niemożliwe było jednak mówienie o ideowej stronie prac w kościele Mariackim, u Franciszkanów i w katedrze na Wawelu. Jednocześnie – zwłaszcza w odniesieniu do Wyspiańskiego – po ustaleniu czasu powstania malowideł ściennych u Franciszkanów, ilości i tematyki zrealizowanych w prezbiterium witraży oraz chronologii prac dla Wawelu i ich hipotetycznego umiejscowienia w przestrzeni świątyni, rysować się zaczęło milczenie źródeł w odniesieniu do ich treściowej zawartości. Strzępki stwierdzeń z listów artysty wymagały interpretacji, zaś słowa autora *Wesela*, zapisane rzekomo dokładnie przez innych, wielkiej ostrożności w odczytywaniu. Przemówić musiały same dzieła. Co jednak było dość proste w kościele Franciszkanów, gdzie dekoracje ścian i kolorowe szyby zostały wykonane, znacznie trudniejsze okazało się w przypadku witraży wawelskich, niezrealizowanych w szkłe, a znanych głównie ze szczątkowo zachowanych szkiców. Do tego trzy wielkie kartony swą drastyczną ekspresją tak silnie narzucają badaczowi trupio-grobową wizję całości, że właściwie zapomina się o pozostałych rysunkach, w większości dalekich przecież w swej wymowie od śmierci, kościotrupów i rozkładających się ciał. U Franciszkanów program ikonograficzny i sens dzieł Wyspiańskiego dawał się wyczytać i zweryfikować „w naturze”, czyli w kościele – natomiast dziewięć rysunków żywych postaci z historii Polski pozostawało w cieniu wstrząsających zjaw św. Stanisława, Henryka Pobożnego, Kazimierza Wielkiego i fragmentarycznie za-

---

<sup>10</sup> M. Romanowska, *Katedra i zamek królewski na Wawelu*, w: *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, s. 149-150.

<sup>11</sup> *Stanisław Wyspiański. Opus magnum*, kat. VI.1-VI.4.

<sup>12</sup> Czubińska, *op. cit.*, s. 46.

chowanej Wandy. Dlatego rozważania o cyklu wawelskim musiały przyjąć postać ostrożnej hipotezy.

Największym problemem historyków sztuki, zajmujących się Wyspiańskim, jest monografia artysty pióra Zdzisława Kępińskiego<sup>13</sup>. Nabywszy tę książkę zaraz po jej opublikowaniu, przeczytałem ją jednym tchem. Podziwiałem spostrzegawczość autora, a później – pisząc np. o *Widokach z okna pracowni na Kopiec Kościuszki czy Chochotach* – wnioski z własnych obserwacji i przemyśleń niejednokrotnie musiałem opatrywać przypisami odsyłającymi do Kępińskiego. Szczególną wartość mają dokonane przez poznańskiego uczonego znakomite analizy portretów i autoportretów Wyspiańskiego. Niemniej jednak sugestywna teza o związkach artysty z teozofią, tradycją hermetyczną i o wszechwładnym wpływie *Wielkich wtajemniczonych* Eduarda Schurego jest całkowicie nieprawdziwa. Śladów myślenia hermetycznego w listach i utworach literackich autora *Wesela* po prostu nie ma, książki Schurego nie było też w bibliotece malarza<sup>14</sup>. Program ikonograficzny malowideł i witraży franciszkańskich oraz ich sens dają się łatwo wyjaśnić na gruncie chrześcijańskiej ortodoksji, podobnie witraże wawelskie i towarzyszące im rapsoody nie wymagają odniesień to „tradycji paralelnej”.

Książka niniejsza stanowi drugą część zakrojonego na szerszą skalę cyklu opracowań sztuki sakralnej Krakowa w wieku XIX, przygotowywanego w Zakładzie Studiów Miejskich Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego<sup>15</sup>. Wiek XIX rozumiany jest w tym projekcie szeroko, nie jako okres stu lat pomiędzy 1801 a 1900 r., lecz jako epoka artystyczna od klasycyzmu do Młodej Polski. W obecnej publikacji nie omawiam wszystkich malowideł ściennych i witraży powstałych w Krakowie w tym okresie. Wybrany zakres tematyczny odnosi się do mistrza i ucznia, a przede wszystkim dotyczy największych, spójnych zespołów dzieł, przewidzianych dla ważnych kościołów miasta. O pracach Franciszka Matzkego, Jana Bukowskiego, Władysława Rossowskiego i innych będzie można przeczytać w kolejnym, przygotowywanym do druku tomie.

Moje badania wsparł finansowo w roku 2002 Uniwersytet Jagielloński subsydem z Rektorskiego Funduszu Stypendialnego, a Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej przyznała mi w roku 2003

---

<sup>13</sup> Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

<sup>14</sup> Nazwisko Schurego nie pojawia się ani razu w monografii A. Grucy, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989 (Biblioteka Krakowska, t. 126).

<sup>15</sup> Zob. W. Bałus, E. Mikołajska, ks. J. Urban, J. Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część pierwsza*, Kraków 2004.

miesięczne stypendium kwerendowe w Zurychu (Eidgenössische Technische Hochschule). Odbyłem też krótsze wyjazdy do Wiednia, Kolonii i Paryża. Radą i pomocą służyło mi – jak zwykle – wiele osób, za co im wszystkim serdecznie dziękuję. I tak, różne wiadomości źródłowe zawdzięczam moim uczennicom, paniom Urszuli Bęczkowskiej i Irenie Buchenfeld-Kamińskiej. Dużo nowego materiału faktograficznego, jak też zdjęcia wykonanych w Innsbrucku projektów witraży franciszkańskich otrzymałem dzięki kontaktowi korespondencyjnemu z prof. Gernodem Fusseneggerem, opracowującym archiwum Tiroler Glassmalerei und Mosaik-Anstalt. Tajniki heraldyki i numizmatyki pozwolił mi rozszyfrować pan dr hab. Zenon Piech z Instytutu Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaś motywy ludowe odnaleźć i odczytać pani dr Stanisława Trebunia-Staszela z Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej UJ. Wielką życzliwość okazywała mi też zawsze pani mgr Agata Wolska, kierująca Archiwum Kościoła Mariackiego w Krakowie. Pan Marek Świca, wicedyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie, umożliwił mi szczegółowe obejrzenie kartonów do witraży wawelskich z przenośnego rusztowania, postawionego w galerii specjalnie dla mnie. Dzięki pani Annie Rudzińskiej mogłem się dokładnie zapoznać ze zbiorami rysunków i pastelii Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Osobne podziękowania należą się ks. Piotrowi Guzikowi za udostępnienie znakomitych zdjęć, podobnie jak pani prof. dr hab. inż. arch. Krystynie Pawłowskiej, zaś panu mgr. Michałowi Kurzejowi, panu dr. Adamowi Organistemu oraz pani dr Joannie Wolańskiej za wykonanie licznych fotografii w kościele Franciszkanów. Pani mgr inż. arch. Joanna Betlej bezinteresownie przygotowała schemat okien w prezbiterium kościoła Franciszkanów. Dyrektorzy Muzeów Narodowych w Krakowie, Warszawie i Poznaniu oraz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego łaskawie zgodzili się na bezpłatne wykorzystanie reprodukcji dzieł znajdujących się w zbiorach podległych im instytucji. Podobne zgody otrzymałem od oo. franciszkanów oraz ks. infułata Bronisława Fidelusa, archiprezbitera Bazyliki Mariackiej. Wreszcie: szereg niewdzięcznych prac redakcyjnych i technicznych wykonała pani mgr Agata Pleciak.

