

ADAM BROŹ

RZEŹBA DEKORACYJNA SUKIENNIC KRAKOWSKICH Z OKRESU RESTAURACJI I PRZEBUDOWY PRZEZ TOMASZA PRYLIŃSKIEGO W LATACH 1875–1879

WSTĘP

Historia odnowienia Sukiennic krakowskich w latach 1875–1879 nie została dotąd dokładnie opracowana; dotyczy to szczególnie dekoracji rzeźbiarskiej. Już w relacjach współczesnych spotykamy niejasności i braki w tym względzie. Jak stwierdza Stanisław Tarnowski, „nie dojdziemy dziś i nikt zapewne nie dojdzie, które w Sukiennicach szczegóły powstały z połączonej myśli Prylińskiego i Matejki; jeżeli nas pamięć nie myli, to kapitele z głowami należą do takich szczegółów. To wszakże pewne, że w dziale swoim Pryliński zasięgał często zdania i rady wielkiego znawcy starego Krakowa, wielkiego artysty, którego z uwielbieniem nazywał mistrzem, i że do tego pomnika przeszłości, do tej szlachetnej ozdoby i chluby miasta, wiąże się także imię Matejki, że i Sukiennice także winny go przypominać potomnym”¹.

Przegląd literatury² na ten temat pozwala nam przede wszystkim na wyciągnięcie wniosku, że na rzeźbę dekoracyjną w czasie odnawiania Sukiennic miał

¹ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 191.

² M. Gorzkowski, *O artystycznych czynnościach Jana Matejki poczynszy od lat jego najmłodszych to jest od r. 1850 do końca r. 1881*, Kraków 1882; S. Tomkiewicz, *Tomasz Pryliński. Wspomnienia o życiu i dziełach* (Czas, 24, 25, 1896 i osobna odbitka); Tarnowski, *o.c.*; W. Łuszczkiewicz, *Jan Matejko – szkice do życiorysu mistrza*, Kraków 1894; tenże, *Sukiennice krakowskie – dzieje gmachu i jego obecnej przebudowy* (Biblioteka Krakowska, 11, Kraków 1899); K. Górski, *Architektura XIX wieku* (Rocznik Krakowski, VI, Kraków 1904), s. 150–152; W. Ekielski, *Architekt Jan Matejko* (Architekt, XXII, 1929), s. 5–10; K. Estreicher, *Przewodnik dla zwiedzających miasto i okolice*, wyd. 3, Kraków 1938, s. 98–101; *Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki*, Warszawa 1938, s. 89; M. Treter, *Matejko*, Warszawa 1939; J. Gintel, *Jan Matejko. Wypisy biograficzne*, Kraków 1955, s. 253–258; E. Łepkowski, *Czy Jan Matejko współpracował z Tomaszem Prylińskim?* (Dziennik Polski, 56, 1955, dodatek „Od A do Z”, nr 9 (214)); S. Serafińska, *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*, Kraków 1955, s. 459–462.

wpływ decydujący Matejko, dalej możemy stwierdzić, że jego pomysły i projekty kapiteli na słupach podcieni oraz rzeźby obu środkowych ryzalitów wykonali częściowo artyści rzeźbiarze – Walery Gądomski oraz Stanisław Lipiński – w części zaś kamieniarze: Władysław Chrośnikiewicz, bracia Trembeccy oraz ich warsztaty. Na wyjaśnienie i opracowanie czeka jeszcze wiele zagadnień, przede wszystkim ikonografia rzeźb, koncepcja programu tematycznego i ideowego całej dekoracji, częściowo jej autorstwo oraz znaczenie w dziejach sztuki krakowskiej i polskiej.

Tym zagadnieniom pragnę poświęcić uwagę w niniejszej pracy, zdając sobie sprawę z trudności, jakie to zadanie nastręcza, głównie z powodu niedostatku opracowań naświetlających podłoże i rozwój polskiej sztuki, zwłaszcza architektury i rzeźby, w epoce historyzmu i eklektyzmu.

1. HISTORIA PRZEBUDOWY I RESTAURACJI SUKIENNIC W LATACH 1875–1879

Zanim przejdę do omówienia dekoracji rzeźbiarskiej przebudowanych przez Tomasza Prylińskiego Sukiennic, postaram się pokrótce objaśnić założenia i charakter tejże przebudowy, albowiem strona architektoniczna i rzeźbiarska tego przedsięwzięcia są ze sobą ściśle powiązane – zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym³.

Odnowienie Sukiennic już na początku XIX wieku wydawało się pilną koniecznością, jednakże kilkadziesiąt lat upłynęło na jałowych dysputach rajców miejskich, zanim sprawy nie poprowadził energiczny Józef Dietl, pierwszy prezydent Krakowa w dobie autonomii, a po nim nie mniej zasłużony dla miasta Mikołaj Zyblikiewicz. W ciągu pierwszej połowy stulecia zanikał stopniowo dawny charakter Rynku Głównego i zmieniało się otoczenie Sukiennic. Od średniowiecza ta trzynawowa budowla, mieszcząca niskie, długie hale targowe oraz kramy, wraz z sąsiednimi budynkami Rynku – przede wszystkim z ratuszem i wagami miejskimi – stanowiły chaotycznie zabudowane centrum miejskie. Potęgujący się od XVII wieku, a zwłaszcza w wieku XVIII, upadek ekonomiczny i kulturalny miasta powodował zaniedbanie, niszczenie i w końcu konieczność rozbiórki większości zrujnowanych zabudowań śródmiejskich.

³O symbolice i programie ideowym dokonanej przez Prylińskiego przebudowy Sukiennic piszą bardziej szczegółowo: P. Krakowski, *Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad architekturą wieku XIX* (Zeszyty Naukowe UJ nr 602. Prace z Historii Sztuki, 1981); A. Sudacka, *Sukiennice krakowskie w XIX wieku – bazar czy świątynia sztuki?* (Rocznik Krakowski, LXI).

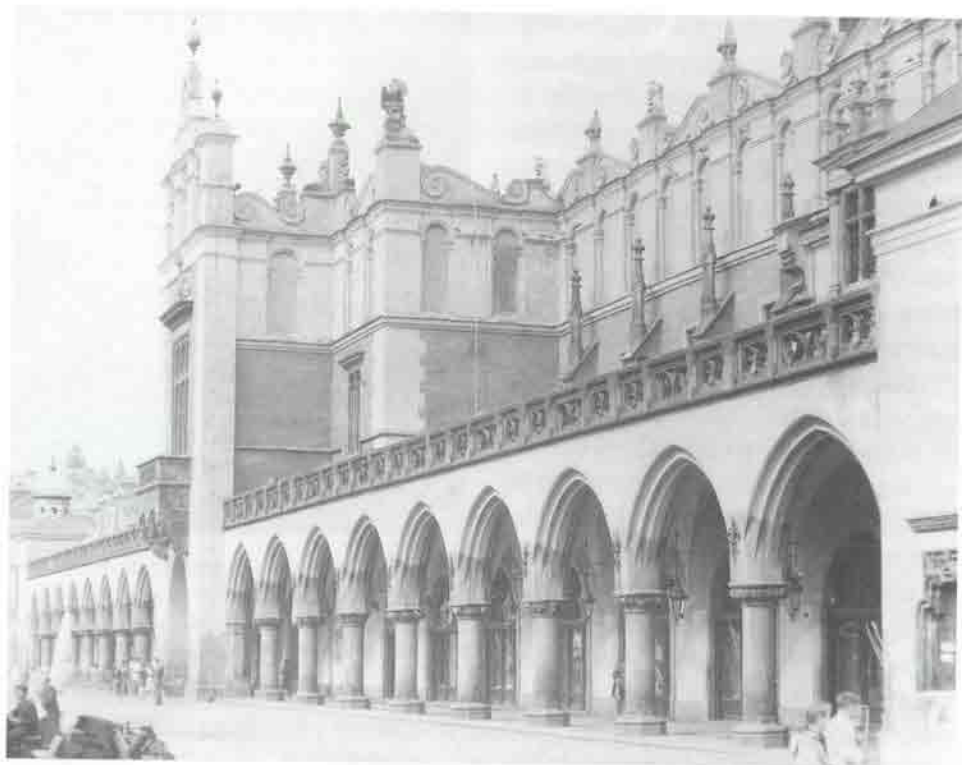
Niela świadomość konserwatorska, charakterystyczna dla pierwszej połowy XIX wieku, spowodowała, że nie zdawano sobie sprawy z prawdziwej wartości i znaczenia tego zespołu. Podejmując burzenie zrujnowanych gotyckich i renesansowych hal i kramów oraz innych budowli, nie wyłączając ratusza, czyniono to w imię swoście pojętej idei upiększania miasta i z myślą o gruntownym odnowieniu i przekształceniu Sukiennic. Ostateczne zburzenie po połowie XIX wieku całego otoczenia tego gmachu (il. 1) spowodowało, iż około roku 1870 zrujnowane Sukiennice znalazły się na ogromnym, pustym już niemal placu rynkowym, pozbawione swego dawnego otoczenia, z którym były tak ściśle powiązane. W tym też czasie skryształizowała się ostatecznie zasadnicza idea architektoniczno-konserwatorska Sukiennic.



1. Burzenie kramów przylegających do Sukiennic krakowskich, widok od strony wschodniej – w głębi wylot ul. Św. Jana, 1868
(fot. W. Rzewuski)

Zagadnienie restauracji zabytku było przedmiotem zainteresowania architektów jeszcze w okresie klasycyzmu za Wolnego Miasta (Sebastian Sierakowski)⁴, a potem eklektyzmu, kiedy to rozpisano specjalny konkurs. Zasadniczym założeniem było zachowanie handlu w przyziemiu, urządzenie pomieszczeń reprezentacyjnych na piętrze oraz otoczenie gmachu kolumnadą. Za tą myślą podążył Tomasz Pryliński, któremu dane było wreszcie – w latach 1875–1879 – zrealizować tę tak długo przygotowywaną restaurację. Nie wnikając bliżej w charakterystykę pierwotnej koncepcji Prylińskiego – który zamierzał stworzyć gmach pełen przepychu, w konwencji neorenesansu, jaki zapanował wówczas w Europie – omówię pokrótce ostateczną realizację, będącą wynikiem kompromisu zarówno pomiędzy wymogami konserwatorskimi a dążnością do swobodnego, twórczego wypowiedzenia się, jak i pomiędzy żądaniami komisji artystycznej i opinii Rady Miejskiej z jednej a wolą artysty z drugiej strony. W każdym razie było to odejście od przytłaczającego bogactwa pierwotnych projektów na rzecz zachowania i podkreślenia części autentycznych obiektu i umiarkowanego wprowadze-

⁴ J. Lepiarczyk, *Działalność architektoniczna Sebastiana Sierakowskiego* (Zeszyty Naukowe UJ nr 175. Prace z Historii Sztuki, 1968). Niniejsza praca wiele zawdzięcza cennym uwagom śp. Profesora Józefa Lepiarczyka.



2. Sukiennice w Krakowie od strony wschodniej, widok współczesny (fot. A. Broż)

nia elementów zgodnych z charakterem stylowym gmachu, tj. zarówno z gotykiem, jak i renesansem.

Podcienia i ryzality to nowe elementy, które przekształciły funkcję i wyraz Sukiennic (il. 2). Sukiennice w ujęciu Prylińskiego na nowo zorganizowały urbanistycznie i architektonicznie Rynek Główny. Przede wszystkim architekt dokonał „przeorientowania” gmachu, stwarzając mu nowe reprezentacyjne fasady z ryzalitami na osi oraz kolumnadami z obu boków dłuższych, obliczone na wizualne „zamknięcie” Rynku. Budowla zatraciła charakter długiej, wąskiej i horyzontalnej bryły. Pryliński przysłonił Sukiennice własną szatą architektoniczną, dla której korpus dawnej hali z attyką stał się tłem i ścianą. Wzniesienie ryzalitów i krużganków poszerzyło bryłę Sukiennic, która przestała być cienkim parawanem dzielącym plac. Statyczność architektury ustąpiła miejsca dynamiczności, bogactwu i malowniczości.

