

Szkic Jana Matejki do projektu dekoracji sali radnej Magistratu w Pałacu Wielopolskich na tle wątków ideowych wystroju Izby Pańskiej w historycznym Ratuszu krakowskim Przyczynek do ikonografii siedzib władz miasta Krakowa

Malarstwo ścienne związane z dawną architekturą fascynowało Jana Matejkę od lat młodości¹. Źródła odnotowują, że zamierzał kilkakrotnie², jednak w monumentalnej formie wypowiedział się jedynie raz, u schyłku życia projektując dekorację krakowskiej bazyliki mniejszej pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. W latach 1889–1890 przy udziale artysty, w hołdzie patronce i dobrodziejom kościoła, powstało dzieło „w duchu jedności stylu” współbrzmiające z gotyką ornamentyką wnętrza, pieczołowicie przy sposobności restauracji fary rekonstruowaną. Powszechnie dziś znana polichromia mariacka w obfitej literaturze minionych lat zebrła skrajne oceny. Krytykowany współcześnie „(...) zbiór plam jaskrawych, rażących oko, bardzo niesmacznych w szczegółach (...) wobec

¹ M. Treter, *Matejko. Osobowość artysty. Twórczość. Forma i styl*, Lwów – Warszawa 1939, s. 470.

² Uznając rangę tu podnoszonych projektów, które dzięki realizacji bądź intensywności zaangażowania w nie artysty trwale zapisały się w przyszłej pamięci, nie należy tracić z oczu tych epizodycznych. Wspomnieć trzeba o nieprzyjętym przez komisję w osobach W. Pola, J. Kremera i W. Łuszczkiewicza pomysłe, powstałym podczas restauracji ścian Uniwersytetu Jagiellońskiego, „(...) gdy Matejko narysował szkic malowania ścian owych: grupę Kazimierza, Jagielły, Jadwigi w półpiersiach, jako punkt główny; następnie w ornamentowym dokoła z gałęzi wianku półfigury innych naszych znakomitości”, M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1993, s. 457. Poświadczenie ów fakt znajduje w korespondencji między Józefem Kremerem a C.K. Senatem Akademickiego Uniwersytetu Jagiellońskiego z 3.01.1869 (List w Archiwum UJ, S II 1019), dotyczącej pomalowania dziedzińca Collegium Maius, który zdobić miały „postaci założycieli uczelni, orzeł piastowski oraz postaci i półpostaci znakomitości uczonych pośród roślinnych splotów”, w istotnym opracowaniu W. Bałusa, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Cz. 2, Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, s. 19. Autor, za M. Reinhard-Chlandą (*Restauracja kościoła św. Krzyża 1896–1897 [w:] Studia z dziejów kościoła św. Krzyża w Krakowie*, cz. III, red. ks. Z. Kliś, Kraków 1997, s. 155), wskazuje również odnotowaną w *Memorabiliach* krakowskiego kościoła św. Krzyża, złożoną przez Matejkę ofertę pomalowania tejże świątyni. Policzyć wypada też, iż krótko przed śmiercią, wraz z nadzorującym prace T. Stryeńskim, jeździł jeszcze artysta do Bochni na naradę nad restauracją tamtejszej kaplicy. Z dawna otaczając ją opieką, dawał Matejko do malowania jej ścian swe wzory ornamentów i „sam tymi czasy [październik 1893 r.] zamierzał namalować tam nawet szkic do obrazu św. Kingi”, M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 482.

[którego] jaskrawości, tego szychu kolorów, marmurowe nagrobki i ołtarze wyglądają wprost szkaradnie (...) architektura straciła swój charakter, powaga gotyku opuściła świątynię, a nawet kościół stał się jakby mniejszym³ – orędownika zyskał w osobie Stanisława Witkiewicza. O „cudownej litanii, którą Matejko wyśpiewał na ścianach prezbiterium” pisał krytyk: „(...) zdaje się tam konieczną, zdaje się od wieków otaczać tryptyk Stwosza, być organiczną jego częścią. To złoto, purpura, turkusowy błękit, te pręgi czarne i pomarańczowe, te pąsowe fasowania, te zwoje stylizowanych roślin, gwiazdy i krzyże – wszystko to zdaje się być uzmysłowieniem tego porywu duszy, zmaterializowaniem tego snu bajecznego, który ogarnia człowieka od przestąpienia progu Mariackiego kościoła⁴.”

W 1886 r., gdy koncepcja „jednego z najświetniejszych prekursorskich dzieł polskiej sztuki dekoracyjnej⁵” nabierała zaledwie wyrazu, w umyśle Matejki rodziło się pragnienie pozostawienia po sobie pamiątki na Wawelu. Myśl tak dalece zaprzętała artystę i taki dawała mu „nawał projektów”, że nie sypiał po nocach, a pomysły do szkiców i same szkice do malowania ścian – w relacji Mariana Gorzkowskiego, przyjaciela i powiernika – miał już gotowe. Sekretarzowi wyjawiał zamiar rozpoczęcia cyklu artystycznych kompozycji do katedry, „(...) jeśli bowiem kościół Panny Marii na Rynku krakowskim, wystawiony przez mieszczan i kupców krakowskich, musi mieć cechę bardziej mieszczańską, czyli skromniejszą, to królewska kaplica na Wawelu powinna się odznaczać magnackim dostojnością (...). 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.”⁶. Tworząc poczet władców polskich dla wiedeńskiej oficyny wydawniczej Moritza Perlesa, artysta wierzył, że rysunki służyć będą wkrótce za projekty do malarskiej dekoracji świątyni⁷. Idea, której zdecydowanym oponentem okazał się Albin Dunajewski, ówczesny biskup krakowski, nie spotkała się również z przychylnością Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, z którym Matejko współpracował przez wiele lat. Choć w planach przyszłej, gruntownej restauracji „kaplicy królów” jej realizacja nie była brana pod rozwagę, myśli o malowaniu katedry – jak pisze Stanisław Tarnowski – artysta nie porzucił nigdy⁸.

Mało znany pozostawał dotychczas najmłodszy z monumentalnych projektów Matejki. Marginalnie wspomniany o nim Gorzkowski, odnotowując w 1864 r. w kronice życia artysty realizację portretu profesora Józefa Dietla (ówczesnego kierownika katedry medycyny wewnętrznej Uniwersytetu Jagiellońskiego) na zamówienie uczniów i współpracowników. Przy tej okazji kronikarz – jak zaznaczył „dla ciekawości” – przywołał okoliczności, które towarzyszyły późniejszym dziejom znajomości Matejki z Dietlem, już przewodniczącym

³ K. Bartoszewicz, *Ocena polichromii nawy kościoła Mariackiego w Krakowie*, „Kraj”, 1890, nr 12; cyt. przez M. Porębskiego, *Nasz dług wobec Jana Matejki*, „Rocznik Krakowski”, 1990, t. 56, s. 6.

⁴ S. Witkiewicz, *Matejko*, Warszawa 1950, s. 119.

⁵ Wysoko ocenia matejkowską polichromię J. Starzyński, *Jan Matejko*, Warszawa 1973, s. 28.

⁶ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 315–316.

⁷ *Ibidem*, s. 429.

⁸ S. Tarnowski, *Matejko*, Kraków 1897, s. 334.

władzom krakowskim⁹, gdy tworzący się w 1866 r. nowoczesny samorząd miejski stanął w obliczu braku godnego dla siebie lokum. Wedle kronikarza „(...) dr Dietl, prezydent miasta Krakowa, umysł ruchliwy i czynny, zamierzał ozdobić salę magistratu ściennymi malowidłami. Zaprosił Matejkę, prowadził z nim w tym kierunku narady. Matejko przedstawił mu swoje pomysły: by ściany w sali radnej wypełnić malowaniem na tle ujemnych, a potem dodatnich wypadków dotyczących miasta Krakowa; rozpoczynając więc zabójstwem św. Stanisława na Skałce, dopełniać apostolstwem św. Wojciecha, potem różnymi scenami, jak wprowadzeniem magdeburckiego prawa, cechów krakowskich itd.”¹⁰. Konkludując, jakoby „(...) z tych ówczesnych pomysłów Matejki pokazuje się jawnie i dowodnie, że artysta i tutaj, tak samo jak w pracach innych, ciągle krążył około przeciwstawienia ujemnych i dodatnich stron narodu, które było u niego stałym programem”¹¹, pisze dalej sekretarz, że plan ten nie przyszedł jednak do skutku. Prezentowana Dietlowi koncepcja dekoracji izby istotnie nie weszła w oficjalną fazę projektową¹². W obszernej literaturze matejkowskiej enuncjacja Gorzkowskiego, który odnotowywał nawet drobiazgi w słusznym przekonaniu, „(...) że każdy szczegół z życia Matejki może mieć zwłaszcza w późniejszych latach pewne znaczenie”¹³, była dotychczas jedynym, z rzadka dostrzeganym¹⁴ sygnałem o zaangażowaniu artysty w prestiżowe w tamtym czasie przedsięwzię-

⁹ W roku akademickim 1861/1862 J. Dietl objął berło rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego, a jednocześnie jako poseł na sejm galicyjski i członek delegacji do Rady Państwa intensywnie domagał się przywrócenia polskiego języka wykładowego na Uniwersytecie, co przyczyniło się do niezatwierdzenia przez władze austriackie jego ponownego wyboru na rektora. W 1865 usunięty z katedry, w pełni sił przeniesiony został w stan spoczynku. Wobec nagłego załamania kariery dydaktycznej i naukowej aktywnie zaangażował się w działalność na rzecz miasta, od sierpnia 1866 zasiadając w ławach Rady Miejskiej, która na posiedzeniu 13 września tego roku wybrała go na prezydenta Krakowa, A. Wrzosek, *Józef Dietl* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. V, Kraków 1936–1949, s. 158–166.

¹⁰ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 34.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rozpoznanie w tym obszarze przeprowadził i projekt przebudowy pałacu na magistrat, wykonawców oraz przebieg prac w udokumentowanym okresie 1865–1868 szeroko omówił P. Dettloff, *Przebudowa Pałacu Wielopolskich na siedzibę krakowskiego Magistratu* [w:] *Siedziby władz miasta Krakowa*, red. H. Rojko wska - Ta sak, „Krakowska Teka Konserwatorska”, t. VI, Kraków 2007, s. 108–113. W przejrzanych *Protokołach obrad Rady miasta Krakowa I kadencji od 16.08.1866–26.08.1869*, Archiwum Państwowe w Krakowie (APKr), Mag. 325, a także w *Listach i papierach dra Józefa Dietla*, APKr, 645/61 nie odnotowano współpracy z Matejką.

¹³ M. Gorzkowski, *op. cit.*, w *Przedmowie*, s. 1. Znajomość Gorzkowskiego z Matejką notuje się od 1876 i odtąd monografia ma charakter diariusza. Wiadomości z lat poprzednich spisywał Gorzkowski na podstawie wspomnień artysty lub jego najbliższych, stąd wzmianka o wydarzeniach około 1866–1867, zawarta w kontekście opisywanego 1864 r.

¹⁴ Po Gorzkowskim powtórzyła M. Treter: „Jako 26-letni młodzieniec portretując dra Dietla, ówczesnego prezydenta m. Krakowa, omawiał z nim swój projekt ozdobienia ścian Sali Rady Miejskiej malowidłami, osnutymi na tle dziejów Krakowa; miało tam być zabicie św. Stanisława na Skałce, miał być św. Wojciech jako apostoł Słowiańszczyzny, miały być przedstawione różne sceny z przeszłości miasta, triumfy i bunty krakowskie, wprowadzenie prawa magdeburckiego, krakowskie cechy rzemieślnicze itd.”, *op. cit.*, s. 470; T. Gryglewicz, *Matejko jako inicjator polskiego modernistycznego malarstwa monumentalnego* [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji „Matejko a malarstwo środkowoeuropejskie” zorganizowanej w stulecie śmierci artysty*, Kraków 1994, s. 169, cytuje za Treterem, następnie W. Bałus, *op. cit.*, przytacza Gorzkowskiego.

cie, jakim miało być ozdobienie urządzanej w nowej siedzibie władz sali obrad krakowskiej Rady Miejskiej. Po blisko półtora wieku okazała się wskazówką pozwalającą sądzić, że wśród „szkiców kompozycyjnych do nieznanych obrazów” w Zbiorach Jana Matejki Muzeum Narodowego w Krakowie zachował się ślad wspomnianych niesfinalizowanych narad artysty z prezydentem. Obok znanego dzięki okazyjnym eksploracjom „skryptu” kronikarskiego do *Bitwy pod Grunwaldem*¹⁵ w spuściźnie artysty pojawiły się dwa kolejne charakterystyczne szkice, w których autor intencjonalnie podzielił przestrzeń między obraz i słowo. W dwóch strefach z niebywałą ekspresją rozrysował gubiące się w gmatwaniu kresek, stłoczone korowody postaci, którym z gźdzeniegdzie zaznaczoną architekturą bądź symbolem towarzyszą liczne objaśniające inskrypcje. Bogactwem treści obrazowej prace wskazują na rozmach przyszłej, pełnej realizacji. W 60. rocznicę śmierci malarza, podczas zwołanej przez Państwowy Instytut Sztuki sesji naukowej, którą połączono z debatą ukierunkowaną na próbę określenia roli i miejsca Matejki w rozwoju sztuki narodowej, jeden z rysunków został dostrzeżony. Przy zestawianiu ikonografii do pokonferencyjnej publikacji, uznając za reprezentatywny dla zespołu „szkiców i studiów koncepcyjnych do obrazów”, zaliczono go do „luźnych szkiców do obrazów historycznych”¹⁶. W drugim szkicu, co zapisano w muzealnym inwentarzu, dopatrywano się możliwego pomysłu do cyklu *Dzieje cywilizacji w Polsce*. Oczywisty, sygnalizowany autorskim komentarzem związek tych prac z dziejami Krakowa, podobnie jak ich korespondencję z mało konkretną, fragmentarycznie, lecz trafnie oddającą ideę artysty wzmianką Gorzakowskiego, dotychczas przeoczano. Wszystko wskazuje jednak, że w dwóch obszernych szkicach Jan Matejko utrwalił wstępną koncepcję programu treściowego malowideł, którymi zamierzał uświetnić reprezentacyjną salę w nowej siedzibie władz miasta w Pałacu Wielopolskich. Odkrywane obecnie, pozwalają poznać sens planowanej kreacji. Warto pokazać je z przyczynkiem do dziejów dawnej izby rady w zburzonym krakowskim ratuszu oraz w kontekście myśli wypowiedzianych w jej dekoracjach na przestrzeni wieków; wiele przemawia za tym, że reguły rządzące wystrojem municypalnych wnętrz nie były artyście obce. Istotę malowidła, które ostatecznie nie powstało, wolał autora warunkować miała specyfika królewskiego grodu z jego dziejowym dziedzictwem oraz szczególnie położenie Krakowa w 1866 r., gdy po latach zmiennych w niewoli losów władze miasta stały się podmiotem samostanowiącym i zamierzały wykorzystać zyskaną wraz z autonomią szansę na podźwignięcie z upadku dawnej stolicy Polski. Szkice zrealizowane monumentalnie byłyby swoistym *signum temporis* z silniej niż gdziekolwiek indziej odcisniętym piętnem indywidualności twórcy. Nieziszczone dzieło nie pozostało bez wpływu na jego malarską ścieżkę – do wątków podjętych w projekcie magistrackiej dekoracji powracał Matejko na dalszych etapach swej historiozofii.

¹⁵ Szkic w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK-IX-844.

¹⁶ Jan Matejko. *Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty 23–27.11.1953*, red. M. Bonikowa, wstęp J. Starzyński, Warszawa 1957; Jan Matejko. *Szkice – studia. Wielki cykl historyczny. Sceny z życia dawnej Polski. Portrety – polichromie*, ze wstępem J. Starzyńskiego i wyborem ilustracji M. Porębskiego wedle założeń M. Bonikowej, Warszawa 1957, tabl. 128.

XIX stulecie, w którym z przestrzeni krakowskiego Rynku zniknęła obecny w niej od wieków historyczny ratusz¹⁷, a władze miejskie na nową siedzibę obrały niegdysiejszą rezydencję magnacką, miastom wolnej Europy przyniosło świetny i wszechstronny rozkwit. Wraz z fortunami rosła społeczna i polityczna pozycja patrycjatu, który swym aspiracjom dawał wyraz w kreacji okazałych siedzib dla swych reprezentantów. Wystawne gmachy municypalne, w pejzażu architektonicznym miast rywalizujące z siedzibami władzy państwowej i obiektami sakralnymi, wznoszono obok dawnych, podupadłych, które nie mogły już sprostać wymogom współczesności. Częstokroć w starych ratuszach dostrzegając zabytek, zachowywano je i po dbałej konserwacji przekształcano w muzea, nowym zaś gmachom nadawano formy eklektyczne, aluzyjnie nawiązujące do gotyckiej, renesansowej, barokowej architektury okresu świetności miast, bądź formy ratusza pierwotnego z jego ideową wymową, ze wszystkimi historycznymi atrybutami i bogatą dekoracją o mieszczańskich treściach. Ogólnoeuropejska tendencja, której przykładem były liczne ośrodki miejskie Prus, Wiedeń czy, wreszcie, Paryż¹⁸, ominęła Kraków. Od schyłku XVIII w. jego położenie kształtowały z gruntu odmienne czynniki ekonomiczne i polityczne, genezą sięgające ostatecznej po trzecim rozbiornie utraty przez Rzeczpospolitą niepodległości. Wraz z upadkiem państwa historyczna stolica na przeszło półwiecze utraciła samorząd, a troska o wiekowy, lecz od czasów saskich zaniedbany – już w 1713 r. grożący katastrofą budowlaną¹⁹ – gmach miejski, w dobie pogłębiającej się gospodarczej zapaści miasta nie była priorytetem jego mieszkańców. Gdy pod zaborem austriackim władzę w Krakowie przejął ściśle podporządkowany rządowi krajowemu Wydział Miejski, nominaci opuścili zrujnowany ratusz, przenosząc swe urzędy do rezydencji księcia Massalskiego u zbiegu ulicy Brackiej z placem Wszystkich Świętych. Tam też, po przyłączeniu do Księstwa Warszawskiego, siedzibę miała mianowana przez księcia Fryderyka Augusta Rada Municypalna. Krótco po zajęciu miasta władze austriackie rozważyły możliwość przekształcenia kompleksu ratuszowego, wtedy „bezużytecznej rudery zamienionej na spichrz i składy”²⁰, na pomieszczenia dla swoich urzędów. Schmausowi von Livonegg, ówczesnemu dyrektorowi krakowskiego Urzędu Budownictwa Miejskiego, w 1802 r. zlecono sporządzenie planów i rysunków elewacji gmachu, które miały służyć przyszłej restauracji²¹. Wkrótce jednak przebudowę uznano za zbyt kosztowną i projekt

¹⁷ W 1316 poświadczono: „Item in eodem Iudicio Dominus Vladizlaus Dux Cracouie, Sandomirie et Regni Polonie, Lutkoni dicto Rone per nobilem virum dominium Spitkonem aream, que iacet in Circulo contra Rathaus mandanit iure dari et eciam resignarj;”, *Najstarsze księgi i rachunki miasta Krakowa od r. 1300 do 1400*, wyd. F. Piekosiński, J. Szujski, cz. I: *Liber actorum, resignationum nec non ordinationum* [w:] *Pomniki dziejowe wieków średnich do objaśnienia rzeczy polskich służące*, t. VI, Kraków 1878, s. 39, poz. 366; zob. też: J. Muczkowski, *Dawny krakowski ratusz*, „Rocznik Krakowski”, 1908, t. VIII, s. 13.

¹⁸ Szerzej zob.: T. Jakimowicz, *Ratusz jako miejsce kulturowe* [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy. Materiały z sesji „Ratusz w miastach nadbałtyckich”*, red. S. Latour, Gdańsk 1997, s. 44.

¹⁹ W. Komorowski, *Ratusze krakowskie* [w:] *Siedziby władz...*, *op. cit.*, s. 45.

²⁰ Wg memoriału austriackiego urzędnika A. Baldacciego, za: D. Rederowa, *Studia nad wewnętrznymi dziejami Krakowa porzobiorowego (1796–1809)*, część I. *Zagadnienia urbanistyczne*, „Rocznik Krakowski”, 1958, t. 34, s. 94; zob. też: W. Komorowski, *op. cit.*, s. 47.

²¹ J. Banach, *Ikonoграфия Rynku Głównego w Krakowie*, Kraków 1998, s. 296.

porzucono, pieczętując tym los budowli. Za Rzeczypospolitej Krakowskiej uprawnienia władz miejskich przejął zależny od rezydentów państw „opiekuńczych” Senat Rządzący, który siedzibę miał w dawnym kolegium jezuitów przy ulicy Grodzkiej²². Wówczas, w okresie względnej prosperity ekonomicznej, gdy miasto na krótko stało się niewielkim, symbolicznym skrawkiem wolnej Polski, Zgromadzenie Reprezentantów Wolnego Miasta Krakowa w Dzienniku Praw Rzeczypospolitej Krakowskiej ogłosiło uchwałę z dnia 1 marca 1817 r. z postanowieniem, że „(...) część gmachu starym ratuszem zwanego od dawna na spichrze obrócona, ponieważ w stanie opustoszałym znajduje się, te więc spichrze mają być zburzonymi, kosztem skarbu i materiał na fabrykę skarbową użyty; na miejscu zaś wspomnianych dopiero opustoszałych murów inna jaka budowa dochód skarbowi przynosząca i miasto upiększająca ma być wystawioną, ku czemu plany i projekta użycia potrzebnych funduszy Senat przyszłej Reprezentacji przedstawi. Wieża jednak ratusza, miejsce dla głównej warty, czyli hauptwach i korpus starego ratusza od strony wieży ma pozostać w całości”. Podpisali ją ówczesny prezes Izby Kajetan Ozdoba Florckiewicz, dwóch asesorów: Józef Leliwa Gołuchowski i Jan Kanty Krzyżanowski, oraz reprezentant gminy Bobrek, Ignacy Ostaszewski, sekretarz sejmowy²³. Burząc gmach, nie respektowano jednak przyjętych ustaleń i oprócz wieży²⁴ nie oszczędzono najcenniejszego, gotyckiego budynku²⁵. W 1820 r. ratusz krakowski przestał istnieć, w wymiarze symbolicznym dzieląc los kształtowanych w ciągu stuleci instytucji samorządowych. Zanim kompleks definitywnie rozebrano, Senat zdecydował uchronić przed zniszczeniem cenniejsze urządzenia izby rady²⁶. Skutkiem tych starań, jak odnotował po latach Józef Muczkowski, „(...) rozrzucone ratuszowe szczątki wały się po Krakowie i dopiero dzięki Karolowi Kremerowi niektóre z nich, jak kraty ozdobne, wspinałe odrzwia z Izby Pańskiej, znalazły przytułek w odnowionym gmachu Biblioteki Jagiellońskiej²⁷. Tam później z ratuszową spuścizną zetknął się Matejko²⁸. Wypadki krakowskie 1846 r. skutkowały likwidacją Wolnego Miasta i rozwiązaniem jego władz. Zarząd miasta oddano w ręce komisarza austriackiego,

²² Zgromadzenie Reprezentantów – Sejm Rzeczypospolitej Krakowskiej – obradowało w Kolegium Nowodworskiego przy ul. Św. Anny, P. Dettl off, *op. cit.*, s. 102, przyp. 10.

²³ Dziennik praw Rzeczypospolitej Krakowskiej z r. 1817, nr 648, za: J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 2.

²⁴ Wieża ostała się jako jedyna z kompleksu ratuszowego, gdyż uznano ją za dobry punkt obserwacyjny dla strażaków, F. Ziejka, *Ocalić dla potomnych narodowe pamiątki... O społecznym ruchu odnowy zabytków w Krakowie w XIX wieku*, „Nauka”, PAN, Warszawa 2008, nr 2, s. 31.

²⁵ D. Rederowa, *op. cit.*, s. 95.

²⁶ *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, wyd. S. Estreicher, „Biblioteka Krakowska”, nr 41, Kraków 1909, t. 2, s. 233–234. Senat przekazał do biblioteki drzwi, fragment kraty i rozebrany portal, opisany przez A. Grabowskiego jako „komin kamienny rzeźbiony”.

²⁷ J. Muczkowski, *op. cit.*

²⁸ *Ibidem*; U. Bęczkowska, *Karol Kremer i krakowski Urząd Budownictwa w latach 1837–1860*, Kraków 2010, s. 195, przyp. 216; s. 245, przyp. 189. Biblioteka miała wówczas siedzibę w dzisiejszej auli Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 1856 Matejko korzystał z przywileju wstępu do biblioteki uniwersyteckiej. Wdzięczny za podarowany obraz *Stańczyk udający ból zębów* profesor Józef Muczkowski (dziadek), kustosz biblioteki, podwoje otworzył młodemu twórcy, pragnącemu korzystać z jej bogatych zasobów. Czerpał z nich artysta oficie, studiując kroniki, kopiując drzeworyty, pieczęcie, *Matejko. Obrazy olejne*. Katalog, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 44.

który dla tymczasowego ulokowania agend miejskich wynajął strawiony przez pożar i wymagający gruntownej restauracji dawny Pałac Wielopolskich. U progu autonomii władze pod egidą mianowanego na fotel prezydenta Krakowa austriackiego urzędnika Andrzeja Seidlera-Wiślańskiego²⁹ zdecydowały o zakupieniu posiadłości z zamiarem przekształcenia jej w nową, stałą już siedzibę magistratu. 26 września 1864 r. sąsiadującą z placem Wszystkich Świętych nieruchomość, wówczas własność Wojciecha Kowalskiego, miasto nabyło za sumę 66 256 zł i 38 centów³⁰. Wkrótce rząd wiedeński za przyczyną przemian zachodzących w Cesarstwie Austriackim w ramach przyznanych Galicji swobód nadał Krakowowi statut gminny, z mocy którego w 1866 r. miasto odzyskało samorząd. Pierwsza autonomiczna Rada Miasta Krakowa inauguracyjną sesję odbyła 16 sierpnia tego roku w wynajętej sali Hotelu Saskiego, gdzie posiedzenia odbywać się miały „aż do wyrestaurowania sali radnej w gmachu dawniejszego pałacu Wielopolskich”³¹. Pod okiem rajców, z prezydentem Józefem Dietlem na czele, kontynuowano kosztowną adaptację trzechsetletniej rezydencji magnackiej do pełnienia funkcji nowoczesnego budynku użyteczności publicznej. Prace związane z przebudową oraz wykończeniowe w latach 1865–1868 prowadzone były pod kierownictwem i według projektu Pawła Barańskiego, budowniczego miejskiego³². Więńczyć je miało stosowne wyposażenie i godne, na miarę nowych czasów, ozdobienie reprezentacyjnej izby obrad rady.

Sala radziecka jako miejsce sprawowania urzędu przez mandatariuszy miasta była wnętrzem municypalnym najwyższej rangi. Służąc jednocześnie publicznej prezentacji stanowego prestiżu, skupiała szczególną uwagę zamożnych mieszczan, którzy zabiegali dla niej o najbogatsze urządzenie oraz programowy, podlegający określonym regułom wystrój. Ideowa wypowiedź jej dekoracji, wpisana w szeroki, wyrażany symboliką form architektonicznych, detalem rzeźbiarskim oraz malaturą fasady i wnętrza, uniwersalny³³ program ikonograficzny ratusza, oddawać miała istotne dla władz i społeczności miejskiej zdefiniowane treści. Wraz ze zmianą prądów intelektualnych oraz artystycznych ewoluowała, zawsze jednak zawierać musiała zasadnicze wątki o charakterze politycznym, symbolicznym i moralnym, które stanowiły wyraz samookreślenia i aspiracji mieszczańskich elit, przede wszystkim zaś wyznaczały ich pozycję jako podmiotu politycznego funkcjonującego w relacji z miastem, monarchią – czasem z dynastią – i państwem³⁴. Pierwotnie

²⁹ Prezydent Krakowa w latach 1856–1866.

³⁰ P. Dettloff, *op. cit.*, s. 105.

³¹ *Protokoły obrad Rady miasta Krakowa I kadencji...*, *op. cit.*, s. 1.

³² P. Dettloff, *op. cit.*, s. 110–111; J. Ostrowski, *Architektura Pałacu Wielopolskich*, „Rocznik Krakowski”, 1973, t. XLIV, s. 61.