# I. KOŚCIÓŁ MARIACKI

## WPROWADZENIE

Krakowski kościół farny pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w swej obecnej, gotyckiej postaci powstał w dwóch fazach. Najpierw – z fundacji Mikołaja Wierzyńka (?) – wzniesiono w latach około 1340-1360 wysoki chór wschodni, następnie zaś pod koniec stulecia (ok. 1392-1397) bazylikowy korpus nawowy na miejscu wyburzonej trójnawowej hali. W ciągu wieku XV i z początkiem XVI do naw bocznych dostawiono kaplice<sup>1</sup>.

il. 1

W XVIII wieku archidziekan ks. Jacek Łopacki dokonał gruntownej barokizacji świątyni. Najpierw w latach 1726-1742 wprowadził do wnętrza ołtarze z czarnego marmuru przy filarach między nawowych i przy kamiennym krucyfiksie Stwoszewskim, zmienił belkę krucyfiksową na barokową oraz kazał wstawić czarne, marmurowe bramki do kaplic. Następnie, w latach 1750-1770, omurowano wewnętrzne ściany chóru i nawy głównej, tworząc nowe podziały architektoniczne za pomocą klasycznych porządków architektonicznych oraz zbudowano ganki muzyczne w prezbiterium. Andrzej Radwański pokrył sklepienia iluzjonistycznymi malowidłami<sup>2</sup>.

il. 2

W wieku XIX zaczęto krytykować barokową przebudowę za pozbawione smaku zepsucie piękna sztuki średniowiecznej. Wynikało

---

<sup>1</sup> T. Węclawowicz, *Gotyckie bazyliki Krakowa*, Kraków 1993, s. 11-12; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, s. 175-236.

<sup>2</sup> Ks. J. Kuś, *Działalność kulturalno-artystyczna ks. Jacka Augustyna Łopackiego (1690-1761)*, „Nasza Przeszłość” 40, 1973, s. 206-219.

to z dowartościowania gotyku jako stylu w pełni chrześcijańskiego i deprecjacji baroku, łączonego wówczas powszechnie z dostrzeganym w czasach nowożytnych zeświecczeniem i upadkiem religijności<sup>3</sup>. „Zepsuty smak w architekturze czasów tamtych (zopfer u Niemców zwany) – pisał Józef Łepkowski – znalazł gorliwego dla siebie zwolennika w osobie księdza infułata Jacka Łopackiego. Zacny to był kapłan a dbały o chwałę bożą i ozdobę świątyni, której był proboszczem – że zaś przyczynił się do jej oszpecenia, to nie jego wina ale czasu w którym żył<sup>4</sup>.”

Jednocześnie stan kościoła stale się pogarszał. Już w pierwszej połowie XIX wieku powstał Dozór Kościelny, w roku 1868 przekształcony w Komitet Parafialny, w którego skład wchodziły ważne krakowskie osobistości, jak na przykład Józef Kremer, Władysław Łuszczkiewicz, Paweł Popiel czy Stanisław Tomkowicz. Prace restauracyjne rozpoczęto od remontu wyższej wieży w roku 1843. Następnie podjęto starania w celu odnowienia ołtarza Wita Stwosza, co zostało urzeczywistnione w latach 1866-1869. Przy tej okazji głośno zaczęto mówić o regotytyzacji wnętrza prezbiterium. Sprawa likwidacji grożących zawaleniem ganków muzycznych oraz skucia barokowych podziałów architektonicznych wróciła przy okazji renowacji stall Fabiana Moellera w roku 1875. Kolejne lata przyniosły naprawę kamieniarki w oknach (1877) i wymianę pinakli po południowej stronie prezbiterium, dokonaną przez Tadeusza Stryjeńskiego (1882-1888)<sup>5</sup>.

W roku 1883 komisja budowlana zapieczętowała barokowe ganki muzyczne, dając tym samym sygnał do zintensyfikowania starań o zdobycie funduszy na gruntowną restaurację bazyliki. Donacja pieniężna ks. kanonika Juliana Bukowskiego w wysokości 26 000 florenów<sup>6</sup> doprowadziła do następującego porozumienia ofiarodawcy z Komitetem Parafialnym: „Zrozumiawszy, że sprawa taka wymaga ogromnego nakładu, przyszedł do porozumienia z przewodniczącym w ten sposób, iż postawił za warunek, iż w razie, gdy Komitet parafialny wyrestauruje swym kosztem prezbiterium, on zajmie się doprowadzeniem do pierwotnego stanu nawy głównej:

<sup>3</sup> W. Bałus, P. Krasny, *Wiek XIX wobec baroku. Dwie strony medalu*, w: *Barok i barokizacja*, red. K. Brzezina, J. Wolańska (w druku).

<sup>4</sup> J. Łepkowski, *Kościół N. M. Panny w Krakowie*, w: *idem, Z przeszłości. Szkice i obrazy. Artykuły feuilletonowe*, Kraków 1862, s. 124.

<sup>5</sup> A. Sudacka, *Prezbiterium kościoła Mariackiego. Historia prac restauracyjnych i konserwatorskich*, w: *O konserwacji prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie*, red. J. Daranowska-Łukaszewska, Kraków 1998, s. 13-18.