Główną zmianą funkcjonalną było odwrócenie systemu wejściowego do sklepów. Po zamurowaniu dawnych wejść z wnętrza hali przebito w zewnętrznych murach dłuższych boków gmachu nowe ostrołukowe otwory wejściowe. Obiegające je podcienia nadały budynkowi charakterystyczny wyraz. Utworzone

z niskich i ciężkich kolumn bez entazy, ozdobionych roślinnymi i figuralnymi kapitelami, i zamknięte ostrymi profilo-
wanymi lukami, zasklepione są na prze-
mian krzyżowo i gwiazdźście. Wieńczy
je galeria, zamykająca taras
o lekkim spadku, który zastąpił dawne,
wysokie, o chaotycznych poziomach
dachy pulpitowe. Podcienia stanowią
obejście otaczające budynek. Ciągłość
podcieni od krótszych boków została
uzyskana przez przebicie narożnych
sklepów, co odsunęło pierwotne po-
dwójne bramy wejściowe z loggiami od
głównej hali.

Drugą zasadniczą zmianę przy-
niosło Sukiennicom dobudowanie ryza-
litów z wejściami na osi wschód-zachód. Od wschodu głównym akcentem jest
przełamujący się dwukrotnie ryzalit środkowy, który, przerywając swą wysoko-
ścią renesansową attykę, podkreśla osiowość gmachu (il. 3). Oparty dołem na
filarach, w strefie I piętra ma wielkie, trójdzielne, gotyckie okno balkonowe. Go-
tyckim laskowaniem zdobione są też mniejsze dwudzielne okna na bocznych usko-
kach ryzalitu. Ponad środkowym oknem umieszczono kamienny herb miasta Kra-
kowa. Attyka ryzalitu została skomponowana z motywów przejętych z attyki, jaką
przyozdobił Sukiennice podczas przebudowy po pożarze w XVI wieku Jan Maria
Padovano. Zwieńczenie środkowej elewacji ryzalitu otrzymało podziały analogiczne
do szczytów Sukiennic z boków krótszych. Obok powtórzonych maszkaronów
nowością na narożach ryzalitu są motywy zwierzęce: indor i kogut (il. 4, 5). Do
skrajnych części wschodniej strony korpusu głównego przylegają dwie niskie przy-
budówki nakryte daszkami pulpitowymi, przerywanymi przez okna
o malowniczym attykowym zwieńczeniu.

Ryzalitty strony zachodniej, oparte na wzmocnionych filarach krużganka ar-
kadowego, zostały uwydatnione na tle hali głównej bez przerywania linii attyki.
Środkowy z nich, najszerszy, dołem oparty na filarach i podwójnych kolumnach,
w części środkowej przepruty został od frontu trzema trójdzielnymi oknami ujęty-
mi w pilastry. Umieszczone są one na wspólnym parapecie, który pod oknem środ-
kowym podparty jest cokołem z motywem przewiniętej wstęgą laski wspartym
na dwóch konsolach w kształcie rzeźbionych głów (il. 6, 7). Powyżej okien bocz-
nych umieszczono tablice z inskrypcjami. Attyka ryzalitu środkowego przybrała
postać złożoną z postumentów dźwigających na przemian kule i trójdzielne szczy-
ciki, połączonych wolutkami spiętymi motywem roślinnym.



3. Sukiennice w Krakowie, ryzalit wschodni
(fot. A. Broż)



4. Maszkaron z indorem na ryzalicie wschodnim (fot. A. Broż)



5. Maszkaron z kogutem na ryzalicie wschodnim (fot. A. Broż)



6. Sukiennice w Krakowie, środkowy ryzalit zachodni (fot. A. Broż)



7. Konsola pod środkowym oknem ryzalitu zachodniego (fot. A. Broż)

Frontowa elewacja ryzalitu zwieńczona jest rodzajem szczytu o motywach zaczerpniętych z attyki renesansowej. Nad oknem środkowym wznosi się – jako jego przedłużenie – mur attykowy ożywiony dwiema wnękami arkadowymi pomiędzy pilastrami, zwieńczony trzema postumentami, z których środkowy, wyższy, ma kształt filaru z kapitelem. Do obu jego boków przylegają rzeźbione popiersia kobiece, przechodzące u dołu w liście akantu. Do boków tego szczytu przylegają elementy grzebienia złożone z cokolików i wolut (il. 70).

Ryzality boczne, podobnie ukształtowane, różnią się od środkowego szczegółami, a przede wszystkim horyzontalizmem attyki. Trzy dwudzielne okna ryzalitu południowo-zachodniego (dawna Postrzygálnia), podkreślone od dołu przebiegającym przez fasadę motywem balustrady tarasu, zostały zastąpione w ryzalicie północno-zachodnim (dawna Syndykówka) trzema szerokimi trójdzielnymi oknami, pod którymi widoczny jest motyw laski owiniętej nicią roślinną. Grzebienie attyk utworzono podobnie: z cokołów spiętych wolutami. Attyka ryzalitu północno-zachodniego jest wyższa, dwuczłonowa, złożona ze ścianki fryzowej i grzebienia, przy czym fryz ożywiono gęstym podziałem bliźnich wnęk arkadowych pomiędzy pilastrami. Ponadto ryzalit ten został silnie zaakcentowany przez wystawienie na narożniku czworobocznego wykusza o formach renesansowych, wspartego na kolumnie i zwieńczonego kopułą z latarnią. Na ryzalicie południowo-zachodnim, na ścianie południowej, umieszczono dekoracyjnie potraktowane neorenesansowe okno.

Zmiany w zewnętrznym wyglądzie Sukiennic spowodowało też obniżenie dachów bocznych. Wydobyte dzięki temu elewacje gotyckie zostały podkreślone w swym charakterze przez zrekonstruowane na wątlých ceglanych szkarpach

kamienne pinakle. Do programu restauracji należała także dekoracja rzeźbiarska, której ostateczne koncepcje zrealizowano w końcowej fazie robót, tj. w latach 1878–1879, jak świadczą daty na projektach architektonicznych oraz na szkicu jednego z kapiteł, o czym będzie dalej mowa.

Odbudowa wnętrza objęła głównie piętro budowli (dawny szmatruz)⁵. Tutaj powstała wielka amfilada sal, poszerzona otwierającymi się do niej pomieszczeniami w ryzalitach. Zamiast oświetlenia bocznego sale w korpusie środkowym otrzymały oświetlenie górne, stropowe. Ozdobna dwubiegowa klatka schodowa oraz westybul na piętrze w ryzalicie wschodnim otrzymały stiukową dekorację o neorenesansowych formach.

Odrestaurowane w tej formie Sukiennice zmieniły także swą dawną funkcję użytkową. Sklepy po bokach hali dolnej, otwarte od strony krużganków, oraz kramy urządzone wewnątrz stworzyły z części parterowej swoistego rodzaju bazar. Urządzona na piętrze amfilada sal wraz z pomieszczeniami dodatkowymi pomieściła w jednej połowie, od strony ulicy Św. Jana, zbiory i kancelarię Muzeum Narodowego, w drugiej zaś – wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych⁶.

Ogólnie biorąc restauracja Sukiennic w latach 1875–1879 spełniła oczekiwania większości ówczesnego mieszczaństwa, które chciało mieć gmach odpowiadający swoim charakterem i monumentalnością potrzebom i wzrastającemu znaczeniu tej klasy społecznej w dobie szybkiego rozwoju przemysłu i handlu oraz bogacenia się miast w wieku XIX. W Krakowie dodatkową rolę odegrała radość z odzyskanego samorządu i duma z dawnej przeszłości. Tendencje te odbiły się nie tylko na ogólnym kierunku i formie architektury odrestaurowanych Sukiennic, ale także na dekoracji rzeźbiarskiej, która uzupełniła ich wymowę artystyczną i ideową.

2. OPIS DEKORACJI RZEŹBIARSKIEJ

Dekoracja rzeźbiarska Sukiennic dzieli się na figuralną oraz ornamentalną i należy do typu rzeźby architektonicznej. Składają się na nią kapitele kolumn w podcieniach, wsporniki okna ryzalitu zachodniego oraz zwieńczenia obu ryzalitów głównych.

Największy zespół rzeźbiarski stanowią kapitele kolumn w podcieniach arkadowych, wprowadzonych w rezultacie przebudowy w latach 1875–1879. De-

⁵ Szmatruz albo smatruz (z niem. *Schmetterhaus*) – zob. *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1966, s. 450; „Smatruz daw. bazar (szczególnie na piętrze krakowskich Sukiennic), stragan, kram”.

⁶ Historię przebudowy i restauracji Sukiennic oparto głównie na opracowaniach: Ł. u s z c z - k i e w i c z, *Sukiennice...*, s. 39–50; J. L e p i a r c z y k, *Przebudowa czy konserwacja?* (Ochrona Zabytków, VIII/3 (30), Kraków 1955).



8. Kapitel kolumny po stronie wschodniej Sukiennic z maszkaronami i liśćmi dębu (fot. A. Broż)



9. Kapitel kolumny po stronie wschodniej Sukiennic z maszkaronami i liśćmi dębu (fot. A. Broż)

koracja tych kapiteli nie jest jednolita. Cztery kolumny strony wschodniej zdobią kompozycje figuralne. Na dwóch spośród nich przedstawiono cztery głowy męskie o charakterze maszkaronów, ozdobione motywem liści dębu, które wyrastają z gałązek przedzielających głowy (il. 8 i 9). Pozostałe dwa kapitele bliższe ryzalitu prezentują wyobrażenie dzieci, które trzymając się za ręce pływają wśród



10. Kapitel kolumny po stronie wschodniej Sukiennic z wyobrażeniami dzieci bawiących się wśród fal (fot. A. Broż)



11. Kapitel kolumny po stronie wschodniej Sukiennic z wyobrażeniami dzieci tonących wśród fal (fot. A. Broż)

fal, przy czym kapitel kolumny na połowie południowej wyobraża rozbawione dzieci pośród wolutowo załamujących się fal, ujęte rytmicznie, raz popiersiem, raz plecami – podczas gdy kapitel połowy północnej wyobraża dzieci jakby tonące wśród spiętrzonych fal i walczące z żywiołem (il. 10 i 11).

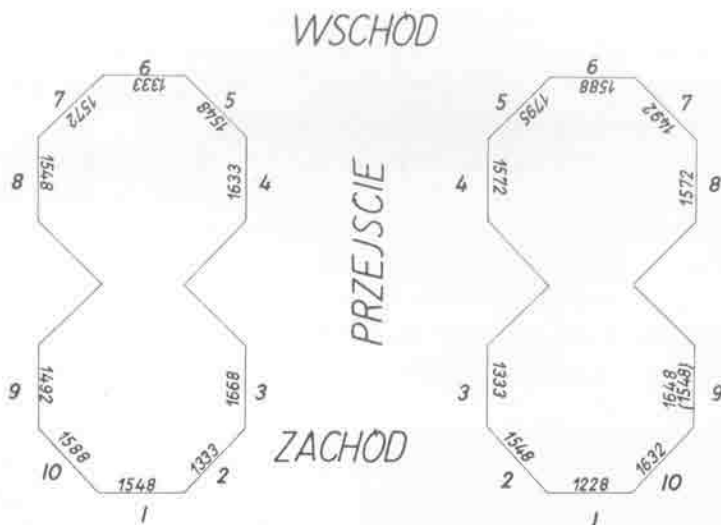
Najozdobniej potraktowane są bliźnie kapitele obu par podwójnych kolumn ryzalitu zachodniego, przedstawiające popiersia: po lewej kobiece, po prawej męskie. Wyobrażają one przedstawicieli stanów szlacheckiego i mieszczańskiego od wieku XIII do XVIII, o czym informują małe, umieszczone u spodu popiersi, kartusze z datami związanymi z historią Krakowa. Popiersia męskie przedzielone są krzyżującymi się gałązkami dębowymi. Popiersia kobiece ujęte są w gałęzie bluszczu zawieszzonego na pierścieniach (il. 12 i 13).