³³ W szczególności różny przez wzgląd na specyfikę ośrodków miejskich czy genezę powstania, szerzej zob.: J. Harasimowicz, *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowowschodniej. Stan i perspektywy badań* [w:] *Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku w Europie Środkowowschodniej*, red. J. Harasimowicz, Warszawa 1990, s. 39–44.

³⁴ A. Bartetzky, *Miasto a Rzeczpospolita. Wątki polityczne dekoracji ratuszowych w Polsce w okresie wczesnonowożytnym* [w:] *Metropolie Europy Środkowo-Wschodniej w XV–XVI wieku*, red. L. Belzyt, J. Pi-rożyński, „Prace Komisji Środkowoeuropejskiej. Polska Akademia Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny”, t. 8, Kraków 2000, s. 113; zob. też: W. Komorowski, *op. cit.*, s. 40.

ujęte w ład świata chrześcijańskiego, z czasem w porządek uniwersum kosmicznego, malarsko i w rzeźbie opisywane były z pomocą heraldycznych znaków, wizerunków władców, personifikacji cnót chrześcijańskich, postaci świętych, patronów i bohaterów antycznych. Patrycjusze – erudyci, swobodnie posługujący się bogatym repertuarem metafor i alegorii, świetnie znający mitologię, historię, literaturę starożytną i Biblię, chętnie sięgający do klasycznych traktatów moralizatorskich i symboliki astrologicznej, tworzyli dla siedzib swego przedstawicielstwa programy dekoracji o wielowarstwowej i zawilej wymowie ideowej, która – postulując etykę związaną ze sprawowaniem odpowiedzialnych i sprawiedliwych rządów – adresowana była przede wszystkim do włodarzy miejskich³⁵. Zwyczajowo zyskać musiała ich aprobatę, a zdarzało się, że idea programu wychodziła spod pióra osób wywodzących się z kręgu władzy. Towarzyszące tak realizowanym projektom instrukcje pozostawały nieocenioną relacją w przypadku obiektów niezachowanych. Wartość taką miała np. ułożona przez burmistrza Henryka Strobanda dla gdańskiego mistrza Antona Möllera szczegółowa dyspozycja ikonograficzna dekoracji stropu izby rady ratusza toruńskiego, którego manierystyczny wystrój zachował się tylko do 1703 r. Jej treść wraz z opisem kronikarskim wewnątrz z lat 1698–1703 pozwoliła na wnikliwą inferencję wymowy dwunastu pomieszczonych niegdyś tam obrazów historycznych i alegorycznych z towarzyszącą im emblematyką³⁶.

W Krakowie nie zachowały się tej wagi dokumenty, a nowożytne inwentarze historycznej siedziby władz służące badaczom i autorom pierwszych dziewiętnastowiecznych opracowań – w odróżnieniu choćby od siedemnastowiecznego inwentarza Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku³⁷ – nie nosiły cech opisanego kronikarskiego. Dając pobieżne wyobrażenie o walorach artystycznych i sensie ideowym dekoracji wewnątrz, nie przechowały pełnej, szczegółowej pamięci o treści malowideł, twórcach koncepcji wystroju i jego wykonawcach, często godniejsze miejsce przyznając wywodzącym się z mieszczańskich elit fundatorom. Prezentacja programu ikonograficznego przepadłej ratuszowej sali radnej, dla której w Krakowie przyjęła się umocowana w źródłach nowożytnych i przez tradycję przechowana nazwa „Izby Pańskiej”³⁸, jest w nich nader skromna. W tej sytuacji właściwe

³⁵ O programach dekoracji T. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 41–42.

³⁶ Obrazy te, gloryfikując ideologię opartą na chrześcijaństwie, poszanowaniu władzy i zachowaniu najeższej hierarchii, ładzie i porządku społecznym, głosząc jednocześnie pochwałę życia w spokoju i dobrobycie, wpisywały miasto w system feudalnej podległości przy użyciu moralizatorskiego języka właściwego światopoglądowi luteranickiemu, J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 42; zob. też: J. Puciata-Pawłowska, *Program ikonograficzny zaginionego stropu Antoniego Möllera w ratuszu toruńskim*, „Zapiski Historyczne”, 1958–1959, t. XXIV, z. 4, *passim*.

³⁷ Wagę manuskryptu *Specificatio Aller Kunst Sinnreichen Gemälde nebst ihren Inscriptiõibus welche anzutreffen aus dem Raht Hause der Rechten Stadt Danzig*, dającego szczegółowy opis wizerunków królewskich z Wielkiej Sali Wety Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, w kontekście poznawczym przepadłej w latach 1808–1813 galerii portretów z największego do czasów II wojny światowej wnętrza gdańskiego ratusza podkreśla T. Domańska, *Kolekcja portretów królewskich z Wielkiej Sali Wety [w:] Ratusz w miastach północnej Europy. Materiały z sesji „Ratusz w miastach nadbałtyckich”*, red. S. Latour, Gdańsk 1997, *passim* i zwłaszcza s. 121–125, na jego podstawie podejmując się analizy stylistycznej malowideł i ideowej wykładni kolekcji.

³⁸ W. Komorowski, *op. cit.*, s. 36, w przyp. 117 podaje wybór źródeł archiwalnych poświadczających nazwy, jakimi posługiwano się na określenie sali posiedzeń rady, wynikające z podwójnej funkcji izby: miejsca obrad rajców – panów (Izba Radziecka, Izba Pańska) i sądu ławniczego (izba sądowa, Izba Sądowa Pańska).

odczytanie wymowy ideowej „serca praetorii”, jak u progu XX stulecia Muczkowski określił izbę, w pół wieku po unicestwieniu gmachu okazało się nierealne.

Decyzja o wyburzeniu zapadła w czasie, gdy po latach „upiększania miasta”³⁹ pod dyktando władz wiedeńskich w świadomości krakowian budzić się zaczęła idea ratowania materialnego dziedzictwa przeszłości. Jednak nim w pełni oszacowano stratę, jaką uchwała Izby Reprezentantów przyniosła zabytkowej krakowskiej architekturze komunalnej, upłynęły kolejne lata. Rodzące się w środowiskach badawczych i konserwatorskich zainteresowanie ratuszem dopiero w połowie wieku zaowocowało pierwszymi publikacjami, których autorzy, podsumowując aktualny stan badań, konkludowali nikły zachowany materiał archiwalny. W 1863 r., gdy z trudem zdobywał wiadomości o utraconej izbie rady, Władysław Ludwik Anczyc wyrok niegdysiejszych władz punktował, pisząc: „Kiedy w innych krajach troskliwie czuwano nad przechowaniem starożytnych zabytków (...) u nas zburzono ratusz warszawski, a rząd wolnego miasta Krakowa, od nikogo nie naglony, nie mając ani poczucia piękna, ani zamilowania rzeczy ojczystych, targnął się na ten prześliczny zabytek (...) i pamięci swej na zawsze słuszny ztąd zarzut zgotował (...) Jakkolwiek gmach ten zaledwie od czterdziestu lat istnieć przestał, tak mało po nim zostało zabytków, z taką lekomyślnością go zburzono, iż trudno zebrać jakiegokolwiek materiały do opisu wnętrza tej starożytnej budowy. Nie znajdując nigdzie opisu izby pańskiej udaliśmy się do p. Ambrożego Grabowskiego, któremu Kraków zawdzięcza jedynie przechowanie pamięci dawnych swoich zabytków”⁴⁰. Grabowski, historiograf amator, badacz krakowskich „starożytności”, sięgnąwszy czasów sprzed półwiecza (przez co „podrzędne rzeczy” się w jego pamięci zatęrzyły), gdy w Izbie Pańskiej bywał, wspominał: „Wszedłszy na schodki prowadzące do ratusza była wielka sień; w niej na prawo mieszkanie hutmana czyli burgrabiego, zawiadującego porządkiem i strażą przy więźniach. Naprost wnijścia były drzwi do izby sądowej czyli pańskiej. Na środku jej stał wielki stół do obrad radzieckich, a w około tegoż zydle czyli ławy, z oparciem w tyle, a w naszych już czasach na początku terażniejszego wieku porządne krzesła. Drzwi wchodowe do tej sali były piękną, kunsztowną robotą stolarską sporządzone, a wysadzone sztuczkami drzewa; dotrwały one do dni naszych i są użyte jako drzwi wchodowe wewnątrz biblioteki jagiellońskiej. W górze pod powałą czyli sufitem wisały na ścianie portrety królów polskich, a była ich niemała liczba i teraz znajdują się w szkole malarskiej krakowskiej. W jednym narożniku sali stała jakaś przegroda, niby klatka, z żelaznej kraty sztuczną ślusarską robotą; było to miejsce w którym siedział pisarz magistratu czyli miejski, i ja jeszcze w niej pamiętam ostatniego już pisarza, który się zwał Pączkowski. Ostatnim burmistrzem, czyli jak go zwano w nowszych czasach prezydentem, był Filip Lichocki, zmarły 1806 r. (...). Ostatnim zaś syndykiem był Tomasz Krzyżanowski. Po rozwiązaniu magistratu polskiego, poszli wszyscy na emeryturę, a na ich miejscu zasiedli Niemcy; oni też owe portrety królów naszych sprzedali przez licytację i tak

³⁹ Od schyłku XVIII w. ze względów sanitarnych bądź „estetycznych” zburzono większość murów obronnych z liczbą 44 bram i baszt, tylko w latach 1796–1809 unicestwiono 15 gotyckich i barokowych kościołów, a w następnym trzydziestoleciu wyburzono kolejnych dziesięć, F. Ziejka, *op. cit.*

⁴⁰ W.L. Anczyc, *Izba pańska czyli radziecka w ratuszu krakowskim*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, t. VII, nr 185, s. 141–142. Anczyc przytacza wspomnienia A. Grabowskiego w krótkim opracowaniu, któremu towarzyszy ilustracja *Izba radziecka w b. ratuszu krakowskim* wg rysunku B. Podbielskiego z litografii (wg J.K. Wojnarowskiego) w drzewie rytował T. Bachebusch.

przeszły na własność prywatną. Izba pańska znajdowała się na dole, nie na piętrze (...). Obicia w izbie radzieckiej były dwa, jedno z karmazynowego ałtasu, drugie białe, pstrę⁴¹.

Przekaz świadka wraz ze szczupłą jeszcze literaturą przedmiotu stanowiły punkt wyjścia do badań dla Jana Matejki. Artysta, który swą twórczą peregrynację po Krakowie bez mała rozpoczynał z perspektywy ratuszowej wieży⁴², licząc się z zaangażowaniem w adaptację odmiennej w stylu i charakterze budowli, mającej przejąć rolę i funkcje ratusza, podjął rozpoznanie aktualności w zakresie ikonografii i badań historycznego gmachu. Dotarł do pierwszej monografii pióra Karola Kremera, architekta i konserwatora. Wydaną w 1852 r. fachową, acz niezbyt obszerną *Wiadomość o ratuszu krakowskim* oparł Kremer, niegdyś dyrektor Urzędu Budownictwa Wolnego Miasta Krakowa, na spisany w XVIII stuleciu inwentarzu własności miejskich oraz „ustnych podaniach kilku starców, z bliska ten gmach znajdujących”⁴³. Ze źródeł wydobyta garść szczegółów istotnie uzupełniała relację Grabowskiego o niezachowanych do jego czasów elementach wystroju izby radnej, „(...) najokazalszej w całym ratuszu, [którą] oświetlały trzy wielkie okna ku kabatom wychodzące, strop był drewnian, na dzielnice rozłożony, w których wśród drewnianych malowanych rozet, były obrazy na płótnie, ściany okrywało obicie, jedno ałtasowe karmazynowe, a drugie Cesarzów Rzymskich, około ścian były ławy wyścielane, a nad obiciem pod stropem, zawieszony był szereg wizerunków królów polskich. Piękne drzwi wchodowe, wykładanej roboty z drzewa różnobarwnego, ozdobione nadto różnemi wyrzynanemi pięknymi gzymsami i płaskorzeźbami, otoczone były oprawą kamienną bardzo wspaniałą, w stylu zygmuntofskim, w niej na czerwonym marmurze wyryte napisy stosowne do miejsca, były i płaskorzeźby misternej roboty, a to wszystko na pięknych wspierało się słupach. W ścianach poumieszczane szafy, służyły na schowanie ksiąg i papierów. Przy pierwszym oknie od wchodu, stała ozdobna krata żelazna, w kształcie wielkiej klatki, w której pisarz sądowy zasiadał i miał swoje księgi w schowaniu”⁴⁴. Na potrzeby swej publikacji Kremer wykorzystał pozostające w zasobach budownictwa plany Livonegga. Obok projektu przeobrażenia ratusza w „symetryczną bryłę murów z trzema szeregami równych okien” położony na nich został rysunek starego kompleksu, dzięki czemu przechowała się rzetelna informacja o rozkładzie wnętrza, jak też o jego wyglądzie zewnętrznym. Na bazie tej powstał dołączony do monografii materiał ilustracyjny⁴⁵: siedem numerowanych tablic, odbitych w Litografii Maksymiliana Cerchy. Dwie z nich prezentowały rzuty poziome wszystkich kondygnacji budowli⁴⁶, a na kolejnych pięciu pojawiły się skopiowane z austriackiej in-

⁴¹ *Ibidem*, s. 142.

⁴² *Widok z Wieży Ratuszowej na Rynek i kościół Mariacki w Krakowie*, malowany, póki starczyło uczniowi Szkoły Sztuk Pięknych pieniędzy na opłacenie wejść na wieżę, należał do pierwszych akademickich zadań J. Matejki (1857), *Matejko, obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 47, kat. 41.

⁴³ K. Kremer, *Wiadomość o niektórych starożytnych budynkach krakowskich, ze stanowiska sztuki uważanych*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”, 1852, t. XXIII, s. 123, *passim*; idem, *Wiadomość o ratuszu krakowskim*, Kraków 1852.

⁴⁴ K. Kremer, *Wiadomość o niektórych starożytnych budynkach krakowskich...*, *op. cit.*, s. 120–121.

⁴⁵ Podano, mając na uwadze zastrzeżenia J. Banacha, *op. cit.*, s. 297–299.

⁴⁶ W zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie odpowiednio: MNK III-ryc.-31 692/3, MNK III-ryc.-31 691/4.

wentaryzacji rysunki elewacji, na kamień litograficzny przeniesione przez Karola Balickiego⁴⁷, oraz prace Konstantego Kormanka⁴⁸, upowszechniające rekonstrukcje zabudowań ratuszowych⁴⁹. Kalki z kopiami wybranych plansz, które potwierdzają ikonograficzną kwerendę Matejki, przechowywane są w Muzeum Narodowym w Krakowie w zbiorze studiów architektonicznych artysty (il. 1–6). W obszar jego zainteresowań – obok pozycji *O magistratach miast polskich, a w szczególności miasta Krakowa* Karola Mecherzyńskiego z 1845 r. – trafiły wydane następnie Ambrożego Grabowskiego *Dawne zabytki miasta Krakowa*. Wertując niszczone w wieży archiwum miejskie, Grabowski odszukał inwentarz ratusza spisany w 1679 r., z którego wynotował pomieszczenia takie, jak izba wójtowska, izba kupiecka, izba cechowa, gmach królewski, spichrze, kabaty, więzienia i piwnica świdnicka oraz miejsce zwane „na cle”. Poznał też dzięki niemu „porządek przyozdobienia Izby pańskiej czyli Radzieckiej, lub Sądowej” u schyłku XVII stulecia. Składały się nań „(...) krucyfiks pozłocisty, wiszący pomiędzy oknami. Obraz stojącego Salvatora. *Annunciatae Virginis et Angeli Gabrielis*. Obrazów Królów polskich aż do Jana Kazimierza Nr. 20 i herb miasta Krakowa. *Item*, dwa konterfekty Królów Ichmość Michała i Jana III. szczęśliwie panującego, kosztem *aerarii* sprawione. *Item*, obraz Xiążąt polskich. *Item*, obraz długi Królów polskich. Tabulatura z obrazami pięknymi, inskrypcjami, pięknie kosztem niemałym i piękną inwencją wystawiona (jak to każdy widzieć może), od człowieka grzecznego i miastu życzliwego JP. Sebastiana Zacherli, Radnego Pana krak., który nie tylko to *ornamentum Praetorii*, ale i w kościele farnym krak. ołtarz troisty wystawił Ichmciom PP. Radnym”⁵⁰. Materia traktująca o funkcjonowaniu krakowskiego urzędu burmistrza i rady, wraz z informacją o budynku ratusza i jego pomieszczeniach, ze szczegółowym potraktowaniem wyposażenia izby rady, posłużyła Matejce jako źródło do sporządzenia obszernych, wyczerpujących wielostronicowy notatnik, do dziś zachowanych wypisów (il. 7). Przyczynkiem do zebranych wiadomości stała się kopia ryciny ilustrującej pracę Mecherzyńskiego, którą była dokonana na podstawie szkicu Józefa Brodowskiego rekonstrukcja wnętrza izby sądowej w krakowskim ratuszu, odbita według rysunku Jana Kantego Wojnarowskiego w Litografii Instytutu Wilhelma Santera (Sandera) we Wrocławiu (il. 8, 9).

Kolejni badacze odkrywali w archiwum nowe inwentarze ratuszowych włości; cennym materiałem okazały się również rachunki odnoszące wydatki ze skarbca miejskiego do inwestycji w „upiększenie” reprezentacyjnej izby⁵¹. Późniejsze zdobycze zasadniczo jednak

⁴⁷ MNK III-ryc.-31 690/5, MNK III-ryc.-31 688/7, MNK III-ryc.-31 688/5.

⁴⁸ MNK III-ryc.-31 687/1, MNK III-ryc.-31 686.

⁴⁹ Według akwareli Jana Stróżeckiego z 1849, publikowane przez K. Follprecht, *Nieruchomości miasta Krakowa w czasach Sejmu Czteroletniego. Opis z 1792 roku*, Kraków 2007, ilustracje po tekście nr 10 (APKr, sygn. B-III-38) i 11 (APKr, sygn. B-III-44).

⁵⁰ A. Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 6–7, z powołaniem na *Acta Consularia Civitatis Cracoviensis* od r. 1392 oraz *Libri Colloquiorum, propositionum et responsionum hon. Communitatis Crac.*

⁵¹ Prezentowane m.in. przez: F. Smoniewski, *Zbiór wiadomości o magistratach polskich w ogóle, a w szczególności o Magistracie Miasta Krakowa w dawnych czasach*, Kraków 1868; J. Muczkowski, *op. cit.*, D. Rederowa, *op. cit.*; M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, W. Komorowski, *op. cit.*; K. Follprecht, *op. cit.*

nie wykraczały poza ramy wyznaczone stanem badań 2. połowy XIX w., a środowisko zainteresowane rozpoznaniem programu ikonograficznego Izby Pańskiej podzieliło się w interpretacji źródeł. Porządkując zgromadzone dane, krytycznie do wspomnień Grabowskiego odniósł się Muczkowski w znaczącym studium z 1906 r. W jego opinii nie mogła zdobić izby radzieckiej kolekcja sztalugowych portretów królewskich, te bowiem „bardzo zresztą lichego pędzla” obrazy powstały do dekoracji izby wójtowsko-ławniczej⁵². W izbie radnej natomiast, w ramach podjętej w tym czasie większej modernizacji wnętrza⁵³, w 1593 r. galerię władców polskich *al fresco* wymalował krakowski mistrz cechowy Kasper Kurcz⁵⁴. Choć przepadła ona z ratuszem, wizerunki utrwalające ów pogląd zachował w kopiach Józef Brodowski, profesor krakowskiej Szkoły Rysunku i Malarstwa, który w okresie intensywnej działalności Komitetu Upiększania Miasta uwieczniał skazane na zagładę zabytki⁵⁵. W latach 1819–1820 sporządził cenną dokumentację rysunkową bryły zewnętrznej i wewnątrz ratusza⁵⁶, w osobnym zaś cyklu odmalował zachowanych 20 form z wizerunkami 25 monarchów. Podpisane „Królowie polscy alfresco malowani w sali ratuszowej w części zniszczonej w r. 1820”⁵⁷, skojarzone zostały z Izbą Pańską i osobą Kurcza⁵⁸. Zbudowane na tym przekazie przekonanie Muczkowskiego podzielił po latach Michał Rożek, który w Izbie Pańskiej widział malowidła ściennie, uzupełnione następnie o trycjuszowski wizerunek Jana III Sobieskiego, a „stuba iudicorum et consiliorum”, ozdobiona bogatą kolekcją sztalugową, identyfikowana przezeń była jako zasługująca na uwagę, choć mniej okazała, niewielka izba – siedziba wójta i sądu ławniczego⁵⁹. Pole do dyskusji otworzył sam Brodowski, w którego dorobku poza wspomnianą ikonografią znalazł się powstały później widok wnętrza Izby Pańskiej. Wystrój i urządzenie autor ujął w nim schematycznie, zaznaczając jedynie strefę wejścia do sali; nieco szczegółów podał

⁵² J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 28. Po pożarze z 1632 (W. Komorowski, *op. cit.*, s. 41) odbudowę spichlerza wykorzystano, aby wznosząc obszerniejszy kompleks, dać pomieszczenia rozrastającym się agendum miejskiej administracji. Sąd wójtowsko-ławniczy zajął wówczas własną izbę na parterze dobudowanego gmachu.

⁵³ W. Komorowski, *Ratusz krakowski [w:] Urbs celeberrima. Księga pamiątkowa na 750-lecie lokacji Krakowa*, red. A. Grzybkowski, Z. Żygalski jun, T. Grzybkowska, Kraków 2008, s. 183–184.

⁵⁴ J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 27–28 bez podania źródła datuje powstanie malowidła na 1600 r.

⁵⁵ S. Opalińska, *Józef Brodowski 1781–1853 – malarz i rysownik starego Krakowa*, Kraków 2005, s. 70–72.

⁵⁶ Opatrzne dziennymi datami szkice, dokumentujące na chwilę przed unicestwieniem gmach i wnętrza ratusza, zachowały się w zbiorach graficznych Muzeum Historycznego Miasta Krakowa.

⁵⁷ W zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa rysunki wykonane ołówkiem i piórkiem, kolorowane akwarelą, pierwotnie ze szkicownika na stronach numerowanych 13–20.

⁵⁸ Zob. J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 27, s. 40, fig. 24; A. Fischinger, *Kasper Kurcz renesansowy malarz krakowski*, „Studia Renesansowe” 1957, t. 2, s. 218–224; J. Banach, *op. cit.*, s. 328; S. Opalińska, *op. cit.*, s. 240–247; W. Komorowski, *Ratusze krakowskie...*, *op. cit.*, s. 37.

⁵⁹ M. Rożek, *Mecenat artystyczny mieszczaństwa krakowskiego w XVII wieku*, Kraków 1977, s. 187–188. Umowę o odnowienie portretów królewskich zawarł przez radę z Marcinem Cybulskim w październiku 1634 (APKr – Reg. Sept. 2014, s. 64; APKr – Cons. Crac. 480, s. 1280; BJ rkps 5350, s. 294), podobnie jak „ochędożenie ścian i medalionów z wizerunkami królewskimi” w lutym 1676 (APKr – Reg. Distr. 1778, s. 125) oraz restaurację płócien podstropowych i portretów władców przez Stanisława Paciornika w 1686 za kwotę 160 złp (APKr – Reg. Sept. 2083, s. 117) odnosi Rożek do fresków Kacpra Kurcza w Izbie Pańskiej.

w opracowaniu okien. Zasygnalizował mozaikę posadzki i ramy stropu, którego detale wiązań belkowania w formie rozet pokazał nad rzędem portretów. Pod stropem na ścianie wschodniej nie umieścił jednak medalionów *al fresco*, lecz rząd prostokątnych portretów w ramach, analogiczny na ścianie przeciwległej zarys ram pozostawiając niewypełniony⁶⁰. Cień wątpliwości na wierność przedstawienia, w którym upatrywano pierwowzór dla wszelkich następných, rzucił Kremer, pod adresem Brodowskiego formułując taktowny zarzut „przez pomyłkę zapewne” popełnionej nieścisłości – umieszczenia na zachodniej ścianie ostrołukowego okna z wkomponowanym w maswerk motywem heraldycznym, którego w planach ratusza nie było „(...) i być nie mogło, bo za tą ścianą były izby inne, była tam jedynie framuga, czyli wnęka z szafą”, eksplikując niezwłocznie: „i ta okoliczność dała początek omyłce wspomnianej”⁶¹. Czas dzielący powstanie szkicu od zburzenia ratusza – w odróżnieniu od innych, zdejmowanych z natury widoków, ten w pamięci znajdował autor w 1844 r. – usprawiedliwiać może błędne usytuowanie okna. Tym samym nie sposób tłumaczyć jednak – zdawać by się mogło – niekonsekwencji w ujęciu przez artystę dekoracji izby sztalugowym poczetem królów. Data odtworzenia wnętrza zbiega się z publikacją pracy Mecherzyńskiego z ilustrującą ją litografią z rysunku Wojnarowskiego, która w detalach od szkicu Brodowskiego się różni. Wprowadzone „w szczegółach zmiany, a nawet swobodne uzupełnienia”⁶² z kolei w ocenie Jerzego Banacha podważają wartość litografowanego widoku jako wiarygodnego przekazu. W przedstawieniu Wojnarowskiego poczet wizerunków władców przybrał formę namalowanego pod stropem szeregu medalionów z popiersiami. Odnosząc się do enuncjacji Banacha, możliwość bezpodstawnego zastąpienia obrazów sztalugowych freskami w cennej o dziejach ratusza rozprawie rozważa Waldemar Komorowski, ostatecznie konstatując nietrafność takiego sądu⁶³. Przypuszcza natomiast, że medaliony zdobić mogły inną niż Izba Pańska salę ratuszową lub że portrety naścienne wtedy, gdy Brodowski rysował wnętrze, były przysłonięte galerią portretów sztalugowych, które później zdjęto, co umożliwiło malarzowi uwiecznienie także malowidła ściennego⁶⁴.

Jeśli pozostać przy drugiej z hipotez, którą Komorowski przyjmuje za słuszną, budzący wątpliwości przekaz wizualny przy znajomości późniejszych dziejów izby daje się porządkować na podstawie spisu *Nieruchomości miasta Krakowa* z 1792 r. w części poświęconej kompleksowi ratuszowemu⁶⁵. Oszczędna w uchwyceniu form artystycznych i środków wypowiedzi specyfikacja, skupiająca się przede wszystkim na szacunku zniszczeń, jakim

⁶⁰ Rysunek w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, MHK-688/VIII, reprodukowany m.in. w: J. Banach, *Ikonografia...*, *op. cit.*, s. 324; S. Opalińska, *op. cit.*, s. 239; W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 183.

⁶¹ K. Kremer, *op. cit.*, s. 121, J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 28, W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 184.

⁶² J. Banach, *op. cit.*, s. 325, po nim W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 184.

⁶³ W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ K. Follprecht, *op. cit.*, s. 4–18.

budynki miejskie uległy w XVIII w.⁶⁶, w odniesieniu do dekoracji wnętrz wniosła istotne uzupełnienie. Pisarz dostrzegł w Izbie Pańskiej „(...) podsiębitkę częścią robotą stolarską, częścią snycerską robioną, płótnem podbitą, na którym różne historie są malowane staroświeckie. Ta podsiębitka jest znacznie opadła, reparacji niezwłocznej potrzebująca. Górą pod tą podsiębitką portrety Najjaśniejszych monarchów polskich, pod nimi portret Najjaśniejszego Stanisława Augusta, króla polskiego, pana naszego miłościwego, w ramach drewnianych snycerską robotą robionych, wyłaczanych”⁶⁷. Zapis o znajdujących się w izbie radnej pod stropem portretach, choć nie przesądza o technice wykonania⁶⁸, wskazuje na skalę zgromadzonej tam kolekcji wizerunków. Jeśliby jednak były freskami, w mieszczącej się na parterze w kompleksie spichlerzy izbie wójtowskiej (sądowej) bądź innym jeszcze ratuszowym pomieszczeniu należałoby się spodziewać równie bogatej prezentacji konterfektów, a urzędnik spisujący inwentarz w izbie wójtowskiej wylicza jedynie „(...) 3 portrety, to jest: Najjaśniejszego Pana szczęśliwie nam panującego [Stanisława Augusta Poniatowskiego], króla Jana III i Michała Korybuta”⁶⁹. Po kilkunastu latach Brodowski, bywając w ratuszu, widział Izbę Pańską (lub inną izbę⁷⁰) z odsłoniętym już dziełem Kacpra Kurcza. Kiedy w 1809 r. przybył do Krakowa⁷¹, nie mógł w izbie radzieckiej oglądać obrazów olejnych, albowiem przed dwoma laty z rzekomej troski o ich zachowanie zostały przez Magistrat krakowski sprzedane i wywiezione do Lwowa. Widział je dopiero po kilku latach, gdy do miasta powróciły. Przekaz jego szkicu wypada więc sytuować jako historyzujący wnętrze: Brodowski przedstawił izbę rady taką, jakiej nie znał. Tak wyglądała, zanim dokonano w niej ostatnich przed wyburzeniem gmachu zniszczeń. Wskazywane w obu przedstawieniach różnice ilustrować mogą dyskurs artystów o zmianach zachodzących w wystroju wnętrza w zmięczeniu jego dziejów.