<sup>6</sup> Protokoły fabryki restauracji presbiterium kościoła N.P. Maryi, Archiwum Kościoła Mariackiego [dalej: AKM] 720, posiedzenie 15 grudnia 1890 r., bez paginacji.

począwszy od chóru muzycznego, aż do tęczy Kościoła<sup>7</sup>. Komitet wyasygnował pieniądze na renowację chóru z funduszy kościelnych, co pozwoliło na rozpoczęcie prac w roku 1888<sup>8</sup>. Jednocześnie zdecydowano o szerokim zakresie działań. W dniu 16 grudnia 1888 r. zebranie Komitetu Parafialnego „jednomyślnie oświadczyło się za rozpoczęciem robót restauracyjnych, zniesieniem pilastrów i ganków, odnoszących się do czasów X. Łopackiego, usunięciem obrazów, dwóch chórów odrestaurowaniem, gdzie zostały wycięte kamienne lizery [!], łączące się pod sklepieniem z żebrami, słowem, za rozpoczęciem zupełnego i gruntowanego przekształcenia prezbiterium i doprowadzenia go do pierwotnego stanu<sup>9</sup>”.

## RESTAURACJA BAZYLIKI I POWSTANIE DEKORACJI MALARSKIEJ

Rusztowania wokół prezbiterium kościoła Mariackiego zaczęto stawiać jeszcze w grudniu roku 1888<sup>10</sup>. Kiedy w pierwszej połowie roku następnego prace architektoniczno-konserwatorskie były w toku, kierujący całością robót Tadeusz Stryjeński zakomunikował, „że głowice dinstów były (...) pokryte” farbami, „miały bowiem tło niebieskie a ornamenty złożone<sup>11</sup>. Zadano sobie wówczas pytanie, „czy znalazłszy ślady polichromii na głowicach i murach wolno wobec naukowych badań, które wskazują, że gotyckie kościoły były wszystkie malowane, poprzestać na ubogim szarym kolorze, zwłaszcza kiedy od południa nie mamy kolorowych okien<sup>12</sup>. Stryjeński udał się w podróż naukową po Niemczech i Czechach, aby stwierdzić, jak wyglądały oryginalne wnętrza podobnych świątyń<sup>13</sup>. Przesądziwszy sprawę malarskiej dekoracji bazyliki, przystąpiono do poszukiwania odpowiedniego artysty dla jej realizacji. Marian Gorzkowski wspominał, „że ksiądz Skrochowski, profesor Mo-

<sup>7</sup> Inwentarz kościoła archiprezbiterialnego Najświętszej Maryi Panny w Krakowie, AKM 708 [b. p.].

<sup>8</sup> Sudacka, *Prezbiterium...*, s. 19-20.

<sup>9</sup> P. Popiel, *Sprawozdanie z restauracji prezbiterium kościoła archiprezbiterialnego N. Panny Maryi w Krakowie*, Kraków 1890, s. 3.

<sup>10</sup> L. Lameński, *Restauracja kościoła Mariackiego w Krakowie (1889-1891)*, „Rocznik Krakowski” 54, 1988, s. 179-199; Sudacka, *Prezbiterium...*, s. 20.

<sup>11</sup> Protokoły..., posiedzenie 16 maja 1889 r.

<sup>12</sup> *Restauracja kościoła*, „Czas” 42, 1889, nr 171, s. 3.

<sup>13</sup> Popiel, *op. cit.*, s. 4.



rawski, p. Stanisław Tomkowicz i p. Marian Sokołowski pragnęli sprowadzić z Czech jakichś benedyktynów, niby znających się, jak mówią, dobrze na polichromii; potem chcieli sprowadzić artystów z Niemiec itd.”<sup>14</sup> Przypuścić należy, że w pierwszym przypadku chodziło o przedstawicieli szkoły z Beuron. Zgrupowani wokół o. Desideriusa Lenza mnisi–artyści zmuszeni zostali do opuszczenia macierzystego klasztoru z powodu polityki *Kulturkampf*. Schronienie znaleźli w Pradze, gdzie ofiarowano im klasztor Emaus („Na Slované”). W latach 1880-1885 dokonali oni regotycyzacji kościoła klasztorowego oraz zaprojektowali i wykonali nową dekorację i wyposażenie wnętrza<sup>15</sup>. Zdaniem Macieja Szukiewicza w grę wchodził również praski malarz, Vojtěch Hynais, z którym „miano już nawiązać rokowania”<sup>16</sup>.

Pierwszy projekt dekoracji malarskiej kościoła Mariackiego wysunął Władysław Łuszczkiewicz już w roku 1868 przy okazji renowacji ołtarza Wita Stwosza. Proponował wówczas regotycyzację prezbiterium i pomalowanie jego ścian. W tekście skierowanym do prezesa Dozoru Kościelnego napisał, że malowidła zgodził się wykonać Jan Matejko. Niestety, wzmiankowana w owym rękopisie deklaracja artysty nie zachowała się<sup>17</sup>. Po raz drugi sprawę przywrócenia prezbiterium charakteru w pełni gotyckiego postawił Łuszczkiewicz w roku 1875 podczas dyskusji nad odnowieniem stalli<sup>18</sup>, a poparł go w całej rozciągłości Józef Łepkowski<sup>19</sup>. Zapewne konsekwencją tego pomysłu była „deklaracja na roboty malarskie”, jaką w roku 1878 złożył Franciszek Matzke, wyjaśniając: „Podpisany podejmuje się odmalować wnętrze wrócone do gotyckiego kościoła Panny Maryi, a w szczególności samo prezbiterium wraz z tęczą kościoła wg projektu nakreślonego mi przez W. P. Profesora Łuszczkiewicza farbami klejowymi (...) Sklepienie będzie w kolorze niebieskim z gwiazdami złożonemi w polach – żebra sklepienne będą miały płaty zazłoczone w deseń kolorowy. Lunety około wierzchołów okien i fryz zarówno jak dywany naśladowane na ścianach jako tło dla posągów będą się starał dokładnie wypracować – reszta

<sup>14</sup> M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, oprac. K. Nowacki, I. Trybowski, Kraków 1993, s. 374.

<sup>15</sup> H. Čižinská, *Beuronská umělecká škola v opatsví svatého Gabriela v Praze*, Praha 1999, s. 12-13.