12. Kapitele podwójne z popiersiami męskimi (strona prawa) w środkowym ryzalicie zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



13. Kapitele podwójne z popiersiami kobiecymi (strona lewa) w środkowym ryzalicie zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



14. Plan rozmieszczenia popiersi na podwójnych kapitelach ryzalitu zachodniego w Sukiennicach w Krakowie

Kapitele bliźnich kolumn prawej południowej strony przejścia przedstawiają – według kolejności zaznaczonej na planie (il. 14) – popiersia męskie:

1) rycerza ubranego w kolczugę z kołnierzem oraz w czepiec misiurkowy nakryty niby-kapturem, zwieńczony diademem, składającym się na przemian z osmioboków i wąskich prostokątnych ogniów⁷ (na kartuszu data 1228, il. 15);

2) humanistę o bujnym zarostcie, z długą brodą, ubranego w szatę o wysokim, stojącym kołnierzu oraz miękki beret profesorski, obszyty paskiem (na kartuszu data 1548, il. 17);

3) brodatego rycerza o włosach nad czołem ostrzyżonych w grzywkę, bokiem spadających wolno, ujętych diademem, przypominającym pas rycerski z kwadratowych płytek o ściętych narożnikach; na szyi wąski pas futra (na kartuszu data 1333, il. 20);

4) brodatego i wąsatego magnata w niskiej czapce, ubranego w koszulę ozdobioną kryzą, jakie noszono w drugiej połowie wieku XVI; odzienie wierzchnie przytrzymuje sznur (data na kartuszu 1572, il. 23);

5) mieszczanina z wąsami, w rogatywce obszytej barankiem, ubranego w zapiętą pod szyją bluzkę o zbyt niskim jak na koniec wieku XVIII kołnierzu (popiersie nosi datę 1795, il. 25);

⁷ Wykorzystałem konsultację kostiumologiczną na temat cyklu popiersi, jakiej udzieliła mi kiedyś śp. Prof. dr Maria Gutkowska-Rychlewska.

6) wąsatego rycerza w hełmie z piórem, ubranego w zbroję (na kartuszu data 1588; il. 27);

7) wąsatego magnata w niskiej czapce z odwiniętym do góry brzegiem, z widocznymi spod niej gładko spadającymi włosami, odzianego w ozdobną, marszczoną pod szyją koszulę i w płaszcz z szerokim futrzanym kołnierzem (data na kartuszu 1492, il. 29)

8) dworzanina z zarostem, ubranego w miękką późnorenesansowy beret z piórem strusim oraz w koszulę z wcięciem (tzw. sajan) z kryzą u szyi (data na kartuszu 1572, il. 31);

9) szlachcica z sumiastym wąsem, ubranego w szatę o wysoko wywiniętym i zapiętym pod szyją kołnierzu oraz w wysoką czapkę o wywiniętym brzegu, ozdobioną ornamentem w kształcie zygzaku (data na kartuszu 1648^{*}, il. 34);

10) wąsatego magnata ubranego w kontusz i żupan oblamowany futrem i w skórzaną czapkę z piórem; kołnierz żupana zapiętego pod szyją nosi cechy XIX wieku (data na kartuszu 1632, il. 37)

Kapitele bliźnich kolumn lewej północnej strony przejścia przedstawiają popiersia kobiece, które wyobrażają:

1) młodą damę w koszuli ściągniętej pod szyją, w sukni o okrągłym wykroju i ozdobnym sztywnym naszyjniku; na głowie siatka, na niej miękki berecik renesansowy, ukośnie nałożony, ozdobiony piórem (data na kartuszu 1548, il. 40);

2) szlachciankę w czepcu zbliżonym do czternastowiecznego kruzelera, charakterystycznego w tym czasie dla Niemiec; czepiec ujęty częściowo podwiką; płaszcz zapięty pod szyją, stanowiący jedną całość z podwiką (na kartuszu data 1333, il. 42);

3) szlachciankę w bereciku o talerzykowej formie, zwanym czółkiem, ubraną w suknię o prostokątnym dekolcie; na szyi medalion (data na kartuszu 1668, il. 45);

4) młodą mieszczkę, ubraną w suknię z trójkątnym dekoltem, ozdobioną drobną ryszką; potrójny naszyjnik z pereł; na głowie czepiec o kombinowanych formach z futerkiem (na kartuszu data 1633, il. 47);

5) młodą damę w niskim, podwójnym renesansowym czepcu wysadzonym perłami; około policzków podwiką; suknia z prostokątnym dekoltem (data na kartuszu 1548, il. 49);

6) dziewczynę o słowiańskim typie z włosami splecionymi w opadające bokiem warkocze (data na kartuszu 1333, il. 52);

7) młodą szlachciankę z welonem, upiętym na głowie wieńcem kwiatów, w koszuli z kryzą (data na kartuszu 1572; il. 55);

^{*} Data jest mylna, powinno być 1548 – zob. J. Matejko, *Ubiory w Polsce 1200–1795*, Kraków 1860, rozdz. III, s. 28.

8) młodą damę ubraną w renesansowy czepek siatkowy z grubym, miękkim beretem, ukośnie nałożonym; suknia ma renesansowe prostokątne wycięcie; na szyi łańcuszek z krzyżem (data na kartuszu 1548, il. 58);

9) szlachciankę ujętą z owalu, o rozpuszczonych włosach, upiętych ukośnie nałożonym wieńcem z kwiatów, ubraną w suknię z prostokątnym wycięciem (na kartuszu data 1492, il. 61);

10) damę z bogatą kryzą „w ósemkę”, w czepcu mocno przylegającym do głowy, ozdobionym nad czołem fantazyjną tarczą (na kartuszu data 1588, il. 63).

Niektóre popiersia, umieszczone od strony boków dłuższych, wychylają się, jakby zwracając się do przechodnia. Większe zróżnicowanie pod tym względem wykazują popiersia kobiece, które autor ujął bardziej swobodnie, podkreślając w ten sposób wdzięk niewieści.

Kapitele pozostałych kolumn obu krużganków ozdobione są ornamentacją roślinną, złożoną z liści winogron i dębu oraz innych stylizowanych liści w rytmicznym układzie. Na obu narożnikach szczytu ryzalitu od strony wschodniej umieszczone są rzeźby ptaków, stojących na maszkaronach mających charakter portretowy. Lewy przedstawia piejącego koguta, prawy zaś indora. Środkowe okno ryzalitu zachodniego, potraktowane wykuszowo, wspiera się na konsolach utworzonych z głów: kobiecej i męskiej. Zakończenie szczytu tego ryzalitu stanowi kompozycja architektoniczno-rzeźbiarska, na którą składają się trzy filarki i dwa popiersia kobiece wsparte na środkowym wyższym filarze, zwieńczonym jońskim kapitelem. Popiersia, ujęte w liście akantu, wyobrażają *Poranek* (z wieńcem kwiatów na głowie) oraz *Wieczór* (z półksiężycem we włosach).



15. Popiersie męskie nr 1 (rycerz) z datą 1228 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicie zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



16. Matejko, *Ubiory...*, rozdz. *Magnaci 1228–1333*



17. Popiersie męskie nr 2 (humanista) z datą 1548 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



18. Matejko, *Ubiory...*,
rozd. *Magnaci 1548–1572*



19. Drzeworyt w *Statutach i Przywilejach Koronnych*, Kraków 1570 (fragment)



20. Popiersie męskie nr 3 (rycerz) z datą 1333 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



21. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1333–1434*



22. Płaczek z grobowca Władysława Jagiełły
w katedrze na Wawelu (fot. A. Broż)



23. Popiersie męskie nr 4 (magnat) z datą 1572 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicie zachodnim Sukiennic (fot. A Broż)



24. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1548–1572*



25. Popiersie męskie nr 5 (mieszczanin) z datą 1795 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



26. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Konik Zwierzyniecki 1697–1795*



27. Popiersie męskie nr 6 (rycerz) z datą 1588 na prawym kapitele podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



28. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Rycerstwo 1588–1632*



29. Popiersie męskie nr 7 (magnat) z datą 1492 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



30. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1447–1492*



31. Popiersie męskie nr 8 (dworzanin) z datą 1572 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



32. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. Dwór 1548–1572



33. Drzeworyt w *Statutach i Przywilejach...*
(fragment)



34. Popiersie męskie nr 9 (szlachcic) z datą 1648 na prawym kapitulu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



35. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Szlachta 1548–1572*



36. Drzeworyt z *Liber geneleos...* przedstawiający fragment tzw. *Lamentu opatowskiego* z nagrobka Krzysztofa Szydłowieckiego w kolegiacie w Opatowie



37. Popiersie męskie nr 10 (magnat) z datą 1632 na prawym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



38. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1588–1632*



39. Tomasz Dolabella (?),
Portret Stanisława Tęczyńskiego,
przed 1632. Państwowe Zbiory Sztuki
na Wawelu



40. Popiersie kobiece nr 1 (dama) z datą 1548 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



41. Matejko, *Ubiory...*,
rozd. *Magnaci 1548–1572*



42. Popiersie kobiece nr 2 (szlachcianka) z datą 1333 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



43. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Szlachta 1333-1434*



44. Zwornik w tzw. Sali Hetmańskiej
w kamienicy przy Rynku Głównym 17
w Krakowie (wg: Dobrowolski,
Sztuka Krakowa)



45. Popiersie kobiece nr 3 (szlachcianka) z datą 1668 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



46. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Szlachta 1633–1668*



47. Popiersie kobiece nr 4 (mieszczka) z datą 1633 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



48. Matejko, *Ubiory...*
rozdz. *Mieszczanie 1633–1668*



47. Popiersie kobiece nr 4 (mieszczka) z datą 1633 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



48. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Mieszczanie 1633–1668*



49. Popiersie kobiece nr 5 (dama) z datą 1548 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



50. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1507–1548*



51. Anna de Tenczin,
drzeworyt w *Liber geneleos...*



52. Popiersie kobiece nr 6 (dziewczyna słowiańska) z datą 1333 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



53. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1228–1333*



54. Płaczka z grobowca Władysława Łokietka
w katedrze na Wawelu (fot. A. Broż)



55. Popiersie kobiece nr 7 (szlachcianka) z datą 1572 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



56. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Szlachta 1548–1572*



57. Nagrobek niewiasty herbu Nowina
w krużgankach klasztoru Dominikanów
w Krakowie (fot. A. Broż)



58. Popiersie kobiece nr 8 (dama) z datą 1548 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



59. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Dwór 1548–1572*



60. Portret Elżbiety Habsburżanki,
żony Zygmunta Augusta, po r. 1537,
Muzeum Narodowe w Krakowie,
Zbiory XX. Czartoryskich (wg: Raczyński, *Gabinet...*)



61. Popiersie kobiece nr 9 (szlachcianka) z datą 1492 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



62. Matejko, *Ubiory...*,
rozdz. *Magnaci 1447–1492*



63. Popiersie kobiece nr 10 (dama) z datą 1588 na lewym kapitelu podwójnym w ryzalicy zachodnim Sukiennic (fot. A. Broż)



64. Matejko,
Ubiory..., rozdz. *Dwór 1588–1632*



65. Medal Konstancji Habsburg
(wg: Raczyński, *Gabinet...*)

3. ANALIZA FORMALNA I STYLISTYCZNA. AUTORSTWO

Dekoracja rzeźbiarska Sukiennic, pochodząca z 2. połowy XIX wieku, aczkolwiek dość bogata i różnorodna, nie zwraca – za wyjątkiem zwieńczeń ryzalitów – w pierwszej chwili uwagi przechodnia, mimo że stanowi o wartości artystycznej tego gmachu w jego obecnej postaci. Powodują to jej niewielkie wymiary, ograniczenie do kapiteli i zwieńczeń obu ryzalitów oraz podporządkowanie koncepcji architektonicznej. W zasadzie nie wykracza ona poza ramy zakreślone architekturą, jako jej człon niezbędny, co więcej – podkreśla najważniejsze elementy architektoniczne gmachu: ryzality oraz przejścia poprzeczne. Charakterystyczne jest przy tym zróżnicowanie zastosowania rzeźb.