Wojnarowski wobec powyższego nie wprowadzał zmian dowolnych, lecz z rozmysłem dążył do wiernego odtworzenia szaty reprezentacyjnej sali ratusza z ostatnich lat jej istnienia. Wygląd nieznaney z autopsji izby rekonstruował na podstawie relacji Brodowskiego i jego schematycznego szkicu, który ujął w pełną kompozycję. Szczegółową wiedzę o wyposażeniu wnętrza pozyskiwał dzięki kwerendom zachowanych „szczątków”. Drzwi z portalem przypuszczalnie odrysowywał, gdy jeszcze zdemontowane przechowywano w kolegium jezuitów – siedzibie Senatu. Dołożył starań, by możliwie najwierniej oddać

⁶⁶ W związku z opinią ogółu patrycjatu, kierującego pod adresem władz zarzut niegospodarności w zarządzaniu majątkiem miejskim i finansami, Magistrat na sesji w dniu 7 maja 1792 zlecił „(...) opisanie stanu i dóbr wszelkich miejskich cyrkułu swego, jako to ratuszów z więzieniami, sprzętami w nich będącymi i kramów wszelkich, sklepów, murów miejskich, jatek wszelkich, kramików, folwarków, wag, składów, koszar, mostów, kanałów, szpitalów, lazaretów, wsiów, porządków ogniowych, cuchtauzów i co tylko miejskiego w każdym cyrkułe [...] znajduje się”; cyt. za: K. Follprecht, *op. cit.*, ze wstępu s. VI–VII.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 8–9.

⁶⁸ W złożone ramy oprawione mogły być zarówno wszystkie portrety, jak i tylko konterfekt wymienionego z imienia aktualnie panującego.

⁶⁹ K. Follprecht, *op. cit.*, s. 14.

⁷⁰ Alternatywna możliwość dalej zostanie rozważona.

⁷¹ J. Derwojed, *Józef Brodowski [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, Wrocław 1971, s. 241–242.

podział strefowy skrzydła drzwiowego z plastyczną dekoracją architektoniczną i rysunkiem intarsji, jednak z kawałków rozebranego portalu nie zdołał odtworzyć jego faktycznego wyglądu. Uchwycił kanelowanie i ornamentykę wspierających belkowanie kolumn, natomiast w miejsce wieńczącego, rozerwanego trójkątnego naczółka przydał mu drugie prostokątne zwieńczenie, do którego przeniósł kaboszon z inskrypcją⁷². Na korzyść godniejszej ekspozycji treści heraldycznej usunął ze ściany w pobliżu wejścia schówek na akta, by w okazalszej formie zaprezentować godło Polski. W pełnym planie oddał wsparty na krokwistynach ramowy strop i uzupełnił rzeźbiarską ornamentykę obramień okiennych. Po Brodowskim powtórzył na ścianie zachodniej okno, któremu ustąpiła miejsce faktycznie się tam znajdująca wnękowa szafa⁷³. Celowo natomiast ozdobił wnętrze wizerunkami *al fresco*, o których wiedzę uzyskał od Brodowskiego. Przedstawienie ich w Izbie Pańskiej, w zasadność czego wątpi Banach, dokumentować mogło ostateczną dewastację wnętrza, która nastąpiła w latach 1792–1807. Niewykluczone, że właśnie Wojnarowski odmalował później⁷⁴ widok izby w akwareli (il. 10), który – choć zatracca szczegóły – dość wiernie odwzorowuje litografię i prawdopodobnie oddaje oryginalną szatę kolorystyczną wnętrza z okresu po 1807 r. Wówczas, kiedy ze ścian zerwano atlasowe, karmazynowe oraz białe, „pstre obicia” i roztrwoniono kolekcję sztalugowych wizerunków władców Polski (i odslonięto freski?).

W 1898 r., pisząc o izbie radzieckiej w dawnym ratuszu Krakowa, Klemens Bąkowski odnotował: „(...) niżej pułapu rzędem na ścianach malowane były (*al fresco*) obrazy królów polskich, starodawnego pędzla. Na tych obrazach wisiły z dawna inne olejne, podobnie królów polskich wizerunki, acz małej wartości (...). Obecnie wiszą w sali narad Magistratu. Są to bohomyzy, wszystkie jednego pędzla”⁷⁵. Autor tego sądu, inspirowany pracami swoich poprzedników, stworzył własną wizję wnętrza. Akwarela przedstawiająca „w wieku XVIII Izbę Pańską w dawnym ratuszu” (il. 11) zdaje się swobodną, uproszczoną reinterpretacją litografii po Wojnarowskim, dokonaną przez artystę dla efektownego ożywienia historycznego miejsca. W odniesieniu do pierwowzoru skądrował Bąkowski strefę z wejściem do izby i kancelarią, akcją skupiając w przeciwnym narożniku, gdzie oświeceni rajcy przyjmują oczekujących wysłuchania petentów. Stół i urzędujących za nim biuralistów usytuował pod zachodnią ścianą, na której pojawiła się fantazja twórcy – panoplium z tarczy z orłem na ha-

⁷² O portalu i drzwiach zob. E. Błażewska, *Portal i drzwi z Izby Pańskiej dawnego ratusza krakowskiego. Uwagi nad źródłem inspiracji artystycznych* [w:] *Ratusz w miastach północnej Europy*, red. S. Latour, *op. cit.*, s. 195–196; zob. też: J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 22, fig. 13, s. 25, fig. 14; W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 186.

⁷³ K. Follprecht, *op. cit.*, s. 9.

⁷⁴ E. Błażewska, *op. cit.*, s. 195–196, nietrafnie uznaje go za pierwowzór grafiki; mógł powstać w 1869 bądź po nim (na papierze ze znakiem wodnym papierni „J. Whatman 1869”); repr. także w: J. Muczkowski, *op. cit.*, il. 15 – autor atrybuował akwarelę J. Brodowskiemu (zm. 1853); por. J. Banach, *op. cit.*, s. 325, który – nie ustalając autorstwa – nie zgadza się z J. Muczkowskim; zob. też *Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Cracoviana*, cz. 2, oprac. W. Mossakowska, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, t. XIV, Warszawa 1986; s. 14, poz. 3: AN z rysunku J. Brodowskiego (MNK III-r.a.-259; wg D. Godyń (Muzeum Narodowe w Krakowie) autorstwo akwareli J.K. Wojnarowskiego jest prawdopodobne).

⁷⁵ K. Bąkowski, *Dawny Kraków*, [Kraków] 1898, s. 127–128.

labardach i mieczach – oraz trzy wizerunki monarchów. Ściany w kolorze karmazynowym, jak odnotowano w inwentarzach; pamiętał je też Grabowski. W kwestii ulokowania obu kolekcji portretów przywołany komentarz wydaje się celny, choć chybiony w czasie. Użyte przez autora w obrazie imaginowane wizerunki w owalnym kształcie przywodzą na myśl dzieło Kurcza, a w XVIII w. – w *entourage'u* karmazynowego obicia – należałoby się spodziewać w izbie galerii wizerunków sztalugowych, które zasłaniały freski. Nie bez znaczenia zapewne dla tej kreacji był wyrok estetyczny współtwórcy Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa – kiedyś może wisiały tam „bohomyzy”, lecz idealizowaną Izbę Pańską zdobić mogły jedynie „starodawnego pędzla” obrazy *al fresco*.

Późna ikonografia wnętrza nie utrwaliła śladu wspomnianych w inwentarzu wymalowanych na stropie „staroświeckich historii”. Płótna nie doczekały się koniecznej już w 1792 r. restauracji i uległy zniszczeniu. Przekaz obrazowy, znacząco wobec źródłowych przesłanek zubożony, oraz skupiający uwagę badaczy spór wokół ulokowania pocztów władców zepchnęły w cień pozostałe wątki treściowe i zaważyły na wąskim odczytaniu ideowej wymowy dekoracji izby w 2. połowie XX w. Trudno jednak bezrefleksyjnie przyjąć tezę Jana Harasimowicza, dostrzegającego w jej dekoracji jedynie galerię władców i sprowadzającego ideowo-polityczne credo krakowskich mecenasów, wspólnie z warszawską Skarbnicą, do formułowanego z podporządkowanej, przedmiotowo-politycznej pozycji „apelu do łaski królewskiej”⁷⁶. W kwestii tej Komorowski podejmuje polemikę z Arnoldem Bartetzky, przeciwstawiającym zdecydowanie definiującą swą podmiotowość municypia Rzeszy i handlowe emporia Niderlandów grupie miast Europy Środkowo-Wschodniej, odznaczających się niższym stopniem samoświadomości i biernością w relacji z monarchią. W rządzie tych ostatnich Bartetzky liczy Kraków, dla którego punktem wyjścia samookreślenia była „bliskość królów”, niesprzyjająca kształtowaniu silnej świadomości odrębności komunalnej. Adwersarz wskazuje natomiast niedostatecznie zbadane a czytelne wątki programowe dekoracji, wypowiediane w wynotowanych przez Georga Brauna inskrypcjach ze ścian krakowskiej izby (przywołuje je Muczkowski). Sentencję, którą wyryto w zwieńczeniu portalu – *Ubi charitas et amor, ibi Deus est* – jako „dyskretne napomnienie” Komorowski w imieniu rajców adresuje do równych im w obliczu Boga królów⁷⁷. Próbnym rozkodowania bez wątpienia szerszych niż proponowane przez Bartetzkyego i Harasimowicza założeń programu sprzyja odnotowanie w inwentarzu z 1792 r. w Izbie Pańskiej oraz inwentaryzowanej następnie izbie wójtowsko-ławniczkiej istotnego elementu dekoracji – podświetlonej podbitej płótnem ze „staroświeckim malowaniem”. Enigmatyczny zapis (potwierdzający opinię Teresy Grzybkowskiej, która zauważa, że tworzone przez mieszczańskie elity intelektualne programy wystroju o skomplikowanej i zawilej treści czytelne były jedynie dla odbiorców wywodzących się z tych wąskich kręgów⁷⁸) nie pozwala domniemywać o treści malowideł. Rangę ich jednak podnosi – wbrew jego intencjom – relacja świadka epoki. Emanuel Murray, osiadły w Polsce

⁷⁶ J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 41.

⁷⁷ W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 186.

⁷⁸ T. Grzybkowska, *Arystokracja kultury mieszczańskiej Gdańska [w:] Sztuka miast i mieszczaństwa XV–XVIII wieku...*, *op. cit.*, s. 251–253, w odniesieniu do programu dekoracji stropu Sali Czerwonej w gdańskim Ratuszu Starego Miasta odnotowuje fakt, że kiedy sporządzano inwentarz jeszcze w końcu XVII w., nie potrafiono odczytać treści malowideł.

Francuz, który podjął dzieło spisania kroniki miasta, w *Opisaniu Krakowa* schyłku XVIII w. postrzegał Rynek jako jeden z piękniejszych europejskich placów. Szpeciły go jednak nieporządne budynki, oprócz „dawności” pozbawione zalet, wśród nich szczególnie „(...) niekształtny budynek ratusza w czworogran podługowaty wybudowany ciemny, ledwie podobieństwo do mieszkania pokazujący. Nic w nim nie widzieć, co by było godne uwagi, prócz jednej sali na dole, gdzie się sądy miejskie odprawować zwykły, która jest dość obszerna i proporcjonalna, ma jakoweś ozdoby, ale tak proste, że się nimi podobno nazwać nie mogą. Są tu na suficie malowidła i mówią, że ciekawi z zadziwieniem oglądali, ale ja rozumiem, że bardziej dla rzadkiej dawności ich niż dla doskonałości”⁷⁹. Z barierą intelektualną, która uniemożliwiła odczytanie treści malowideł pisarzowi miejskiemu, zderzył się również światły autor i tłumacz pism politycznych, poprzestając na niekonkretnym opisanie „starożytniej” dekoracji stropu Izby Pańskiej. „Ciekawymi rzadkiej dawności” krakowskich obrazów byli zaś zapewne ci, którzy umieli odczytać w malowidłach wyłożoną przez twórców programu filozofię sprawowania rządów w mieście. Światło na treść dekoracji pada być może z kart starszego *Inventarium civitatis Cracoviensis* z 1679 r., które we fragmencie w swym studium przytoczył Muczkowski⁸⁰. Osobne miejsce w dokumencie poświęcono wyliczeniu płócien w izbie: kobierców do nakrycia stołu, materacy skórzanych na siedziska, zasłon okiennych, wreszcie, tkanin obiciowych pokrywających ściany – rozlicznych karmazynowych i białych „pstrych” atłasowych bretów, póltałasów i brecików. Najistotniejszą bodaj jest wzmianka o „(...) drugich obiciach cesarzów rzymskich, których jest nr 10”⁸¹. Możliwe jest, że malatura wypełniająca dziesięć pływów ramowego stropu, w której obrazowane z pomocą antycznych personifikacji cnoty zdołano zidentyfikować jako cesarzy Imperium Rzymskiego, przez twórcę inwentarza policzona została w rządzie obić. Kremer jednak, dostrzegłszy anons o cesarzach rzymskich na obiciach, chciał ich widzieć na ścianach. Hipotezę o istnieniu w XVII w. w krakowskiej sali rady obrazów, które wraz z inskrypcjami w oprawie intarsjowanych lamperii integrowałyby w części treść ściennej dekoracji wokół wątku miejskiego o charakterze moralizującym, umacnia zapis w inwentarzu o „(...) tabulacie z obrazami pięknymi, inscriptiami piękno y kosztem niemałym y piękną invencją »wysłowiono«, iako każdy widzieć może od człeka grzecznego i miastu życzliwego imci pana Sebastiana Zacherle radnego pana krakowskiego”⁸². Kierowanej do rajców i sędziów metaforycznej wymowie obrazów – będącej przypomnieniem podstawowych powinności, a zarazem przestrogą – zazwyczaj towarzyszyła warstwa napisowa, pełniąca rolę drogowskazu do właściwej egzegezy treści wyobrazeniowych. Połączenie obu tych środków przekazu zastosował Hans Vredemann

⁷⁹ E. Murray, *Opisanie filozoficzne i topograficzne Krakowa z roku 1787*, rkps, oprac. K. Estreicher, *Emanuela Murraya „Opisanie Krakowa” a literatura o Krakowie i plan Kołłątajowski*, „Rocznik Krakowski”, 1977, nr 48, s. 123; zob. też: W. Komorowski, *Ratusze...*, s. 47; *idem*, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 192.

⁸⁰ *Inventarium praetorii, pensarum maioris et minoris, armamentariorum civitatis Cracoviensis conscriptum per generosum ac spectabilem dominum Casimirum Bonifacium Kantelli consulem Cracoviensem et nobilem Paulum Popiołek lonchaeros Cracovienses anno reparatae Salutis 1679*, za: J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 48–50.

⁸¹ *Ibidem*, s. 49.

⁸² *Ibidem*, s. 48. U. A. Grabowski, *Dawne zabytki...*, *op. cit.*, s. 7, jest to „tabulatura”, M. Rożek, *op. cit.*, s. 188, w odniesieniu do izby wójtowskiej, W. Komorowski, *Ratusze...*, *op. cit.*, s. 44, „tablaturę” widzi jako dekorującą izbę boazerię.

de Vries na ścianach Sali Czerwonej (Wielkiej Sali Rady) ratusza Głównego Miasta Gdańska, gdzie inskrypcje służące opisaniu i gloryfikacji personifikowanych na obrazach cnót (*Sprawiedliwość, Mądrość, Pobożność, Zgoda, Wolność, Stałość*) i *Sądu Ostatecznego* umieszczono na widocznych niegdyś pod obrazami, specjalnie dołączonych listwach (nie w pełni zachowane, obecnie możliwe do odtworzenia dzięki istniejącym fotografiom)⁸³. Z wnętrza krakowskiej izby rady mogły pochodzić wybrane z cytowanych przez Muczkowskiego „złych myśli” autorów klasycznych⁸⁴. By dowieść, że struktura treściowa jej dekoracji nie ograniczała się li tylko do warstwy wizualnej, Muczkowski posłużył się inskrypcjami rzekomo stamtąd wynotowanymi przez autora *Civitates orbis*. Wobec braku odniesienia do przypuszczalnych na ścianach obrazów, trudno wskazać krąg tematyczny, w którym zamykać mogły się uzasadnione „dydaktycznie” wersy, choć wymóg redakcji strefy moralizatorskiej izby sądowo-radzieckiej, obok wskazanej przez Komorowskiego „*Felices ciues datque fatique Deus*”⁸⁵ wypełniałyby niewątpliwie te o brzmieniu: „*Vetus hic et vsitatus hypocritarum mos est, quod, impietatis, cui ipsi maxime obnoxij sunt, alios eosque innocentes accusent, ac eo quoque nomine trucident*”, „*Curiosum genus hominum ad cognoscendam vitam alienam, desidiosum ad corrigendam suam*” czy „*Nescia torporis virtus*”⁸⁶. Nie ma jednak pewności, że spisane przez Brauna „*in foro Cracoviensi*”⁸⁷ sentencje pochodziły rzeczywiście z ratuszowej Izby Pańskiej. Jeśli malowidła ściennie i inskrypcje istniały w XVII w., nie przetrwały stulecia – inwentarz osiemnastowieczny o nich nie wspomina.

Poszukującym paraleli dla treści „staroświeckiego malowania” sufitu wskazywany jest Gdańsk. Komorowski podaje, że rachunki miejskie poświadczają nasilenie prac wokół izby rady w latach 1593–1594, co świadczyć może, iż wtedy właśnie powstał strop krakowski i zdobiące go obrazy⁸⁸. Realizacja dekoracji malarskiej gdańskiej Sali Czerwonej przebiegała nieomal jednocześnie. Malowidła sufitowe ukończone przez Vredemanna w 1595 r. nie spotkały się z aprobatą gdańskiego municypium⁸⁹ i w ich miejsce w latach 1606–1608 powstały obrazy: *Apoteoza Gdańska, Salomon stojący przed Radą Sędziów, Attyliusz Regulus, Zaślubiny Neptuna z Cererą, Upadek Jerycha, Helwidiusz Priscus i cesarz Wespazjan, Aleksander Wielki i Hefajstion oraz Serwiliusz i Appiusz*. W obrazach tych, łącząc wątki narracji historycznej z przedstawieniami o określonym i aktualnym sensie alegorycznym, Isaak Van den Block odwołał się do przymiotów, jakie winny cechować dobrego rajcę Gdańska⁹⁰. W ideowej wykładni malowideł obok afirmacji opartego na handlu modelu ustrojowego, dzięki któremu wysoko ponad ogół środkowoeuropejskiego

⁸³ E. Iwanoyko, *Sala Czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 35–38.

⁸⁴ J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 26.

⁸⁵ W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 186.

⁸⁶ [G. Braun, *Civitates orbis terrarum*] *Theatri praecipuarum totius mundi urbium liber sextus* (Antonius Hierat & Abrahamus Hoghenberg), Kolonia 1617, s. nlb. po 43.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ W. Komorowski, *Ratusze...*, *op. cit.*, s. 39: w 1593 stolarzowi Matiasowi płacono „od przyprawienia i przyklejenia 350 róż” w stropie, co uznać można za wskazówkę dokonania wówczas większej ingerencji w tej strefie dekoracji izby.

⁸⁹ E. Iwanoyko, *op. cit.*, s. 76–77.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 84, zob. też T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 250–251.

mieszczanstwa wyrasta patrycjat gdański (*Apoteoza Gdańska*), Eugeniusz Iwanoyko dostrzegł pierwiastek politycznej podmiotowości Gdańska w relacji miasto – państwo. Wątki treściowe 24 przedstawień, które tworzą przemyślaną koniunkcję scen historycznych, starotestamentowych i mitologicznych, dopełnionych zbiorem emblematów, odzwierciedlały wytyczne dla działań rady, implikując jej styl i metody rządzenia, zadania i system wartości, oraz dla całej gdańskiej społeczności, opowiadając się za interesami zorganizowanej wspólnoty miejskiej, a zarazem określały stosunek jednostki do nich⁹¹. Sygnalizowane antyczne motywy „starożytnych” krakowskich malowideł, choć w szczegółach nieznane, bez wątplenia sprzyjają szerokiemu odczytaniu programu ideowego wystroju Izby Pańskiej. „Dawne staroświeckie malowanie” – być może też „cesarze rzymscy”, o których wiadomo zbyt mało – przypadło w mrokach XVIII stulecia. Wiadomość o ich istnieniu stanowi jednak dostateczną przesłankę, by izbę rady w Krakowie stawiać w szeregu równych jej rangą, bogatych programowo wnętrz w ratuszach innych miast. W czasach świetności miasta – w dobie renesansu i baroku świadczą o tym źródła⁹² – w znakomitej formie i szerokiej treści dekoracji izby ambicje społeczne i polityczne władz i elit Krakowa wyrażały się na równi z artystycznymi. Troska o ratusz z jego ideową wymową, w której dobitnie akcentowano wątki podkreślające status zbiorowości miejskiej, stanowiła o ówczesnej kondycji zamożnego patrycjatu, którą celnym cytatem określa Muczkowski: „Panowie rajcy »in praetorio«, na ratuszu siedzący, mają nieustannie do czynienia z zapisami i obligacjami braci szlachty i panów wypożyczających u mieszczan sumy w zastaw za dobra, kosztowności lub poręczeniem miejskich obywateli (...) mieszczanin krakowski, kupiec do rady miasta wchodząc pan całą gębą, był bliższym panów senatorów od szlachcica na wiosce, lub częście tej wioski”⁹³. Nie godząc się na implikowaną mu w relacji miasto – król pozycję suplikanta, nie sposób jednak uniknąć spostrzeżenia, że w wielowątkowej idei dekoracji krakowskiej Izby Pańskiej rzetelniej niż o pozostałe treści⁹⁴ dbano o ekspozycję przywiązania miasta do monarchii.

Wizerunek panującego – jako umacniający autorytet osoby namiestnika, działającego *in nomine* nieobecnego władcy – w wystroju wnętrza miejskiego wysokiej rangi był

⁹¹ E. Iwanoyko, *op. cit.*, s. 35–70, 81–122.

⁹² Archiwa nie przechowały wiadomości o wystroju gotyckiej izby radnej; J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 11, wypełnia tę lukę paralełą z izbą rady w ratuszu augsburskim.

⁹³ *Ibidem*, s. 25.

⁹⁴ Kompozycja strefy wejścia do sali akcentowała jej funkcje sądownicze (w konsekwencji buntu wójta Alberta, po jego stłumieniu w 1312 autonomia władz miejskich uległa ograniczeniu i część uprawnień sądowych ławy, w tym sądownictwo karne przejęła rada. Stan ten i z nim związana przez ten czas podwójna funkcja izby – radziecka i sądownicza – utrzymała się do końca obowiązywania prawa magdeburskiego w 1791; zob. J. Wyrozuński, *Dzieje Krakowa*, Kraków 1998, t. 1, s. 405; zob. też Z. Noga, *Kilka uwag o władzach miasta Krakowa (do końca XVIII wieku)* [w:] *Siedziby władz...*, *op. cit.*, s. 12; W. Komorowski, *Ratusze...*, *op. cit.*, s. 36–37). W wykonanym w 1593 skrzydle drzewiowym stolarz krakowski Piotr Kalina kunsztowną intarsją oddał sugestię jego przeznaczenia: w oprawie motywów roślinnych i figuralnych, widoczna w górnej płycinie Temida czuwać ma nad ferowanymi przez sędziów wyrokami. Drzwi osadzone w portalu tworzyły utrzymaną w stylu manieryzmu harmonijną całość, zaprojektowaną przez Jana Frankstijna, który uosobieniem Sprawiedliwości i metaforą umieszczonej ponad nim inskrypcji „Gdzie miłosierdzie jest, tam Bóg” – wskazując na łagodność praw przysługujących sprawiedliwym – związał strefę ziemską ze strefą niebiańską, z której pochodzą wszelkie prawa dla świata i ludzi. Uzupełnione znakiem heraldycznym miasta, drzwi i portal Izby Pańskiej krakowskiego ratusza stały się „symboliczną bramą miasta rządzonego sprawiedliwie”, E. Błażewska, *op. cit.*, s. 202.

elementem koniecznym. Wypełniał aktualny od wieków postulat kodeksu dyplomatycznego: homagium oddawane przez mieszczan królowi na ręce jego wysłannika odbyć się mogło wyłącznie wobec konterfektu monarchy. Portrety, aktualizowane z kolejnymi panowaniami, tworzyły z biegiem czasu galerię reprezentującą w Izbie Pańskiej porządek władzy. Pierwszy, szerzej dokumentujący ją przekaz pochodzi ze wspomnianego *Inventarium civitatis Cracoviensis* z 1679 r. „Stuba iudicorum et consiliorum amplissimi senatus Cracoviensis, ubi peraguntur”, urządzona z przepychem dzięki hojności rajców Adama Nagotha i Michała Segnitza⁹⁵, prócz obrazów o treści religijnej posiadała imponujący poczet wizerunków polskich władców, który tworzyły: „obrazy królów polskich aż do Jana Kazimierza Nr 20”, „obraz długi królów polskich” i obraz „xiążąt polskich” oraz „dwa konterfety królów ichmość Michała i Jana trzeciego szczęśliwie panującego, kosztem erarii wystawione”. Schyłek XVII i XVIII w. przysporzyły ratuszowi wizerunki kolejnych monarchów. Zapis w inwentarzu z 1792 r., który potwierdza w Izbie Pańskiej (nazwanej sądową) „portrety Najjaśniejszych monarchów polskich” i „pod nimi portret Najjaśniejszego Stanisława Augusta” oraz w mieszczącej się na parterze w kompleksie spichlerzy izbie wójtowskiej (sądowej) portrety „Najjaśniejszego Pana szczęśliwie nam panującego (Stanisława Augusta), króla Jana III i Michała Korybuta”, może wskazywać, że obie izby obok wizerunku ówczesnie panującego zyskały podobizny Sobieskiego i Wiśniowieckiego⁹⁶. Dla wyczerpania inwentaryzacji w tym przedmiocie wspomnieć trzeba mieszczącą się na pierwszym piętrze gmachu kaplicę, w której wymieniono obraz „Najjaśniejszego Pana”⁹⁷, oraz pomieszczenie zajmowane przez pisarzy celnych, zwane „na cle”, na którego stanie policzono kolejny konterfekt Poniatowskiego⁹⁸.

W 1807 r., gdy ratusz chylił się ku ruinie, obrazy z wizerunkami władców trafiły pod młotek⁹⁹. Zanim w końcu XIX w. część z nich powróciła do siedziby krakowskich władz miejskich – nowej, gdzie dziś pozostają jako ratuszowa spuścizna – przetrwały kilkudziesięcioletnią, osobliwą poniewierkę. Dziewiętnastowiecznym zawiłym losom kolekcji towarzyszyły liczne enuncjacje kronikarzy i historyków, których zestawienie z ogólnikowym, *per nomen* określającym tylko trzy przedstawienia inwentarzem z 1679 r., szczegółową jedynie w odniesieniu do później panujących specyfikacją z 1792¹⁰⁰, wreszcie, z zachowaną do dziś

⁹⁵ M. Rożek, *op. cit.*, s. 188, przyp. 24.

⁹⁶ Tłumaczyłoby to obecność w dzisiejszej magistrackiej Sali Portretowej dwóch konterfektów króla Michała – jego podobiznę odsłonięto w czasie konserwacji w 1969, usuwając dziewiętnastowieczne przemalowanie z wizerunkiem królowej Jadwigi.