<sup>16</sup> M. Szukiewicz, *Polichromia Mariacka*, w: *Matejko. Studia i szkice*, Kraków 1938, s. 64.

<sup>17</sup> Sudacka, *Prezbiterium...*, s. 15.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 16-18.

<sup>19</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, GK 2, p. 231-232.

ścian będzie traktowana w sposób lżejszy – harmonynie [!] do całości”<sup>20</sup>. Zdaniem Gorzkowskiego projekt ten znany był w roku 1889, a Łuszczkiewicz „chciał (...) ująć w swe ręce malowanie kościoła polichromią”<sup>21</sup>. Jest faktem, że ów zasłużony badacz, malarz i pedagog należał i wówczas do grona osób energicznie popierających plany wykonania „polichromii”. „Polichromia prezbiterium – mówił na posiedzeniu Komitetu Kościelnego w dniu 16 maja – jest koniecznym warunkiem jego restauracji a to dlatego, że gdy ozdoby wnętrza pomimo całej swej piękności giną dla braku światłocienia przeto trzeba je podnieść barwą”<sup>22</sup>. Wykonywał też wówczas w kościele Mariackim, przy pomocy Franciszka Matzkego, dekorację kaplicy św. Łazarza, gdzie – jak pisał niechętny Gorzkowski – „na ścianach (...) znalazły się pomalowane ptaszki leśne; żebra sklepienia wyglądały jak brązowe druty; ściany bezmyślnymi zapełniono ornamentami”<sup>23</sup>. Na to jednak, że Łuszczkiewicz miałby rywalizować z Matejką w staraniach o wzięcie malowania prezbiterium i że nieistniejącą już obecnie dekorację kaplicy św. Łazarza wykonywał „na próbę” przed wielkim zadaniem, jak to jednoznacznie sugerował Gorzkowski<sup>24</sup>, nie ma żadnych dowodów. Nie zachowały się, niestety, żadne źródła archiwalne dotyczące dekoracji kaplicy, a jedyna znana wzmianka odnosi się do wątpliwości, czy finansowanie jej restauracji nie stoi w sprzeczności z odnową prezbiterium<sup>25</sup>. Gorzkowski wywiódł swe sądy z protokołów posiedzeń Komitetu Kościelnego, które najwyraźniej zostały mu udostępnione. Z lektury tej wyprowadził tendencyjny wniosek o głębokim sporze pomiędzy Matejką a Łuszczkiewiczem w sprawie usunięcia dodatkowych żeber na sklepieniu prezbiterium bazyliki. Wniosek o usunięcie XV-wiecznych żeber dodanych do wcześniejszego sklepienia zgłosił jednak na posiedzeniu w dniu 18 stycznia 1889 r. Stryjeński, a poparł go Marian Sokołowski, Karol Zaremba i Stanisław Tomkowicz. Łuszczkiewicz początkowo był usuwaniu przeciwny, ale w konsekwencji

---

<sup>20</sup> AKM, vol. VIII. – Cyt. za: A. Sudacka, *Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku*, t. I: *Tekst*, Kraków 1994-1995 (maszynopis w AKM), s. 69-70.

<sup>21</sup> Gorzkowski, *op. cit.*, s. 369.

<sup>22</sup> Protokoły..., posiedzenie 16 maja 1889.

<sup>23</sup> Gorzkowski, *op. cit.*, s. 373. – Malowidła Łuszczkiewicza zostały usunięte w roku 1939, kiedy to Jan Januszewski wykonał nową dekorację ścian kaplicy. Ich pozostałości odkryto podczas ostatniej konserwacji, a stanowiły je „na filarze ślady złotych pasków, na balkonie chóru ślady błękitu, czerwieni i złotych pasków”; W. Stefańska, *Dokumentacja konserwatorska [kaplicy św. Łazarza]*, Kraków 1993 (maszynopis w AKM), s. 8 i 17.

<sup>24</sup> Gorzkowski, *op. cit.*, s. 368-370.

<sup>25</sup> Protokoły..., posiedzenie 27 czerwca 1889 r.

ustąpił przed argumentami większości, a nawet zgodził się opublikować w „Czasie” artykuł uzasadniający puryfikację. Stanowisko zdecydowanie odmienne zajął Matejko<sup>26</sup>. Gorzkowski dopasował więc fakty do swej apriorycznej tezy o niechęci czy wręcz zawiści Łuszczkiewicza względem autora *Hołdu pruskiego*.

Po raz pierwszy z projektem malowideł Matejko wystąpił na posiedzeniu Komitetu Kościelnego bazyliki w dniu 16 maja 1889 r. „Polichromia – argumentował on – niewątpliwie winna się przyczynić do uwydatnienia architektury budowy, wszelako cel ten nie jest dla niej ani wyłącznym ani najważniejszym. Przy wprowadzeniu polichromii trzeba się wprawdzie oglądać na środki pieniężne oddane naszej dyspozycji w tym celu, wszakże z zachowaniem pewnej miary a kwestya finansowa nie powinna pokonać kwestyi artystycznej”<sup>27</sup>. Następnie, jak relacjonuje protokolant posiedzenia, mistrz „ofiaruje szkic polichromii prezbiterium w ten sposób, w jaki mu się ona w umyśle przedstawia. Więc tło sklepienia niech przypomina błękit nieba w noc pogodną, na niém gwiazdy złożone przyczynią się do ożywienia. Szczegóły polichromii ścian winny przypominać, kto jest Patronką kościoła, zatem Aniołowie trzymający emblemata N.M. Panny wyjęte z litanii Loretańskiej a w ewentualnym niedostatku tychże z Pisma św. – W tryforyach umieścić postacie fundatorów kościoła przypatrujących się niejako z galerii jego wnętrzu”<sup>28</sup>. Na kolejne posiedzenie 27 czerwca Matejko przyniósł wykonany przez siebie szkic projektu dekoracji mariackiego prezbiterium. „Przedstawia się on jak wyżej, z niektórymi uzupełnieniami (...): sklepienie przedstawia błękit nieba w noc pogodną, zasiane złotymi gwiazdami, przy zwornikach Cherubinów postaci, ściany fryz dzieli na 2 części: górna barwy cegły naturalnej, której sztywność łagodzą żabki; w części dolnej na oponach między oknami barwy zielonej aniołowie trzymający inwokacje z litanii loretańskiej; dinsty ciemnofioletowe z przerwami jasno-paliowemi złożonimi [!], w glifach okien cherubinów główki; tryforya występują osobno: ściany je otaczające noszą barwę różowo-szarą, tło ciemno-fioletowa [!], za balustradą widać Aniołów. – Co do baldachimów, to tych wnętrza z uwagi, że one są zakończeniem sklepienia, niebieskie, pod niemi figury proroków przepowiadających N. Maryą Pannę”<sup>29</sup>. W dyskusji podano w wątpliwość konieczność

<sup>26</sup> *Ibidem*, posiedzenie 18 stycznia 1889 r. – Dyskusję dokładnie relacjonuje Sudacka, *Prezbiterium...*, s. 22.