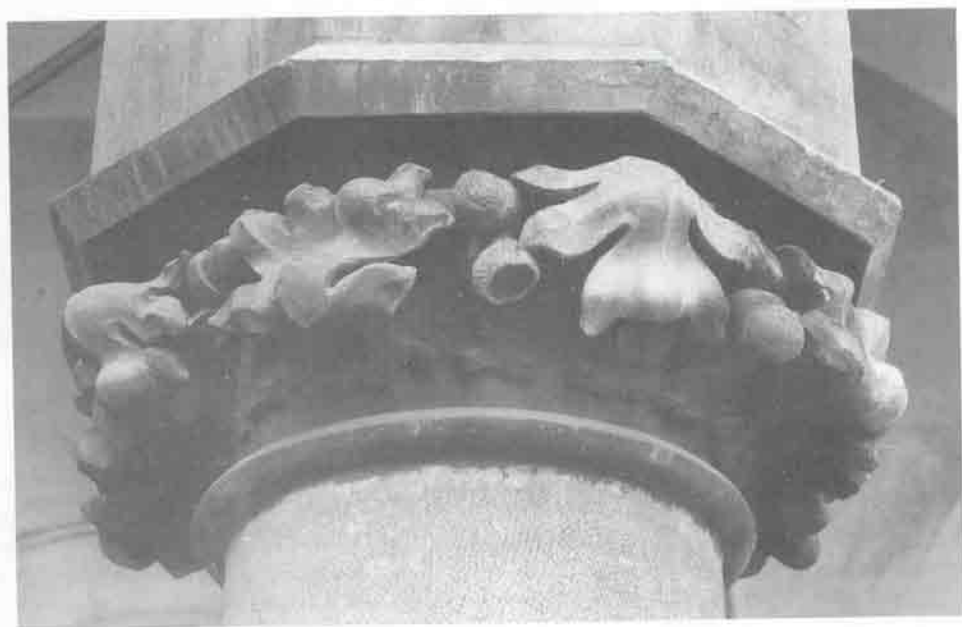
Rzeźba kapiteli krużganków, a więc strefy dolnej, utrzymana w jednolitym charakterze i skali, dopiero przy bliższej obserwacji wykazuje różnice w potraktowaniu strony wschodniej i strony zachodniej. Arkady krużganka po stronie wschodniej są podzielone ryzalitem na dwie połowy i mają jakby własną oś, złożoną z trzech arkad wyodrębnionych poprzez bardziej bogato kształtowane kapitele skrajnych kolumn tej triady. Każda z nich ma z jednej strony kapitel z dziećmi wśród fal, z drugiej zaś – z dziećmi z głowami wśród liści. Wyodrębnienie triady narzucało się samo w krużganku liczącym dziewięć arkad. Tak więc niska kolumnada rozpięta pomiędzy ryzalitem a wieżyczkami, złożona w zasadzie z powtarzających się elementów, ma własną akcentację, wyrażającą wznoszenie i opadanie (potęgowanie) elementów w odniesieniu do własnej osi. Układ ten, jeśli idzie o zasadę akcentowania, jest jakby miniaturowym echem całej wielkiej kompozycji attyki renesansowej.

Inaczej rzecz przedstawia się na fasadzie zachodniej: trzy ryzality dość silnie wkraczają swymi podstawami w krużganek kolumnady, różnicując jego rytm przez wprowadzenie filarów i dzieląc arkadowanie na wyraźnie wyodrębnione odcinki. Dekoracja strefy dolnej skupiła się tutaj w trójarkadowym przejściu pod ryzalitem środkowym, gdzie objęła kapitele dwóch par kolumn bliźnich, które ozdobione zostały najbogatszymi kompozycjami złożonymi z popiersi przedstawiających mężczyzn i kobiety ze stanu szlacheckiego i mieszczańskiego (il. 12, 13). Tak więc podkreślono środkami rzeźbiarskimi znaczenie ryzalitu środkowego, który jest szerszy, niższy od wschodniego i pełni odmienną od tamtego rolę estetyczną w kompozycji całości. Kapitele pozostałych kolumn dekorowane są jedynie motywami roślinnymi.

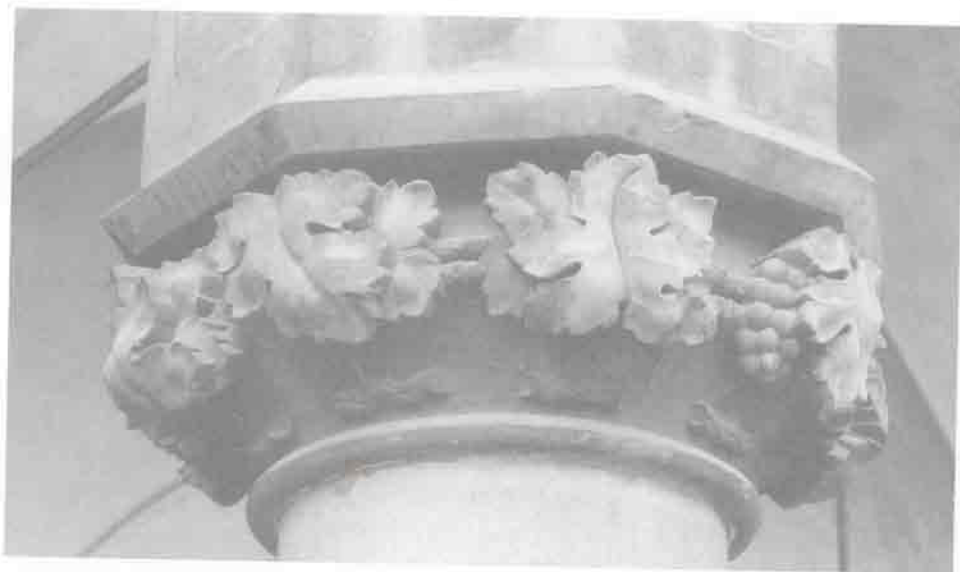
Dekoracja rzeźbiarska strefy górnej, bardziej malownicza, służy również podkreśleniu odmiennej roli obu ryzalitów. I tak dynamiczną rolę ryzalitu wschodniego, o naczelnym znaczeniu dla kompozycji całego gmachu, podkreślają ustawione ukośnie na jego narożach dwie grupy, każda złożona z ptaka stojącego na maszkaronie o charakterze portretowym (il. 73 i 75). Bardziej dekoracyjny zaś charakter ryzalitu zachodniego podkreślają dwa popiersia kobiece umieszczone



66. Kapitel kolumny po stronie zachodniej Sukiennic z motywem liści i iniejałami „W. F.”
(fot. A. Broż)



67. Kapitel kolumny po stronie zachodniej Sukiennic z motywem liści dębu (fot. A. Broż)



68. Kapitel kolumny po stronie zachodniej Sukiennic z motywem liści winogron (fot. A. Broż)



69. Jan Matejko, szkic do projektu kapitelu z dziećmi wśród fal dla Sukiennic w Krakowie (wg: J. Bogucki, *Matejko*, Kraków 1955)

po bokach filarka środkowego, tworzące z nim jednolitą kompozycję architektoniczno-rzeźbiarską (il. 70).

Jeśli idzie o styl całości, to niewątpliwie dekoracja ta wykazuje jednolity charakter, wyrażający się malowniczością formy przez rozczłonkowanie sylwety, następnie naturalistycznym i idealistycznym oraz ekspresyjnym ujęciem twarzy i figur, jak również bogactwem motywów i eklektyzmem w ich wyborze. Widzimy tu bowiem kapitele skomponowane na sposób romański i gotycki z głowami⁹

⁹ Na podobieństwo kapiteli Sukiennic do kapiteli kolumn Pałacu Dożów w Wenecji zwrócił już uwagę M. Sokołowski, *Restauracja Sukiennic i krzyżowcy architektury średniowiecznej* [w:] *Studia i szkice z dziejów sztuki i cywilizacji*, Kraków 1899, s. 205. Być może są to reminiscen-



70. Szczyt środkowego ryzalitu zachodniego Sukiennic z popiersiami kobiecymi uosabiającymi *Poranek i Wieczór* (fot. A. Broż)



71. Walery Gadomski, *Zygmunt August* – fragment pomnika w Ogrodzie Strzeleckim w Krakowie (fot. A. Broż)



72. Walery Gadomski, *Jan III Sobieski* – fragment pomnika w Ogrodzie Strzeleckim w Krakowie (fot. A. Broż)

cje świeżo odbytej podróży Matejki do Włoch w roku 1878, a więc tuż przed wykonaniem kapteli przypadającym na lata 1878–1879, jak można przyjąć na podstawie daty na rysunku z dziećmi wśród fal; zob. *Katalog wystawy rysunków i szkiców Jana Matejki*, [b.m. i d.], s. 89. Podobieństwo i proporcje podcieni Sukiennic nasuwają przypuszczenia, że gotycka kolumnada Pałacu Dożów w Wenecji była wzorem dla kolumnady krakowskiej. Wymiary kolumn i rozpiętość łuków zdają się potwierdzać tę opinię.



73. Maszkaron z indorem
na ryzalicie wschodnim Sukiennic
(fot. A. Broż)



74. Jan Matejko,
Portret Józefa Dietla, 1864
(fot. A. Broż)



75. Maszkaron z kogutem
na ryzalicie wschodnim Sukiennic
(fot. A. Broż)



76. *Portret Mikolaj Zybkiewicza*
(wg: K. Chłędowski, *Z przeszłości
naszej i obcej*, Lwów 1935)

lub fryzami roślinnymi, jak również popiersia oraz maski ludzkie znane z przykładów renesansowych – przede wszystkim z attyki Padovanowskiej na Sukiennicach – czy wreszcie motywy zabaw i walk dziecięcych spotykany w sztuce antyku i baroku. Mimo silnego wrażenia barokowości, jakie narzuca się w pierwszej chwili, dekoracja ta ma własny styl, właściwy epoce historyzmu i eklektyzmu.

Z jednolitego ogólnego charakteru formalnego tych rzeźb wyłaniają się wszakże drobne na pierwszy rzut oka różnice stylistyczne, wskazujące na to, że dekoracja nie jest dziełem jednej ręki. Można wyróżnić cztery grupy stylistyczne: Do pierwszej trzeba zaliczyć popiersia na kapitelach ryzalitu zachodniego oraz dwa kapitele z dziećmi wśród fal po stronie wschodniej krążganków. Grupę drugą tworzą kapitele z głowami wśród liści w kolumnadzie wschodniej. Trzecią grupę stanowią rzeźby na górnych częściach obu ryzalitów środkowych (maszkarony z ptakami i popiersia kobiece). Ostatnią wreszcie grupę – najmniej artystycznie interesującą – tworzą kapitele z ornamentacją roślinną w kolumnadach z obu stron.

Styl grupy pierwszej charakteryzuje się największą zwartością bryły, drobnym, jakby złotniczym opracowaniem detali oraz odrębnym kanonem (typem) małych głów o drobnych, dość mocno zindywidualizowanych twarzach, migdałowych oczach z zaznaczonymi silnie źrenicami oraz o zagadkowym (w popiersiach kobiecych) uśmiechu, przypominającym gotyckie madonny. Autor tej grupy jest najwybitniejszym rzeźbiarzem z zespołu ozdabiającego Sukiennice w czasie przebudowy kierowanej przez Prylińskiego.

Rzeźby grupy drugiej charakteryzuje większy naturalizm i groteskowa ekspresja na przemian z liryzmem, przy miękkim, malowniczym i wyrazistym modelu. Mięsiste twarze o wielkich oczach i gęstych brwiach nie uzewnętrzniają żadnych przeżyć duchowych.

W grupie trzeciej (trudnej do obserwacji z powodu wysokiego umieszczenia) uderza pozbawione indywidualności wyraziste potraktowanie twarzy o dużych oczach (popiersia kobiece). Do grupy tej można też zaliczyć głowę niewiasty i mężczyzny na wspornikach podtrzymujących parapet na ryzalicie zachodnim (il. 7), a z ryzalitu wschodniego – dwie znajdujące się u szczytu rzeźby indora i koguta, umieszczone na maszkaronowych głowach o karykaturalnie ekspresyjnych twarzach (il. 73, 75). Grupa czwarta – kapitele o dekoracji czysto roślinnej – są dość schematycznie, lecz starannie rzemieślniczo odkute.