⁹⁷ K. Follprecht, *op. cit.*, s. 12.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 18.

⁹⁹ Licytację „(...) rozmaitych obrazów, które w wyobrażeniu swym historycznym do bywszego Królestwa Polskiego swój stosunek mają, na starym Ratuszu znajdujące się, gdzieby dezelować się mogły” w dniu 30 stycznia 1807 ogłosił Magistrat C.K. Stoł. Miasta Krakowa w „Gazecie Krakowskiej”, nr 6 z 21.01.1807, za: K. Bąkowski, *Kronika krakowska 1796–1848. Cz. I: Od r. 1796 do 1815*, Kraków 1905, s. 35–36.

¹⁰⁰ Jesli – obok Sobieskiego, Wiśniowieckiego oraz czterokrotnie wymienionego „Najjaśniejszego Pana” bądź z imienia Stanisława Augusta (aktualnie panującego) – z pozycją inwentarza „rzeczy na cle będących” w brzmieniu „3 portrety rodziny Augusta III” (K. Follprecht, *op. cit.*, s. 19) wiązać konterfety dwóch Wettinów, uzyskuje się cząstkową bodaj konkretyzację imienną skąpego w tym względzie zapisu inwentaryzatorskiego.

częścią obszernego niegdyś zespołu – pozwala nie tylko podjąć próbę odczytania zamysłu ikonograficznego twórców pocztu w jego najstarszej części, ale również prześledzić momenty przepadania bądź pojawiania się wizerunków w kolekcji. Grabowski podawał, że portrety „(...) dawnego malowania, w izbie niegdyś radzieckiej znajdujące się, w r. 1807 przez rząd ówczesny na publicznej aukcyi sprzedane, kupił (...) Pieniżek, Podkomorzy lwowski. – R. 1817 nabył je od niego Senat w. m. Krakowa, później oddane do szkoły malarskiej, znajdując się dotąd przy Instytucie technicznym. Dwa z nich, kształtu poziomo-podłużnego, przedstawiają w pół-postaciach Xsiążąt polskich (nie idąc w porządku historycznym), którymi są: Lech I. – Lech II. – Wizimierz. – Krakus. – Popiel I. – Popiel II. – Obraz drugi: Lech (albo Leszek) III. – Wanda. – Lech IV. – Ziemowit. – Przemysław. Są tam jeszcze prócz tych, 19 wizerunków Królów polskich, poczynawszy od Władysława Łokietka aż do Augusta III., również z ratusza krak. pochodzące, w popiersiach naturalnej wielkości”¹⁰¹. Pieniżek, w którego posiadaniu obrazy pozostawały przez kilka lat, po ustanowieniu w 1815 r. Rzeczypospolitej Krakowskiej zapragnął uświetnić historyczną chwilę i ofiarował je Senatowi Rządzącemu. Wyrazem wdzięczności władz i mieszkańców Wolnego Miasta dla darczyńcy miała być marmurowa tablica z podziękowaniem, upamiętniająca hojny gest. Zanim wybrano stosowne dla niej miejsce, podkomorzy, który „(...) nigdy nie był Krezusem ani Rotszyldem, chociaż był kawalerem orderów”¹⁰², popadł w kłopoty finansowe i poprosił o zwrot wyłożonej na zakup portretów sumy. Życzeniu jego zadośćuczyniono, poczet zaś trafić miał do sali obrad senatu, stało się jednak inaczej. Serwilistyczne władze Wolnego Miasta, które niechlubnie zapisały się w jego dziejach, burząc ratusz, swą siedzibę ozdobiły podobiznami „najjaśniejszych protektorów Krakowa”: Aleksandra I, Franciszka I i Fryderyka Wilhelma III¹⁰³. W latach 1818–1819 zlecenie Senatowi na wymalowanie portretów „opiekunów” do udekorowania sali posiedzeń zrealizował Józef Brodowski¹⁰⁴. Wizerunki jego pędzla trafiły do Kolegium Władysławsko-Nowodworskiego, siedziby Izby Reprezentantów. Gdy uzurpatorzy zajęli miejsce prawowitych „dziedziców Polski”¹⁰⁵, konterfekty tych ostatnich zdeponowano w Izbie Ekonomicznej, by następnie przekazać do szkoły malarskiej przy Instytucie Technicznym. Widział je tam Grabowski, a kopie przynajmniej czterech wizerunków sporządził Jan Kanty Wojnarowski. Niewykluczone, że poznał je wówczas Jan Matejko, adept Szkoły Rysunku i Malarstwa w latach 1851–1858.

¹⁰¹ A. Grabowski, *Dawne zabytki...*, *op. cit.*, s. 6–7, przypis.

¹⁰² *Wspomnienia Ambrożego Grabowskiego*, *op. cit.*

¹⁰³ K. Girtler, *Opowiadania. Pamiętniki z lat 1803–1831*, red. Z. Jabłoński, Kraków 1971, t. 1. s. 175.

¹⁰⁴ Wizerunek Aleksandra I nie zachował się, portrety Franciszka I i Fryderyka Wilhelma III znajdują się w zbiorach Muzeum UJ. W 1817 na zlecenie Senatowi z przeznaczeniem do sali posiedzeń senatu malował też portrety trzech rezydentów „trzech najjaśniejszych dworów”, pełnomocników: Prus (Ernesta Wilhelma Reibnitza), Austrii (Sweertsa Sporka) i Rosji (Ignacego Miączyńskiego) (J. Mycielski, *Katalog portretów i obrazów, będących własnością Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1913, poz. 78, 79, 80; K. Estreicher, *Collegium Maius i zbiory Muzeum UJ*, Kraków 1976, s. 78, 79, 80), za: S. Opalińska, *op. cit.*, s. 42–44.

¹⁰⁵ A. Grabowski, *Dawne zabytki...*, *op. cit.*, o decyzji Senatowi Rzeczypospolitej Krakowskiej – „rezydentów”, którzy zapewne nie życzyli sobie w swej siedzibie historycznych wizerunków.

Czy podkomorzy lwowski zakupił pełną historyczną kolekcję? Nie wiadomo. W szkole malarskiej, w zestawieniu z objętą inwentarzami w 1679 i 1792 r., pojawiła się w kształcie zmienionym, niewątpliwie też uszczuplona. Dwa opisane przez Grabowskiego obrazy przedstawiające władców legendarnych jako niegdysiejszą całość można identyfikować z wymienionym w inwentarzu z 1679 r. „obrazem Xiążąt polskich”. Dzisiejsza magistracka dwuplanowa kompozycja z siedmioma wizerunkami legendarnych książąt to najprawdopodobniej Grabowskiego „obraz drugi”. Jednak identyfikację obrazów utrudnia niezgodność liczebna portretowanych: Grabowski na „drugim obrazie” wylicza pięć figur, a dziś widocznych jest na nim siedem postaci. Według Danuty Radwan obecny wizerunek i kształt zespołu obrazów jest rezultatem konserwacji, których było co najmniej pięć¹⁰⁶. Domniemywać można, iż niewidoczne jeszcze za Grabowskiego figury dwóch władców pojawiły się w konsekwencji nieudokumentowanych renowacji. Wydobyty został spod warstwy przemalowania lub zabrudzenia¹⁰⁷, widoczny obecnie przy prawej krawędzi obrazu, ukazany drugoplanowo Piast (z liczbą 11, powtórzoną dwukrotnie). Określenie drugiej odkrytej figury utrudniają wprowadzone rewizje imienne władców, które mogą być wynikiem przemalowań poczynionych z potrzeby uzyskania porządku chronologicznego przedstawień – przypuszczalnie był to niewymieniony przez Grabowskiego (który opisywał obraz – jak zaznaczał – „nie idąc w porządku kronikarskim”¹⁰⁸) podobnie usytuowany Ziemomysł, z liczbą 12. Niewątpliwie wskutek wczesnych eksploracji, zarówno przemalowania wizerunków, jak i rewizji ich imiennych określeń (czy nawet zamalowania figur niepasujących do obranej za pierwowzór chronologii), do momentu opisanego przez Grabowskiego dokonano zakłóceń, które uniemożliwiły mu odczytanie obrazów „w historycznym porządku”. Za klucz do odczytania źródła chronologii oddanej w mitycznej części pocztu posłużyć może zastosowane numerowanie figur po przyjęciu – mimo przemalowań – oznaczenia cyfrowego za wyraz pierwotnej idei. Portret zbiorowy władców legendarnych, odzwierciedlający podaniowy obszar dziejów i sięgający historycznych początków państwa polskiego, czytany od prawej, zgodnie z numerowaniem (jako pierwszy nieistniejący, łącznie z zachowanym do dziś fragmentem, drugim), zachowałby porządek odpowiadający upowszechnionemu w XVII stuleciu przez Adriana Kochana Wolskiego w popularnej wówczas formie ulotnej kroniki, tzw. *icones regnum. Reges et principes Regni Poloniae* – kompilacja dostępnych Wolskiemu kronik – ujmując jedno- lub dwuwersowe portrety literackie panujących w lekką formę epigramatycznego utworu, prezentowała zarys dziejów państwa polskiego od panowania legendarnego Lecha po czasy Zygmunta

¹⁰⁶ Pierwsza i druga, które przeprowadzono jeszcze przed umieszczeniem obrazów w Sali Portretowej, nie posiadają dokumentacji. Trzecią wykonano w krakowskiej ASP w latach 1969–1970, kolejną w Pracowni Konserwacji Zabytków w 1994, ostatnią przeprowadził w 2005 Marcin Chojkowski; D. Radwan, *Wokół kolekcji wizerunków władców z Sali Portretowej Magistratu krakowskiego [w:] Siedziby władz..., op. cit., s. 269*. Autorka w godnym uwagi studium wskazuje rewizje, jakie uzyskane zostały w przebiegu udokumentowanych prac konserwatorskich w latach 1969–1970 i 2005 w wizerunkach jednopostaciowych, nie sygnalizując jednak, aby podobne miały miejsce w przypadku przedstawień zbiorowych.

¹⁰⁷ Niewykłuczone, że wówczas domalowany.

¹⁰⁸ A. Grabowski, *Dawne zabytki..., op. cit.* Sformułowanie jednakowoż może opisywać dostrzeżony przezeń brak chronologii przedstawień.

III¹⁰⁹. Z pomocą tej hipotezy zrekonstruowany obraz przedstawiałby w planie pierwszym: Lecha – pierwszego księcia (z cyfrą 1), Wizimierza¹¹⁰ (2), Kraka¹¹¹ (3), Lecha II¹¹² (4), Wandę jako piątą władczynię (z cyfrą 5), Przemysława lub Leszka¹¹³ (6), właściwie Leszka II (obecnie wskutek rewizji Leszek III¹¹⁴) (7); dalej, na drugim planie: Leszka III (z cyfrą 8)¹¹⁵, Popiela (9), Popiela II (10), Piasta¹¹⁶ (11), następnie Siemowita (dziś – niewłaściwie – Ziemomysł¹¹⁷) (12), Leszka IV (13) i – jako ostatniego z legendarnych władców – Siemomysła (dziś – niewłaściwie – Ziemowit¹¹⁸) (14) (il. 12). Radwan, odnotowując obecność kolekcji w Szkole Rysunku i Malarstwa, odszukała w dorobku jej ucznia, Wojnarskiego, kopie wybranych z pocztu indywidualnych wizerunków Władysława Jagiełły

¹⁰⁹ A. Kochan Wolski, *Reges et principes Regni Poloniae, passim*.

¹¹⁰ Wissimire, Wyszimierz, w chronologii A. Kochana Wolskiego występuje jako drugi (z pominięciem Lecha II z kroniki M. Bielskiego) legendarny władca, po którego panowaniu nastąpiły pierwsze rządy „dwunastu wojewodów”. Wydaje się, że A. Grabowski, wymieniając władców, zmierzał do chronologii Bielskiego (Lech I, Lech II, Wizimierz, Krak, Popiel I, Popiel II), jednak traktując oba obrazy rozdzielnie i nie widząc wszystkich wizerunków, nie dostrzegając „porządku kronikarskiego”. Przyjęcie porządku Bielskiego spowodowałoby zakłócenie numerowania przez konieczność dodania na połączeniu dwóch fragmentów obrazu figur: pierwszoplanowo 4^a – Lecha III, a Popiel II otrzymałby wówczas drugoplanowo cyfrę 10^a (zob. *Kronika polska Marcina Bielskiego nowo przez Joachima Bielskiego syna jego wydana*, Kraków 1597). Przy braku pierwszej części obrazu rozważanie ma charakter hipotetyczny.

¹¹¹ Przez A. Grabowskiego (za M. Bielskim) wymieniony jako czwarty, tu wyliczony w przyjętej przez autorkę konwencji – zgodnie z A. Kochanem Wolskim miałby oznaczenie cyfrą 3.

¹¹² U A. Grabowskiego – za chronologią M. Bielskiego jako potomek Lecha I – umieszczony na miejscu drugim, nie jest tożsamy z Lechem II – u A. Kochana Wolskiego Lechem Wtórym, synem Kraka, zabójcą Kraka II, sprawującym władzę jako czwarty książę.

¹¹³ Postać zajmująca obecnie centralne miejsce wśród pozostałych sześciu figur, opisana jako „Przemysław lub Leszek”, oznaczona cyfrą 6, to zgodnie z katalogiem A. Kochana Wolskiego Leszko [pierwszy], Lesco. U M. Bielskiego to „Lech IIII albo Leszek” – Przemysław, złotnik, wybrany na księcia, otrzymał na pamiątkę imię Lech albo Leszek, obejmował rządy po drugiej epoce dwunastu wojewodów jako szósty samodzielny władca. A. Grabowski wymienia Przemysława w piątej kolejności na pierwszym z obrazów.

¹¹⁴ Obecnie ze złą imienną identyfikacją Leszek III z cyfrą 7 – Leszko II; u A. Grabowskiego „Lech (albo Leszek III) wymieniony jako pierwszy. Za M. Bielskim to Lech V albo Leszek – u A. Kochana Wolskiego jako siódmy panujący Leszko [drugi] – Lesco secundo. Słuszne jest spostrzeżenie D. Radwan (*op. cit.*, s. 270), rozpoznającej w portretowanym Leszka II, który sięgnął po władzę, używając podstępny z rozsypnymi kolcami, kiedy wygrana w wyścigach konnych miała rozstrzygnąć o wyborze władcy. Atrybuty w postaci bata i kolca widoczne na portrecie.

¹¹⁵ Przypuszczenie o obecności drugoplanowej figury – właściwego Leszka III (wielodzietny tertius Lesco, panujący wg A. Kochana Wolskiego z cyfrą 8) – niewymienionej przez Grabowskiego a dopełniającej chronologię, oparte na paraleli z istniejącym fragmentem, gdzie podobna sytuacja ma miejsce.

¹¹⁶ Przez A. Grabowskiego niewymieniony, odsłonięty podczas konserwacji lub domalowany.

¹¹⁷ Dwunasty władca wedle A. Kochana Wolskiego to Semovitus – Zemovit, jedyny syn i waleczny następca Piasta. Wskutek nieroztropnego przemalowania (imienia) jego miejsce w chronologii zajmuje obecnie Ziemomysł. Ziemomysł (Semomislus, Zemomysł), syn Leszka IV (wg M. Bielskiego Lecha VIII – piętnastego władcy) rządził jako czternasty władca legendarny (szesnasty u Bielskiego). W związku z nieokreślonym czasem dokonania mylącej ingerencji nie jest jasne, którą figurę A. Grabowski widział, a którą pomija.

¹¹⁸ Patrz powyższy przypis.

i Henryka Walezego¹¹⁹. Obok wspomnianych w *Albumie Wojnarowskiego* znalazł się wizerunek poświadczający istnienie niezachowanego fragmentu zbiorowego portretu władców legendarnych – opisanej przez Grabowskiego części pierwszej. *Popiel II* artysty (il. 13) być może był wzorowany na imaginowanym konterfekcie władcy z ratuszowego obrazu.

Osobną grupę w kolekcji stanowiły portrety jednopostaciowe. Tych Grabowski widział w szkole malarskiej dziewiętnaście – od Władysława Łokietka po Augusta III. Widział je również i opisał autor *Katalogu zabytków Kruszwicy, Gniezna i Krakowa...*, Józef Łepkowski. Późniejszy rektor Alma Mater w swej pracy osobny rozdział poświęcił opisaniu „starożytnych budowli i zakładów naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego z powodu pamiątki pięćsetletniego jubileuszu Akademii Krakowskiej w roku 1864”. Zaliczył do nich utworzoną w 1833 z Siziniańskiej bursy dla kleryków (później seminarium) szkołę techniczną, z tą bowiem instytucją złączono wówczas (od 1818 wchodzącą w skład wydziału filozoficznego) Szkołę Rysunku i Malarstwa. Wspomina ją Łepkowski w kontekście przechowywanych tam „zbiorów przeszłości się tyjących” – ratuszowej kolekcji, którą profesor rozpoznał inaczej: portrety „(...) przedstawiające królów od Mieczysława aż do Jana Kazimierza jednego są pędzla; zaś od Zygmunta Augusta począwszy, wszystkie późniejsze (po wiek XVII), chociaż dekoracyjnie tylko malowane, przecież cenne, bo przypisywane Dolabelli”¹²⁰. Nierozstrzygająca w innych kwestiach wzmianka Łepkowskiego (czy w obszarze objętym cezurą domniemanego autorstwa Tomasza Dolabelli¹²¹ oglądany poczet zawierał dublujące się wizerunki władców?) dostarcza skądinąd cennego uzupełnienia – „jednego pędzla” zespół portretów, zamknięty wizerunkiem ostatniego z Wazów, inaugurowała podobizna Mieszka. Jako kolejny kolekcję odnotował Kazimierz Girtler, który z pamiętnym rokiem 1818, kiedy – nie szczędząc „szacownego materiału, cegieł, ciosów” z determinacją godną „zdobywanej twierdzy” – burzono ratusz, przywołuje wspomnienie o portretach królów polskich w izbie rady. Galerię, w której wedle podania portret Jana Olbrachta miał być z natury lub współcześnie malowany, widział „z dodatkiem po Stanisławie Auguście, Fryderyka Augusta króla saskiego i księcia warszawskiego, Napoleona I cesarza Francuzów, aż trzech Najjaśniejszych protektorów Krakowa już jako Wolnego Miasta, tj. cesarza Rosji Aleksandra I, cesarza Austrii Franciszka I i Fryderyka Wilhelma III króla Pruskiego”¹²².

Gdy w 1866 r. krakowski samorząd urządzał biura w nowej siedzibie, nie bez oporów przyjął w swe progi ocalałą ratuszową spuściznę. Kulisy odzyskania pocztu zdradzała póź-

¹¹⁹ APKr, *Album Wojnarowskiego* (114) [w:] *Zbiór Ambrożego Grabowskiego* (697), ryc. 26, 36; D. Radwan, *op. cit.*, s. 269; reprodukcja kopii J.K. Wojnarowskiego ratuszowego wizerunku Władysława Jagiełły, s. 284, il. 8.

¹²⁰ J. Łepkowski, *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa oraz Trzemeszna, Rogoźna, Kcyni, Dobieszewka, Gołańczy, Żnina, Gąsawy, Pakości, Kościelca, Inowrocławia, Strzelna i Mogilna*, Kraków 1866, s. 364–365.

¹²¹ M. Skrudlik, *Tomasz Dolabella, jego życie i dzieła. Ustęp z dziejów malarstwa XVII stulecia w Polsce*, „Rocznik Krakowski”, 1914, t. XVI, s. 144: „Głoszą następnie wieści, iż Stefan [syn Dolabelli, którego uważa Skrudlik zresztą za postać „mityczną”] malował również i portrety królów polskich do izby pańskiej (radzieckiej) w ratuszu krakowskim. Inna natomiast wersja podaje, jakoby ich twórcą był Tomasz Dolabella (przypisany Łepkowski)”.

¹²² K. Girtler, *op. cit.*

niejsza prasa. Józef Dietl pragnął uświetnić salę posiedzeń rady wizerunkami z historycznej Izby Pańskiej, w obawie jednak przed oszpecceniem nowoczesnego urzędu „siedemnastowiecznymi bohomazami” ukryto je – jak pisał Władysław Łuszczkiewicz – tak starannie, aby nikt z otoczenia prezydenta nie wpadł na pomysł wydobycia ich na światło dzienne¹²³. U schyłku stulecia, uznając ich rangę historycznego dziedzictwa, „gdzieś w Magistracie znaleziono dla nich miejsce”¹²⁴, by ostatecznie po rozbudowie z lat 1906–1913 pomieścić je na I piętrze dobudowanego południowego skrzydła, w sali zwanej odąd Portretową.

Dzisiejsza galeria indywidualnych portretów, którą otwierają niewspomniane przez Grabowskiego konterfekty królów Przemysła II¹²⁵ i Wacława II, tworzy wraz z powyższymi poczet królów polskich, zmieszczony między panowaniem Kazimierza Wielkiego i Augusta III¹²⁶, dopełniony wizerunkami księcia warszawskiego Fryderyka Augusta oraz księcia Józefa Poniatowskiego¹²⁷. Wymieniony przez Grabowskiego portret Władysława Łokietka nie zachował się, jednak w zbiorze Wojnarowskiego pojawił się zdradzający podobieństwo stylowe i utrzymany w konwencji przywołanych wcześniej kopii z kolekcji ratuszowej portret przedostatniego z Piastów, który tę relację poświadcza (il. 14). Radwan w opracowaniu nie publikuje wspomnianej kopii portretu Henryka Walezego, co gwoździ do dopełnienia ikonografii warto uczynić (il. 15). Miejsca w Sali Portretowej nie znalazł żaden spośród czterech – wedle inwentarza z 1792 r. – znajdujących się wówczas w ratuszu wizerunków Stanisława Augusta Poniatowskiego. Z wymienionych przez Girtlera w magistrackim poczcie pozostawiono jedynie Fryderyka Augusta, a okoliczności dopełnienia kolekcji podobizną księcia Józefa, ze wszech miar zasługującego na zaszczytne policzenie w poczet władców, nie są znane. Mając na uwadze wielokrotne, w XIX stuleciu często niepowołane i niedokumentowane, niewyłącznie też o charakterze konserwatorskim ingerencje w oryginalną tkankę zespołu obrazów, z ostrożnością należy wnioskować o jego pierwotnym kształcie. Potrzeba uzupełnienia pocztu o utracone lub nieistniejące wizerunki, wiązana może z nadzieją na odbudowę siedziby władz miejskich w jej historycznym kształcie¹²⁸, skłonić mogła depozytariuszy kolekcji do – w ich mniemaniu słusznych

¹²³ „Czas”, 28.11.1884, nr 276, s. 2–3, za: D. Radwan, *op. cit.*, s. 269.

¹²⁴ Wspomina o ich obecności K. Bąkowski, *Dawny Kraków...*, *op. cit.*

¹²⁵ Domalowanie w czasie konserwacji w 2005 mitry książęcej na wzór mitry legendarnego Przemysła – Leszka (patrz przyp. 113) na głowie Przemysła II, króla koronowanego na tronie polskim (o ingerencji wspomina D. Radwan, *op. cit.*, s. 271, przyp. 11) było zabiegiem nieprzemysłanym.

¹²⁶ Pomiędzy wymienionymi skrajnie panującymi wizerunki: Ludwika Węgierskiego, Władysława Jagiełły, Władysława Warneńczyka, Kazimierza Jagiellończyka, Jana Olbrachta, Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego, Zygmunta Augusta, Henryka Walezego, Stefana Batorego, Zygmunta III Wazy, Władysława IV, Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego (dwa konterfekty), Jana III Sobieskiego, Augusta II Mocnego, Stanisława Leszczyńskiego.

¹²⁷ Analizę stylistyczną i formalną wizerunki uzyskały w opracowaniu D. Radwan, *op. cit.*, s. 267–280, publikowane z rozprawą, s. 281–296, il. 1–7, 9–27, 29–31.

¹²⁸ Myśl o wzniesieniu nowego ratusza w sąsiedztwie ocalałej wieży za czasów Rzeczypospolitej Krakowskiej wciąż jeszcze żywa, z chwilą ponownego wcielenia Krakowa do Cesarstwa Austrii odeszła w zapomnienie, W. Komorowski, *Wieża ratuszowa w wiekach XIX i XX [w:] Siedziby władz...*, *op. cit.*, s. 84–85.

– przemalowań lub stworzenia brakujących portretów¹²⁹. Później, w 2. połowie XIX w. tym sposobem powstał obecny dziś w kolekcji wizerunek króla Stanisława Leszczyńskiego¹³⁰. Przesłankę wartą uwagi zawiera inwentarz z 1679 r., który oddzielnie wymienia „obrazy królów polskich aż do króla Jana Kazimierza Nr 20”. Do tej części kolekcji odnosi się być może zapis Łepkowskiego o portretach królów „od Mieczysława do Jana Kazimierza”, które miały być jednego pędzla. Zamknięta wizerunkiem ostatniego z Wazów, licząca dwadzieścia podobizn królów część krakowskiej kolekcji przywodzi na myśl analogię z przyjętą przez autorów ideową koncepcją dekoracji w toruńskim Ratuszu Staromiejskim. Zespół malowideł z sali III ordynku dawnego ratusza, dziś Sali Królewskiej Muzeum Okręgowego w Toruniu, obecnie stanowi niejednorodny zbiór, w pierwotnym kształcie powstały na krótko przed 1645 r. na zamówienie Rady Miasta dla uświetnienia mającego się odbyć w tym roku w Toruniu *colloquium charitativum*. „Braterskie rozmowy” teologów katolickich, luterzańskich i kalwińskich dla osiągnięcia jedności wiary i pokoju religijnego protektorem objął król Władysław IV Waza, a dysputy toczyły się w gmachu miejskim, który z tej okazji zyskał dekorację w postaci galerii monarszych wizerunków¹³¹. W zamyśle fundatorów składać się na nią miały portrety władców koronowanych na tronie polskim – od Bolesława Chrobrego po aktualnie panującego Władysława IV Wazę¹³². Zwyczajowo uzupełniana o wizerunki następnie panujących, w pożarze ratusza w 1703 r. poniosła stratę pięciu wizerunków. Dlatego w 1828 Rada Miasta Torunia gwoli uzupełnienia kolekcji zamówiła u Jana Jacobiego portrety: Bolesława Chrobrego, Kazimierza Odnowiciela, Bolesława Krzywoustego, Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego¹³³. Dziś toruńska galeria liczy 24 konterfekty, a reprezentacją najdawniejszej, uchodzącej za jedną z najstarszych tego typu kolekcji jest 13 portretów pędzla trzech różnych, nieznanych z imienia XVII-wiecznych twórców cechowych¹³⁴. Gdyby krakowscy władarze kierowali się podobną do toruńskiej ideą, poczet koronowanych głów inaugurowałby wszak nie Mieczysław (tak odbiegłaby relacja Łepkowskiego od konceptu), lecz Bolesław Chrobry. Kolekcja z wizerunkami Mieszka II Lamberta, Kazimierza Odnowiciela (przez dawniejsze kroniki liczonego w poczet królów) i Bolesława Szczodrego, zgodnie z historiografią no-

¹²⁹ Przykładem sygnatura JB na płótnie dublażowym, której D. Radwan, *op. cit.*, s. 271, nie decyduje się – niekoniecznie słusznie – wiązać z J. Brodowskim (ingerencje w malowidło Brodowskiego czy nawet tegoż autorstwo bynajmniej nie są wykluczone).

¹³⁰ D. Radwan, *op. cit.*, s. 276.

¹³¹ J. Flik, B. Herdżin, *Poczet Królów Polskich w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2000, s. 9–10, *passim*.

¹³² Andrzej Drączkowski, *Sala Królewska. Poczet Królów Polskich*, www.muzeum.torun.pl/portal.php?aid=13275006184f200d4a48882 [dostęp 18.12.2012]. Warto dostrzec podobieństwo w typie ikonograficznym przynajmniej kilku przedstawień (Ludwik Węgierski, Władysław Warneńczyk, Kazimierz Jagiellończyk, Jan Olbracht, Aleksander – oficjalne wizerunki koronacyjne, choć toruńskie zubożone o insygnia władzy) w pocztach krakowskim i toruńskim.