<sup>27</sup> *Protokoły...*, posiedzenie 16 maja 1889 r.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, posiedzenie 27 czerwca 1889 r.

umieszczania postaci anielskich na sklepieniu (Paweł Popiel) oraz ceglastą barwą górnej części ścian (Stryjeński)<sup>30</sup>. Dalszą część dyskusji zdominowała kwestia finansowa, która przeniosła się też na kolejne spotkanie w dniu 5 lipca<sup>31</sup>. Ostatecznie o przystąpieniu do prac zdecydowała postawa Matejki – bezpłatne wykonanie projektu oraz donacja 200 złr. na cele restauracji, co zakomunikowano na posiedzeniu Komitetu w dniu 5 sierpnia<sup>32</sup>.

W momencie przystępowania do dekoracji kościoła Mariackiego twórca *Hotdu pruskiego* nie miał na swoim koncie właściwie żadnych praktycznych doświadczeń z malarstwem ściennym. Nie oznacza to jednak, że zagadnienie to nie interesowało go już wcześniej. Obok wzmiankowanej powyżej deklaracji z roku 1868 na ozdobienie Bazyliki Mariackiej, wskazać trzeba na cztery jeszcze pomysły. Pierwszy odnotowany został w liście Józefa Kremiera do C.K. Senatu Akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z 3 stycznia 1869 r. i dotyczył pomalowania dziedzińca Collegium Maius. Miały się tam znaleźć postaci założycieli uczelni, orzeł piastowski oraz postaci i półpostaci „znakomitości uczonych” pośród roślinnych splotów<sup>33</sup>. Projekt kolejny odnosił się do dekoracji ścian magistratu krakowskiego. Jak notował Gorzkowski, prezydent Józef Dietl „zaprosiwszy Matejkę prowadził z nim w tym kierunku narady. Matejko przedstawił mu swoje pomysły: by ściany w sali radnej zapełnić malowaniem obrazów na tle ujemnych, a potem dodatnich wypadków dotyczących miasta Krakowa; rozpoczynający więc zabójstwem św. Stanisława na Skałce, dopełniać apostołstwem św. Wojciecha, potem różnymi scenami, jak wprowadzeniem magdeburskiego prawa, cechów krakowskich itd.”<sup>34</sup> Malarz marzył też o restauracji i dekoracji katedry na Wawelu. W poufnej rozmowie z Gorzkowskim zwierzał się, że „ściany chce polichromią malować *al fresco* lub klejowo, a na ścianach wprowadzi poczet królów od Mieczysława począwszy; w szeregu ich będą królowie, patroni, biskupi, święci itd.”<sup>35</sup> Wreszcie *Memorabilia* kościoła św. Krzyża

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*, posiedzenie 5 lipca 1889 r.

<sup>32</sup> *Ibidem*, posiedzenie 5 sierpnia 1889 r.; M. Buyko, *Dzieje i program dekoracji malarskiej Jana Matejki w prezbiterium Mariackim*, w: *O konserwacji prezbiterium...*, s. 64.

<sup>33</sup> List Józefa Kremiera do Wysokiego C.K. Senatu Akademickiego UJ, Archiwum UJ, S II 1019.

<sup>34</sup> Gorzkowski, *op. cit.*, s. 34.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 315.

w Krakowie wspominają o własnej inicjatywie Matejki pomalowania tej świątyni<sup>36</sup>.

Dekoracja malarska prezbiterium kościoła Mariackiego powstała w latach 1889-1890<sup>37</sup>. Jej dobre przyjęcie doprowadziło do zgromadzenia funduszy na malowanie korpusu nawowego. Odnowa tej części kościoła była planowana od początku, czego dowodzi cytowana powyżej ugoda z księdzem Bukowskim. Matejko przedstawił swoje projekty już w październiku roku 1890<sup>38</sup>. Nie godził się na żadne zmiany powodowane czy to zbyt wysokimi kosztami, jakie pociągnąć miała realizacja jego planu, czy też uwagami ks. Bukowskiego odnośnie do programu heraldycznego dekoracji<sup>39</sup>. Ostatecznie dekorację malarską naw wykonano według pierwotnych planów, po wcześniejszej regotycyzacji tej części świątyni<sup>40</sup>. W ten sposób na święto Wniebowzięcia NMP 15 sierpnia 1891 roku cała bazylika stanęła w pełnej krasie, tak architektonicznej, jak i malarskiej. Jedyne ślepe tryforia na północnej ścianie prezbiterium pozostały białe, pozbawione malarskiej dekoracji.

il. 56

## OPIS MALOWIDEŁ

- il. 3 Matejkowskie malowidła, zwane tradycyjnie „polichromią” (choć termin ten w zasadzie oznacza dekorację uzupełniającą architekturę, czyli najczęściej motywy ornamentalne, tam zaś, gdzie w grę wchodzi autonomiczna organizacja powierzchni ściany – a więc w przypadku scen figuralnych – należy raczej mówić o „malowidłach ściennych”<sup>41</sup>), pokrywają szczelnie całe wnętrze kościoła od posadzki aż po sklepienia. Składają się na nie: różnorakie motywy ornamentalne i heraldyczne, teksty modlitw maryjnych i inne inskrypcje o treści religijnej oraz postaci aniołów (w prezbiterium). Sklepie-
- il. 4

<sup>36</sup> M. Reinhard-Chlanda, *Restauracja kościoła Św. Krzyża 1896-1897*, w: *Studia z dziejów kościoła Św. Krzyża w Krakowie, część III*, red. ks. Z. Kliś, Kraków 1997, s. 155.

<sup>37</sup> Lameński, *op. cit.*, s. 187-192.

<sup>38</sup> Protokoły..., posiedzenie 13 października 1890 r. – Według Gorzkowskiego (*op. cit.*, s. 405) Matejko malował szkic dekoracji nawy 5 października.