Rozpoznanie zarówno ogólnego charakteru stylowego całości, jak i wyodrębnienie kilku grup stylistycznych – dokonane poprzez analizę formalną (przy czym należy zauważyć, że jest ona powierzchowna) – znajduje potwierdzenie we wzmiankach dotyczących autorstwa rzeźb. Władysław Łuszczkiewicz pisze, że „wykonawcami rzeźb byli Stanisław Lipiński (1840–1882), autor kapiteli figuralnych, i Walery Gadowski (1833–1911), twórca obu ptaków na ryzalicie wschod-

nim, oraz kamieniarze, bracia Trembeccy, Hochstim i Stehlik, którzy wykonali resztę rzeźb. Natomiast autorem koncepcji ogólnej i szkiców projektowych był Jan Matejko¹⁰. Jego to malowniczy styl, pełen bogatych motywów i form oraz patetycznych treści, zdecydował o charakterze stylowym i jednolitości tej dekoracji, choć autorami jej było kilku artystów o mniej lub bardziej zarysowanej indywidualności. Mimo świadectwa Łuszczkiewicza sprawa autorstwa nie jest całkowicie jasna. Wiadomość o udziale dwóch artystów nie tłumaczy bowiem różnic stylistycznych, które skłaniają do wyodrębnienia trzech grup stylistycznych oraz czwartej o charakterze rzemieślniczo-kamieniarskim. Łuszczkiewicz nie mówi także, kto jest autorem popiersi na ryzalicy zachodnim. Rozpatrzmy zatem to całe zagadnienie dokładniej.

Najpierw kilka słów o autorstwie Matejki. Otóż wszyscy piszący o restauracji – zarówno ówczesni, jak i późniejsi – zgodnie stwierdzają, że jest on autorem pomysłów i szkiców projektowych do dekoracji rzeźbiarskiej. I tak Marian Gorzkowski, długoletni towarzysz i przyjaciel Matejki, pisze wręcz, że przy budowie Sukiennic „od początku do końca Mistrz miał bardzo czynny udział bądź w udzielaniu ciągłych rad, bądź nawet czynną pomocą co do ważniejszych planów oraz upiększeń i ozdób tychże Sukiennic”¹¹. Władysław Łuszczkiewicz pisze zaś o Matejce w związku z Sukiennicami, że „nie rzeźbił, to prawda, ale wedle rysunków jego i pod okiem artysty rzecz przeprowadzono, jak ozdoby kapiteli w Sukiennicach”¹². Tomkiewicz stwierdza, że Matejko „doradzał, podawał pomysły, sam nawet dostarczał projektów ornamentacji. Jego to inwencje są maszkarony u górnego początku rynien, ludzkie głowy i postacie ptaków na attyce, figuralne kapitele kolumn”¹³. O jego częściowym autorstwie pomysłów kapiteli mówi także krótko Tarnowski¹⁴ oraz Górski¹⁵. Ekielski wykazuje – na podstawie posiadanych wiadomości (bez podania źródła) oraz analizy stylu Matejki – że jest on autorem wszystkich kapiteli figuralnych i niektórych liściastych, „pełnych rozmachu i bujnej plastyki sterczyn z ptakami, popiersi niewieścich oraz głów konsolowych na ryzalicy zachodnim” i podkreśla ich „barokowy charakter z silnym posmakiem gotyku, który był zdaje się znamionną cechą geniuszu Matejki”¹⁶.

Ustalenia te przyjęły się w późniejszej literaturze¹⁷. Znalazły one w jednym przypadku dodatkowe potwierdzenie archiwalne, zachował się mianowicie

¹⁰ Łuszczkiewicz, *Sukiennice...*, s. 14.

¹¹ Gorzkowski, *o.c.*, s. 86.

¹² Łuszczkiewicz, *Jan Matejko...*, s. 14.

¹³ Tomkiewicz, *o.c.*, s. 24.

¹⁴ Tarnowski, *o.c.*

¹⁵ Górski, *o.c.*, s. 151.

¹⁶ Ekielski, *o.c.*, s. 8–9. „Barokizm” Matejki podkreślił bardzo silnie K. Estreicher, *Artystyczna droga Matejki* (Biblioteka Krakowska, 99, 1939), s. 12–17.

¹⁷ Zob. np. Lepkowski, *o.c.*; Sudačka, *o.c.*, s. 85, 87.

sygnowany przez Matejkę i datowany (rok 1879) szkicowy projekt (z wariantem) kapitelu z dziećmi wśród fal z północnej części kolumnady na fasadzie wschodniej (il. 69)¹⁸. Niezmiernie to mało, jak na ścisłą współpracę Matejki z Prylińskim przy restauracji Sukiennic, tak mocno podkreślaną przez współczesnych¹⁹. Stanisława Serafińska w swych pamiętnikach wprost stwierdza, że „w odrestaurowanych sukiennicach w liniach rysunku, w konturach ozdób czuć rękę i ducha Matejki”²⁰. Sam Mistrz zaś powiedział raz do Gorzkowskiego (rok 1879): „nikt nie wie, że w tej budowie ja jestem ukryty”²¹.

Dowody na autorstwo Matejki w zakresie ozdób rzeźbiarskich na Sukiennicach znajdujemy przeglądając jego słynne *Ubiory w Polsce*²², na co dotąd nie zwrócono uwagi. Ułożone w porządku chronologicznym rozdziały *Ubiorów...* (w kolejności wydarzeń historycznych, głównie według panowań królów) posłużyły artyście wydatnie przy projektach głów na kapitelach. Na dowód podaję zestawienie dat z rozdziałów w *Ubiorach...* i dat uwidoczniionych na kartuszkach kapiteli (w nawiasach zaznaczam, ile razy jakaś data jest powtórzona na kapitelach):

Daty w rozdziałach:

1228–1333

1333–1434

1447–1492

1507–1548

1548–1572

1576–1586

1588–1632

1633–1668

1697–1795

Daty na kartuszkach:

1228

1333 (3 ×)

1492 (2 ×)

1548 (4 ×) i 1648

1572 (3 ×)

—

1588 (2 ×) i 1632

1633

1795

Na podstawie objaśnień w *Ubiorach...* można stwierdzić, że głowy na bliźnich kapitelach przedstawiają przestylizowane postacie z mniej lub bardziej znanych malowideł i pomników (głównie nagrobnych) Krakowa, dalej z drzeworytów i portretów współczesnych oraz z zabytków malarstwa miniaturowego i ściennego, a także z rzeźby²³. Przedstawię je w kolejności zaznaczonej na planie (il. 14).

¹⁸ *Katalog wystawy rysunków...*, nr 221, s. 89–90, il. na s. 15; Łepkowski, *o.c.*

¹⁹ Zob. przypis 2.

²⁰ Serafińska, *o.c.*, s. 462.

²¹ Gintel, *o.c.*, s. 253.

²² J. Matejko, *Ubiory w Polsce 1200–1795*, wyd. 1, Kraków 1860; wyd. 2, Kraków 1875; wyd. 3, Warszawa 1901. Oryginalne rysunki znajdują się w zbiorach Domu Jana Matejki w Krakowie.

²³ Autorem objaśnień w *Ubiorach...* jest Marian Gorzkowski (informacja prof. dra Edwarda Łepkowskiego, 1959).

Bliźnie kapitele części prawej z popiersiami męskimi

- 1) popiersie rycerza z datą 1228 – zob. Matejko, *Ubiory...*, rozdz. *Magnaci 1228–1333*, fig. 8; „z legendy o św. Jadwidze (Robert Spalart)²⁴, il. 15, 16;
- 2) popiersie humanisty z datą 1548 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1548–1572*, fig. 6; „podług pomnika Firleja²⁵ i drzeworytu sejmu lubelskiego 1569”²⁶, il. 17, 18 i 19;
- 3) popiersie rycerza z datą 1333 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1333–1572*, fig. 2; „z grobowca Jagielly w katedrze na Wawelu”²⁷, il. 20, 21, 22;
- 4) popiersie magnata z datą 1572 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1548–1572*, fig. 9; „z drzeworytu współczesnego”²⁸, il. 23 i 24;
- 5) popiersie mieszczanina z datą 1795 – zob. *o.c.*, rozdz. *Konik Zwierzywiecki 1697–1795*²⁹, il. 25 i 26;
- 6) popiersie rycerza z datą 1588 – zob. *o.c.*, rozdz. *Rycerstwo 1588–1632*, fig. 4; *Husaria*³⁰, il. 27 i 28;
- 7) popiersie magnata z datą 1492 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1447–1492*, fig. 7; „książę z kroniki czeskiej Polkawy”³¹, il. 29 i 30;
- 8) popiersie dworzanina z datą 1572 – zob. *o.c.*, rozdz. *Dwór 1548–1572*, fig. 2; „z drzeworytu sejmu lubelskiego”³², il. 31, 32 i 33;
- 9) popiersie szlachcica z datą 1648 – zob. *o.c.*, rozdz. *Szlachta 1548–1572*, fig. 3; „z grobowca Krzysztofa Szydłowieckiego”³³, il. 34, 35 i 36;
- 10) popiersie magnata z datą 1632 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1588–1632*, fig. 7; „z pomnika Stanisława Tęczyńskiego u hr. Potockich”³⁴, il. 37, 38 i 39.

²⁴ Rysunki z legendą o św. Jadwidze (wiek XIV) były znane Matejce z publikacji: R. Spalart, *Versuch über das Kostüm der vorzüglichsten Völker des Alterthums, des Mittelalters und der neueren Zeiten*, Wien 1797/8, jednakże nie można tam znaleźć pierwowzorów do głów kapiteli.

²⁵ Nie można ustalić pierwowzoru, zapewne omyłka autora objaśnień.

²⁶ Zob. drzeworyt w *Statutach i Przywilejach Koronnych*, Kraków 1570.

²⁷ Zob. postać płaczka przy herbie Polski na południowym boku tumby grobowca Władysława Jagielly w katedrze na Wawelu; repr.: K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagielly* (Rocznik Krakowski, XXXIII, 1953), il. 44; T. Dobrowolski, *Uwagi o nagrobku Władysława Jagielly w katedrze wawelskiej* (Rocznik Historii Sztuki, I, 1956), il. 12.

²⁸ Nie można ustalić pierwowzoru.

²⁹ Nie można ustalić pierwowzoru.

³⁰ Nie można ustalić pierwowzoru.

³¹ Nie udało się zidentyfikować wzoru.

³² Zob. *Statuta i Przywileje...*

³³ Zob. tzw. *Lament opatowski* w kolegiacie w Opatowie. Matejko znał i wykorzystał drzeworyt z *Liber geneleos illustris familiae Schidloviciae*, MDXXXI, Paris 1848 (tablica).

³⁴ Mowa o portrecie znajdującym się dawniej w pałacu „Pod Baranami” i w Krzeszowicach, a od 1945 r. na Zamku Królewskim na Wawelu (reprodukowany w *Sztukach Pięknych*, VI, 1930, s. 175). Matejko znał niewątpliwie powyższy portret z autopsji.