¹³³ Zakłócony tym samym został pierwotny ideowy wyraz królewskiego pocztu. Toruńscy decydenci dopełnili kolekcję nieprzystającym do programu wizerunkiem Krzywoustego (oczekiwane byłyby wizerunki Mieszka II i Bolesława Śmiałego).

¹³⁴ J. Flik, B. Herdżin, *op. cit.*, s. 9.

wożytną do czasów Jana Kazimierza, liczyłyby jednak nie 20¹³⁵, lecz 21 wizerunków. Jeśli taki kształt nadano tej części pocztu w XVII w., należałoby przyjąć, iż pominięto wówczas w niej jednego spośród koronowanych władców, a wspomniane powyżej portrety królów z dynastii piastowskiej – w dzisiejszym magistrackim poczcie nieobecne – uznać by trzeba za z czasem utracone.

W szeroko zakrojonej królewskiej dekoracji dawnej izby rady nie zabrakło wizerunków monarchów panujących od zarania państwa przez czas rozbitcia – gdy Kraków pozostawał stolicą dzielnicy zwierzchniej – aż po jego schyłek i zjednoczenie ziem polskich pod jednym berłem. Jeśli ów rozdział nie był egzemplifikowany w utraconym w XIX w., osobno wymienionym w inwentarzu z 1679 „obrazie długim Królów polskich”¹³⁶, czas ten poświadczał poczet fresków Kurcza. Wśród skopiowanych portretów, ujętych w numerowane¹³⁷ przez Brodowskiego medaliony – z których jeden (Stefana Batorego) został odtworzony z otaczającym, dekorującym go ornamentem, pięć to kompozycje dwupostaciowe, kolejne cztery fragmentaryczne – władcy przedstawieni na obrazach opatrzonych liczbami 20 do 13 (wyjąwszy nr 14) ten obszar dziejów reprezentują¹³⁸. Dwadzieścia medalionów, zachowanych w całości lub fragmentarycznie, prawdopodobnie obejmuje panowania władców od Mieszka II do Stefana Batorego. Sądzić wolno, że dla królów na tronie polskim, począwszy od pierwszego, który jeszcze w okresie feudalnego rozdrobnienia sięgnął po koronę – Przemysła II (jednoosobowe przedstawienie na medalionie z liczbą 14), zadysonował ratuszowy inwentor portrety jednopostaciowe. Władcy następnie ukazani indywidualnie na portretach od dwunastego do pierwszego obejmują lata królestwa zamknięte okresami panowania Waclawa II, króla Czech i Polski (12), po Stefana Batorego (1)¹³⁹. Parzyście ujęci monarchowie dzielą medaliony ilustrujące dzieje państwa polskiego od historycznego świtu po ostatniego panującego na dzielnicy krakowskiej. W typie ikonograficznym (ze znaczną jednak dozą dowolności) zbliżone do drzeworytów oficyny Hieronima Wietora – wizerunki w półpostaci, z insygniami władzy – łączą porządek kroniki Marcina Bielskiego i Macieja Miechowity *Chronica Polonorum*. Hipotetycznej rekonstrukcji ponownie domagają się medaliony: 13 – zgodnie z przyjętym założeniem

¹³⁵ Dużo miejsca w opracowaniu wizerunkowi identyfikowanemu z inwentaryzatorskim zapisem „aż do Jana Kazimierza Nr 20” poświęca D. Radwan, *op. cit.*, s. 269, 274, il. 19–22, prezentując przebieg prac konserwatorskich. W ich wyniku spod warstw przemalowania wydobyto pierwotny konterfekt. Odsłonięty wizerunek opisany jest rozmieszczonymi po obu stronach głowy imionami „IOANNIS CASIMIRUS”, w polu poniżej drugiego imienia widoczna forma przypominająca cyfrę 2 może być szczątkowym zachowaniem wzmiankowanego w inwentarzu z 1679 oznaczenia numerem 20.

¹³⁶ Z tą hipotezą w parze pójść musiałoby przypuszczenie, że książęta utożsamieni zostali bądź policzeni w szerszym zakresie z przedstawionymi władcami koronowanymi.

¹³⁷ J. Brodowski zapewne oznaczał wizerunki w kolejności rozmieszczenia na ścianach izby, odwrotnie do chronologii. Hipotezę tu wysuwaną zakłóca jedno ujęcie uchylające się porządkowi kronikarskiemu – z 12 Waclaw II, z 14 Przemysław II, a między nimi z liczbą 13 przypuszcza autorka o przedstawieniu dwupostaciowym książąt Henryka Probusa i Leszka Czarnego (wg M. Miechowity).

¹³⁸ Poczet, w chwili gdy był kopiowany, mógł być niekompletny; widoczne są też zniszczenia medalionów (przez J. Brodowskiego utrwalone zostały w stanie, w jakim się zachowały).

¹³⁹ Między skrajnie panującymi: 11 – Łokietek, 10 – Kazimierz Wielki, 9 – Władysław Jagiełło, 8 – Władysław Warneńczyk (fragmentaryczny), 7 – Kazimierz Jagiellończyk (fragmentaryczny), 6 – Jan Olbracht, 5 – Aleksander, 4 – Zygmunt Stary, 3 – Zygmunt August, 2 – Henryk Walezy.

przedstawiałby Henryka Probusa i Leszka Czarnego – oraz 16, który z 15, 17 i 18 zarezerwować należałoby dla dwuosobowych przedstawień władców: Bolesława Wstydlivego i Leszka Białego, Władysława Laskonogiego i Kazimierza Sprawiedliwego, Mieszka Staroego i Bolesława Kędzierzawego oraz Władysława Wygnańca i Bolesława Krzywoustego. Medalion 19 dzielą Władysław Herman i koronowany Bolesław Śmiały. W zachowanym stanie poczet inaugurowali Kazimierz Odnowiciel i Mieszko II, oznaczeni numerem 20. Fakt ten zdaje się wskazywać na brak obecnego zapewne w pierwotnym poczie medalionu ze wspólnym przedstawieniem Bolesława Chrobrego i Mieszka I.

Brak uszczegółowienia i niejednoznaczność w zapisach dawnych inwentarzy, przy ogólnikowych relacjach i różniących się między sobą efektach trudów identyfikacyjnych wczesnych świadków, pozwala snuć wiele hipotez co do pierwotnego kształtu, miejsca przeznaczenia w ratuszu, a także czasu i okoliczności tworzenia ratuszowej kolekcji królewskich portretów. Można przyjąć, że kiedy zajmujący ściany poczet *al fresco* wraz z panowaniem Zygmunta III Wazy¹⁴⁰ utracił aktualność, ufundowano galerię wizerunków olejnych, rozszerzającą wątek królewski dekoracji Izby Pańskiej aż po legendarny świt Polski i z kolejnymi panowaniami ją uzupełniano. Nie sposób definitywnie wykluczyć możliwości, że poczet Kurcza zastąpić miał wcześniej istniejący zespół wizerunków, choćby pod względem artystycznym niesatysfakcjonujący krakowskiego municypium (wskazywałoby to, że część kolekcji sztalugowej faktycznie powstała przed 1593¹⁴¹), by następnie podzielić los pocztu, w którego miejsce powstał, i na stulecia zniknąć pod zespołem malowideł olejnych. Równie, a może najbardziej prawdopodobne jest niezależne stworzenie obu pocztów z przeznaczeniem nie – jak przyjmowano wcześniej – jednego do radnej, drugiego do izby wójtowsko-ławnicznej, lecz do dwóch współistniejących izb radzieckich. Oprócz parterowej była druga izba rady w starym gmachu, do której odnosi się zapis szesnastowiecznego, anonimowego kronikarza krakowskiego ratusza o tym, że w 1576 r. „(...) w izbie pańskiej na ratuszu uczyniono nowe podsiębicie pod tramy, która pierwiej była niżej, ale teraz podniesiona wyżej”¹⁴². Ambicje skłonić mogły rajców do zadysponowania dla obu izb kolekcji monarszych portretów. Około lat 40. XVI w. w nowo urządzonej górnej izbie radzieckiej – w dziewiętnastowiecznej rekonstrukcji Augusta Essenweina to „stuba maior consularis” (il. 16)¹⁴³ – od wschodu zamontowano trzy kamienne, sześciokątne okna, a następnie wstawiano nowe posadzki i szyby do okien oraz wymalowano obie izby, dolną i górną¹⁴⁴. Być może wizerunki olejne powstały z przeznaczeniem do górnej izby rady, a gdy ją przebudowano, królewską dekorację przeniesiono na parter do Izby Pańskiej. Warto jednak skłonić się ku hipotezie, że Kasper Kurcz namalował freski w izbie radnej „podniesionej

¹⁴⁰ Jeśli powstał w 1593, powinien być liczony – w kopiach nieobecny – wizerunek aktualnie panującego.

¹⁴¹ Jak przypuszczał K. Bąkowski, za: D. Radwan, *op. cit.*, s. 278.

¹⁴² W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 183, analizując zapis, rozważa dwie możliwości: podniesienia stropu w izbie na parterze gotyckiego budynku bądź podniesienie jej na wyższą kondygnację. Konkluduje nikłe prawdopodobieństwo dyslokacji izby pańskiej, pozostając przy sądzie o podniesieniu sufitu przez umocowanie na średniowiecznym stropie „nowego podsiębicia”.

¹⁴³ J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 37, fig. 21.

¹⁴⁴ W. Komorowski, *Ratusz krakowski...*, *op. cit.*, s. 182.

wyżej”. Izbę mieszczącą się na pierwszym piętrze w latach późniejszych przebudowano – jak pokazano na tablicy II wg Livonegga (il. 17) – i dostosowano do pełnienia w ratuszu innych funkcji. Uważnie przyjrawszy się strefie zniszczeń w kopiach Brodowskiego, nie sposób uchylić się od supozycji, że dewastacja malowideł *al fresco* nastąpić mogła w czasie, gdy wznosząc ścianę, przestrzeń sali dzielono na kancelarię – umeblowaną w „pulpity, od dołu w szafy na papiery, od góry farchy na księgi i protokoły”¹⁴⁵ – i sień oraz górną salę ratuszną. Całkowitemu zniszczeniu ulec mógł wówczas inaugurujący poczet wspomniany wizerunek monarchów Mieszka i Bolesława Chrobrego, częściowemu odmalowane fragmentarycznie medaliony 13 i 16, podobnie jak 7 i 8, a zupełnemu – być może istniejący – konterfekt Zygmunta III. Możliwe, że w tej właśnie ratuszowej sali – jeśli wcześniej zburzeniu uległy dzielące ją przepierzenia – nim ostatecznie przypadły w czasie rozbiórki w 1820 r., zdołał Brodowski skopiować odsłonięte, pokaleczone łączeniem ścian, malowane *al fresco* wizerunki władców. Sąd taki prowadziłby do konstatacji: trzeba, powracając do przywołanych wcześniej hipotez Waldemara Komorowskiego i uwzględniając trafność pierwszej, dopuścić wszak też tę, którą wykluczał – o bezpodstawnym (acz w pojęciu Jana Kantego uzasadnionym) ujęciu medalionów w wystroju izby parterowej – że Wojnarowski, znający przecież sztalugowe „bohomyzy”, świadomie wykorzystał znane dzięki medalionom Brodowskiego „starodawne” freski, by swą upowszechnioną w litografii pracą ukształtować wyobrażenie idealne o „izbie sądowej” krakowskiego ratusza. Kompilował widok wnętrza do schyłku pełniącego funkcję reprezentacyjną sali rady – Izby Pańskiej – z dekoracją poczem, który autorytety dziewiętnastowieczne uznały za godniejszą, wartą przetrwania w przyszłej pamięci egzemplifikację więzi miasta z monarchią. Kraków wszak przez wieki nią się szczycił – była jego dumą.

Obecnie trudno rozstrzygnąć z pewnością o prawdziwości jednej z rozważanych wersji. Nie sposób natomiast nie dostrzec, że wątek królewski – choć nie sam jeden – w programie ozdobienia Izby Pańskiej (rozbudowywany w dążeniu za jej zmiennym na przestrzeni dziejów ułożeniem) bezspornie był motywem dominującym. Obfita reprezentacja wizerunków we wnętrzach wraz z galerią „osób królewskich”¹⁴⁶ – jeśli przyjąć, że afirmowała postaci władców rodzimych – tworzona na elewacjach gmachu przez Krzysztofa Koriandra w latach 30. XVII w. (już w XVIII stuleciu przepadła¹⁴⁷) czyniła porządek wła-

¹⁴⁵ K. Follprecht, *op. cit.*, s. 11.

¹⁴⁶ Krzysztof Koryander za malowanie w kompleksie ratusza „na spiklerzu pod szczytami i około okien” 10 sierpnia 1836 otrzymał 10 florenów. „Temuż na malowanie królewskich osób pod szczytami po tej stronie od Szewskiej ulice i na spiklerzu 15 fl. Ad 31 Augusti ad Septembr. 1636 Krzysztofowi Koryandrowi malarzowi, który malował na spiklerzu i na przodku począwszy od kamzamsu pod królewskimi osobami aż do okien większych ku spodkowi, od której roboty pozwolili mu Imcp lonherowie 40 fl. Item malował po tej stronie od Szewskiej ulice osób królewskich 9, słupów między nimi 10, któremu pozwolili PP lonherowie od każdej sztuki po 3 fl.” Płacono mu również 2 floreny za złoto na malowanie koron na obrazie NM Panny, który wymalował na spichlerzu, APKr, Akta miasta Krakowa, rkps 1732, s. 380–386; J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 18; W. Komorowski, *Ratusze...*, s. 42.

¹⁴⁷ Wizerunki monarsze nie były widoczne już w 1792, albowiem w sporządzonym opisie ratusza o nich nie wspomniano, natomiast nad drzwiami prowadzącymi z ganku ratuszowego do izby wójtowskiej „obraz na murze Najświętszej Panny malowany” (K. Follprecht, *op. cit.*, s. 14) przetrwał do 1816, J. Muczkowski, *op. cit.*, s. 18. Opis ratusza wówczas sporządzili architekt miejski Szczepan Humbert i architekt Sebastian Niemczykiewicz.

dzy zwierzchniej – monarszej – w programie wystroju ratusza stołecznego, królewskiego miasta Krakowa elementem eksponowanym w sposób szczególny. W istotnej mierze tendencja ta znaleźć miała kontynuatora w osobie Matejki, w którym prezydent Dietl widzieć chciał twórcę wystroju nowej siedziby krakowskiego samorządu. Jeśli artysta, pamiętany z gorliwej zawsze uwagi dla „pamiątek przeszłości”, zaliczył się do grona wcześniej wspomnianych krytyków ozdobienia magistratu ratuszową spuścizną, uczynić to mógł w przekonaniu, że w przełomowych okolicznościach 1866 r. stworzy dla siedziby władz miasta dzieło godniejsze i – jego zdaniem – w najwyższej mierze aktualne. Jako ideologiczna kanwa dekoracji służyć miała Matejce kronika stołecznego, królewskiego Krakowa.

Po latach, gdy powstawały kolejne studia na tle dziejów cywilizacji Polski, blisko Bożego Narodzenia 1888 r. Gorzkowski wspominał prowadzone z Matejką wieczorami długie rozmowy o utworach sztuki. Usłyszał wówczas i zapisał, że malarz „(...) nieraz taki ma nawał fantazji, która go całkiem pochłania, iż nie może sobie dać rady. Przy kompozycji fantazja silnie w nim się przebudza; modli się wtedy i prosi Boga, by ją poskromił, usmierzyl, by myśl i rozsadek miały nad nią przewagę, bo te ostatnie czynniki ducha uważa jako łaskę Bożą. Póki więc gra w nim fantazja, póki ona go pali i jakby ogień pochłania, póty nie idzie do pracy, lecz gdy ostyga, a potem chłodne przychodzi zastanowienie, dopiero wtedy nad kompozycją obrazów pracuje”¹⁴⁸. Równie wartki strumień wizji i gorączkowy pośpiech, by je pochwycić, towarzyszył zapewne artyście w chwili, gdy w 1866 r. kreślił dla prezydenta ogólny szkic proponowanej idei magistrackich malowideł (il. 18, 19). Niezwykle obfita warstwa obrazowa koncepcji, pozbawiona objaśnień byłaby niezrozumiała. To dzięki inskrypcjom dostrzegalny jest związek rysunków z anonsem Gorzkowskiego. W dwóch strefach antynomicznie, wyjąwszy przedstawienia otwierające i zamykające projekt, rozrysował artysta wypadki, w których zawarł dzieje podwawelskiego grodu od czasu jego założenia po symbolicznie wyrażony moment przeniesienia stolicy do Warszawy. Scenom „na tle ujemnych” zdarzeń w górnym obszarze przeciwstawił rozpisane w strefie dolnej „obrazy na tle dodatnich wypadków dotyczących Krakowa”. Splatając wątek państwowy – królewski – z lokalnym i moralizatorskim, wyczerpał wymogi stawiane niegdyś autorom szaty ikonograficznej reprezentacyjnych wnętrz miejskich.

W rzuconych pospieszną kreską, pobieżnych szkicach niełatwo dostrzec zamysł kompozycyjny przyszłego malowidła. W gęstym szeregu przedstawień, których tematykę i sens zadysponował Matejko według własnego zamysłu dydaktycznego, obfitym komentarzem scharakteryzował aktorów, dla których w scenariuszu kolejnych odsłon zawiętego spektaklu przewidział decydujące role. W pewnej mierze zakłócił antytetyczną formułę ujęcia dziejów. W górnej strefie pierwszego z rysunków, pośród zjawisk konotowanych negatywnie jako jedyna – pośrodku – usytuowana została grupa, w której dozwolił autor współistnieć wartości afirmowanej i *contrarium*. Alegoryczne przedstawienie w intencji autora wyraźnie zdominowało sceny otaczające – tak wyróżniona legenda o założeniu grodu na Wzgórzu Wawelskim na ścianie sali rady przypuszczalnie stanowić miała centrum historyczno-dydaktycznej narracji. Dalej, dochowując kryterium strefowej antynomii, w gorączce fantazji zgubił artysta chronologię zdarzeń. W pierwszym rysunku w polu górnym prowadził historię najpierw w lewo, następnie w prawo od uwydatnionej

¹⁴⁸ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 364–365.

sceny środkowej. W drugim, nieco spokojniejszym, chronologię strefy „złych wypadków” poprowadził od prawej w lewą stronę, sygnalizując zamiar zamknięcia dramatu aktem wykonania wyroku śmierci na Samuelu Zborowskim. Aby najpełniej oddać ideę konceptu, artysta mimowolnie zagmatwał i skomplikował strukturę szkiców w ich szerokim obszarze treści dziejowej. W obszarze dolnym w pierwszej części projektu, od lewej wątek średniowieczny podjął z wiekiem X, następnie – anonsując XI i XII w. – obszerniej ukazał wiek XIII i sygnalizując XIV, pominął go, by powrócić do XI i XII, a przy krawędzi rysunku wiek XIV zapowiedzieć obrazem. W drugim szkicu dolną strefę kontynuował bez zakłóceń chronologii po zmierzch XVI w. z jednym wszakże wyjątkiem – na styku obu części projektu pojawił się tu fragmentarycznie trzeci obszar, środkowy, gdzie przeniósł autor pomyślny wypadek z dziejów miasta, którego nie zdołał zmieścić w pochodzie dolnej części. Wreszcie, w drugim szkicu w strefie dolnej – obszarze rezerwowanym dla „dodatnich wypadków” – jako ostatnia znalazła miejsce scena ideowo nieprzystająca do obranej konwencji. Utraty rangi miasta stołecznego i siedziby królewskiego dworu z pewnością twórca koncepcji nie postrzegał w kategorii zjawisk w skutkach dla dziejów Krakowa pozytywnych.

Próba pełnego odczytania idei niepowstałego malowidła na podwalinie wstępnych szkiców, gdy w obrazach Matejki „(...) każdy szczegół (...) ma swoje obmyślane znaczenie; nic nie ma dowolnego”¹⁴⁹, byłyby trudem daremnym. Niewykluczone, że realizując miejską dekorację – by rozumiano ją zgodnie z jego intencją – dwadzieścia lat wcześniej, wzorem jedynej w „literackim kierunku” pracy¹⁵⁰, jaką artysta podjął, pisząc *Wskazówki do szkiców historii cywilizacji*, dać musiałby podobne w formie objaśnienia. Uważna jednak lektura przypisów odrzuconej w 1866 r. koncepcji prowadzi do wniosku, że wobec doznanego od miasta niepowodzenia artysta urzeczywistnił ją w innej formie. Liczne wątki sygnalizowane w niegdysiejszych szkicach – w redakcji po latach zmienionej, niekiedy przewartościowane – podejmował Matejko w późniejszych latach. Warto sięgnąć do katalogu jego dzieł wszystkich, by przekonać się, że niespełniony w sali Rady Miasta Krakowa moralitet wypowiedział w kolejnych obrazach bądź przygotowywał w rysunkach do późniejszego opracowania. Prześledzenie związku didaskaliów magistrackich szkiców z wybranymi pracami artysty (tu zostanie on najogólniej zasygnalizowany) dać może odpowiedź na pytanie o gotowość intelektualną Matejki do zmierzenia się z tematem.

W czerwcu 1888 r., aby zasłużyć na „(...) uczony stopień doktora [*honoris causa* Wydziału Filozoficznego], który Uniwersytet mu nadał”, podjął Matejko pracę nad cyklem szkiców do *Dziejów cywilizacji w Polsce*. Pragnął – jak zapewniał – uzupełnić swe historyczne w obrazach prace tym, co z dziejami narodu najbliższy ma związek¹⁵¹. Do końca roku powstało osiem szkiców ilustrujących pochod cywilizacji, „(...) ale artysta, jak

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 370 o *Chrzeście Mieczysława w Polsce*, uwaga równie aktualna w odniesieniu do innych prac artysty.

¹⁵⁰ Właściciel rękopisu M. Gorzkowski podaje: „Styl tej pracy jest nieco zawiły, tak że niektórzy czytając te objaśnienia, przychodzili (...) wprost do mnie, by się rozpytać, co ten lub ów period oznacza. Matejko bowiem, ciągle czytając starodawne kroniki nasze, bardzo tą dawną mową i tymi zwrotami przejął się i ich używał”, *ibidem*, s. 370–371.

¹⁵¹ *Ibidem*, s. 355.

mówi, ma zamiar jeszcze osiem szkiców tamujących oświatę w kraju i tyleż, to jest osiem, do dziejów legendarnych¹⁵². Zapowiedź tę zweryfikowały najbliższe miesiące – powstały później tylko cztery szkice i w kwietniu 1889 r. cykl liczący dwanaście obrazów poddany został pod osąd publiczności w sali Muzeum Narodowego w Sukiennicach¹⁵³. Wskazanie *interactus* projektu magistrackiego i starszego o dwie dekady cyklu, który dopełnić miał wykład artysty z filozofii dziejów, konieczne jest tu z dwóch powodów. Oczywisty jest pierwszy: wybrane szkice do *Dziejów* w nadanym kształcie stanowią najpełniejszą projekcję ideowej wymowy strefy moralizatorskiej rysunków do izby radnej. Równie istotny jest związek z podaną przez Gorzkowskiego informacją o zamierzonym a ostatecznie niewykonanym cyklu *Dziejów* w 24 aktach, w którym aż 8 scen artysta przeznaczyć chciał Polsce legendarnej. Niepotwierdzoną w zamkniętej realizacji wzmiankę sekretarza w pełni legitymizuje poprzedzając ją o z górą dwadzieścia lat szkic do projektu malowidła radzieckiego. Dowodzi, że już w 1866 r. nosił się Matejko z zamiarem zaprezentowania szerokiej gamy ojczystych podań i chciał rozszerzyć swą malarską wizję dziejów po czasy mitologiczne. W tej mierze w redakcji strefy dydaktycznej dekoracji magistrackiej posłużył się – bliskim mu zawsze – na równi praw z prawdą historyczną operującym elementem cudownym, mistycznym i legendarnym, rodzimym piśmiennictwem średniowiecznym, rozmyślnie rezygnując z dyktowanej tradycją wieków i obyczajem innych miast retoryki klasycznej, starotestamentowych motywów biblijnych czy bodaj wątków historii starożytnej.

Swej idei artysta dał wyraz inicjując projektowane malowidło sali rady legendą. Ujęte w zarys romańskiej architektury, spowite w gąszcz linii, jakby w mgłę podań (pogaństwa?) sylwetki w centralnym przedstawieniu pierwszego szkicu ilustrują fundament mitologii krakowskiej według mistrza Wincentego. Postać nieprzejrzyste nakreślona to Krak¹⁵⁴ – Grakch, legendarny założyciel Krakowa. Pod jego stopami leży martwy smok, lecz w postawie księcia trudno dostrzec satysfakcję z powodu uwolnienia poddanych od nękającego gród „całożercy”. Zadanie, które powierzył synom, ukochanym dziedzicom, zostało wykonane; sprytni bracia, używając podstęp, wspólnie pokonali potwora, jednak młodszy Krak, by chwały nie dzielić z bratem, zabija Lecha i – płacząc „krokodyłowymi łzami” – sam zagarnia dziedzictwo. Skalany bratobójstwem, nie panuje długo – zostaje osądzony i skazany na wieczne wygnanie. Zatroškany nestor duma tu nad przyszłym losem naznaczonego Kainową zbrodnią, osieroconego państwa. U stóp władcy przykłęka jednak postać kobieca, ponad którą skrzydła do lotu wznosi orzeł – symbol państwa polskiego. Wandzie, której „(...) radami zdumiewali się najrozważniejsi z roztropnych, a najokrutniejsi z wrogów łagodnieli na jej widok”, krakowianie powierzyli rządy po śmierci ojca i dzięki jej roztropności przetrwało „królestwo” – „nieśmiertelne dobrodziejstwo Grakcha” (Kadłubek)¹⁵⁵.

¹⁵² *Ibidem*, s. 366.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 371.

¹⁵⁴ Fragment frazy zapisanej poniżej – „Krak” – odczytany został wcześniej jako identyfikujący tę grupę. Inskrypcja o brzmieniu „Świentosława mieszcżka Krak[owska]” odnosi się do dolnej strefy obrazowej, o czym dalej.

¹⁵⁵ Mogiłę Wandy w Krakowie, wedle podania usypaną nad Wisłą w miejscu związanym z jej heroiczną śmiercią, restaurowano u schyłku lat 90. XIX w. Projekt rzeźby nagrobnej w postaci orła na szczycie kopca jest ideą J. Matejki.

Wypadki, które złą wróżbą zaważyły na losach miasta, policzył Matejko od zbrodni u zarania dziejów popełnionej na patronie, którego sam darzył czcią szczególną. Rozpoznanie w dostojniku w stroju pontyfikalnym biskupa krakowskiego Stanisława ze Szczepanowa umożliwia towarzyszącą scenie otwierającej „ujemne wypadki” inskrypcja „Bolesław Śmiały Ś. Stanisław”. Artysta użył tu przedstawienia „zwycięzcy pod mieczem”, biskupa, który publicznie ganił króla za nieobyczajność, grożąc mu – jak chce apologeta Stanisława, Wincenty Kadłubek – „(...) zagładą królestwa, wreszcie wyciągając ku niemu miecz kłątwy”. W porywie zemsty na stopniach ołtarza „(...) świętego bezbożnik, miłosiernego zbrodniarz, biskupa niewinnego najokrutniejszy świętokradca rozszarpuje, poszczególne członki na najdrobniejsze cząstki rozsiekuje”¹⁵⁶. Poćwiartowanie ciała krakowskiego męczennika wedle podań było nieuchronną zapowiedzią osłabienia młodego państwa, które przyszło wraz z jego rozbiciem na dzielnice, przepowiednią „rozcłonkowania” Polski. Sedno konfliktu za panegirystą redagował Matejko po latach w kompozycji *Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego* (1877)¹⁵⁷, do której pendant powstało w 1892 r. *Zabójstwo św. Stanisława*¹⁵⁸.