<sup>39</sup> *Ibidem*, posiedzenia 13 października 1890 r., 5 listopada 1890 r., 3 lutego 1891 r. i 19 marca 1891 r.

<sup>40</sup> Lameński, *op. cit.*, s. 195-198.

<sup>41</sup> J. Gadomski, [głos w dyskusji], w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej*, Poznań 1977, s. 171.

nia w całym kościele pokrywa wyobrażenie gwiaździstego nieba: na intensywnym niebieskim tle artysta przedstawił złote gwiazdy o kilku formach – inne w prezbiterium, a inne w nawach. Części konstrukcyjne świątyni, a więc słuźki (czyli kilkakrotnie już przywoływane „dinsty”) oraz żebra sklepienne, uzyskały dwubarwną dekorację, złożoną z ułożonych na przemian pasów jaśniejszych i ciemniejszych; pasy jaśniejsze dodatkowo jeszcze wypełnione zostały m.in. symbolami eucharystycznymi, monogramami Matki Boskiej, herbem Odrowąż, rozetami, motywem lilii heraldycznych i stylizowanych makówek.

Prezbiterium Bazyliki Panny Marii składa się z trzech przęseł prostokątnych i wielobocznego zamknięcia w postaci pięciu boków ośmiokąta. Po regotycyzacji długie słuźki, schodzące do nisko umieszczonego gzymsu, wydzielają poszczególne przęsła, zamknięte od góry gwiaździstym sklepieniem. Wnętrze ściany każdego przęsła zajmuje okno, na tyle wąskie, że po obu jego stronach pozostaje dość duża płaszczyzna pustego muru. Okna te, trójdzielne, w dolnej części są ślepe i wypełnione maswerkiem. W dwóch przęsłach zachodnich od północy okna są krótsze, od dolnego bowiem parapetu do wysokości parapetu zamykającego części ślepe w pozostałych oknach, zajmują je tryforia.

W kluczach sklepiennych – na wniosek i według projektu Matejki – umieszczono cztery rzeźbione zworniki przedstawiające (patrząc od wschodu): monogram NMP, herb Odrowąż, orła piastowskiego i herb miasta Krakowa<sup>42</sup>.

Dekoracja ścian prezbiterium rozpoczyna się powyżej zapełeków stall radzieckich i składa się z partii figuralnych i ornamentalnych. Pomijając dwa przęsła zachodnie od północnej strony, w których poniżej okien znajdują się tryforia, partie figuralne pomieszczone zostały na pasach ścian pomiędzy oknami a słuźkami (we wzmiankowanych przęsłach zachodnich malowidła figuralne zaczynają się ponad tryforiami). Ciągną się one mniej więcej do dwóch trzecich wysokości okien. Powyżej, oddzielone malowanym fryzem z małymi „tarczami herbowymi dawnych dobroczyńców kościoła”<sup>43</sup> (m.in. gmerk Wita Stwosza oraz herby mieszczan krakowskich, m.in.: Jana Zebenwirta, fundatora szpitala przy domu oltarzystów kościoła NMP, Piotra Salomona, rajcy krakowskiego, Łukasza Noskowskiego, rektora Akademii Krakowskiej, Zofii z Bethmanów Bonerowej,

<sup>42</sup> W. Łuszczkiewicz, *Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła Panny Maryi w Krakowie. Stan obecny i zamierzona polichromia*, Kraków 1889, s. 8; Lameński, *op. cit.*, s. 185.

<sup>43</sup> *Ruch umysłowy i artystyczny*, „Czas” 42, 1889, nr 256, s. 2.

il. 41 Seweryna Bonera, wielkorządcy i żupnika krakowskiego<sup>44</sup>), znajdują się łacińskie wersety pieśni *Salve Regina*<sup>45</sup>. Ich bieg zaczyna się we wschodnim przęśle od południa, następnie tekst przechodzi na ścianę północną, a ostatnie słowa, *Virgo Maria*, pomieszczone zostały w postaci pojedynczych liter w apsydzie prezbiterialnej. Nad pieśnią wymalowano herby duże na tle szachownicy, wypełnionej na przemian krzyżykami o trójdzielnych zakończeniach i krzyżami świętego Andrzeja o ramionach w formie lancetowatych listków, a jeszcze wyżej malowane wielobarwne cegły o dekoracji zendrówkowej. Zgodnie z wyjaśnieniami zamieszczonymi w roku 1889 w „Czasie” kolejność odczytywania herbów odpowiada zapisowi pieśni *Salve Regina*, jako pierwszy więc należy traktować herb z pieczęci większej Miasta Krakowa, a dalej: herb z pieczęci mniejszej miasta Krakowa, herb cechu samostrzelników (łuczników), rzeźników, passamoników, złotników, zaś na ścianie północnej: herb z pieczęci miasta Kleparza i Kazimierza, herb cechu mieczników, „pieczęć prawa Magdeburskiego”, pieczęć wielką Akademii Krakowskiej oraz „herb królewsko-kujawski Kazimierza W. z całym swym aparatem heraldycznym”<sup>46</sup>. Całość „polichromii” w każdym przęśle wieńczy geometryczny ornament o formie rombu połączonego z prostokątem.

il. 45 W glicach okiennych, ozdobionych na przemian motywem romboidalnej kratki z krzyżykami pośrodku każdego pola, rombami z pięciopłatkowym kwiatkiem wewnątrz, listkami wpisanymi w romboidalne pola, harmonijkami złożonymi z rombów z czterołściem pośrodku i kombinacją kwadratów z półkolami, przedstawił Matejko główki anielskie z dwiema lub trzema parami skrzydeł, nazywając je w cytowanym komentarzu do projektu „cherubinami”<sup>47</sup>. Na wysokości fryzu z małymi herbami znajdują się zaś wpisane il. 41 w koło ozdobne krzyże o kwiatowych zakończeniach, identyczne krzyże namalowano też w kluczach łuków okiennych.

W wielobocznym zamknięciu prezbiterium nie ma dużych postaci anielskich. Odnajdujemy tu natomiast motywy znane z gliców okiennych (łącznie z cherubinami) oraz dodatkowo motyw pojedynczej wici roślinnej i motyw przenikających się kół.

<sup>44</sup> Buyko, *op. cit.*, s. 64-65 i 73.