Bliźnie kapitele strony lewej (z popiersiami kobiecymi)

1) popiersie młodej damy z datą 1548 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1548–1572*, fig. 3; „z portretu współczesnego”³⁵, il. 40 i 41;

2) popiersie szlachcianki z datą 1333 – zob. *o.c.*, rozdz. *Szlachta 1333–1434*, fig. 4; „z obrazów XIV i XV wieku w katedrze krakowskiej (malowane w ołtarzach w kaplicy Św. Trójcy”³⁶, il. 42, 43 i 44;

3) popiersie dziewczyny z datą 1668 – zob. *o.c.*, rozdz. *Szlachta 1633–1668*, fig. 4; „z malowań nagrobkowych”³⁷, il. 45 i 46;

4) popiersie mieszcżki z datą 1633 – zob. *o.c.*, rozdz. *Mieszczanie 1633–1668*, fig. 4; „z obrazu z kościoła OO. Bernardynów”³⁸, il. 47 i 48;

5) popiersie młodej damy z datą 1548 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1507–1548*, fig. 1; „z księgi genealogicznej Szydłowieckich, p. de Tenczin”³⁹, il. 49, 50 i 51;

6) popiersie dziewczyny z datą 1333 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1228–1333*, fig. 6; „panna z legendy o św. Jadwidze (Robert Spalart)”⁴⁰, il. 52, 53 i 54;

7) popiersie dziewczyny z datą 1572 – zob. *o.c.*, rozdz. *Szlachta 1548–1572*, fig. 7; „dziewczyna z pomnika w krużgankach OO. Dominikanów”⁴¹, il. 55, 56 i 57;

8) popiersie młodej damy z datą 1548 – zob. *o.c.*, rozdz. *Dwór 1548–1572*, fig. 6; „z portretu Elżbiety, żony Zygmunta Augusta”⁴², il. 58, 59 i 60;

9) popiersie młodej niewiasty z datą 1492 – zob. *o.c.*, rozdz. *Magnaci 1447–1492*, fig. 5; „panna z kroniki czeskiej Polkawy”⁴³, il. 61 i 62;

³⁵ Nie można ustalić pierwowzoru.

³⁶ Na obrazach kwatery ołtarza w kaplicy Św. Trójcy w katedrze na Wawelu nie można odszukać podobnej postaci, zapewne omyłka w objaśnieniu. Pierwowzorem natomiast jest niewątpliwie głowa w kruzelerze na zworniku w Sali Hetmańskiej w kamienicy przy Rynku Głównym 17 w Krakowie.

³⁷ Nie można ustalić pierwowzoru.

³⁸ Nie udało się odszukać pierwowzoru.

³⁹ *Liber geneleos...*

⁴⁰ W publikacji Spalarta (*o.c.*) nie można ustalić pierwowzoru. Jest to chyba płaczka z grobowca Łokietka (północny bok tumbu) w katedrze na Wawelu.

⁴¹ Zob. nagrobek niewiasty herbu Nowina w północnym ramieniu krużganków klasztoru Dominikanów w Krakowie; zob. także S., M. Cerchowice i F. Kopera, *Pomniki Krakowa*, Kraków 1904, tabl. 235; L. Lepszy i S. Tomkiewicz, *Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów* (Zabytki Sztuki w Polsce, t. 1, Kraków 1924), s. 138–139.

⁴² Zob. portret z serii przedstawiającej rodzinę Zygmunta Starego, malowanej w warsztacie Łukasza Cranacha Młodszego po roku 1537 i przechowywanej w Muzeum Narodowym w Krakowie, Zbiory XX. Czartoryskich.

⁴³ Nie udało się zidentyfikować wzoru.

10) popiersie młodej niewiasty z datą 1588 – zob. o. c., rozdz. *Dwór 1588–1632*, fig. 5; „według medalu Konstancji i obrazu u Bożego Ciała”⁴⁴, il. 63, 64 i 65.

Na spojeniach opisywanych kapiteli bliźnich znajdują się cztery tarcze z orłami – dwoma zygmuntońskimi i dwoma państwa polskiego, rysunki obydwu znajdują się w *Ubiarach...* oznaczone objaśnieniem: „z drzeworytów współczesnych”. Z powodu wyraźnej stylizacji kompozycji Matejkowskich nie udało się odszukać konkretnych wzorów.

Część popiersi wykazuje nieścisłości kostiumologiczne oraz niezgodności chronologiczne w stosunku do wymienionych na kartuszach dat. I tak mężczyźni z lat 1632 i 1795 przedstawieni na popiersiu nr 5 i 10 ubrani są w bluzki zapinane pod szyją, jakie noszono w czasach współczesnych Matejce. Płaszcz mężczyzny przedstawionego na popiersiu nr 4 przytrzymywany jest za pomocą sznura widocznego na piersi, czego w czasach, do których popiersie ma się odnosić (rok 1572), nie stosowano. Podobnie jest w popiersiach kobiecych. Oto przedstawiony w popiersiu nr 2 czepiec zbliżony jest do czternastowiecznego kruzela, pochodzącego z Niemiec. U nas znany jest z kilku przykładów rzeźby, m. in. z zaginionej płyty nagrobnej Eufemii Borkowej z kościoła Franciszkanów z roku 1373⁴⁵, ze zwornika ozdobionego głową w tzw. Sali Hetmańskiej w kamienicy pod numerem 17 w Rynku Głównym w Krakowie (il. 44) z około 1390 roku⁴⁶.

Objaśnienia w *Ubiarach...* podają, że dla rysunku tej postaci wzorami były obrazy ołtarzowe z kaplicy Św. Trójcy w katedrze na Wawelu, pochodzące z XIV i XV wieku, natomiast na kartuszu widnieje rok 1333. Niewiasta przedstawiona na popiersiu nr 10 ma na czepcu nad czołem ozdobną tarczę, czego zupełnie nie znano około roku 1588. Podobnie jest w popiersiu nr 4 (data 1633), gdzie czepiec nie jest typowy dla żadnej epoki, lecz stanowi kombinację różnych form⁴⁷. Popiersie męskie nr 9 ma mylną – zapewne z winy rzeźbiarza – datę: 1648 zamiast 1548 (il. 34). Wskazuje na to zarówno ubiór typowy dla wieku XVI, jak i odpowiedni rozdział *Ubiarów...*, wraz z powołaniem źródła, z którego Matejko zaczerpnął wzór (pomnik Krzysztofa Szydłowieckiego w Opatowie). Z powyższych ustaleń możemy wysnuć wniosek, że autor rezygnował niekiedy z typowego historycznego ujęcia postaci – na korzyść dekoracyjności przedstawionych głów.

⁴⁴ Zob. E. Raczynski, *Gabinet medalów polskich*, Wrocław 1838, poz. 70, s. 273 (medal Zygmunta III i Konstancji), a także M. Gumowski, *Medale Zygmunta III*, Kraków 1924, tabl. XIII, s. 69; tenże, *Samuel Ammon medalier gdański XVII wieku* (Studia Pomorskie, II, Warszawa 1957), s. 256–257, nr 12. Rysunek Matejki w *Ubiarach...* posiada znacznie szerszą kryzę dookoła szyi niż na kapitelu, gdzie rzeźbiarz skrócił ją niewątpliwie ze względów technicznych i kompozycyjnych. Na obrazach w kościele Bożego Ciała nie można znaleźć pierwowzoru.

⁴⁵ Zob. Cerchowie i Kopera, o. c., tabl. 16.

⁴⁶ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, wyd. 2, Kraków 1959, s. 164, il. 79.

⁴⁷ Informacje kostiumologiczne zawdzięczam śp. Prof. dr Marii Gutkowskiej-Rychlewskiej.

Tak więc poznaliśmy źródła pomysłów ikonograficznych większości dekoracji rzeźbiarskiej odnowionych Sukiennic oraz uzyskaliśmy potwierdzenie roli Matejki w jej powstaniu, nie wiemy natomiast, jak wyglądało przekazywanie idei i wzorów Matejki poszczególnym artystom. Prawdopodobnie odbywało się to w dwojaki sposób: albo Matejko dawał tylko same szkice, jak w przypadku kapiteli z dziećmi wśród fal, albo też wskazywał konkretny wzór ikonograficzny do szczegółowego opracowania. Być może niejednokrotnie dawał jedno i drugie. Niemniej rzeźby Sukiennic są indywidualnymi dziełami poszczególnych artystów, o czym świadczą nie tylko różnice pomiędzy szkicami i wzorami Matejkowskimi a ostateczną realizacją, lecz także różnice formalne i odrębny styl.

W odniesieniu do rzeźb autorstwa Stanisława Lipińskiego wypada stwierdzić, że zespół kapiteli z popiersiami w przejściu pod ryzalitem zachodnim zajmuje szczególnie ważne miejsce w krótkotrwałej twórczości artystycznej tego rzeźbiarza, dotąd zresztą nie opracowanej. W latach 1856-1860 był on uczniem warszawskiego klasycysty Konstantego Hegla, następnie uczył się w Paryżu. Za udział w powstaniu styczniowym zesłany został na Sybir, skąd powróciwszy w 1869 roku kształcił się w Krakowie, a następnie (rok 1871) we Florencji. Od roku 1872 przebywał i pracował w Krakowie. Mimo bezsprzecznego talentu nie zyskał powodzenia i pracował jako kamieniarz. W 1881 roku, po powrocie z Wiednia, zapadł ciężko na zdrowiu i zmarł w roku następnym⁴⁸. Dziełem, które przyniosło mu rozgłos i uznanie, były niewątpliwie kapitele Sukiennic. Inne jego dzieło to *Madonna*⁴⁹ oraz popiersie *Dziewczyny-Kaliny* z 1882 roku⁵⁰. Przyjmując nawet daleko idący wpływ Matejki na młodego artystę, niepodobna równocześnie nie zauważyć, że w budowie formy, sposobie modelunku i swobodzie kompozycyjnej Lipiński zachował własną indywidualność. W miejsce patosu Matejki w przedstawianiu swoistej „rasy” ludzi mamy galerię eleganckich drobnych popiersi oraz pełną swobody i oryginalności kompozycję przedstawiającą dzieci wśród fal. Wystarczy je zestawić ze szkicem Matejki, by móc to w pełni ocenić (il. 10, 11 i 69). Otrzymany pomysł artysta zużytkował i opracował samodzielnie, z poło-tem i fantazją twórczą, stwarzając jedno z najbardziej oryginalnych dzieł rzeźby polskiej 2. połowy XIX wieku⁵¹.

⁴⁸ J. Błoz-Antoniewicz, *Katalog wystawy sztuki polskiej 1764-1886*, Lwów 1894, s. 327; E. Świeykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1864-1904*, wyd. 2, Kraków 1905, s. 156-157.

⁴⁹ Świeykowski, *o.c.*, s. 157. Rzeźba znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

⁵⁰ Błoz-Antoniewicz, *o.c.*, nr 1445; *Polska bibliografia sztuki*, t. 3: *Rzeźba*, Wrocław 1986, poz. 6209, s. 285. Nie wiadomo, gdzie rzeźba znajduje się obecnie, prawdopodobnie uległa zniszczeniu.

⁵¹ Już Łuszczkiewicz wysoko ocenił artystę, mówiąc, że projekty Matejki na kapitele „...wyborne zrozumiał i wykuł utalentowany rzeźbiarz Stanisław Lipiński”. Zob. Łuszczkiewicz, *Sukiennice...*, s. 47.

Walery Gadomski – autor rzeźb przedstawiających ptaki z maskaronami na ryzalicy wschodniej oraz popiersia kobiece i prawdopodobnie głowy konsolowe na wspornikach parapetu okna środkowego na ryzalicy zachodniej, znany i ceniony jako twórca *Kopernika* w hallu Akademii Umiejętności (rok 1872) oraz m.in. projektów na pomnik Mickiewicza w Krakowie i późniejszych pomników *Zygmunta Augusta* i *Jana III Sobieskiego* w krakowskim Ogrodzie Strzeleckim⁵², reprezentuje w swej twórczości późny klasycyzm o charakterze akademickim, przechodzący w neorenesans, charakteryzujący się idealizacją modelu i konwencjonalnym opracowaniem szczegółów. W rzeźbach Sukiennic pozostaje niewątpliwie pod wpływem Matejki, tworząc według jego szkiców, lecz nie osiągając jego siły wyrazu i plastyczności. Znaczne podobieństwa zachodzą w traktowaniu modelunku twarzy pomiędzy popiersiami z ryzalitu zachodniego a pomnikami z Ogrodu Strzeleckiego (il. 70, 71 i 72). Gadomski okazał się zarazem artystą, który jako jedyny w tym czasie podejmował tematykę zwierzęcą. W oryginalnie ujętych popiersiach niewieścich ryzalitu zachodniego widać wzorowanie się na hermach z attyki kamienicy Bonerowskiej przy Rynku Głównym nr 9 w Krakowie, której kopie chciał Pryliński zastosować na fasadzie ryzalitu wschodniego⁵³.