„[B]olesław [K]rzywousty zabija Zbigniewa Kłątwa spustoszenie spalenie” to kolejna fraza górnej strefy, związana z grupą nieczytelnie skreślonych sylwetek. Sygnalizuje tragiczny w skutkach bieg zdarzeń: waśń o sukcesję synów Władysława Hermana – w spiśkach przeciwko sobie szukających sprzymierzeńców poza granicami państwa – za którą szły najazdy ziem polskich przez Czechów, Morawian, Pomorzanie i Połowców, wreszcie króla niemieckiego Henryka V, wezwanego przez Zbigniewa do zbrojnej pomocy w strąceniu z tronu przyrodniego brata. Po latach wyniszczającej wojny domowej, w 1107 r. w Łęczycy Zbigniew „(...) pokornie rzuciwszy się [Bolesławowi] do nóg, ledwie za wstawieniem możnych stronników uzyskał wreszcie to, że brat uznał go przynajmniej za swego rycerza, nie za współdziedzica tronu”¹⁵⁹. Nie dochował jednak złożonej na wierność przysięgi, nie dość należycie okazał poddaństwo. Butę obnoszoną wraz z mieczem poprzedzającym orszak, gdy na wezwanie zwierzchnika powracał z wygnania, Bolesław ukarał srogo, oślepiając brata. Nieumiarkowanie w okrucieństwie, skutek którego ślepiec zmarł, sprowadziło na Krzywoustego kłatwę. Jej konsekwencją – wedle Matejki – był długotrwały kryzys państwa oraz dosięgające go klęski spustoszenia i spalenia. Ostatnią wolą z 1138 r., poczynioną przez Bolesława w trosce, by osobiste doświadczenia walki o władzę nie stały się udziałem jego synów, wypełnił Krzywousty kłatwę biskupa Stanisława. W 1880 r. treści te opracował Matejko w niewielkim płótnie w redakcji złagodzonej, ze złowróżbną jednak w tytule konotacją *Pozorna zgoda Bolesława Krzywoustego ze Zbigniewem*¹⁶⁰.

Mniej starannie niż pozostałe przedstawienia szkicu dopracowany jest obszar, gdzie pojawia się słabo czytelna inskrypcja „Tatarzy” i zarys jeźdźca, z którym ukazane poniżej

¹⁵⁶ Mistrz Wincenty Kadłubek, *Kronika polska*, oprac. B. Kürbis, Wrocław 2003, s. 75–76.

¹⁵⁷ *Matejko. Obrazy olejne...*, op. cit., s. 148, kat. 172.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 268, kat. 294.

¹⁵⁹ Mistrz Wincenty Kadłubek, op. cit., s. 99.

¹⁶⁰ *Matejko. Obrazy olejne...*, op. cit., s. 174, kat. 199.

dynamicznie sylwetki (z napisem „Mór za wojny [...] i ogniem [...]” [?]) sugerują wizję odsłony bitewnej. W prawo od sceny centralnej strefę „ujemnych” zdarzeń kontynuuje Matejko zapowiedzią przyszłej „sprawy lignickiej, [która] mało dotychczas obchodziła historyków naszych”¹⁶¹ – szkicu, który powstał jako szósty z kolei do cyklu, a wśród obrazów *Dziejów cywilizacji w Polsce* artysta zaliczył go do trzech najważniejszych¹⁶². W późniejszej redakcji z pełnym tytułem *Kłęska lignicka. Odrodzenie. R.P. 1241* (1888)¹⁶³ krwawy prolog przyszłej odbudowy zdominowany jest przez antytezę – wizję przywrócenia królestwa i zjednoczenia ziem polskich. Obraz przegranej bitwy pod Legnicą przywołuje artysta jedynie we *Wskazówkach do szkiców historii cywilizacji*, ukazując czytelnikowi „(...) wypalone sioła, wyrznęte miasta, zobalone grody. Zastępy rycerstwa pod Chmielnikiem i Lignicą rozgromione – w pień wycięte. Istne cmentarzysko na całym płacie tej ziemi zaległo”. Skutkiem klęski na nabożeństwie żałobnym przy potrójnych marach „Henryka Pobożnego, Bolesława¹⁶⁴, syna margrabiego morawskiego Diepolda, oraz Pappona¹⁶⁵ w mistrza krzyżackiego” gromadzą się książęta piastowscy, dostojnicy świeccy i kościelni, święte niewiasty, a wśród nich zwiastujący przyszłe odrodzenie mały Przemysł, syn księcia wielkopolskiego – przyszły król Polski¹⁶⁶. Zebranych przy ołtarzu wskazuje artysta ścieżkę pokuty: „(...) niedobitki społeczeństwa, w rozterkach i krwawych walkach uprzednio osłabionego, teraz osłabione i zdemoralizowane, znaleźć mogły ulgę chyba tylko u stóp Chrystusowego znamienia (...) by złożeniem ofiar zaczerpnąć sił nowych, nie wątpić o niczym”¹⁶⁷. Zadośćuczynienie za winy i zwrócenie ku Bogu za przyczyną sprawiedliwych i świątobliwych wkrótce przyniesie odmianę tragicznego losu.

W drugiej części magistrackiego projektu Matejko ponowi potępienie bratobójczych waśni. Krwawy spór o tron krakowski, anonsowany głosem „Konrad Mazowiecki i Henryk Brodaty wydzierają sobie Bolesława Wstyd[liwego]”, przedstawi przy użyciu alegorycznej personifikacji: książęta mazowiecki i śląski wyszarpują sobie postać małego chłopięcia. W bliskim czasie artysta dotknął tego tematu osobnym obrazem *Sejm w Gąsawie* (1866)¹⁶⁸, gdzie zwołany w 1227 r. przez Leszka Białego zjazd książąt piastowskich i dostojników przeciwko księciu Pomorza Wschodniego przerwało niespodziewane zbrojne zjawienie się wśród obradujących „nad zgubieniem tegoż” Świętopełka Pomorskiego. Fatalny finał późniejszych zaisc następnie zilustrował *Zabiciem Leszka Białego w Gąsawie* (1880)¹⁶⁹. Osierocenie Bolesława Wstydliwego stało się zarzewiem gwałtownego konfliktu

¹⁶¹ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 365.

¹⁶² *Ibidem*, s. 370.

¹⁶³ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 240, kat. 271.5.

¹⁶⁴ Bolesław Dypoldowic „Szepiolka”, syn Adelajdy, siostry Henryka Brodatego.

¹⁶⁵ Poppo von Osterna, wielki mistrz zakonu krzyżackiego dopiero w latach 1253–1256, w 1241 mistrz krajowy w Prusach.

¹⁶⁶ Urodzony faktycznie 16 lat później.

¹⁶⁷ J. Matejko, *Wskazówki do szkiców historii cywilizacji*, za: S. Tarnowski, *op. cit.*, s. 523.

¹⁶⁸ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 93–94, kat. 112.

¹⁶⁹ *Ibidem*, s. 174–175, kat. 200.

tu między pretendującymi do sprawowania pieczy nad małoletnim następcą na dzielnicy zwierzchniej, Henrykiem Brodatym i Konradem Mazowieckim. W bracie zamordowanego princepsa, księciu mazowieckim – jako w najbliższym krewnym – możni upatrywali opiekuna Pudyka i jego dziedzictwa, a wdowa po Leszku, Grzymiśława, szukała protektoratu u księcia śląskiego i wrocławskiego, Henryka. Rywalizujący książęta swe pretensje poparli orężem i na przeciąg kilkunastu lat ziemia krakowska stała się teatrem krwawej, wyniszczającej wojny. Zdradliwy i podstępny Konrad najpierw porwał i uwięził Brodatęgo. Następnie rywale zawarli ugodę, na mocy której książę śląski zrezygnował z roszczeń do tronu krakowskiego, a Konrad objął władzę i opiekę nad dziedzicem. Gdy ten w 1233 r. upomniął się o prawa, zostali *Grzymiśława z Bolesławem Wstydlwym uwięzieni w zamku w Sieciechowie* (1879)¹⁷⁰.

Kolejnym przedstawieniem powrócił artysta w obszar legend. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o nierówność mariackich wież zrodziło powszechnie znany mit o dwóch braciach – budowniczych krakowskiej fary. Pierwotnie wieże miały być równe i symbolizować miłość i zgodę braterską, lecz architektów poróżnił pogląd na moc fundamentów. Efekt konfliktu – wieże różnej wysokości – w mrocznym tle skrywał podwójną zbrodnię. Młodszy brat, twórca niższej budowli, zbyt dumny, by znieść upokorzenie, zabił konkurenta, aby nie ukończył pracy. Jednak „(...) wydała go zgryzota własnego sumienia; bo gdy lud zgromadził się podziwiać ukończoną jego wieżę, wtedy on, stojąc w jej oknie, wyznaje głośno swą zbrodnię, pokazuje nóż, którym brata zamordował, a wepchnąwszy go we własne serce, rzuca się z wieży i tak zbrodnicze życie zbrodniczym sposobem zakończy. Ten nóż, którym popełnione było bratobójstwo i samobójstwo, kazano przykuć później na łańcuchu w Sukiennicach¹⁷¹, aby jako widomy symbol zbrodni dumy i niezgody „bronił im przystępu do serc naszych”. Nóż w Sukiennicach faktycznie powieszono ku przestrodze – przypominał surowe dla rzezimieszków prawo magdeburskie, w myśl którego za kradzież karano hańbiącym „oszelmowaniem” – obcięciem uszu. Matejko nie dyskutował z „Legendą o Marjackich wieżach o dwóch braciach” – podaniem wymyślnym w XIX w. – lecz w pełni aprobując jej wartość moralizatorską, w projekcie do sali radnej tytułem tym opatrzył dwie niepozorne, w zarysie ukazane sylwetki.

Złą pamięć o następcy Prandoty, „Pawle z Przemankowa”, który jako kanclerz książęcy bez wymaganych święceń kapłańskich objął biskupstwo krakowskie, przechowała historiografia średniowieczna. Na niegodnym słudze Kościoła, człowieku nieobyčajnym, popędlwym i mściwym, piętno hańby odcisnął Długosz; surowy sąd nad nim podtrzymali Bielski, Kromer i Starowski, a po nich Matejko. Wichrzyciel, który „wszystko w Rzeczypospolitej mieszał”, za wzniesienie buntu możnych przeciwko księciu Leszkowi Czarnemu na tronie krakowskim został przez tegoż upokorzony i uwięziony na zamku w Sieradzu. Pod groźbą klątwy („Klątwa”) papieża Marcina IV książę uwolnił Pawła i wypłacił mu sowite zadośćuczynienie. Biskup wiódł żywot hulaszczy i rozpustny. Podania głoszą, że w zamku swoim trzymał cały harem niewiast, a „(...) jednego czasu będąc u dominikanów, mnichów w Krakowie, usłyszał głos z nieba taki: »Biada tobie Pawle nieboże, i lepiej żebyś

¹⁷⁰ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 198; *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 168–169, kat. 192.

¹⁷¹ M. Rożek, *Meandry kultury, czyli galimatias nie tylko krakowski*, Kraków 2008, s. 149–152, za: J. Mączyński, *Pamiętka z Krakowa. Opis miasta i jego okolic*, Kraków 1845.

się był na świat nigdy nie rodził». Co nie tylko sam słyszał, ale i ci co przy nim byli, których było do 70. Też i mnich jeden jawnie to zeznawał, że widział przy nim wilka, a on się wspiął na przednie nogi mówiąc do niego człowieczym głosem: »Biada tobie biskupie, boś wziął i zabił«; co ludzie rozumieli o owej mniszce ze skały, co ją był wziął z klasztoru i płodząc z nią niecnotę, duszę jej zabił¹⁷². Podzielał artysta opinię Ludwika Łętowskiego, który ponurą klechdę racjonalizował, spiesząc z egzegezą: »W legendach dawnych przechowany mamy rozum ojców naszych, i wyobrażenia im współczesne. Były one tem wtedy, czem są dziś powieści dla nas, tylko wyprowadzone na inne pole. Napomnieniem u dominikanów ściagała opinia swego wieku zdracę i przeniwiercę dwom monarchom swoim, a rozmową z wilkiem, wytknęła złe życie biskupa zostawując mu wszelako furtkę do pokuty¹⁷³. Legendzie o Pawle Przemankowskim malarz poświęcił cztery zachowane próby kompozycyjne, które wiązać można z projektem do sali radnej. Cykl rysunków obrazujących podanie przetrwał do dziś w inwentarzu zbiorów Matejkowskich jako szkice ilustrujące „bajkę prawdopodobnie o wilku usługującym jednemu z biskupów krakowskich” (il. 20)¹⁷⁴.

Czarną kartę, zapisaną w historii przez „Henryka Probusa i Łokietka” – prawego księcia wrocławskiego i księcia brzesko-sieradzkiego, który po latach rozbicia ponownie zjednoczył ziemie polskie pod swym berłem – otworzył Matejko w okresie interregnum po bezpotomnej śmierci Leszka Czarnego w 1288 r. Rozgorzała wówczas między książętami piastowskimi bezpardonowa walka o zwierzchnictwo, w której prym wiedli Henryk Probus i Bolesław II, książę mazowiecki, wspierany zbrojnym ramieniem Władysława Łokietka. Ten ostatni, po niespodziewanej – po krwawej bitwie siewierskiej – rezygnacji z pretensji do Krakowa Bolesława, zajął miasto i począł się tytułować księciem krakowsko-sandomierskim. Nie rezygnował jednak ze stolicy Henryk wrocławski, któremu sprzyjał niemiecki patrycjat krakowski i nocą otworzył mu bramy miasta. Zaskoczonemu najazdem księciu Władysławowi w ocaleniu życia pomogli franciszkanie. Podanie o sromotnej ucieczce Łokietka z zamku wawelskiego w przebraniu zakonnika było tematem chętnie powtarzającym i zyskało humorystycznie zabarwioną ikonografię. W sali rady Matejko zamierzał dać swoją wersję wypadków, zgodnie z przyjętą konwencją nadając wyobrażeniu ton moralizatorski.

Okoliczność, iż monarcha o niekwestionowanych dla dziejów miasta zasługach popełnił zbrodnię, która sprowadziła na niego odium klątwy, sprawiła, że policzył go artysta w górnej strefie obrazowej. Niemoralne prowadzenie się i niedopuszczalne w koronie wielożenstwo Kazimierza Wielkiego sprowadziło nań groźbę ekskomuniki. Marcin Baryczka, ksiądz wysłany do króla przez biskupa krakowskiego Bodzantę z dekretem o niej oraz surowymi napomnieniami i groźbą kar kościelnych, jakie pasterz przewidywał dla Kazimierza z powodu spornych danin ze wsi biskupich w ziemi sandomierskiej, rozwścieczył króla (Długosz), który rozkazał „bez żadnej przyczyny, zupełnie niewinnego” duchownego uwięzić, a następnie utopić w Wiśle. Jako zadośćuczynienie za śmierć Baryczki ufundował Kazimierz Wielki kolegiatę w Wiślicy oraz kościoły w Sandomierzu, Szydłowie, Stopnicy,

¹⁷² L. Siemiński, *Podania i legendy polskie, ruskie i litewskie*, Poznań 1845, s. 12; www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=1420 [dostęp 4.04.2013].

¹⁷³ L. Łętowski, *Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich*, Kraków 1852, t. I: *Biskupi krakowscy*, s. 186.

¹⁷⁴ Nry inw.: MNK-IX-1002 (publikowany tutaj), MNK-IX-1000, MNK-IX-1001, MNK-IX-1003.

Zagości i Kargowie, dzięki czemu uniknął kłątwy. Widmo anatemy spowodowało jednak, że wszelka pomyślność „odstąpiła króla, który pierwiej nad nieprzyjaciółmi szczęśliwie tryumfował”¹⁷⁵. Kazimierz nie doczekał się prawego następcy i z jego panowaniem upadła dynastia piastowska. „Marcin Baryczka z kłątwą na Kazim[ierzu] W[ielkim]” poza magistrackim nie doczekał się innego opracowania.

Wątek w 1866 zasygnalizowany myślą „Płatnerz Tenczyńskiego ciała” pełną redakcją otrzymał w 1879 r. Gdy powstawało *Zabicie Andrzeja Tęczyńskiego w kościele Franciszkanów w Krakowie w r. 1461*¹⁷⁶, Matejko w dziwnym był usposobieniu, bo – jak zauważył wówczas Gorzkowski – chętnie malował tragiczne wypadki. Takim w historii miasta było zabójstwo starosty rabsztyńskiego przez „rozwścieklony” popędliwością i butą magnata tłum krakowskich mieszczan. Tęczyński, uchyliwszy się od umówionej z Klimuntem zapłaty za wyre-stauowanie zbroi, protestującego wierzyiciela spoliczkował, a następnie wychłostał do nie-przytomności. Haniebnie potraktowany płatnerz podburzył mieszczan, którzy w zemście dopadli w kościele szukającego schronienia starostę, nie zważając na świętość miejsca zabili, a zwłoki wlekli ryszotkiem ulicy Brackiej do ratusza. Zbezczeszczone, skłute puginałami, z opalonymi wąsami i brodą ciało, nim wydano bliskim, trzy dni przetrzymano na stopniach domu rady. Wkrótce w obecności króla Kazimierza Jagiellończyka, senatorów i kasztelanów nad sprawcami zbrodni – mieszczaństwem, pospółstwem i rajcami krakowskimi – odbył się sąd, wyrokiem którego na miasto nałożono srogą grzywnę, a spośród dziewięciu mieszczan skazanych na śmierć stracono pięciu (w tym burmistrza), niewinnych zresztą, w sprawę zabójstwa niezaangażowanych. Obraz okrucieństwa, spowodowanego nie osobistą urazą krakowskiego płatnerza, lecz znieważeniem całego stanu mieszczańskiego przez powodowanego pychą Tęczyńskiego – oferowanego przez Elżbietę Rakuską schronienia przed rozjuszonym tłumem na zamku nie przyjął, bo „sromotną rzeczą byłoby ustępować gminowi” – w 1879 r. otrzymał komentarz twórcy aktualny również dla szkicu magistrackiego: „Widok tego straszego zdarzenia jest dzisiaj (...) bardzo potrzebny, bo ileż istnieje u nas pychy, dumy, zawziętości, a zachowanie mocniejszych względem słabszych, względem ludu, czy to po wsiach, czy w miastach, zasługuje na naganę. Gdy jednak w tym zabójstwie brali udział i rajcy krakowscy, czyli, jak dziś mówią, ojcowie miasta, przeto (...) i krakowskiemu magistratowi dostało się [od Matejki] także napomnienie”¹⁷⁷.

Monachijską akwarelę z 1859 r. Matejko nie wahał się ganić kaźni dokonanej u progu kontreformacji – *Spaleni mieszczki krakowskiej Katarzyny Malcherowej*¹⁷⁸. Leciwa rajczy-ni za przyjęcie judaizmu przez biskupa Piotra Gamrata skazana została na śmierć i na Rynku krakowskim w 1539 spłonęła na stosie. W szkicu do radzieckiego malowidła w szeregu „ujemnych wypadków” powróciła wizja barbarzyńskiej kary, z jaką winien był liczyć się odstępcą od wiary katolickiej. „Spalona Malcherowa” to inskrypcja blisko związana z ogólnikową frazą „Żydzi”. Tę wiązać wypada z wątkiem przystającym do idei ratuszowej kon-

¹⁷⁵ Jan z Czarnkowa, *Noty kronikarskie z XIV w. oraz fragment Kroniki katedralnej krakowskiej* [w:] *Kronika Jana z Czarnkowa*, red. J. Wyrozumski, Kraków 2009, s. 17.

¹⁷⁶ Matejko, *Obrazy olejne...*, op. cit., s. 171, kat. 194.

¹⁷⁷ M. Gorzkowski, op. cit., s. 199.

¹⁷⁸ Praca w zbiorach Lwowskiej Galerii Obrazów.

cepcji, którym posłużył się artysta u schyłku życia w kontekście osobistych doświadczeń. Obrazem *Napad pospólstwa krakowskiego na Żydów*¹⁷⁹, ilustrującym bezmyślne awanturnictwo – oskarżone o uprowadzenie i zamordowanie chrześcijańskiego dziecka żydowskie rodziny w krakowskim pogromie w 1494 r. straciły w pożarze domy przy ulicach: Wiślniej, Gołębiej i św. Anny, a cudem przed wzniesioną pożogą ocalało Collegium Maius i kolegiata uniwersytecka – w 1892 r. skomentował Matejko decyzję władarzy miasta o zburzeniu „czcigodnych murów starego Krakowa”, z którą się nie mógł pogodzić.

Strefę dziejową w obszarze zjawisk konotowanych negatywnie zamyka malarz sprawą „Zborowskiego”. Rotmistrz królewski, którego za zabójstwo kasztelana przemyskiego Andrzeja Wapowskiego podczas uroczystości koronacyjnych Henryka Walezego skazano na wieczną banicję, gdy naruszył jej warunki i powrócił do kraju, pojmany został przez kanclerza Jana Zamoyskiego i skazany na śmierć. Stracenie Samuela Zborowskiego, nim król zatwierdził wyrok, wywołało niepokoje społeczne i szeroką w XVI w. debatę o stanie państwa i respektowaniu prawa. Spór o przewagę prawa zwyczajowego nad stanowionym, o poszanowanie wolności szlacheckich i ich nadinterpretację w tle z karą za zdradę stanu i wątkiem zemsty osobistej, w kontekście historycznego dramatu rozgorzał na nowo w połowie XIX w. W opracowaniu akwarel *Zamojski idący do więzienia Zborowskiego* (1860) i *Zborowski prowadzony na śmierć* (ok. 1860)¹⁸⁰ stanął Matejko po stronie prawa i kanclerza Zamoyskiego, szalę przechylając na niekorzyść sprawcy „burdy na burzliwym sejmie koronacyjnym” (Szujski). Podobnie rozstrzygnął w magistrackim szkicu, banitę uchylającego się prawu eksponując pośród winowajców.

Uczestniczący w scenach „na tle dodatnich wypadków dotyczących miasta Krakowa”, zajmujących dolną strefę szkiców, w pierwszej części projektu nieodmiennie przywodzą na myśl wizję artysty, którą dwadzieścia lat później realizować chciał w dekoracji królewskiej katedry na Wawelu. Słoczone tu w ludnym korowodzie postaci oddają rozwiniętą ideę średniowiecznego pocztu „królów, patronów, biskupów i świętych”¹⁸¹.

Orszak osób, którym przyznawał Matejko znakomitą zasługę w kształtowaniu pomyślności miasta otwiera z apostołstwem „Ś. Wojciech (...)”¹⁸², który wedle tradycji – opartej wszak na fakcie dołączenia do wydanego w 1506 *Statutu Łaskiego* druku z tekstem *carmen patrium* spod Grunwaldu, z adnotacją o autorstwie Sławnikowica – „(...) Bogurodzicy uczy Krakowian”. Do stóp przyszedł męczennika przypadł skulony, jak gdyby od zarania ciekaw biegu dziejów ojczystych „podśluchujący chłop”¹⁸³. W poczet świętych policzony

¹⁷⁹ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 266, kat. 292.

¹⁸⁰ Nry inw.: MNK-IX-38, MNK-IX-37; M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 261, datuje prace na 1859.

¹⁸¹ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 315.

¹⁸² W katalogu *Matejko. Obrazy olejne...*, s. 81 pod poz. kat. 101* pojawił się obraz na płótnie *Apostolstwo św. Wojciecha*, niewymiarowany, datowany [1864], z kategorią „zaginiony”, opatrzony głosem: „Obraz przeznaczony przez artystę do zawieszenia w Sali Radnej ratusza w Krakowie”, zaistniały przez nietrafną interpretację źródła, którym jest M. Gorzkowski z notatką o projekcie magistrackim.

¹⁸³ Motyw następnie chętnie przez artystę powtarzany: w akcie zaprzysiężenia *Unii lubelskiej* uczestniczy chłop wprowadzany przez pisarza politycznego A. Frycza Modrzewskiego; podobnie w ogłoszeniu *Konstytucji 3 Maja* przez kanclerza wielkiego koronnego Andrzeja Zamoyskiego agitowany do pochodu jest włościanin. Zasługę edukowania najniższych warstw społecznych podnosi Matejko jako cnotę przynależną oświeconym.

tu został autor prekursorskiego „dzieła” na niwie rodzimego dziejopisarstwa „Ś. Martinus”¹⁸⁴. Skłaniając się zawsze ku wykładni historii danej przez – ukazanego dalej – „Kadłubka (Kronikarza) bis[kupa] Kr[akowskiego] +1223”, docenił jednakowo artysta walor „historycznych” odślon *Kroniki Wielkopolskiej*, wedle kart której „anioł daje szczerbiec Bolesławowi”¹⁸⁵.

Dziejopisarze, z których pracy obficie czerpał, relacjonują o wotywnym poselstwie „Judity żony Hermana [do] Kościoła Ś. Idziego”, odbytym w 1086 r. w intencji płodności księżęcej małżonki: nim ustały trzydniowe modły zakonników, nastąpił cud – ogłoszono poczęcie; nim posłowie powrócili z Prowansji, wieszczono płodność Judyty¹⁸⁶. Jako dziękczynienie za narodziny następcy (pierworodny Zbigniew był owocem związku przez Kościół nieuznanego za prawowity) Władysław Herman – wedle tradycji – wznosił podwawelski kościół św. Idziego, którego wieże rysują się w tle przedstawień pod inskrypcją¹⁸⁷.

Z panowaniem Hermana w cyklu szkiców do *Dziejów cywilizacji* związał artysta źródłami niepotwierdzony fakt przyjęcia i obdarowania przywilejami Żydów, uchodzących z pogromów wywołanych atmosferą zachodnioeuropejskich przygotowań do pierwszej krucjaty. Podczas gdy w *Przyjęciu Żydów. R.P. 1096*¹⁸⁸ konotacja wydarzenia jest niejednoznaczna – wysoko w rozwoju cywilizacyjnym stoi młode państwo, którego władca okazuje gościnność i tolerancję prześladowanym w innych krajach chrześcijańskich, jednak decyzja o otwarciu bram Krakowa, *nota bene* opłacona kosztownymi darami, z punktu widzenia interesów Polski w perspektywie okazuje się opłakanym w skutkach błędem politycznym¹⁸⁹ – również w projekcie magistrackim „Żydzi” znamienne pojawiają się w obu antytetycznych strefach rozważań o wpływie epokowych wypadków na losy miasta.

¹⁸⁴ L. Łętowski, *op. cit.*, s. IX, twórcę pierwszej kroniki Polski niezbyt jasno wymienia wśród biskupów krakowskich, co być może skłoniło J. Matejkę do kanonizacji kronikarza. W zbiorach MNK zachował się notes (nr inw. MNK-IX-4862/a) z obszernymi wypisami artysty z kroniki Anonima – „Martinusa Gallusa”. W komentarzu (*Wskazówki...*) do trzeciego w cyklu *Dziejów cywilizacji...* o akcie *Przyjęcia Żydów. R.P. 1096* zaznacza Matejko, że arcybiskup [gnieźnieński] Marcin „zdarzenie pomyślnie załatwione w annałach zapisał”, co oznaczał, że podziela artysta pogląd o tożsamości biskupa i autora kroniki.

¹⁸⁵ Chrobremu, „(...) jako że gdy na wezwanie anioła przybył na Ruś, pierwszy uderzył nim w Złotą Bramę, która zamykała gród kijowski na Rusi. Od tego uderzenia miecz poniósł niewielką stratę, która w polskim zwie się szczerbą stąd nazwa Szczerbiec”, *Kronika Wielkopolska*, oprac. A. Gieysztor, Warszawa 1965, s. 74.

¹⁸⁶ Mistrz Wincenty Kadłubek, *op. cit.*, s. 80–82.

¹⁸⁷ Wśród licznych fundacji narodzonego za wstawiennictwem świętego Idziego Bolesława Krzywoustego znalazł się patronowi erygowany kościół w Inowłodzu; do opactwa jego wezwania w Somogyvárze odbył Bolesław pokutną pielgrzymkę po oślepieniu Zbigniewa.

¹⁸⁸ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 238, kat. 271.1. Historycznie dopiero w 1264, uprzywilejowani na ziemiach polskich przez statut kaliski Bolesława Pobożnego, potwierdzony przez Kazimierza Wielkiego w 1334, następnie przez Jagiellonów w 1453 i 1539.

¹⁸⁹ Analiza treści obrazu, a także autorskiego komentarza prowadzi do wniosku o wysokim znaczeniu moralnym gestu polskiego księcia, „o wyższości uczuć chrześcijańskich” w Krakowie w porównaniu z wyżej w rozwoju cywilizacyjnym stojącymi narodami zachodniej Europy, jednak ostatecznie każde zaliczyć *Przyjęcie...* do szeregu „przeszkód” stojących na drodze cywilizacji w Polsce, J. Kravczyk, *Matejko i historia*, Warszawa 1990, s. 203–204, za: E. Skrochowski, *Szkiece Matejki z Historii cywilizacji w Polsce*, „Przegląd Powszechny”, 1889, s. 458.