<sup>45</sup> Jak pisał Marian Gorzkowski: „artysta chciał (...) umieścić «Salve Regina» po polsku, według najdawniejszego u nas tłumaczenia. Lecz potem zmienił swój zamiar i po łacinie napisał, ze względu że arcybiskup Demetrius zwiedzając niegdyś ten kościół, do tej modlitwy przywiązał odpust” (Gorzkowski, *op. cit.*, s. 388).

<sup>46</sup> *Ruch umysłowy...*, s. 2.

<sup>47</sup> Por. wyżej, s. 18.

Na sceny figuralne składają się słynne postaci anielskie na niebieskim tle, grające na instrumentach muzycznych lub trzymające banderole z kolejnymi wezwaniami litanii loretańskiej w języku polskim (tekst rozwija się od *Kirie* [!] *eleison* na łuku tęczowym, następnie na północnej, a w końcu na południowej ścianie). Anioły posadowione zostały na kwiatowych pędach, wyrastających w bok ze wznoszących się w górę słupów–„łodyg” (na nich wiją się banderole z odpowiedziami „módl się za nami”, *respective* „zmiłuj się nad nami”), rozczłonkowanych u dołu linearnymi kratkami, powyżej zaś motywem stylizowanych pawich oczek. U początku każdej z długich „łodyg” znajduje się wyobrażenie szatana w półpostaci, u góry zaś wszystkich kwiaty lili. Aniołowie w liczbie 66 przedstawieni są w dynamicznych pozach. Ich chłopięce i dziewczęce postaci mają głowy okolone bujnymi lokami lub krótkimi włosami, barwne stroje (czerwone, niebieskie, brązowe), złożone z długich szat i narzuconych na nie płaszczy w kontrastowym odcieniu, spiętych na piersiach klamrami bądź przerzuconych przez tors i ramię. Skrzydła też są kolorowe, u niektórych aniołów zaopatrzone w pawie pióra.

il. 11,  
13-15

Na ścianie południowej prezbiterium namalowano po siedem aniołów, przy czym aniołowie grający na instrumentach zajmują najniższą pozycję, a od pozostałych oddziela ich biała taśma ze słowami antyfony *Ave regina coelorum* (początek tekstu na ścianie północnej). Jedynie w przeszle zachodnim, z uwagi na nagrobek Montelupich, wyobrażono 5 aniołów z banderolami. Na ścianie północnej dwa pierwsze przeszle od strony zachodniej mają – jak wiemy – tryforia, dlatego aniołów namalowanych powyżej jest tylko po trzy (i wszystkie mają banderole), w dwóch przeszłach pozostałych aniołów jest po siedem i kompozycja całego malowidła jest identyczna jak na ścianie południowej.

il. 15, 16

W korpusie nawowym dominuje dekoracja ornamentalna o wzorach geometrycznych i roślinnych, ściśle podporządkowana podziałom architektonicznym. Żebra sklepienne i służki w nawie głównej uzyskały ozdobę podobną jak w prezbiterium, choć wskazać trzeba na wprowadzenie liter JB i herbu Osorya odnoszących się do ks. Juliana Bukowskiego<sup>48</sup>. Nawę główną w części dolnej, czyli w partii arkad międzynawowych do wysokości parapetu dzielącego obie kondygnacje wewnętrznych elewacji, pokrywają namalowane ciosy kamienne z motywem kwiatowym pośrodku każdego elementu, a sam parapet „podtrzymują” od dołu malowane arkadki ostrołukowe z wimpergami. W partii okien wymalowane zostały wielobarwne cegły ułożone w romboidalne motywy, naśladowujące wątek

il. 3

il. 34

il. 18

<sup>48</sup> Lameński, *op. cit.*, s. 197.



zendrówki. Towarzyszą im – nad parapetem – po dwa herby cechów krakowskich (cieśli, paśników, księgarzy, białoskórników, szewców, ślusarzy, murarzy, krawców, piekarzy, kaflarzy, tokarzy, rękawiczników, postrzygaczy, kowali, kramarzy i ludwisarzy) oraz powyżej kolejne fragmenty polskiej modlitwy *Pod Twoją obronę* (początek tekstu w południowo-wschodnim narożniku nawy)<sup>49</sup>. Część szczytową każdego przęsła zajmują również malowane cegły, ale o zaokrąglonych narożnikach. Żebra arkad międzynawowych dekorowane są kilkoma pasami ornamentów geometrycznych i roślinnych, ściśle odpowiadających poszczególnym profilom łuków.

Okna nawy głównej są – podobnie jak w prezbiterium – trójdzielne i również do pewnej wysokości ślepe. Części zamurwane ozdobione zostały kołami wypełnionymi na przemian literami „K” w koronie i liliami heraldycznymi.

il. 34 Ściany naw bocznych pokryte zostały motywami identycznymi jak w nawie głównej, tyle że w zredukowanej ilości. Tak więc cegłom o zaokrąglonych narożnikach w partii górnej towarzyszą, oddzielone fryzem z rombów, ciosy o motywach kwiatowych schodzące aż do posadzki. Jedynie blendy arkad mieszczących boczne wejścia do kościoła udekorowane zostały szachownicą wypełnioną na przemian krzyżykami o trójdzielnych zakończeniach i krzyżami świętego Andrzeja o ramionach w formie lancetowatych listków.

il. 19 W ścianie zachodniej dekoracja ornamentalna przybiera formy takie jak w nawach bocznych. Bogatszy natomiast jest program heraldyczny, namalowano bowiem godła czterech wydziałów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od góry i od dołu ramują je inskrypcje (przedstawione, tak jak i herby, po lewej i prawej stronie arkady otwierającej się do chóru muzycznego), u góry: *IHS – Maria*, u dołu zaś: *Pax Vobis – Ego Sum*. Godłom towarzyszy modlitwa *Pod Twoją obronę*. Kruchtę zachodnią pokrywa szachownica z opisanymi powyżej motywami krzyżowymi, a chór muzyczny dekoracja z malowanych ciosów i cegieł, w centralnej partii sklepienia uzupełniona kompozycją zatytułowaną *Fides*. Jest to wyobrażenie anioła na tle promienistej glorii, trzymającego tarczę z orłem polskim w centrum i herbami Litwy, Wielkopolski, Rusi oraz Kujaw po bokach.

il. 20 Dekoracja kościoła Mariackiego jest bardzo żywa w kolorach: dominują barwy ciepłe, z przewagą odcieni czerwonych na ścianach, złota i ciemnego fioleto na elementach konstrukcyjnych, a niebieskiego na sklepieniach. Aniołowie również noszą bardzo barwne stroje, a ich pozy są dynamiczne. Kompozycja całości podporządko-

<sup>49</sup> W. Łuszczkiewicz, *Roboty w kościele N. Maryi Panny w r. 1891...*, w: *Józefa Czecha Kalendarz krakowski na rok 1892*, s. 56.

wana została podziałom architektonicznym i nie konkuruje z nimi. Dekoracja ścian naśladuje w większej części kamienny lub ceglany wątek muru. Na ikonografię składają się obok aniołów motywy heraldyczne oraz teksty modlitw maryjnych i pojedyncze inskrypcje (*IHS – Maria, Pax Vobis – Ego Sum*).