Pozostaje do ustalenia autorstwo grupy drugiej, obejmującej kapitele z głowami wśród ornamentacji liściastej, których ze względu na odmienny styl nie można przypisać żadnemu z obu uprzednio omówionych artystów. Relacje współczesnych nie mówią nic na ten temat. W tej sytuacji wypadnie dochodzić autorstwa za pomocą analizy porównawczej, przeprowadzonej na pomnikach rzeźby krakowskiej tego czasu (1878–1879); nadto można szukać odpowiedzi w biografii i analizie stylistycznej prac ówczesnie działających artystów.

W okresie kończenia restauracji Sukiennic i wykonywania rzeźb działali w Krakowie dwaj wybitni rzeźbiarze – Marcei Guyski i wspomniany już Walery Gadomski. Udział Gadomskiego w tej restauracji został źródłowo potwierdzony, natomiast o udziale Guyskiego nic nam nie wiadomo, a widoczne różnice stylistyczne nie pozwalają na przyjęcie hipotezy o jego współpracy przy dekorowaniu Sukiennic⁵⁴. Uczniowie Guyskiego nie wchodzi w rachubę ze względu na zbyt młody wiek (Tadeusz Błotnicki ur. 1858, Tola Certowiczówna ur. 1862), a z młod-

⁵² Świeykowski, *o. c.*, s. 70; *Polski Słownik Biograficzny*, VII, Kraków 1949–1958, s. 203; *Polska bibliografia sztuki*, poz. 5297, 5298, 5299, 5300, s. 147, 248 – rzeźba *Kopernik*; poz. 3359, 3709, s. 166 – projekt pomnika Mickiewicza; poz. 4348, s. 181 – rzeźba *Zygmunt August*; poz. 3038, 3040, s. 153 – rzeźba *Jan III Sobieski*.

⁵³ Mówi o tym Pryliński w dwóch listach do Walerego Rzewuskiego z dnia 21 VII 1877 i 23 VIII 1877 (w których prosi o pozwolenie skopiowania rzeźb z attyki kamienicy Bonerów, znajdujących się podówczas w jego ogrodzie). Szkic Prylińskiego znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie (sygn. III/Pl/1783), a jego projekty – w Archiwum Planów Krakowa (Akta Budownictwa Miejskiego, sygn. KA 176, nr 59).

⁵⁴ Muczkowski, *o. c.*, s. 191–192.

szych od niego artystów Antoni Kurzawa (ur. 1843) zdecydowanie odróżnia się stylem. Natomiast należy zwrócić uwagę na uczniów Gadomskiego, który był od roku 1877 profesorem rzeźby w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych za dyrekcji Matejki. Są to: Antoni Pleszowski, Tomasz Dykas, Sławomir Celiński, Roman Lewandowski, Stanisław Lipiński i Alfred Daun⁵⁵, nie licząc młodszych. Z wymienionych jedynie związek Lipińskiego z dekoracją Sukiennic jest potwierdzony źródłowo. Jeśli idzie o pozostałych, to zarówno ich styl, jak i kolejne życia zdają się przemawiać przeciwko ich udziałowi w pracach rzeźbiarskich Sukiennic, ale czy tak było istotnie – odpowiedź mogą przynieść dopiero szczegółowe badania nad tymi artystami⁵⁶.

Jeżeli idzie o czwartą grupę rzeźb, noszącą cechy wykonawstwa czysto rzemieślniczego, to należy jedynie – idąc za Ekielskim⁵⁷ – sprostować relację Łuszczkiewicza co do udziału Edwarda Stehlika i założyć, że kapitele mógł wykonać według własnego pomysłu Władysław Chrośnikiewicz, znany później jako odtwórca średniowiecznej dekoracji architektoniczno-rzeźbiarskiej kościoła Mariackiego, restaurowanego w latach 1889-1891. Niewątpliwie czynni byli także i inni kamieniarze. Na kapitelu szóstym (licząc od środka) po stronie zachodniej w części południowej znajdują się inicjały: „W.F.” (il. 66) odnoszące się do jednego z kamieniarzy, którego nazwiska nie udało się ustalić. Motywy ornamentacji roślinnej zastosowane do dekoracji kapiteli zostały zaczerpnięte z powszechnie znanych wzorów sztuki antycznej i gotyckiej. Nasuwające się przypuszczenia o wzorowaniu się na fryzach dekoracyjnych w ościeżach kościoła Mariackiego nie wydają się słuszne, gdyż po pierwsze zapoznano się z nimi bliżej dopiero w czasie wspomnianej restauracji kościoła⁵⁸, po drugie były zbyt słabo dostrzegalne i po trzecie – różniły się stylistycznie.

Jakie jest miejsce i znaczenie dekoracji plastycznej Sukiennic z lat 1878-1879 w dziejach rzeźby krakowskiej i polskiej? Ma ona duże znaczenie jako pierwszy przykład rzeźby architektoniczno-dekoracyjnej od czasów klasycyzmu na ziemiach polskich. Jest dziełem zbiorowym artystów starszego i młodszego pokolenia, pozostających pod wybitnym wpływem Jana Matejki, który tutaj po raz pierwszy spróbował wypowiedzieć się jako rzeźbiarz. Ponownie uczynił to z okazji konkursu na pomnik Mickiewicza w Krakowie⁵⁹. Matejko narzucił rzeźbiarzom swój

⁵⁵ Tamże, s. 192.

⁵⁶ Krótki zarys ówczesnej rzeźby krakowskiej znaleźć można w: Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, s. 460-464.

⁵⁷ Ekielski, *o.c.*, s. 8.

⁵⁸ Zob. W. Łuszczkiewicz, *Do dziejów restauracji prezbiterium kościoła Panny Maryi w Krakowie*, Kraków 1889, s. 5, 9-10, 12 (odbitka z „Czasu”).

⁵⁹ Zob. A. Leśnodorska, Z. Mleczkówna, *Pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie* [w:] *Kraków Mickiewiczowi*, praca zbiorowa pod red. D. Rederowej (Biblioteka Krakowska, 110, Kraków 1956), s. 107-108, 113, 118-122.

styl pełen patosu i ekspresji oraz dbałości o realizm szczegółów, charakteryzujący jego malarstwo.

Najsilniejszą indywidualnością wśród rzeźbiarzy był Stanisław Lipiński, wykazujący największą niezależność stylu od Matejki – mimo posłużenia się jego motywami i wzorami. W niewielkim dorobku artysty kapitele Sukiennic stanowią pozycję ważną, znamionującą duży talent. Nie należy on wprowadzić do artystów wyznaczających nowe drogi w rzeźbie, jednakże dzięki studiom w akademiach paryskiej, florenckiej, a następnie wiedeńskiej uzyskał mocną podstawę własnego artystycznego rozwoju. Jest niewątpliwie eklektykiem, naginającym się do stylów przeszłości, o wyraźnej skłonności do malowniczości, ruchu i elegancji, które to cechy nie wykraczają poza konwencję stylową tego czasu, kiedy część rzeźbiarzy kształciła się lub nawet tworzyła we Włoszech⁶⁰, ulegając głównie idealizującemu neorenesansowi. Walery Gadowski trzymał się akademickiego klasycyzmu, którego tutaj, mimo wpływu Matejki, nie zarzucił. Anonimowy autor (lub autorzy) pozostałych kapiteli znajdował się pod największym wpływem stylu Matejki i wydaje się być artystą przeciętnym.

Dla ówczesnego historyzmu i eklektyzmu charakterystyczne jest czerpanie zarówno ze wzorów epok dawnych, jak też nawiązywanie formalne do rzeźb renesansowych attyki Padovanowskiej oraz do rzeźb pokrewnych. Było to zgodne z ideą przyświecającą całej restauracji Sukiennic, uwzględniającą narastanie stylów i po raz pierwszy u nas świadomie nawiązującą do renesansu.

Tak więc zarówno architektura, jak i rzeźba odnowionych Sukiennic wyrasta z lokalnych, krakowskich warunków i tradycji; stanowi na tle epoki zjawisko dodatnie i oryginalne, nie naśladujące formą dzieł rzeźby dawnej. Przykłady z epok poprzednich stanowiły tylko wzory motywów treściowych, nie zaburzając wyrazu i stylu całej dekoracji rzeźbiarskiej Sukiennic. Ogólne zasady odnowienia gmachu wyrastały jeszcze z romantycznych tendencji I. połowy XIX wieku, okresu twórczej postawy restauratorskiej⁶¹. Postawa taka była charakterystyczna dla Matejki, niewątpliwie wielkiego romantyka.

Przebudowa i odnowienie Sukiennic należą równocześnie do dziejów konserwacji i do dziejów sztuki ówczesnej. Jako dzieło konserwacji restauracja ta należy do okresu przejściowego między romantyzmem a historyzmem, natomiast jako dzieło sztuki jest wyrazem – podbudowanej patriotyzmem – atmosfery historyzmu, w szczególnie sposób przenikającej życie Krakowa.

Trudne warunki rozwoju sztuki polskiej w okresie porozbiorowym, zwłaszcza w dziedzinie rzeźby, nie pozwoliły na szersze oddziaływanie dekoracji rzeź-

⁶⁰ Np. Tadeusz Błotnicki, Wiktor Brodzki, Marceli Guyski, Antoni Pleszowski, Teodor Rydygier, Henryk Antoni Stattler, Pius Weloński (*Świeżykowski, o.c.*, s. 25, 34, 92, 220, 250, 268, 305).

⁶¹ O konserwacji romantycznej zob. J. Lepiarczyk, *Konserwacja zabytków architektury*, Kraków 1854, s. 14.

biarskiej Sukiennic. Dopiero w początkach XX wieku możemy stwierdzić słabo zaznaczony jej wpływ. I tak w roku 1904 architekt E. Wesołowski zaprojektował głowicę kolumny pomnika Mickiewicza we Lwowie⁶², wyraźnie wzorując się na kapitelach z głowami wśród liści. Wkrótce potem, w roku 1907 J. Raszka, ozdabiając dom Towarzystwa Technicznego w Krakowie (wzniesiony według projektu Sławomira Odrzywolskiego), sięgnął do motywów zdobiących Sukiennice, rzeźbiąc głowę dziewczyny krakowskiej i głowę Mazura, umieszczone u szczytu, oraz głowę architekta pełniącą rolę konsoli balkonu⁶³. Wreszcie ciężkie kolumny portyku, jakim opatrzone około roku 1910 nowe skrzydło magistratu krakowskiego przy ul. Poselskiej 12, otrzymały dekorację kapiteli w typie ornamentacji roślinnej przypominającej kapitele krążganków Sukiennic. Wymienionych naśladownictw i powtórzeń nie można traktować jako ogniów rozwoju stylistycznego, świadczą one tylko o niejakiiej popularności motywów Matejki, które w ten sposób weszły – na równi z motywami Stwoszkowskim czy Padovanowskim – do stałego repertuaru formalnego sztuki krakowskiej.

4. PROGRAM TREŚCIOWY I GENEZA IDEOWA DEKORACJI

Program dekoracji rzeźbiarskiej Sukiennic jest dość skomplikowany. Uwidaczniają się w nim dwa wątki, z których pierwszy można by nazwać alegorycznym. Składają się nań kapitele „dziecięce” od strony wschodniej, kapitele z głowami maszkaronowymi tamże oraz rzeźby na obu szczytach ryzalitów. Drugi wątek ma charakter historyczny. Wyjaśniają go postaci z różnych epok, przedstawione na kapitelach od strony zachodniej i pod oknem ryzalitu zachodniego. Oba te wątki nawiązują w swoisty sposób do rzeźb z XVI wieku na attyce, podejmując temat maszkar.