Pochwałę dla erygujących domy boże podtrzymywał Matejko, pamiętając zasłużonego na tym polu fundatora klasztoru Bożogrobców Jaksę (herbu Gryf) z Miechowa, którego w pochodzie cywilizacyjnym wskrzesił i jako jednemu z najbliższych Kazimierzowi Sprawiedliwemu dostojników pozwolił uczestniczyć w zjeździe łęczyckim¹⁹⁰, oraz Piotra Włostowica. Inskrypcje „Jaxa +1141” i „Piotr Duńczyk z eregiami” towarzyszą grupie postaci skupionej wokół budowniczego, kreślącego plan przyszłej budowli. W osobie Własta eksponował Matejko postawę przynależną skruszonemu winowajcy, dla tego celu używając podania o „Piotrze Duńczyku (...) panu wielkim i hojnym”, który w duńskim kraju za złe uczucie do małżonki króla przez tegoż oślepiiony, przybył do Polski. By odzyskać wzrok udał się do biskupa krakowskiego, od którego usłyszał: „Wystaw trzy klasztory i siedm kościołów, a Pan Bóg ci wzrok powróci”. W gorliwości pokutnik wystawił trzydzieści klasztorów i siedemdziesiąt kościołów, lecz „(...) na nic się to wszystko nie przydało i po staremu był ciemny. Powraca więc do Krakowa do biskupa, a ten go ofuknie: Cóż to za pycha, człowiecze! Co za nieposłuszeństwo. Wszakżem ci trzy klasztory i siedm kościołów stawiać kazał. Idź i czyn, jak ci rozkazano. Nieborak tą razą pychę zdjął z serca. Postawił trzy klasztory i siedm kościołów i natychmiast przejrzał”¹⁹¹. Dopiero po latach (1888) Matejko przypomniał Piotra jako tego, który sprowadził na ziemię polskie cystersów¹⁹².

Misję chrystianizacji młodego państwa w kolejnych wiekach po Wojciechu kontynuowali sprowadzeni przez „Bolesława Chrobrego benedyktyni”. Wśród nich Matejko wyróżnił zasługę „Aarona, opata Tynieckiego”, osadzonego w ufundowanym przez Kazimierza Odnowiciela („za Kazim[ierza] Mnicha”) klasztorze benedyktyńskim. Aaron, siódmy na biskupstwie krakowskim, zapisał się jako ten, którego staraniem Kraków od papieża Benedykta IX zyskał paliusz „arcybiskupi na całą Polskę”¹⁹³. Sprowadzeni do Krakowa przez „Iwona Odrowąża dominikanie ze św. Jackiem” i „franciszkanie” przy marach ze zwłokami pobitych pod Legnicą¹⁹⁴ z „Prandotą błog[osławionym]” koncelebrują *castrum doloris*. Wraz z liczną rzeszą żałobników – przyszłych świętych i błogosławionych – uczestniczą w nim „(...) zgnębiony Bolesław Pudyk, jak niemniej jego żona św. Kinga i matka, a żona »Leszka Białego, Grzymisława«, [którzy] powrócą na tron osierocony (...), w stalli miejsce zajęły św. »Salomea wdowa po Kolomanie ks. Halickim i Ś. Bronisława«¹⁹⁵. W zbiorowym akcie ekspiacji upatruje Matejko warunek przyszłej odbudowy Polski, bo „(...) przebyte bóle i klęski odrodziły naród, wlały weń nowe siły, których mu dotąd brakowało”¹⁹⁶.

„Wierzę w cuda nie od dziś (...) bo Bóg większy i miłosierniejszy, niż biedni ludzie sądzić mogą” – zapewniał artysta arcybiskupa Sylwestra Sembratowicza, metropolitę

¹⁹⁰ Matejko. *Obrazy olejne...*, op. cit., s. 239, kat. 271.4: *W Łęczycy pierwszy sejm. Spisanie praw. Ukrócenie rozbojów. R.P. 1182.*

¹⁹¹ L. Siemieński, op. cit., s. 9.

¹⁹² Matejko. *Obrazy olejne...*, op. cit., s. 234, kat. 269: *Piotr Włast [Włost] Dunin sprowadza cystersów do Polski.*

¹⁹³ L. Łętowski, op. cit., s. 22.

¹⁹⁴ Matejko. *Obrazy olejne...*, op. cit., s. 240, kat. 271.5: *Klęska Lignicka – Odrodzenie R.P. 1241.*

¹⁹⁵ J. Matejko, op. cit., s. 524.

¹⁹⁶ *Ibidem.*

lwowskiego, który Matejkę i jego córki gościł we Lwowie w grudniu 1888 r. Wielokrotnie, także w szkicu magistrackiej dekoracji, swemu wyznaniu dawał artysta świadectwo. Tak więc wśród zasług, jakie dla rozkwitu miasta położył książę Bolesław Wstydlivy, za najgodniejszą uznał malarz tę, która była skutkiem interwencji boskiej. Inskrypcją związaną z orszakiem postaci „Ś. Kunegunda sól Bol[esław] Wstydl[iv]y sól” odsyła Matejko do treści pięknej legendy. Według niej „Bolesław Wstydlivy zaręczył sobie przez posłów królową Kunegundę na Węgrzech – która nie chcąc u ojca brać żadnego posagu w złocie i srebrze, prosiła go tylko na wyjeździe, aby jej darował, co by równie bogaczom i ubogim służyć mogło. Zezwolił ojciec, a Kunegunda pojechawszy do żup węgierskich ślubną tam obrączkę wrzuciła. Stanąwszy potem w Krakowie, kazała się wieść po jakimś czasie do Wieliczki, a gdy za jej wolą kopać tam zaczęto, znaleziono sól, a w pierwszej bryle rzuconą w Węgrzech obrączkę”¹⁹⁷. W sąsiedztwie tego przedstawienia – w zamyśle autora decydującego o pomyślności i dobrobycie mieszkańców ziemi krakowskiej – obok skrótowej notki „Ks[ięstwo] Mor[awskie]” frazą „prawo magdeburskie” zaledwie zaszyfrowany został doniosłej rangi akt z wiecu w 1257 r. w Koperni, który – przynosząc Krakowowi kodyfikację praw – położył podwaliny pod przyszły polityczny, gospodarczy i społeczny, a także religijny rozwój miasta. Można przypuszczać, że w ostatecznej redakcji projektu dekoracji siedziby władz miejskich fakt ów otrzymałby godniejsze rozwinięcie.

Szczątków św. Stanisława (według Galla: biskupa zdrajcy, którego nie usprawiedliwia, podobnie jak „nie zaleca króla Bolesława tak szpetnie dochodzącego swych praw”¹⁹⁸) na miejscu kaźni w dzień i w nocy strzegły cztery orły, które odpędzały sępy i inne krwiożercze ptaki (Kadłubek). Tam, gdzie padły rozrzucone części ciała męczennika, rozbłyśły boskie światła. Pod wrażeniem cudu bracia zakonnicy, pragnący zebrać poćwiartowane ciało, „(...) przystępując krok za krokiem, znajdują je nie uszkodzone, nawet bez śladu blizn”¹⁹⁹ i, namaszczone, chowają w kościele św. Michała Na Skałce, lecz „(...) w dziewięć lat [po śmierci] pokazał się Stanisław »Świentosławie mieszczce Krak[owskiej]« pobożnej niewieście upominając, iżby przeniesiony był, i wzięte jest jego ciało na Zamek z wielką czcią”²⁰⁰. Uroczystego aktu *elevatio* dopełnił w 1088 r. „Lambert”, biskup krakowski. W następstwie „Przeniesienia Ś. Stan[isława] relikwii”, które dołączyły do uprzednio do Krakowa sprowadzonych „Ś. Florjana relikwii za Kazim[ierza] Sprawiedliwego (+1094)”²⁰¹, „(...) dla wielu cudów przy grobie jego, wyprawili posłów do Rzymu za kanonizacją Bolesław Pudikus z małżonką swoją Kunegundą”²⁰². Starania uwieńczyła „bulla kanonizacyjna

¹⁹⁷ L. Siemieński, *op. cit.*, s. 33.

¹⁹⁸ Gall Anonim, *Kronika polska*, oprac. M. Plezia, Wrocław 2003, s. 53.

¹⁹⁹ Mistrz Wincenty Kadłubek, *op. cit.*, s. 76–77.

²⁰⁰ L. Łętowski, *op. cit.*, s. 33.

²⁰¹ Właściwie: +1194. Kulminacyjny moment w przedstawieniu *W Łęczycy pierwszy sejm...* to wręczenie relikwii księciu wraz edyktem zatwierdzoną przez papieża księgą spisanych praw i bullą papieską. Kodyfikacja porządkowała stosunki państwa z Kościołem; książę zrzekł się praw do majątków kościelnych, zmniejszył świadczenia z dóbr kościelnych na rzecz urzędników książęcych, *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 239, kat. 271.4.

²⁰² L. Łętowski, *op. cit.*

Ś. Stan[isława] za Bol[esława] W[stydliwego]”, ogłoszona przez papieża Innocentego IV w Asyżu 18 września 1253 r.

Przedstawieniem „Leszka Czarnego”, opatrzonego komentarzem „z berełkiem burmistrza”, powraca Matejko w sferę ziemską, na grunt mieszczański. Gloryfikuje w nim cnotę wierności, odwołując się do wydarzeń relacjonowanych przez Marcina Bielskiego: gdy podburzeni przez biskupa Pawła z Przemankowa możni kasztelan Warsz, wojewoda krakowski Żegota Toporczyk, wojewoda Janusz i kasztelan sandomierski Krystyn wystąpili przeciwko Leszkowi i na tron krakowsko-sandomierski wezwali księcia mazowieckiego Konrada Czerskiego, księżę krakowski, udając się po posiłki na Węgry, pieczę nad żoną Gryfiną, zamkiem i miastem powierzył mieszczanom. Kiedy Konrad najechał i puścił z dymem Kraków, obrońcy pod naporem wojsk schronili się na Wawel i, strzegąc księżęcej małżonki, stawili zaciekły opór napastnikom. Ze wsparciem Węgrów Leszkowi udało się odeprzeć uzurpatora, a wiernych mieszczan nagrodził księżę licznymi wolnościami – zrównał ich w prawie ze szlachtą i porucił im wszelkie sprawy miejskie. Miasto otoczył murem i obwałował, dzięki czemu, gdy ziemię małopolską spustoszył najazd Tatarów w latach 1287–1288, umocniony Kraków nie doznał większych zniszczeń. Berło burmistrza to atrybut, z którym pokazał Matejko Leszka Czarnego w *Pocztach władców polskich*.

Procesję świętych i błogosławionych w pierwszym rysunku zamyka „Ś. Bronisława przed Łokietkiem niosąca koronę”.

W drugim szkicu projektowym wyjątkowo między górną i dolną strefą – nie dyktowały tego szczególne względy, lecz ów „nawał fantazji” – znalazł miejsce artysta dla przedstawienia nobilitującego krakowski patrycjat. Zebrał tu grono znamienitych gości Mikołaja „Wierzyńka: Pannę Młodą – Elżbietę Pomorską, Kazi[mierza] W[ielkiego], Karola IV, Wład[ysława] Opolskiego i Ludwika [Węgierskiego]”, wybranych spośród uczestników opiewanego przez kronikarzy wystawnego przyjęcia weselnego danego z okazji zaślubin wnuczki Kazimierza Wielkiego, Elżbiety z cesarzem Karolem Luksemburskim. Gospodarz *Uczty Wierzyńka* (1877)²⁰³, zamożny kupiec i rajca krakowski, zapamiętany został w kontekście doniosłej rangi aktu państwowego – zjazdu władców dla zakończenia waśni między cesarzem a królem węgierskim, w którym rolę mediatora przyjął król Polski – jako ten, który dźwigał prestiż krakowskiego stanu mieszczańskiego przed koronowanymi głowami i przedstawicielstwem licznych dworów europejskich.

Eustachy Skrochowski w pierwszym tekście krytycznym na temat szkiców do *Dziejów cywilizacji w Polsce*, odwołując się do słów samego autora, sformułował pogląd, iż pierwotnym zamiarem Matejki było namalowanie „(...) jednego tylko obrazu symbolicznego, ufundowania Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale idąc w głąb rzeczy umysł jego wyróżniał coraz wyraźniej w przeszłości elementa, które się na ten fakt dziejowy i dalsze jego skutki składały”²⁰⁴. Istotnie, w inwokacji odezwy, którą wystosował na 14 czerwca 1887 roku, dzień uroczystego poświęcenia i otwarcia nowego gmachu Wszechnicy Jagiellońskiej, gdy – pragnąc zaznaczyć go jakimś pamiątkowym czynem (Gorzkowski) – z „myślą szlachet-

²⁰³ Matejko. *Obrazy olejne...*, op. cit., s. 149, kat. 174.

²⁰⁴ E. Skrochowski, op. cit.

nego zakończenia sprawy niewyrównanej²⁰⁵ z Francją rozpętał awanturę z ofiarowaniem w imieniu narodu polskiego narodowi francuskiemu *Dziewicy Orleańskiej*, zawarł artysta dosłowny komentarz do obrazu, którym w kilka miesięcy później inaugurował cykl dwunastu obrazów do *Dziejów*. Jako pierwsze powstało wtedy *Założenie Szkoły Głównej przeniesieniem do Krakowa ugruntowane R.P. 1361–1339–1400*²⁰⁶, wkrótce potem malował *Wpływ Uniwersytetu na Kraj w wieku XV. Nowe prądy – Husytyzm i Humanizm*²⁰⁷, a następnie *Chrzest Litwy R.P. 1387*²⁰⁸. Gdy latem 1888 r. podejmował pracę nad cyklem, Gorzkowski konstataował: „Treść do obrazów na tle historii cywilizacji nie była jeszcze dotąd w sztuce opracowaną; nikt z artystów jej nie poruszył; toteż Matejko robił obszernie, długie przygotowawcze najprzód studia do tego, a teraz do wykonania obrazów przystąpił”²⁰⁹. Badania konieczne do ostatecznej redakcji szkiców zajęły z górą dwadzieścia lat, albowiem – dziś można to stwierdzić – już około 1866 r. pierwotna wizja *Przełomu dziejowego* w pochodzie ku cywilizacji, podobnie jak *Epoka Jagiellonów*, opisana została przez artystę w szkicu do dekoracji magistratu. Przekonuje o tym obfity komentarz w strefie dolnej drugiego rysunku, odnoszący się do orszaku postaci sięgającego aż po „Stańczyka”, który wraz z odnotowanymi w nieco dalszej fazie (po „Mistrzu pruskim”) Benedyktem z Koźmina (hojnym donatorem Biblioteki Akademii) i Janem Leopolitą (pierwszym tłumaczem łacińskiego tekstu Biblii wydanej w języku polskim) reprezentuje kolejny w dziejowym cyklu obraz *Złoty wiek literatury w XVI w. Reformacja. Przewaga katolicyzmu*²¹⁰.

Pierwotny zamysł kompozycyjny *Założenia Szkoły Głównej* niewiele odbiega od ostatecznej realizacji. W magistrackiej wersji nie uczestniczy założyciel szkoły na Bawole – w scenie opatrzonej inskrypcjami „Dary – Akademia Krak[owska] – Jagiełło i Jadwiga – Przysięga mieszczan – stoi w obronie akademii” skupił się Matejko na akcie donacji i przeniesieniu Wszechnicy z Kazimierza do Krakowa.

Podobnie jak dzieło chrystianizacji pogańskiego państwa – wysiłek kulturowy możliwy dzięki przełomowemu założeniu Akademii Krakowskiej – *Chrzest Litwy* wedle słów artysty był jednym z trudniejszych do opracowywania tematów²¹¹. Proces przekonywania Litwinów do katolicyzmu, ukazany z pomocą bogatego „historyczno-religijno-etnograficznego sztafażu”²¹² na tle dziewiczego, bezkresnego obszaru Litwy, rodzi obawę, czy nawracanie ludów ją zamieszkujących, które „upornie” trwają przy swym pogańskim kulcie, nie

²⁰⁵ Wsparcie czynem przez polskich emigrantów Komuny Paryskiej; z odezwy Jana Matejki z 13 VI 1887, za: M. Gorzkowski: „Akt erekcyjny Kazimierza Wielkiego przed pięciuset z górą laty chce mieć Akademię krakowską perłą swojego królestwa. Wznawiając nadania dziadka swojego, Jadwiga, poświęciwszy wszystko swoje dla tej ziemi, testamentem przekazuje drogocenne perłowe szaty ku uposażeniu odnowionej instytucji, odtąd miana Jagiellońskiej używającej”, *op. cit.*, s. 333–334.

²⁰⁶ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 241, kat. 271.7.

²⁰⁷ *Ibidem*, s. 238, kat. 271.9.

²⁰⁸ *Ibidem*, s. 242, kat. 271.8.

²⁰⁹ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 355.

²¹⁰ *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 244, kat. 271.10.

²¹¹ M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 356.

²¹² E. Suchocka, M. Wrede, *Jana Matejki Dzieje cywilizacji w Polsce*, Warszawa 1998, s. 77.

okaże się „zbyt absorbującym i demoralizującym siły” polskiego społeczeństwa. W szkicu do sali rady frazą „Chrzest Jagiełły i Litwini – Witold – Chorągwie krzyżackie” misję apostołską na Litwie Matejko symboliką skojarzył z epokowym w dziejach unii polsko-litewskiej momentem. Litwini ochrzczeni z Jagiełłą i Witoldem stawiają się w 1410 r. na polu pod Grunwaldem. Zdobyte w zwycięskiej bitwie chorągwie krzyżackie złożone zostaną w katedrze na Wawelu u grobu biskupa Stanisława jako wotum dla świętego, który swym cudownym zjawieniem się w obłoku błogosławił walczącym i prowadził ich do świetnego zwycięstwa nad Krzyżakami (Długosz).

W obrazie *Wpływ Uniwersytetu na Kraj w wieku XV...* stającym do debaty z husytami i humanistami scholastykom sprzyja św. Stanisław, najważniejszy patron Krakowa, opiekun Uniwersytetu i Królestwa. W magistrackim projekcie „Figura przeciwnie idąca [nowym prądom] Husytom” to „Zbigniew Oleśnicki”, a wspierają go autorytety epoki: „[Johannes] Longinus, Stwosz, Ś. Jan Kanty [i] Jan Kapistran”, reprezentujący tradycyjne wartości, stający naprzeciw szkodliwemu „postępowaniu rozumu ludzkiego wbrew projektowi Boga” (Szujski) oraz strzegący chrześcijańskiej świątyni nauki i prawdziwej wiary. To w nich oraz kularowo w przeludnionym obrazie z 1888 r. ukazanych znamienitych katolickich mistrzów pióra – kaznodziejach w projekcie radzieckiego malowidła wyeksponowanych inskrypcją „Benedictus a Koźmian” – „Leopolita za Zyg[munta] Aug[gusta]” – w dobie zamętu reformacji upatruje Matejko gwarantów przewagi katolicyzmu, rękami pomysłowości państwa.

Głosa „Dzwon Zygmunta – Boner – Bethman” na tle okazałego symbolu to zapowiedź mającego wkrótce powstać dzieła, które z obfitą literaturą nie wymaga komentarza. Opracowując dla magistratu redakcję tematu późniejszego *Zawieszenia dzwonu Zygmunta na wieży katedry w r. 1521 w Krakowie* (1874)²¹³, Matejko podkreślił udział w doniosłym wydarzeniu rajców miejskich, przedstawicieli mieszczańskich rodów, które znacząco przyczyniły się do gospodarczego rozwoju miasta: przyszłego wielkorządcy dóbr królewskich, bankiera i żupnika Jana Bonera, oraz zamożnego kupca Seweryna Bethmana. Można zastanawiać się, czy – ukazując dalej triumfalny „Powrót z pod Obertina” Jana Tarnowskiego (1531) – artysta na rzecz prawdy historycznej zrezygnował z powiązania obu zdarzeń kuszącym wątkiem przechowanego w tradycji podania, jakoby dzwon odlano z dział wziętych pod Obertynem, jeśli następnie – zakłócając kolejną frazę chronologię zdarzeń – zamykał poniekąd w tryptyk grupę przedstawień ze schematycznie już skreślonymi sylwetkami bohaterów i komentarem „Mistrz pruski” odsyłał widza do aktu *Hołdu pruskiego*²¹⁴ z 1525 r.

Obdarzonej licznymi przywilejami reprezentacji mieszczan, wyćwiczonej i zasłużonej w obronie murów miejskich – Bractwu Kurkowemu – w 1556 r. król Zygmunt August okazał szczególne względy: obdarował je srebrnym kurem, który stał się symbolem Bractwa, niesionym w corocznym pochodzie przez króla kurkowego, zwycięzcę w tradycyjnie „w tydzień po oktawie Bożego Ciała” urządzanych zawodach strzeleckich. Przedostatnie

²¹³ *Ibidem*, s. 134–137, kat. 156.

²¹⁴ *Ibidem*, s. 181–186, kat. 207. Boner (zm. 1523) i Bethman (zm. 1515; osobno ukazany jako bohater – wówczas 90-letni starzec – z żupnikiem Andrzejem Kościeleckim ratujący górników z płonących salin wielickich), *Matejko. Obrazy olejne...*, *op. cit.*, s. 172, kat. 195), znamienici przedstawiciele stanu mieszczańskiego, uczestniczą zarówno w *Matejki Zawieszeniu dzwonu...*, jak i *Hołdzie pruskim*.

z przedstawień w projekcie, nakreślony pośpiesznie, wręcz niedbale „Kurek” zyskał osobną redakcję rysunkową w *Pochodzie króla kurkowego* (il. 21), którą Matejko przygotował z myślą być może o rozwinięciu tematu w większej kompozycji.

Zaskakujące jest przedstawienie dane jako ostatnie „na tle pozytywnych wypadków miasta Krakowa”. Wszak z chwilą „Przeniesienia stolicy do Wa[rszawy]” – w magistrackim szkicu wyobrażają je postaci symbolicznie unoszące tron – królewska gwiazda miasta gaśnie. Echo zasygnalizowanego tu wydarzenia po latach w jedenastym szkicu do *Dziejów cywilizacji* obrazie *Potęga Rzeczypospolitej u zenitu – Złota wolność – Elekcja R.P. 1573*²¹⁵ nie wybrzmi optymistycznie, a z końcem uroczystego dnia elekcji – artysta napisze – „(...) słońce zapada, oświecając Warszawę – przyszlą stolicę państwa królów elekcyjnych”²¹⁶. Obraz przeniesienia stolicy, wraz z którym wyraźnie przygasa twórczy impet Matejki, zamykał rys projektu bądź tę jego część, która powstała; możliwe, że w odniesieniu do prezentowanego tu szkicu, podobnie jak w przypadku cyklu szkiców do *Dziejów cywilizacji w Polsce*²¹⁷, nie można mówić o idei zamkniętej. W kolejnych stuleciach jej autor szukałby momentów relewantnych, pozwalających kontynuować przerwana u schyłku XVI w. kronikę, jednak praca nad projektem ustała. Zapewne nastąpiło to wówczas, gdy artysta utracił widoki na prezentację swej wizji na ścianach dostępnego szerokim rzeszom widzów publicznego wnętrza.

Oryginalna koncepcja Matejki dekoracji magistrackiej rodziła się na gruncie wyjątkowego w dziejach położenia miasta. Kraków lat 60. XIX w. nie tylko stał przed szansą poprawy sytuacji gospodarczej, lecz także – jako jedyny ośrodek, w którym nieskrępowanie mogła krzewić się idea życia narodowego – ciążyła na nim szczególna dziejowa odpowiedzialność. Gdy krwawe powstaniowe represje głęboko sięgały Królestwa i Litwy, a Prowincja Poznańska ugięła się pod jarzmem germanizacji, korzystna wobec pozostałych ziem sytuacja Galicji, obdarzonej przez zachwianego zaborcę częścią swobód, predestynowała historyczną stolicę Polski do roli „swoistego substytutu nieistniejącego państwa”²¹⁸. Reaktywowane władze samorządowe Krakowa, świadome potrzeby lat dla podźwignięcia z ruiny zdegradowanego miasta²¹⁹, godząc konieczność znalezienia alternatywnych dróg rozwoju z misją mu wyznaczoną, sięgnęły głęboko do tradycji i bogactwa jego kulturowej spuścizny. Zainicjowały specyficzny, „zwrócony w przeszłość” kierunek polityki, który w swej mowie inauguracyjnej wskazał w znamiennych słowach prezydent Dietl: „Trzeba, żeby ten Kraków, który już nie może świetnieć potęgą zasobów materialnych, świetniał

²¹⁵ *Ibidem*, s. 245, kat. 271.11.

²¹⁶ J. Matejko, *op. cit.*, s. 533.

²¹⁷ Z planowanych 24 ostatecznie powstało 12 obrazów, M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 366.

²¹⁸ J. Purchla, *Kraków Matejki* [w:] *Wokół Matejki. Materiały z konferencji...*, *op. cit.*, s.14.

²¹⁹ Kraków wskutek wcielenia do Austrii odcięty został od naturalnego zaplecza handlowego na północy i zachodzie, po przeniesieniu centrum administracji państwowej do Lwowa sprowincjonalizowany i przy pomocy wzmożonego ucisku fiskalnego oraz germanizacji urzędów i szkolnictwa poddany systemowej degradacji. Przez Austriaków przeznaczony do roli granicznej twierdzy, zamknięty został kordonem fortyfikacji (Festung Krakau), który skutecznie zahamował jego metropolitarny rozwój. Na poprawę koniunktury i warunki sprzyjające stopniowemu podnoszeniu z ekonomicznej zapaści miasto czekać miało do lat 80. XIX w., szerzej zob. J. Purchla, *op. cit.*, *passim*.

potęgą zasobów duchowych”²²⁰. W kolejnych latach dwóch kadencji swego urzędowania Dietl realizował ten plan, generując kult nagromadzonego w podwawelskim grodzie historycznego dziedzictwa, podejmując szeroko zakrojoną akcję restauracji pomników architektury, wreszcie, dyktując patriotyczny ton obchodzonym w tle krakowskich za- bytków narodowym uroczystościom rocznicowym²²¹. Wyznawanej zasadzie pragnął bez wątpienia podporządkować zamierzoną dekorację reprezentacyjnego wnętrza w nowym gmachu miejskim i w poszukiwaniu twórcy zdolnego do znalezienia właściwych form oraz wyrażenia w nich stosownych treści udał się do Matejki. Artysta zaś w przełomowej chwili zamierzał stworzyć do sali rady moralitet, którego przemyślaną wymowę adresował nie do mieszczan krakowskich, lecz do mieszkańców świadomej swego posłannictwa „duchowej stolicy Polski”.

Zadysponowanie do dekoracji wysokiej rangi miejskiego wnętrza treści rodzimych i historycznych, które wskrzeszają nadzieję w czasie, gdy ku Galicji zwracały się oczy znie- wolonego narodu, a ta „(...) w obecnym położeniu chwilowo staje się sercem i ramieniem całej Polski (...) na każdym kroku, przed każdym czynem Galicja nie tylko rachować się powinna z samą sobą, lecz rachować z Polską całą”²²² – było wyborem słusznym i oczeki- wanym. Ukazanie dziejów ojczystych w kategoriach przeciwieństw – przez pryzmat po- staw prominentów kształtujących jej bieg – służyć miało sformułowaniu pouczających wskazań dla adresatów myśli malowidła. Występki napiętnował artysta w osobach wład- ców i możnych, którzy dopuścili się czynów haniebnych, obłożonych klątwą. Ci sprowa- dzili na miasto nieuchronną karę, a jej cenę – krwawe doświadczenia klęsk i zniszczeń – płaciły ziemie polskie i poddani sprawców. Srogie wyroki Opatrzności odwrócić mo- gło jednak zadośćuczynienie i niezaniechanie w dążeniu do dobrobytu pielęgowania cnót chrześcijańskich. Po personifikacje przymiotów sięgnął Matejko do katalogu postaci szczególnie dla dziejów miasta zasłużonych, gloryfikując gwarantów pomyślności Krako- wa i ich dzieła – kamienie milowe w pochodzie dawnej stolicy Polski ku cywilizacji.