## KONTEKST EUROPEJSKI

W początkach wieku XIX wznoszone w formach neoklasycznych kościoły w zasadzie nie były dekorowane malowidłami i ornamentalną polichromią. Wiązało się to z przeświadczeniem, iż architektura antyczna, a w szczególności grecka, była biała, pozbawiona jakiegokolwiek malarskiej ozdoby<sup>50</sup>. W latach dwudziestych odkryto jednak fragmenty barwnej dekoracji na zabytkach starożytnych. Kampanię przeciw rzekomej bezbarwności antycznych budowli rozpoczęli Francuzi. Szczególną rolę odegrał w niej architekt Jacques-Ignace Hittorff, autor rekonstrukcji świątyni w Selinuncie, dedykowanej – jak uważał – Empedoklesowi. Hittorff, na przekór zwolennikom „klasycznie” spokojnego antyku, przedstawił wizję architektury greckiej całkowicie barwnej, gdzie dla odmiany nie było ani fragmentu, który byłby pozbawiony polichromii<sup>51</sup>.

Odkrycie barwności architektury antycznej nie było jedynie skutkiem poszukiwań archeologicznych czy też badań architektonicznych. W latach dwudziestych wieku XIX zmieniać się zaczęło poczucie smaku i w miejsce przeświadczenia o doskonałości tego, co w budowlach szlachetnie białe, pojawiła się akceptacja dla koloru<sup>52</sup>. Pisał o tym wprost Gottfried Semper, również jeden z aktywnych uczestników batalii o barwność architektury antycznej<sup>53</sup>. Otóż jego własne badania, prowadzone z początkiem lat trzydziestych,

---

<sup>50</sup> D. Van Zanten, *Architectural Polychromy: Life in Architecture*, w: *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, red. R.D. Middleton, Cambridge Mass. 1982, s. 197.

<sup>51</sup> R.D. Middleton, *Hittorff's Polychrome Campaign*, w: *The Beaux-Arts...*, s. 175-195; D. Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's*, New York–London 1977, s. 16-52.

<sup>52</sup> Middleton, *op. cit.*, s. 188; Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's...*, s. 74.

<sup>53</sup> H. Laudel, *Gottfried Semper: Architektur und Stil*, Dresden 1991, s. 64-77; H.F. Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven–London 1996, s. 25-38.

zbiegły się z pierwszymi w Niemczech próbami praktycznego zastosowania barwy w budowlach neoklasycychnych. Szybko jednak – stwierdzał architekt – minął „szał filhelleński”, a jego miejsce zajęła polichromia średniowieczna. „W Niemczech spowodowało kierunek ten najpierw (...) odnowienie katedry bamberskiej, przy którym odnaleziono stare romańskie ornamenty i wiele śladów malowania na posągach i płaskorzeźbach. Dla tej epoki nie brakło punktów oparcia, szczególnie we Włoszech i próby w tym stylu, które teraz nastąpiły, wypadły niezupełnie tak źle, jak greckie (...) Gotycka polichromia znalazła następnie swych historyków szczególnie we Francji, gdzie, odkąd wiele się robi w kierunku restauracji kościołów gotyckich, wytworzyła się w najnowszych czasach romantyczna szkoła architektów. Ze zręcznością właściwą temu narodowi wykonano polichromijne restauracje rozmaitych romańskich i gotyckich kościołów, wśród których Sainte-Chapelle odznacza się zupełnością i bogactwem swego, odnalezionymi śladami udokumentowanego, polichromijnego systemu”<sup>54</sup>.

Od lat dwudziestych wieku XIX datuje się rozwój dekoracji malarzkich wnętrz kościelnych. Następował on w dwóch fazach<sup>55</sup>. Fazę pierwszą, obejmującą czas od początków odrodzenia monumentalnego malarstwa sakralnego mniej więcej do końca lat sześćdziesiątych wieku XIX, a więc związaną z romantycznym historyzmem, cechuje dążenie do nadania malowidłom figuralnym dominującego charakteru we wnętrzach kościelnych poprzez wprowadzanie wielkich, wielopostaciowych obrazów historycznych oraz potężnych postaci na ścianach i sklepieniach, czasem też – jak w paryskim kościele p.w. św. Wincentego á Paulo Hittorffa (budowa 1824-1844, dekoracja przez różnych malarzy 1849-1853)<sup>56</sup> – fryzów z wyobrażeniem procesji. Wzorem były tu zarówno dzieła wczesnochrześcijańskie, jak też bizantyńskie (szczególnie malowidła z kaplicy pałacowej w Palermo), a przede wszystkim włoskie freski z okresu trecenta i quattrocenta. Nowo powstające budowle sakralne projektowane były z uwzględnieniem miejsca na przyjęcie owych monumentalnych kompozycji, realizowały więc zasadę *Gesamtkunstwerku*, romantycznej wizji syntezy i współdziałania wielu sztuk w jednym, całościowym („totalnym”) dziele sztuki<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> G. Semper, *Cztery pierwiastki sztuki budowniczey. Przyczynek do porównawczej umiejętności budowniczey*, tłum. M. L., „Architekt” 5, 1904, szp. 69.

<sup>55</sup> R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 98-99.

<sup>56</sup> Middleton, *op. cit.*, s. 189-195; Van Zanten, *The Architectural Polychromy of the 1830's...*, s. 121-129.

<sup>57</sup> S. Jarociński, *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)*, w: *idem, Ideologie romantyczne. Pięć esejów o związkach muzyki z przemianami kultury*, Kraków

Niedostępne w wersji demonstracyjnej.

Zapraszamy do zakupu

pełnej wersji książki

w serwisie