Wątek alegoryczny zawiera aluzję do życia ludzkiego: do trwania i przemijania, do dobrych i złych losów, do prac i zajęć. Tak jak maszkarony z XVI wieku, tak i głowy umieszczone na Sukiennicach podczas restauracji patrzą bez przerwy i ze swoistym grymasem na toczące się na Rynku życie. Dzieje się to zarówno w ciągu dnia, jak i nocy, co przedstawiono u szczytu ryzalitu zachodniego w postaci popiersi niewieścich wyobrażających *Poranek* i *Wieczór*. Wątek alegoryczny jest kilkutorowy, rozbity na parę małych tematów. Tworzą je obie grupy z dziećmi wśród fal (il. 10 i 11), następnie oba kapitele z głowami maszkaronowymi (il. 8 i 9), dalej grupa obu ptaków (il. 73 i 75) i grupa *Poranka* i *Wieczoru* (il. 70). Różnorodność ta, o niejasnej myśli przewodniej, przeciwstawia się, choć

⁶² Zob. „Architekt”, V, 1904, tabl. LX i s. 175 (architekta Wesołowskiego nie wymienia S. Łaz a, *Słownik architektów i budowniczych Polaków*, Warszawa 1917).

⁶³ Ilustracje: „Architekt”, VIII, 1907, s. 11–12, opis tamże, s. 21–24.

w sposób niezamierzony, grupie maszkaronów z XVI wieku. Wydaje się, że można by wytłumaczyć całą dolną część dekoracji rzeźbiarskiej jako alegorię życia w różnych jego okresach. Życia z jednej strony pełnego radości i spokoju, a z drugiej – goryczy i walki, które zaczynają się już w dzieciństwie i w wieku starczym doprowadzają do grymasu pełnego smutku lub zadumy, sceptycyzmu lub ironii, zgryzoty lub zobojętnienia. Wszystkie te sprawy rozgrywają się codziennie i od wieków, począwszy od poranka, który obwieszcza od wschodu swym donośnym pianiem kogut, jakby przypominając dziwne przygody mistrza Twardowskiego na krakowskim Rynku.

Wątek alegoryczny jest zaktualizowany przez satyryczno-portretowe ujęcie obu maszkaronów z ptakami na ryzalicy wschodniej (il. 73 i 75). Rzeźba po prawej stronie, z indorem, ma przedstawiać Józefa Dietla, prezydenta miasta, za którego zaczęła się restauracja Sukiennic (il. 73–74). Druga rzeźba, z kogutem, wyobraża ponoć Mikołaja Zyblikiewicza, za którego prezydentury doprowadzono do końca odnowienie gmachu (il. 75 i 76)⁶⁴. W ten sposób obaj zasłużeni prezydenci – włączeni w anonimowy i alegoryczny szereg groteskowych maszkaronów – są być może uwiecznieni w tej budowl.

W ramach jakby ponadczasowej symboliki mieści się wątek historyczny – dzieje miasta, wyobrażone serią popiersi przedstawicieli stanów z różnych czasów, świadków historii, której od dawna towarzyszyły maszkarony. Poszczególne popiersia opatrzone są datami, co wskazuje, że autor koncepcji chciał utrwalić najważniejsze wydarzenia w dziejach Krakowa jako stolicy państwa. Są to następujące fakty: pojawienie się pierwszego sołtysa miasta, Piotra, w roku 1228; śmierć Władysława Łokietka i wstąpienie na tron Kazimierza Wielkiego w roku 1333 (data uwidoczniiona trzykrotnie); śmierć Kazimierza Jagiellończyka i wstąpienie na tron Jana Olbrachta w roku 1492; śmierć Zygmunta I Starego i wstąpienie na tron Zygmunta Augusta w roku 1548 (data uwidoczniiona pięciokrotnie); śmierć Zygmunta Augusta i wygaśnięcie dynastii Jagiellonów w roku 1572 (data uwidoczniiona trzykrotnie); zwycięstwo nad Maksymilianem w roku 1588; śmierć Zygmunta III Wazy w roku 1632 i wstąpienie na tron Władysława IV w roku 1633; abdykacja Jana Kazimierza w roku 1668; trzeci rozbiór Polski w roku 1795.

Niewątpliwie autorom dekoracji chodziło o zilustrowanie świetności Krakowa i całej Polski, toteż główny nacisk położono na wiekach XIV i XVI. Jeśli idzie o poszczególne popiersia to na ogół nie przedstawiają one konkretnych postaci historycznych, wyobrażają postacie typowe, takie jak rycerz, humanista, magnat, dworzanin, szlachcic, mieszczanin.

⁶⁴ S. Cyrankiewicz, *Książkowy przewodnik po cmentarzach Krakowa, Podgórze i Zwierzyńca*, Kraków 1908, s. 532–533. Niezbyt jasna symbolika obu ptaków, zwłaszcza indora, ma – jak się przypuszcza – swe źródło w ówczesnych anegdotach o obu prezydentach.

Takie ujęcie tematyczne było zgodne z ogólnym programem restauracji gmachu za prezydenta Zyblikiewicza. Dla Krakowa odradzającego się po długim okresie upadku odnowienie Sukiennic, przeprowadzone na wielką skalę, było nie tylko przypomnieniem świetności miasta jako stolicy i bogatego ośrodka handlowego, ale także nawiązaniem do złotego wieku, „wyrazem dumy nowoczesnego mieszczaństwa”⁶⁵, które w ten sposób chciało wystawić sobie pomnik. Dopiero Matejko i Pryliński swymi pomysłami tematycznymi zrealizowali to zadanie. Zdawano sobie sprawę, że Sukiennice nie mają bezpośredniego związku z ważnymi wypadkami historycznymi – jak np. Zamek Królewski na Wawelu – i że co najwyżej były świadkiem ważnych zdarzeń rozgrywających się na Rynku⁶⁶, niemniej budowlę tę objęto szeroko zakrojoną restauracją jako symbol pomyślności i rozkwitu miasta. To uczuciowe podejście uczyniło Sukiennice zabytkiem droгим mieszczaństwu, szczególnie wówczas, kiedy kształtowało się nowe pojęcie „zabytku narodowego” oraz „pomnika kultury i historii”, tak dużą rolę odgrywające w okresie niewoli politycznej. Pojawiła się świadomość czysto artystycznej wartości Sukiennic jako wybitnego dzieła dawnej sztuki.

Dążenie władz miejskich i opinii społeczeństwa krakowskiego – aby odnowa uczyniła z Sukiennic gmach bardziej odpowiadający współczesnym potrzebom oraz stworzyła z nich symbol reprezentacyjny miasta – zostało spełnione. Wprowadzenie odpowiedniej dekoracji podkreśliło wymowę gmachu jako budowli zarówno użytecznej, jak i reprezentacyjnej. Dekoracja rzeźbiarska – potraktowana z umiarem, nie narzucająca się ani wielkością, ani ilością – podobnie jak architektura odnowionych części Sukiennic jest wyrazem epoki, jej kierunków artystycznych i teorii konserwatorskich. Jest to dzieło oryginalne o wyjątkowym charakterze, zdobiące jedyną tego typu budowlę w Polsce, a udział w jego tworzeniu brał Jan Matejko – największa ówczesna indywidualność artystyczna. Dekoracja nie naśladuje żadnego konkretnego programu historycznego czy alegorycznego, jest rozwiązaniem samodzielnym, wyrazem twórczej dążności do podjęcia idei dekoracji renesansowej i rozwinięcia dawnej myśli w nowych warunkach. Podobnie było z formą stylową, aczkolwiek głos różnych czynników i komisji odbił się na ostatecznej postaci Sukiennic zbyt dobitnie.

Jeśli idzie o stronę ideową i formalną dekoracji rzeźbiarskiej, artyści – szczególnie Matejko, który tu decydował – mieli większą swobodę, ograniczeni tylko ogólnym żądaniem redukcji bogactwa motywów. Znaczenie historyczne budowli, jej związek z życiem miasta w ciągu ponad pięciu stuleci uwydatniają jedynie popiersia osób reprezentujących stany. Przeszłość handlową gmachu i jego charakter ogólnopolski podkreślono we wnętrzu hali dolnej przez umieszczenie herbów miast polskich. Również napisy na tablicach nad bocznymi oknami ryzalitu za-

⁶⁵ Lepiarczyk, *Przebudowa...*, s. 50.

⁶⁶ Wspomina o tym Łuszczkiewicz, *Sukiennice...*, s. 50.

chodniego, skomponowane przez Józefa Szujskiego⁶⁷, maja treść ogólnoludzką. Jeden z nich (lewy) głosi: NATALE SOLUM DULCEDINE CUNCTOS DUCIT ET IMMEMORES NON SINIT ESSE SUI (ziemia rodzinna wszystkich słodyczą przyciąga i nie pozwala o sobie zapomnieć), a drugi, uszkodzony i nieczytelny na początku⁶⁸: ...CIVITAS CUM LEGES IN EA NIHIL VALENT CUM MOS OCCIDIT PATRIUS (nie może istnieć państwo, gdy prawa w nim nic nie znaczą i gdy ginie obyczaj ojczysty). Napisy te wyrażają w pewnym sensie program ideowy całej dekoracji, alegorycznie zaś mają znaczenie ogólnoludzkie.

Podniesienie Sukiennic do godności symbolu Krakowa było niewątpliwie dziełem Matejki – jego koncepcja inspirowała zarówno młodego projektodawcę przebudowy, jak i rzeźbiarzy. Historyczna całość – z której spoglądają wieki, w której wszystko, nawet użyteczność budowli, było wyznacznikiem patriotyzmu – stanowiła charakterystyczne zjawisko dla nastrojów ówczesnego społeczeństwa krakowskiego, a zarazem odbicie ogólnoeuropejskich prądów w sztuce. Ta specyficzna atmosfera krakowska, uwarunkowana niewątpliwie brakiem niepodległości politycznej, zrodziła dzisiejsze Sukiennice.

ZAKOŃCZENIE. WYNIKI

Na podstawie przeprowadzonych badań można sformułować następujące ustalenia:

1) Dekoracja rzeźbiarska Sukiennic z lat 1878–1879 podkreśla wymowę artystyczną i ideową gmachu restaurowanego pod kierunkiem Tomasza Prylińskiego.

2) Koncepcja całej dekoracji – zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym – pochodzi od Jana Matejki.

3) Dekoracja pod względem stylistycznym jest dziełem trzech rzeźbiarzy: Stanisława Lipińskiego (kapitele po stronie wschodniej z dziećmi wśród fal i kapitele od strony zachodniej z popiersiami przedstawicieli społeczeństwa), Walerego Gądomskiego (grupa maszkaronów z ptakami oraz *Poranek* i *Wieczór* na szczytach ryzalitów środkowych) i nieznanego autora (kapitele z głowami maszkaronowymi od strony wschodniej); czwartą grupę stanowią kapitele o dekoracji czysto roślinnej, również nieznanego autorstwa.

4) Wzory kapiteli od strony zachodniej z popiersiami zaczerpnął Matejko ze swej publikacji *Ubiory w Polsce 1200–1795*, w której oparł się na zabytkach rzeźby, malarstwa i grafiki od XIV do XVIII wieku.

⁶⁷ Tamże, s. 49.

⁶⁸ Sudacka, o.c., s. 93. Autorka podaje również w przypisach 53, 54, 55 informacje o napisach na ryzalicie zachodnim wraz z pełnym tekstem, którego początek jest nieczytelny, a brzmi on: ILLA NON EST...

5) Poszczególne motywy dekoracji Sukiennic były naśladowane i powtarzane w początkach XX wieku w Krakowie.

6) Ze względu na wyjątkowy charakter gmachu i na udział Matejki w jego restauracji dekoracja ma cechy wybitnie indywidualne i oryginalne.

7) Na program treściowy dekoracji składają się dwa wątki: alegoryczny (dzieci wśród fal, głowy maskaronowe, grupa obu ptaków, *Poranek* i *Wieczór*) oraz historyczny (popiersia przedstawicieli społeczeństwa). Program ten jest odbiciem prądów i nastrojów patriotycznych, przenikających ówczesne, odradzające się mieszczaństwo krakowskie, dla którego Sukiennice miały wartość symbolu dawnej świetności.