Ekspicyjna nuta Matejkowskiego moralitetu dla dzisiejszego odbiorcy rysunków nie jest zaskoczeniem, jednak przekonanie artysty o potrzebie dotykania i tu bolesnych dzie- jowych momentów – „rozdrapywania ran” – w 2. połowie lat 60. XIX w. doprowadzić mo- gło do kontestacji jego koncepcji przez Dietla. Szkice powstawały w czasie, gdy w cieniu *Kazania Skargi* na płótnie *Rejtana* padała pierwsza, bolesna odpowiedź artysty na pytanie o przyczyny upadku Polski. Jeśli zaprezentowane zostały prezydentowi, kiedy ponad głó- wą artysty oskarżanego o „spoliczkowanie trupa matki”²²³ przetaczała się pierwsza fali krytyki za eksploataowanie historycznego skandalu (Siemieński) czy wówczas, gdy posą- dzany o nieściśności historyczne w obrazach (nieznajomość dziejów ojczystych!) i braki

²²⁰ Mowa dra Józefa Dietla prezydenta miasta Krakowa, zagajająca pierwsze posiedzenie Rady Miejskiej pod jego prezydencją dnia 31 października 1866 odbyte, Kraków 1866, s. 10.

²²¹ J. Purchla, *op. cit.*, s. 15.

²²² [A. Koziebrodzki], *Galicja i Austria przez P.P.P.*, Bendlikon 1866, s. 4; www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=42828 [dostęp 30.06.2013].

²²³ J.I. Kraszewski podtrzymywał krytyczny sąd wydany po wystawieniu obrazu w Sukiennicach w listo- padzie 1866 r., *Rachunki z roku 1867 przez B. Bolesławitę, rok drugi, cz. II*, Poznań 1868, s. 339–342; www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=42083 [dostęp 30.06.2013].

warsztatowe urażony Matejko trafił pod miejski pręgierz²²⁴, w przedstawicielu rady miasta wzbudzić musiały nie lada konsternację. Epatowanie krakowian – ledwie co podzielonych w debacie nad kontrowersyjnym *Upadkiem Polski*, wskazującym winnych utraty przez Rzeczpospolitą niepodległości – ujętą w strefie „wypadków ujemnych” projektu dotkliwą odsłoną mrocznych „stron narodu” zapewne nie godziło się z Dietlowską wizją ideowej wypowiedzi dekoracji sali radnej w magistracie. Tę zaś, po upadku ostatniego zrywu narodu – powstania styczniowego – w gorącej jeszcze atmosferze roztrząsania przyczyn jego klęski pragnął Matejko wykorzystać jako cenną przestrzeń do wyrażenia w jej malowidle własnej, formującej się pod wpływem niedawnych wypadków „rozrachunkowej” filozofii dziejów, o której nieprzychylny zarówno osobie artysty, jak jego obrazom Józef Ignacy Kraszewski twierdził, jakoby służyła temu, „(...) aby jak najostrejszymi razy w zbolałą pierś się uderzyć”²²⁵.

Dydaktyczne tezy ideowej wymowy dekoracji formułował artysta, podkreślając jako warunek konieczny dla harmonijnego rozwoju krakowskiej społeczności (a w szerszym rozumieniu – narodu polskiego) współbrzmienie dwu czynników: instytucji państwa (utożsamianego z monarchią) i Kościoła (z dostrzegalną jego supremacją). Nadał przy tym swej koncepcji ton osobistej deklaracji – „wyznania wiary” – wyrosłej na gruncie z mistycznym graniczącej, częstokroć podkreślanej, żarliwej religijności (jak bliskiej ludowej pobożności, dowodzi podkreślony kult relikwii). Izidor Jabłoński, towarzyszący od ławy szkolnej ewolucji Matejkowskiego programu historiozoficznego, już od 1864 r. ją notował, objaśniając zmianę początkowo wytyczonego planu stworzenia „szeregu obrazów mających po sobie następować”²²⁶ jako skutek odbytej „Ś-tej spowiedzi, [której] rozważenie wagi wpłynęło na umysł, pokierowało tematami z historii wypadków dawnych, a więc najpierw przygotowanie, skrucha, wyznanie win, pokuta i zadośćuczynienie”²²⁷. Matejko stosownie do zasad, którym hołdował, zdefiniował hierarchię władzy. W Krakowie nic nie dzieje się z woli mieszczan; los jego mieszkańców jest pochodną chwalebnych i nagannych postaw jego monarchów i możnych, a pomyślny bądź tragiczny bieg dziejów miasta determinują nieuchronne, zawsze słuszne wyroki Opatrzności. Moralną sankcję i moc sprawczą w kreowaniu dobrych i złych losów przyznając działaniu sił nadprzyrodzonych, artysta – „zagorzały zwolennik totalnego zwrócenia się ku przeszłości”²²⁸ – sytuował *hic et nunc* swego przekazu najbliższej afirmowanej zawsze epoki średniowiecznej. Czynił to z pełnym przekonaniem; dość wspomnieć słowa, jakie – popadłszy w konflikt z władzami miasta w kwestii zburzenia kompleksu klasztornego z kaplicą i szpitala Św. Ducha dla

²²⁴ W odpowiedzi na nagonkę artysta maluje *Wyrok na Matejkę, Matejko. Obrazy olejne...*, s. 100–102, kat. 121.

²²⁵ [J.I. Kraszewski], *Rachunki z roku 1866 przez B. Bolesławitę, rok pierwszy, cz. II*, Poznań 1867, s. 304.

²²⁶ Już podczas malowania *Jana Kochanowskiego z Urszulką* (1862) planował podjęcie następnych tematów, wśród których pojawić się miały: *Unia, Batory, Śluby Jana Kazimierza*, a następnie *Jan III w kaplicy NMP w Częstochowie* (albo pod Wiedniem), I. Jabłoński-Pawłowicz, *Wspomnienia o Janie Matejce*, red. M. Treter, Lwów 1912, s. 50.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ J. Purchla, *op. cit.*, s. 16.

uzyskania placu pod budowę nowego teatru miejskiego – kierował do decydentów Krakowa: „Liberaly, jacy dziś w radzie zasiadają, wszystko znaczą, wszystkim kierują, pójdą przestrzegam – dalej... będą wymiatać stare śmiecie (sic!), jak to już dawniej w kościele wawelskim praktykowali, bo znajdą zawsze powolnych rzeczoznawców, którzy wbrew własnemu przekonaniu (gdyż ich przecie za bezrozumnych uważać nie mogę), za niemożliwe i walące się mury uznają! Bodaj ci panowie w ostatniej godzinie zastali Chrystusa miłosierniejszym dla siebie, niż oni okazali i okazują jeszcze względu dla czcigodnych murów starego Krakowa! (...) Tych, co złą wolą (inaczej tego brać nie mogę) najbardziej mnie dotknęli, a upokorzyć chcieli, nie wyklinam... bo za nikczemni”²²⁹. Gdy jednak ratusze dziewiętnastowieczne, nierzadko przy zachowaniu tradycyjnych form zewnętrznych, stały się nowoczesnymi siedzibami administracji miejskiej – magistratami z szeregiem funkcjonalnych urzędniczych biur, w dekoracji których odchodzono od treści moralizatorskich na rzecz utrzymanych w duchu modernistycznym, czysto dekoracyjnych form²³⁰, propozycja Matejki z dydaktyką gloryfikującą przebrzmiały feudalny porządek władzy, przesytem ortodoksyjnie katolickich treści religijnych niemal sakralizującą wnętrze, jawić się mogła jako niestosowny anachronizm.

Malowidło Jana Matejki nie miało szansy zaistnienia w magistracie. Choć szkice przygotowujące projekt zaliczyć trzeba do istotniejszych prac rysunkowych artysty – powiązanie obfitej płynącej z ich treści wiadomości z okolicznościami ich powstania pozwala datować je i konstatować, w jakiej mierze scenariusz dziejowego spektaklu realizowanego przez cały niemal twórczy okres życia gotów był już około 1866 r. – w owym czasie jednak ich autor nie zdołał przekonać Józefa Dietla do swej koncepcji dekoracji nowego lokum władz miejskich krakowskich. Skromna dokumentacja źródłowa – jedyna, choć z pewnością wiarygodna²³¹ wzmianka kronikarza – zdaje się dowodzić, że propozycja artysty nie wyszła poza sferę prywatnych rozmów z reprezentantem władz miasta. Możliwe, że wykonanie tak szeroko zakrojonego przedsięwzięcia było zbyt kosztowne, a prezydent – liczący się z koniecznością spłaty niebagatelnej kwoty wydatkowanej na zakup nowej siedziby (koszty rat ponosił budżet miasta do 1872²³²) – nie chciał narazić młodego urzędu na zarzut rozrzutności. Jeśli nie taki był powód rezygnacji ze współpracy z Matejką, należy uznać, że proponowana przez artystę ideowa wymowa malowideł nie spełniła nadziei Dietla. We wrześniu 1866 r. powołany w osobach wybitnych przedstawicieli ówczesnych krakowskich środowisk naukowego i architektonicznego, „PP. Żebrowskiego, Barańskiego, Łuszczkiewicza, Pokutyńskiego, Książarskiego, Muczковского i Jawornickiego komitet artystyczno-budowlany”, który czuwał nad realizacją prac w magistracie, postanowił, że malowanie wnętrza sali rady ma być li tylko prowizoryczne²³³. Ostatecznie izba zyskała prosty wystrój malarski, ideowe zaś aspekty jej dekoracji wyczerpały zdobiące ściany

²²⁹ *List Jana Matejki do prezydenta miasta Krakowa Feliksa Szlachtowskiego z 23.05.1892 r.*, rękopis w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, MNK-IX-2962/1; M. Gorzkowski, *op. cit.*, s. 446.

²³⁰ T. Jakimowicz, *op. cit.*, s. 45.

²³¹ Oparta niewątpliwie na wspomnieniu artysty.

²³² P. Detloff, *op. cit.*, s. 105.

²³³ *Ibidem*, s. 112.

rzeźbione popiersia królów, które wyszły z pracowni Parysa Filippiego²³⁴ oraz wykonana wedle projektu Filipa Pokutyńskiego²³⁵ „ornamentacja historyczna” w formie zwieńczenia bogatego zaplecka „(...) w całości nie grzeszącej prostotą plastyczną, ale powyłamywanej w liniach” mównicy herbem królewskiego miasta Krakowa²³⁶.

²³⁴ B. Zbroja, *Wielka rozbudowa krakowskiego Magistratu, 1906–1913* [w:] *Siedziby władz...*, *op. cit.*, s. 186.

²³⁵ J. Ostrowski, *op. cit.*, s. 53; P. Dettloff, *op. cit.*, s. 110.

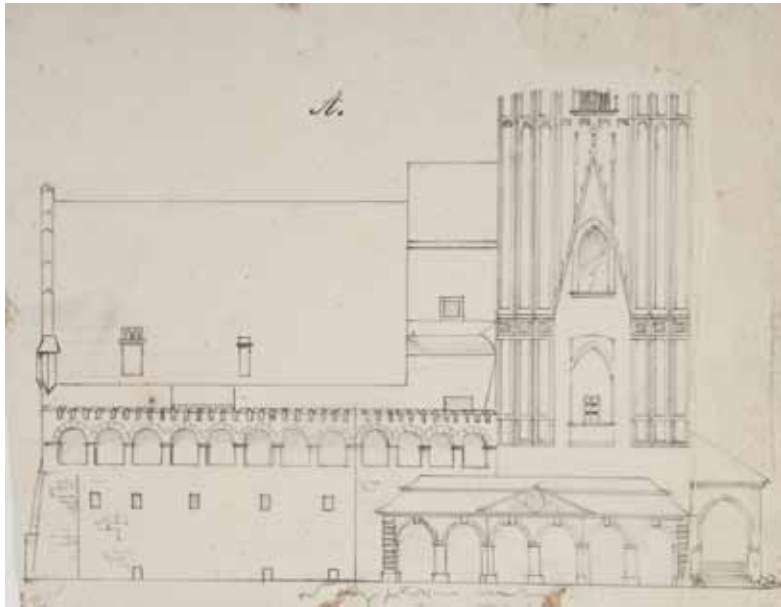
²³⁶ P. Dettloff, *op. cit.*, s. 110, 112, il. 32.

Jan Matejko's Sketch of the Design for the Decoration of the Municipal Council Hall in the Wielopolski Palace in the Context of Ideological Motifs Used in the Decor of the City Council Chamber in Krakow's Historical Town Hall. Article on the Iconography of the Seats of the Krakow City Authorities

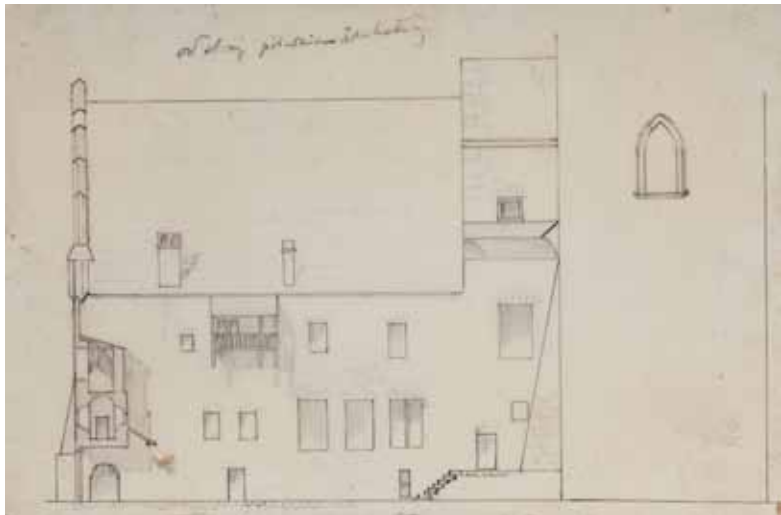
Summary

Jan Matejko is associated with several monumental painting decorations. One of his well-known works is the polychrome of Saint Mary's Church in Krakow, which was designed by the artist and executed with his participation towards the end of his life. Some time earlier he had planned to paint a wall painting in the Wawel cathedral in Krakow. The painter himself mentioned some details of his concept. He wanted the royal chapel to be decorated in a more elaborate way than the bourgeois church. Matejko planned to paint an al fresco procession of kings, saints, bishops and patrons; however, he did not carry out his idea. The third monumental design which is worthy of note as a significant one, only mentioned in the painter's biography by Marian Gorzkowski, has been not well-known until now. When in 1866, elected as the first mayor of independent Krakow, Józef Dietl had to convert the newly purchased Wielopolski Palace for the needs of the city authorities, he considered asking Matejko to paint the walls of the hall for holding the City Council meetings. By the way, the need to provide the authorities with the new seat resulted from the fact that forty years earlier the then governing body of the city had decided to pull down the ruined historic town hall. The artist – as it has turned out – was going to get involved in this undertaking and he made a preliminary sketch of the design. The collection of the National Museum in Krakow contains his drawings, found only recently and put on display, which shed some light on Matejko's concept – not carried out in the end – of the painting decoration of Krakow's new town hall.

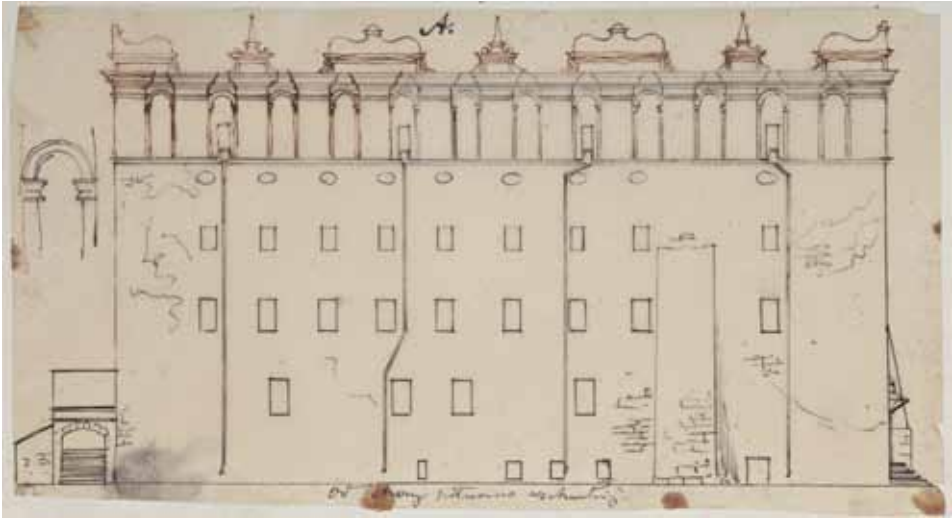
It is worth showing them against the background of the history of the former council chamber in Krakow's no longer existing town hall and in the context of the ideas expressed in its decorations over the years; there is much evidence that the artist knew a lot about the principles of decorating municipal interiors.



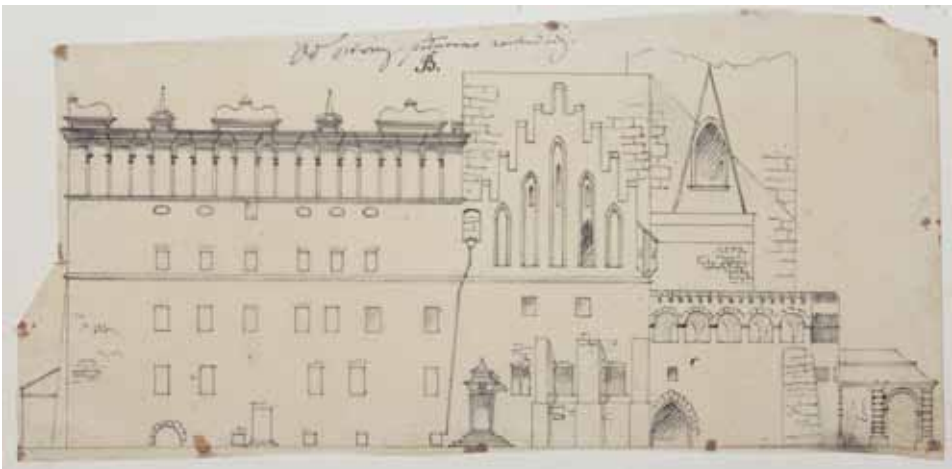
1. Jan Matejko, *Widok zewnętrzny elewacji Ratusza krakowskiego od strony południowo-zachodniej*, kopia ryciny Karola Balickiego odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica IV (ryc. A) z *Wiadomości o niektórych starożytnych budynkach krakowskich, ze stanowiska sztuki uważanych* K. Kremera, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2198, fot. K. Kowalik



2. Jan Matejko, *Widok elewacji Ratusza krakowskiego od strony południowo-zachodniej ujęty z wewnętrznego dziedzińca*, kopia ryciny Karola Balickiego odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica IV (ryc. B) z *Wiadomości... K. Kremera*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2199, fot. K. Kowalik



3. Jan Matejko, *Widok elewacji Ratusza krakowskiego od strony północno-wschodniej*, kopia ryciny Karola Balickiego odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica V (ryc. A) z *Wiadomości...* K. Kremera, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2212, fot. K. Kowalik



4. Jan Matejko, *Widok elewacji Ratusza krakowskiego od strony północno-zachodniej*, kopia ryciny Karola Balickiego odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica V (ryc. B) z *Wiadomości...* K. Kremera, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2208, fot. K. Kowalik

5. Jan Matejko, *Widok Ratusza krakowskiego od strony południowej*, kopia ryciny Konstantego Kormanka odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica VI z *Wiadomości...* K. Kremera, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2204, fot. K. Kowalik



6. Jan Matejko, *Widok Ratusza krakowskiego od strony północnej*, kopia ryciny K. Kormanka odbitej w Litografii Maksymiliana Cerchy, tablica VII z *Wiadomości...* K. Kremera, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2202, fot. K. Kowalik



7. Kartka z notatnika Jana Matejki z wypisami o magistracie i dawnym ratuszu krakowskim, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-4862, fot. K. Kowalik

8. Artysta nieznany, Litografia Instytutu Wilhelma Santera we Wrocławiu, wg Jana Kantego Wojnarowskiego, po Józefie Brodowskim, Izba sądowa w Ratuszu krakowskim zburzonym r. 1820, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-32588/2, fot. Pracownia Fotograficzna MNK

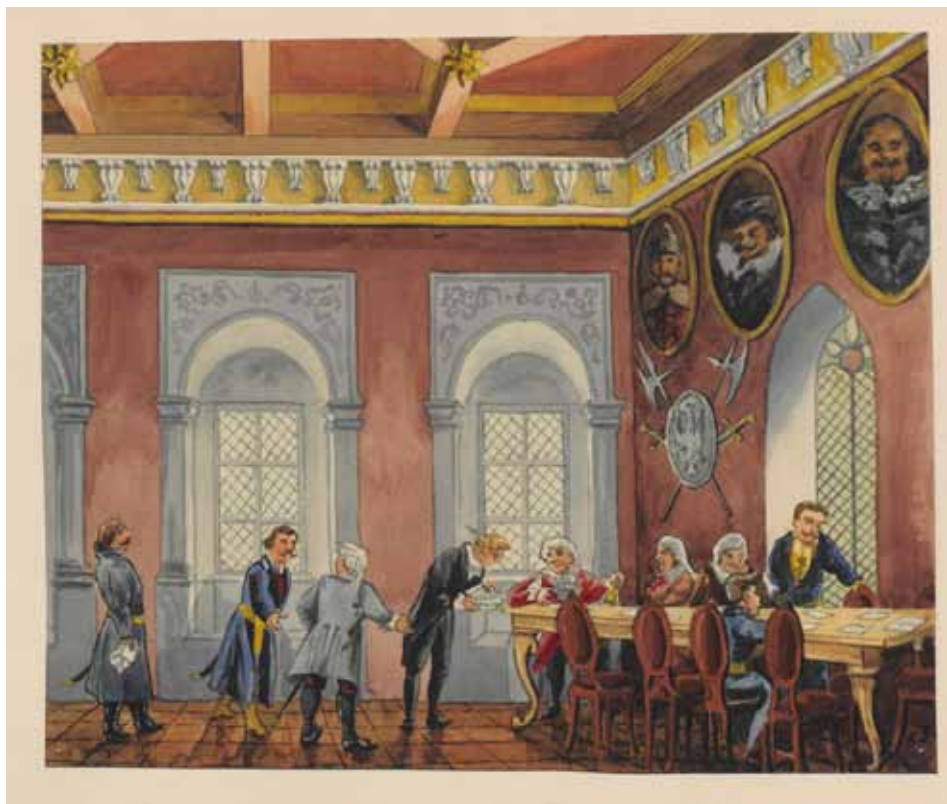




9. Jan Matejko, *Izba sądowa w Ratuszu krakowskim zburzonym r. 1820*, według ryciny z rysunku Jana Kantego Wojnarowskiego w *O magistratach miast polskich, a w szczególności miasta Krakowa* K. Mecherzyńskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-2211, fot. K. Kowalik



10. Jan Kanty Wojnarowski (?), *Izba sądowa w Ratuszu krakowskim zburzonym r. 1820*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-r.a-259, fot. Pracownia Fotograficzna MNK



11. Klemens Bąkowski, *Izba Pańska w Ratuszu krakowskim w XVIII wieku*, Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. B III-79, fot. M. Multarzyńska-Janikowska

12. *Portret zbiorowy legendarnych władców*, rekonstrukcja obrazu z Izby Pańskiej w Ratuszu krakowskim na podstawie zachowanego fragmentu, publikowanego przez D. Radwan, *Wokół kolekcji wizerunków władców z Sali Portretowej Magistratu krakowskiego*, oprac. graficzne U. Wilkosz



13. Jan Kanty Wojnarowski, *Popiel II*, kopia wizerunku z Izby Pańskiej Ratusza krakowskiego, Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29-697-114, ryc. 022, fot. M. Multarzyńska-Janikowska





14. Jan Kanty Wojnarowski, *Władysław Łokietek*, kopia wizerunku z Izby Pańskiej Ratusza krakowskiego, Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29-697-114, ryc. 026, fot. M. Multarzyńska-Janikowska



15. Jan Kanty Wojnarowski, *Henryk Walezy*, kopia wizerunku z Izby Pańskiej Ratusza krakowskiego, Archiwum Państwowe w Krakowie, nr inw. 29-697-114, ryc. 036, fot. M. Multarzyńska-Janikowska

16. Rzut poziomy I. piętra pierwotnego ratusza (podług Essenweina) za: J. Muszkowski, *Dawny krakowski ratusz*, „Rocznik Krakowski” 1906, t. 8, s. 37, Biblioteka Muzeum Narodowe w Krakowie, Czas. III 672, fot. A. Chęć

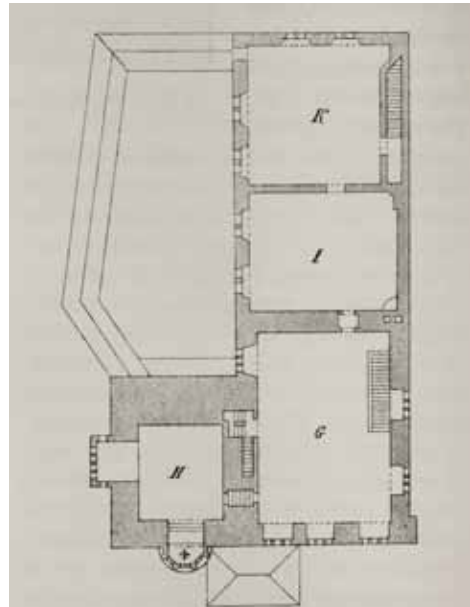
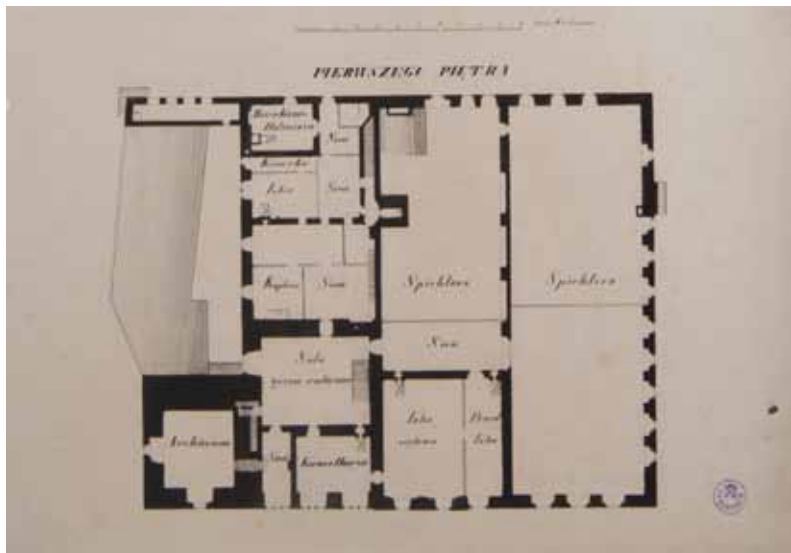


Fig. 21. Rzut poziomy I. piętra pierwotnego ratusza (podług Essenweina).

G. Stuba maior consularis. H Kaplica. K. Hippocaustum.



17. Litografia Maksymiliana Cerchy, *Rzut poziomy pierwszego piętra Ratusza krakowskiego*, tablica II (fragment), za: K. Kremer, *Wiadomości o niektórych starożytnych budynkach krakowskich, ze stanowiska sztuki uważanych*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK III-ryc.-31 691 (fr.), fot. K. Kowalik



18. Jan Matejko, *Szkieł do projektu malowidła ściennego sali posiedzeń Rady Miasta w Magistracie krakowskim w Pałacu Wielopolskich, cz. 1*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-1114, fot. P. Czernicki



19. Jan Matejko, Szkic do projektu malowidła ściennego sali posiedzeń Rady Miasta w Magistracie krakowskim w Pałacu Wielopolskich, cz. 2, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-1115, fot. P. Czernicki



20. Jan Matejko, *Legenda o Pawle z Przemankowa, biskupie krakowskim, w kościele dominikanów w Krakowie upominanym przez wilka*, szkic kompozycyjny, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-1002, fot. K. Kowalik



21. Jan Matejko, *Pochód króla kurkowego w Krakowie*, szkic kompozycyjny, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IX-999, fot. K. Kowalik